

## Dos carteles burlescos del siglo XVII

Mercedes DE LOS REYES PEÑA

La escasez de carteles conservados (o, al menos, conocidos y publicados) de nuestro teatro áureo contrasta con las numerosas referencias a ellos encontradas tanto en documentos<sup>1</sup> como en obras literarias de la época<sup>2</sup>; y a su contenido se alude en el apartado 6.º del «Reglamento de teatros de 1608», donde se dice: «6. Que en los carteles, pongan [los autores] claramente las comedias que han de hazer, y representen cada dia,

---

<sup>1</sup> Véanse, por ejemplo, los publicados por J. E. VAREY y N. D. SHERGOLD en: *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos* (London, Tamesis Books, 1971), *Teatros y comedias en Madrid: 1651-1665. Estudio y documentos* (London, Tamesis Books, 1973), *Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos* (London, Tamesis Books, 1975) y *Teatros y comedias en Madrid: 1687-1699. Estudio y documentos* (London, Tamesis Books, 1979). En la «Introducción» al libro dedicado al periodo de 1651 a 1665, dichos investigadores destacan precisamente las varias referencias en los documentos que publican a esos carteles anunciadores de las obras teatrales que iban a ser representadas, e indican dónde se fijaban en Madrid: «en las puertas de los dos corrales de comedias, y asimismo en postes en la Puerta de Guadalajara, Plaza Mayor, Santa Cruz, y en la Plazuela del Ángel» (ob. cit., p. 38).

<sup>2</sup> ALONSO LÓPEZ PINCIANO, en su *Philosophia antiqua poetica* (1596), hace referencia a los rótulos de Cisneros y Gálvez («...mas, en viendo los rótulos de Cisneros y Galues, me pierdo por los oyr, y mientras estoy en el teatro...»); ed. de A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1973, 3 vols., reimp., vol. I, p. 244). Henri Recoules recoge alusiones a carteles en la novela de la primera mitad del siglo XVII, radicadas todas dentro del género picaresco: el Guzmán apócrifo, con dos camaradas suyas, los leía en una esquina; Alonso, *el donado hablador*, los escribía cada día; y a Estebanillo González le ofrecen el ponerlos para anunciar el espectáculo. (Cf. H. RECOULES: «Les allusions au théâtre et à la vie théâtrale dans le roman espagnol de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle», en *Dramaturgie et société. Rapports entre l'oeuvre théâtrale, son interprétation et son public aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles* (Nancy, 14-21 avril 1967), études réunies et présentées par J. Jacquot, Paris, C.N.R.S., 1968, 2 vols., vol. I, pp. 133-48, p. 144). Y AGUSTÍN DE ROJAS en *El viaje entretenido* (1603) cita incluso al inventor de tales carteles, como veremos más adelante.

y el que por justa causa lo dexare de hazer, de cuenta dello al señor del Consejo so la dicha pena»<sup>3</sup>. Referencias éstas que son muestra evidente de la importancia de los carteles en la vida teatral del momento.

La costumbre de anunciar las comedias por carteles la inició, según indica Agustín de Rojas en *El viaje entretenido* (1603), el representante Cosme de Oviedo, «aquel autor de Granada tan conocido, que fue el primero que puso carteles», como recuerda el personaje Nicolás de los Ríos<sup>4</sup>, invención que le es generalmente atribuida<sup>5</sup>.

El hecho de que estos carteles fueran papeles u hojas sueltas que se fijaban en determinados lugares para anunciar las representaciones y el de su caducidad (cambiaban con las obras y con las circunstancias de la representación en un momento en que los cambios de cartelera eran frecuentes)<sup>6</sup> explican en parte su pérdida: «Only one early playbill —afirma Shergold— has survived», perteneciente al año 1619<sup>7</sup>. Luis Fernández-Guerra publicó un calco del mismo<sup>8</sup> y José Sánchez Arjona lo transcribe también del original, que se halla en el Archivo Municipal de Sevilla<sup>9</sup>.

Ante esta pérdida de carteles de teatro, parece interesante dar a cono-

<sup>3</sup> J. E. VAREY y N. D. SHERGOLD: *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos*, ob. cit., p. 48.

<sup>4</sup> AGUSTÍN DE ROJAS VILLANDRANDO: *El viaje entretenido*, ed., introd. y notas de Jean Pierre Ressot, Madrid, Castalia, 1972, p. 158.

<sup>5</sup> Cf. HUGO A. RENNERT: *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, New York, The Hispanic Society of America, 1909, p. 133. Cosme de Oviedo, como indica el mismo H. A. Rennert, participó en las representaciones del *Corpus* de Sevilla en 1561, 1579 y 1582 (*Ídem*, p. 549). En el «Cuadernillo de la fiesta del *Corpus* de 1582» de la ciudad hispalense, aparece como «avtor de comedias y vecino desta çiudad en la collaçion de San Miguel» (Archivo Municipal de Sevilla, *Papeles importantes del siglo XVI*, t. IV, n.º 1, fol. 31r.º).

<sup>6</sup> «Se sabe —dicen Varey y Shergold— que las compañías cambiaban con frecuencia las comedias que representaban y que raras veces se daba la misma obra, aunque fuese nueva, durante más de cinco o seis días seguidos [...]. Este ritmo se explica, pues, por el deseo de novedades, y además era necesario cambiar la cartelera con frecuencia para seguir atrayendo al teatro al máximo número de espectadores» (*Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos*, ob. cit., p. 37).

<sup>7</sup> N. D. SHERGOLD: *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967, p. 201, n. 3.

<sup>8</sup> LUIS FERNÁNDEZ-GUERRA Y ORBE: *D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1871, p. 197.

<sup>9</sup> JOSÉ SÁNCHEZ ARJONA: *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta finales del siglo XVII*, Sevilla, Imp. de E. Rasco, 1898, p. 200. El cartel estaba puesto, como indica Sánchez Arjona, «en la esquina de la Borceguinería [actual calle de Mateos Gago en su tramo más cercano a la Catedral, que comprendía hasta la esquina de Mesón del Moro; cf. SANTIAGO MONTOTO: *Las calles de Sevilla*, Sevilla, 1940, pp. 315-16], donde se solían fijar los carteles de las comedias». Sánchez Arjona alude además a otro, de los mismos autores y para la misma representación, que estaba en el Corral de Doña Elvira —local de la función anunciada— en el sitio acostumbrado (ob. cit., p. 200). Se trataba en este caso de «la esquina junto al arquillo del Atanbor, que es la entrada del dicho corral de doña Elvira, donde se fijan los carteles de las comedias», según consta en el expediente al que acompaña el cartel, cuya localización en el Archivo Municipal de Sevilla me ha sido facilitada por la Dra. Dña. Piedad Bolaños Donoso, a quien se lo agradezco desde estas páginas.

cer dos de carácter burlesco encontrados en la Biblioteca Colombina de Sevilla, pues su condición paródica sugiere la posibilidad de que fueran reflejos de carteles reales. Carteles que, a su vez, pertenecen a esa serie de «simulacros de anuncios de comedias y zarzuelas, en las que aparece el título, los personajes con sus actores correspondientes, una descripción más o menos larga del argumento, y una enumeración de las jornadas», utilizados por la sátira política en el siglo XVII, como señala Mercedes Etreros<sup>10</sup>.

Ambos están en un tomo manuscrito misceláneo, en 4.º mayor, cuya portada tiene por título: «Obras satiricas de Don Ivan de Tarsis, Conde de Villamediana, Correo Maior de su Magestad. Recogidas por Don Diego Luis de Arroyo y Figueroa que las dedica a la buena memoria de D. Francisco de Quevedo, Señor de la Torre de Iuan Abbad, Cauallero de la Orden de Santiago». En Sevilla, año de 1660 (Sig. 83-3-37), fols. 230r.º (lám. I) y 234r.º (lám. II).

La escritura de los carteles es usual del siglo XVII<sup>11</sup>, y su contenido permite matizar más la fecha de redacción. En ellos, se alude a la desastrosa situación de la Hacienda en el reinado de Felipe IV, viniendo a sumarse a esa serie de panfletos y cartelones que, en la España de este cuarto monarca de la casa de Austria, debieron ser «los vehículos más frecuentes —como dicen A. Castillo Pintado y J. I. Gutiérrez Nieto—, y también más sinceros, de la crítica a la política fiscal»<sup>12</sup>. Parece que los dos son fruto del descontento ocasionado por la fabricación de una nueva moneda, el vellón rico (moneda de cobre ligada con plata), propuesta por el Presi-

<sup>10</sup> MERCEDES ETREROS: *La sátira política en el siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983, p. 173.

<sup>11</sup> El cartel sevillano de 1619 (41 cm. de ancho por 31 cm. de alto) tiene «en letra *encarnada* y *gótica*, el primer renglón, o sea los nombres de los dos cómicos; y en buen carácter cursivo, y con tinta negra, los otros dos renglones» (LUIS FERNÁNDEZ-GUERRA, ob. cit., p. 493, n. 291). A la costumbre de utilizar almagre en los carteles alude Quevedo en una de sus sátiras contra Ruiz de Alarcón:

.....  
 ¿Quién a las chinches enfada?  
 ¿Quién es en este lugar  
 Corcovado de guardar,  
 Con su *letra colorada*?  
 ¿Quién tiene toda almagrada,  
 Como ovejita, la villa?  
 Corcovilla.  
 .....

(Citado por Fernández-Guerra, *idem*, p. 196)

<sup>12</sup> ÁLVARO CASTILLO PINTADO y JUAN IGNACIO GUTIÉRREZ NIETO: «II. La Hacienda Real», en *La España de Felipe IV*, t. XXV de la *Historia de España* dirigida por R. Menéndez Pidal, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, p. 294.

dente del Consejo de Hacienda, Don Juan de Góngora, en 1660, para recaudar los cinco millones necesarios para la guerra contra Portugal, obviando el inconveniente de la coexistencia de tres monedas fraccionarias —el vellón grueso (sólo de cobre), la calderilla (vellón con mezcla de plata acuñado antes de 1599) y la nueva ligada— con el consumo de las dos primeras. Un decreto real aprobaba esta medida el 22 de octubre de 1660, ordenando que se labrara la nueva moneda y se consumiesen las otras dos. Medida también aprobada por el Reino, a pesar de la oposición de algunos procuradores y ciudades «y del común del pueblo, por no gobernarse nunca a razón», según participaba D. Juan de Góngora, el 11 de noviembre de 1660<sup>13</sup>.

Para situarlos en esta coyuntura histórica, aparte de otras referencias a las que aludiremos, son de especial interés unos versos copiados detrás del primer cartel y con la misma letra, donde se critica la «ynfernal moneda» inventada por Góngora y su gestión al frente del Consejo de Hacienda:

El cometa de colores  
zeniçiento y amarillo<sup>14</sup>  
pide quenta del bolsillo,  
secretario mil amores.

De Góngora, el cometa pronostica<sup>15</sup>  
que de todo lo que nos a robado  
y la ynfernal moneda que a ynbentado  
pondrá allá en el Ynfierno su botica.

Si Góngora de la asienda  
fue la total destrucción,  
¿cómo admiten su razón  
en la Junta de la Enmienda?  
¿Cómo ay bárbaro *que* entienda<sup>16</sup>  
que es remedio el proprio mal?  
Mas, aunque en el tribunal  
bote el que debe estar preso  
¿qué se le da al Rey desso?<sup>17</sup>

<sup>13</sup> Cf. ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ: *Política y hacienda de Felipe IV*, Madrid, Editorial de Derecho Financiero, 1960, pp. 268-70.

<sup>14</sup> JERÓNIMO DE BARRIONUEVO, el 19 de junio de 1658, describe en sus *Avisos* la aparición sobre Madrid de un meteoro —«un nubarrón de fuego, por no decir cometón»— de estos mismos colores (véase *Avisos de D. Jerónimo de Barrionuevo (1654-1658)*, ed. de A. Paz y Melia, Madrid, M. Tello, 1892-93, 4 tomos (en el t. IV se añade un apéndice anónimo: 1660-1664), t. IV, p. 194).

<sup>15</sup> La aparición de cometas era tenida siempre por presagio de desdichas, así la aparición de uno a finales de 1664 se creyó anuncio de la ya esperada muerte de Felipe IV (Cf. JOSÉ DELEITO Y PIÑUELA: *El rey se divierte (Recuerdos de tres siglos)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1964, p. 310).

<sup>16</sup> En el ms., *entiendo*.

<sup>17</sup> *Obras satíricas de Don Ivan de Tarsis...*, ms. cit., fols. 230v.º y 231r.º.

En fecha anterior, finales de 1657 y principios de 1658, los Avisos de Jerónimo de Barrionuevo dan noticias sobre el proyecto y la acuñación de una nueva moneda, mezcla de cobre y de plata, atribuida también a Góngora: «Dícese trata D. Juan de Góngora de extinguir la moneda de cobre y hacer otra monedilla como en Aragón; que si sale con ello, eternizará su memoria y será el restaurador de Castilla»<sup>18</sup>. Sin embargo, aunque hable de su fábrica<sup>19</sup>, nos preguntamos si tal proyecto se llevó realmente a cabo, porque dicha moneda no figura entre las acuñaciones reseñadas por los historiadores durante el reinado de Felipe IV y el mismo Barrionuevo, tras otra alusión al problema de la moneda el 20 de febrero, no vuelve ya a referirse a ella. La mayor documentación sobre la moneda nueva en 1660, la oposición que tuvo, el empeño de Góngora por sacarla adelante, y otros datos contenidos en los carteles me han inclinado a situarlos en relación con ésta mejor que con la mencionada por Barrionuevo en 1657-58.

Si comparamos la información que proporcionan nuestros dos carteles con la del sevillano de 1619<sup>20</sup> o con la de otros cuyos contenidos se han conservado en el interior de documentos<sup>21</sup>, comprobaremos la mayor riqueza de aquéllos, circunstancia quizá explicable por el hecho de que no estaban destinados para servir de aviso en las esquinas, sino redactados por juego y como instrumento de denuncia. Mientras que el segundo (lám. II) es más claro en su significado, el primero (lám. I) encierra alusiones difícilmente descifrables.

#### ESTUDIO DEL PRIMER CARTEL (LÁM. I):

El gusto del público por las comedias nuevas, cuya sola novedad favorecía su asistencia y el aprovechamiento de los corrales<sup>22</sup>, determina esa coletilla de «comedia nueva, jamás vista ni representada» o «come-

<sup>18</sup> JERÓNIMO DE BARRIONUEVO: *Avisos de...*, ob. cit., t. III, p. 452.

<sup>19</sup> *Idem*, t. IV, pp. 64 y 74.

<sup>20</sup> «Vallejo i Acazio / repps<sup>tan</sup> oi miercoles sus famosas fiestas / en doña Elvira a las dos» (Cit. JOSÉ SÁNCHEZ ARJONA, ob. cit., p. 200).

<sup>21</sup> En el expediente donde figura el cartel antes aludido, se habla de otro de los mismos autores y para la misma representación, al cual ya hemos hecho referencia, que decía: «aquí rrepresentan ballejo y acazio sus famosas fiestas a las dos» (SÁNCHEZ ARJONA, al transcribirlo en *idem*, p. 200, copia rrepresentaran, en lugar de rrepresentan que es la lectura correcta). Y en el certificado de un escribano, del 24 de diciembre de 1687, se indica el contenido de otro: «doy fee que oi día de la fecha he visto en las partes donde se acostumbran poner los carteles de las comedias vno que decia: 'Para los emuajadores de Moscouia representan las dos companias oy miercoles *Duelos de ingenio y fortuna* en el Coliseo'». (En N. D. SHERGOLD y J. E. VAREY: *Teatros y comedias en Madrid: 1687-1699. Estudio y documentos*, ob. cit., p. 287).

<sup>22</sup> Véase *idem*, p. 68.

dia nueva, nunca vista ni representada» que aparece tras los títulos de las obras o en contratos con los *autores*<sup>23</sup>; y que, como es lógico en una parodia, también está presente en los dramas anunciados en nuestros carteles.

El frecuente empleo por los dramaturgos del término «ingenio» para ocultar su nombre tiene igualmente eco aquí, y, si la causa «solía ser el temor de exponerse a la censura ciega de los mosqueteros», como dice Casiano Pellicer siguiendo a Caramuel<sup>24</sup>, en estas comedias ese anonimato tiene aún mayor justificación por tratarse de obras de denuncia.

*Transcripción del primer cartel (lám. I)*

Comedia famosa, jamas vista ni representada, de tres yn/genios, los mejores de España.

Primera jornada = que hiso Castrillo de Madrid a Ballecas.

Segunda jornada = de Medina a palacio, cargado de metales del norte.

Tercera jornada = de Peñaranda de Napoles a Madrid a conseguir los/di-signios del abad Arnolfo.

---

Loa _____	de fray Nicolas Baptista.
Disposizion _____	de Joseph Gonzales.
Tramoyas _____	de D. Juan de Gongora.
Saynetes _____	de D. Miguel de Salamanca.
Bayles _____	de D. Luis de Oyanguren.
Ensayos _____	en la Junta de Medios.

Y se representa en el Cor[r]jal de Almoguer.

Con lizenzia del Padre Confesor: -----

---

<sup>23</sup> Véase, por ejemplo, J. E. VAREY y N. D. SHERGOLD: *Teatros y comedias en Madrid: 1651-1665. Estudio y documentos*, ob. cit., pp. 190, docum. 32(i); 115, docum. 19(h)(i); y 122, docum. 22(a).

<sup>24</sup> CASIANO PELLICER: *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*, ed. de José M.ª Díez Borque, Madrid, Labor, 1975, p. 139.

*Juego del hombre entre cinco*

Medina_____	Yo la entro.
Castrillo_____	Yo la juego solo.
Penaranda_____	Yo me la lleuo de codillo.
Confesor_____	Ay mucho que desir en eso.
Yoanguren_____	Yo la barajo.

Aunque se dan resumidas indicaciones sobre la acción que se desarrolla en cada una de las tres jornadas de la comedia, la interpretación de su contenido se nos escapa. Respecto a las comisiones encargadas al Conde de Castrillo dice Domínguez Ortiz, excelente conocedor de la política fiscal en el reinado de Felipe IV, que habría que hablar, pero se detiene bruscamente con estas palabras que reproduzco como justificación ante el hecho de no llegar a descifrar en sus pormenores este primer cartel: «*Sed satis de hoc*. La Hacienda de Felipe IV es una selva impenetrable, una maraña densísima en la que quien pretenda explorar todos sus recovecos sólo conseguirá perderse. Es preferible limitarse a trazar algunas vías de penetración que faciliten investigaciones más detalladas»<sup>25</sup>.

Todos los personajes de la obra del cartel (Medina, Castrillo, Penaranda, Confesor y Yoanguren), así como los autores de las piezas accesorias (Fray Nicolás Baptista, D. Miguel de Salamanca y D. Luis de Oyanguren), disposición (D. José González) y tramoyas (D. Juan de Góngora) son históricos y personas de relevancia en el gobierno de Felipe IV. Seis de ellos —Medina, Castrillo, Confesor (¿el dominico fray Juan Martínez?<sup>26</sup>), fray Nicolás Baptista, José González y D. Juan de Góngora— participan en la Junta de Medios, reunida en agosto de 1660, que propone labrar una nueva moneda de vellón para recaudar los cinco millones necesarios para la guerra de Portugal<sup>27</sup>, y D. Miguel de Salamanca, aunque no figura en ella, interviene también en la cuestión, pues el 18 de octubre de 1660 emite un voto sobre los arbitrios propuestos para la recuperación de Portugal, donde expresa su parecer para recaudar esos cinco millones que el Rey ne-

<sup>25</sup> A. DOMÍNGUEZ ORTIZ: *Política y hacienda de Felipe IV*, ob. cit., p. 186.

<sup>26</sup> Éste fue, al menos, el último confesor de Felipe IV. Nombrado primero para dirigir al príncipe Baltasar Carlos, se convirtió en confesor del Rey al fallecer fray Juan de Santo Tomás [1644]. (Cf. Fr. LUIS G. ALONSO GETINO: «Dominicos españoles confesores de reyes», *La Ciencia Tomista*, XIV, 1916, pp. 374-451, pp. 435-36).

<sup>27</sup> Esa Junta de Medios estuvo formada, como indica Domínguez Ortiz, por el presidente del Consejo, el inquisidor general, don Juan de Góngora, el Conde de Castrillo, José González, el duque de Medina de las Torres, fray Juan Martínez, don Antonio Contreras, Manuel Pantoja, el Marqués de Monesterio, fray Nicolás Bautista y Andrea Piquinoti (ob. cit., p. 278, n. 52).

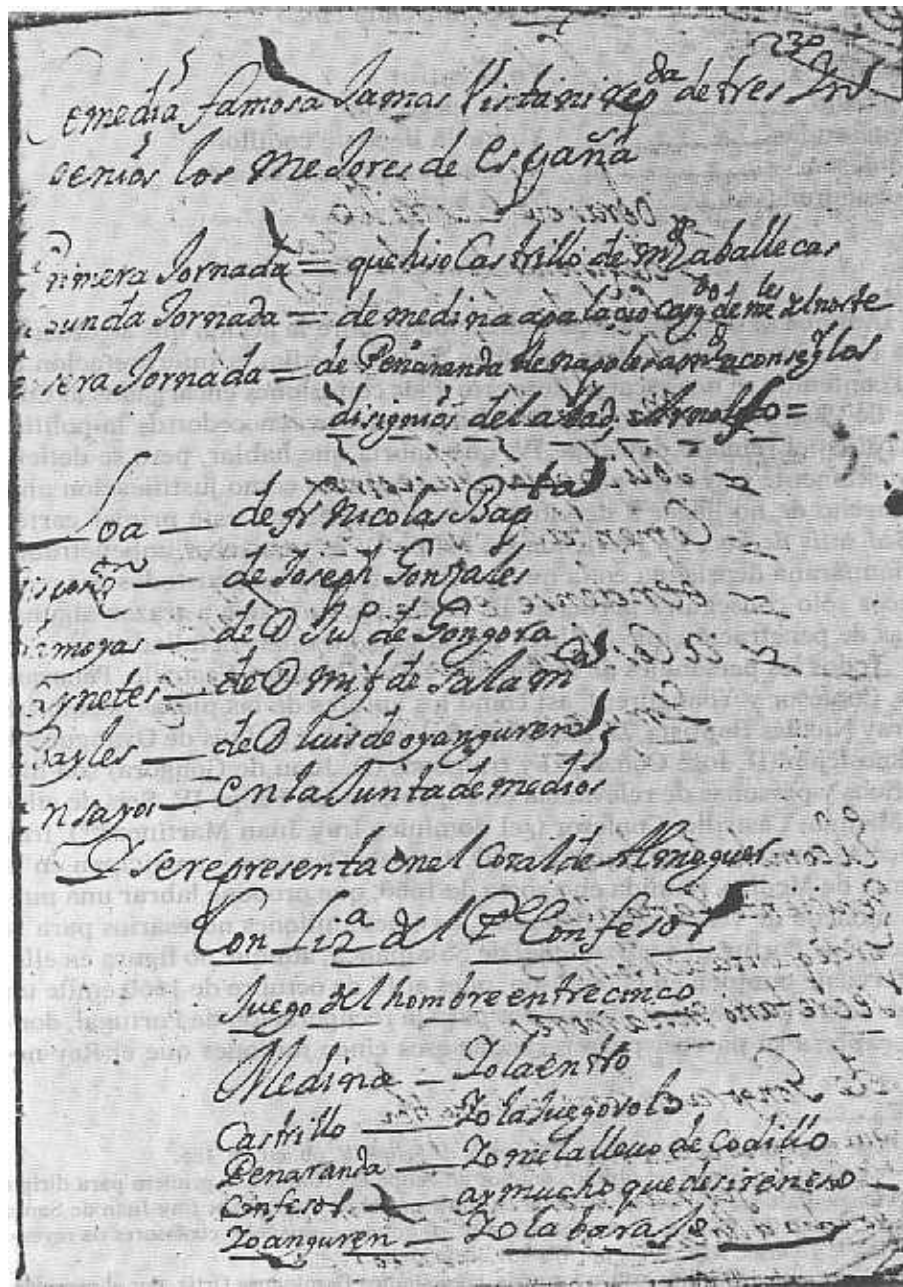


LÁMINA I: Cartel burlesco (Biblioteca Colombina de Sevilla, en *Obras satiricas de Don Ivan de Tarsis...*, Sevilla, 1660, fol. 230r.º).



cesita<sup>28</sup>. Recordemos, además, que el ensayo de la comedia es precisamente en la «Junta de Medios»<sup>29</sup>. Oyanguren y Peñaranda son también personajes importantes en la esfera política del momento. El primero, secretario del Rey y de Guerra (parte de Mar), fue nombrado secretario de Estado Norte en 1660, de donde pasó ese mismo año a la Secretaría de Estado Italia que retuvo en propiedad cuando consiguió, en 1661, la Secretaría del Despacho Universal<sup>30</sup>. Y el segundo, el Conde de Peñaranda, perteneciente a la alta nobleza, fue designado, en 1634, miembro de la comisión española que había de negociar en Münster<sup>31</sup>; en 1650, formaba parte de la Junta de Medios que se reunía en la posada de D. Luis de Haro y a la que también asistían entre otros D. José González y D. Miguel de Salamanca<sup>32</sup>; en 1661, sustituirá al Conde de Castrillo como Virrey de Nápoles, etc.

Si históricos son los personajes y la entidad en la que se sitúan los ensayos, también parece serlo el lugar de la representación: «el corral de Almaguer». A él se hace referencia en un pasquín que apareció el 19 de febrero de 1657, así descrito por Barrionuevo en sus *Avisos*: el Rey estaba sentado, «pescando en una laguna. Decía la letra: *Pescador de caña, / más come que gana*. Y su Confesor con un bolso en la mano muy grande. Decía la letra: *Mi corazón / es el bolsón*. Estaba del otro lado: *Todo aquesto he menester / para el corral de Almaguer [...]*»<sup>33</sup>. Además, dicho nombre nos evoca el de un pueblo de la provincia de Toledo llamado «Corral de Almaguer», por su casi total coincidencia fónica. La licencia del Padre Confesor en el cartel tampoco resulta extraña, dada la importancia de los Confesores del Rey en la época de Felipe IV y su habitual participación en la Junta de Medios.

El nombre de la comedia responde al de un juego de naipes<sup>34</sup>, con el que están relacionadas las palabras que se atribuyen a los personajes: *entrarla* [la polla], *jugarla solo*, *llevársela de codillo*<sup>35</sup> o *barajar*. La utilización

<sup>28</sup> Véase *idem*, pp. 378-80.

<sup>29</sup> Juntas éstas formadas para tratar de la situación global de la Hacienda y sus problemas, cuya finalidad era agilizar la lentitud de los Consejos para arbitrar soluciones de urgencia. Solían estar compuestas por consejeros de Castilla y Hacienda, con algunos eclesiásticos y el primer ministro (cf. *idem*, p. 185).

<sup>30</sup> Cf. JOSÉ ANTONIO ESCUDERO: *Los secretarios de Estado y del Despacho (1474-1724)*, Madrid, Instituto de Estudios Administrativos, 1976, 2.ª ed., 4 vols., vol. I, pp. 248 y 251.

<sup>31</sup> MANUEL FERNÁNDEZ ÁLVAREZ: «V. El fracaso de la hegemonía española en Europa», en *La España de Felipe IV*, ob. cit., p. 753.

<sup>32</sup> A. DOMÍNGUEZ ORTIZ: *Política y hacienda de Felipe IV*, ob. cit., p. 185.

<sup>33</sup> JERÓNIMO DE BARRIONUEVO: *Avisos de...*, ob. cit., t. III, p. 197.

<sup>34</sup> *Juego del hombre*: «Género de juego de naipes entre varias personas, con elección de palo, que sea triumpho, y el que le elige se llama hombre» (*Diccionario de Autoridades*, ed. facsimil, Madrid, Gredos, 1971, 3 vols., vol. II, p. 326).

<sup>35</sup> *Codillo*: «En el juego del hombre se llama así el perder la polla el que la ha entrado, ganándosela alguno de los compañeros, por haver hecho más bazas que qualquiera de los otros» (*Idem*, vol. I, p. 394).

de este juego con valor metafórico, como ocurre en nuestro cartel, era frecuente: entre los juegos de cartas que sirven de motivos para la construcción de la sátira política en el siglo XVII es el «Juego del hombre» el que más aparece<sup>36</sup>; en una de las cartas añadidas a los *Avisos de Barrionuevo*, fechada en 1661, se emplea para comunicar el cambio de conducta de Felipe IV tras la muerte del valido D. Luis de Haro<sup>37</sup>; y da título a loas, autos, entremeses y bailes a lo largo de esa centuria. Entre ellos podemos citar: *El juego del hombre*, loa de Juan Robles Corvalán (cit. en Pedro Salvá y Mallén, *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, Valencia, 1872, 2 vols., vol. I, pág. 675); *El juego del hombre*, auto sacramental del licenciado Luis Mejía de la Cerda (el manuscrito lleva la fecha de 1625); *El juego del hombre*, entremés impreso a nombre de Luis Quiñones de Benavente (en *Entremeses nuevos de diversos autores*, Zaragoza, 1640, y en *Navidad y Corpus Christi*, Madrid, 1664); *El juego del hombre*, baile de Juan Vélez de Guevara (*Tardes apacibles*, Madrid, 1663); *El juego del hombre*, baile de Pedro Francisco Lanini (*Flor de entremeses*, Zaragoza, 1676); *El juego del hombre*, baile de Agustín de Salazar y Torres (*Cítara de Apolo*, primera parte, Madrid, 1681); *El juego del hombre*, baile anónimo del siglo XVII (cit. por E. Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del siglo XVIII*, Madrid, 1911, 2 vols., vol. I, pág. CCXI), etc<sup>38</sup>. Al frecuente empleo dramático del símil de *El juego del hombre* se refiere Cotarelo con estas palabras: «...título y asunto llevado a la escena varias veces no ya en bailes y entremeses sino en autos sacramentales...» y «...era símil ya muy gastado, pero...» (Ob. cit., vol. I, págs. CXCIV y CCI).

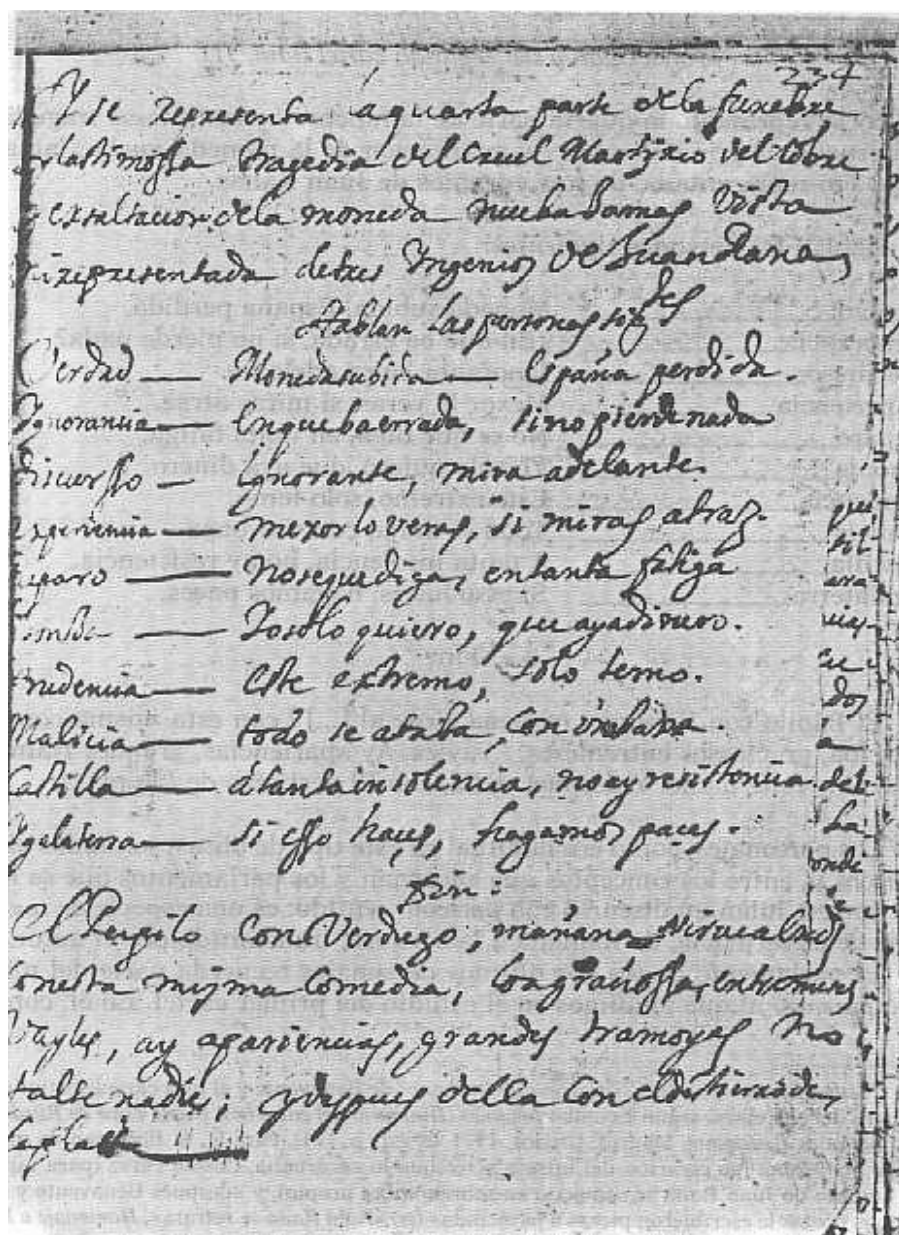
#### ESTUDIO DEL SEGUNDO CARTEL (LÁM. II):

Respecto a su contenido, teniendo presente el episodio histórico-económico al que alude se comprende muy bien el género y título de la obra, así como la adjetivación empleada: «La fúnebre y lastimosa tragedia del cruel martirio del cobre y exaltación de la moneda nueva». La coletilla «jamás vista ni representada» vuelve aquí a repetirse; y en cuanto al autor, se parodia también la costumbre de los dramaturgos de ocultar su nombre verdadero bajo el término «ingenio», que quizá se utilice en este

<sup>36</sup> Cf. MERCEDES ETREROS: *La sátira política en el siglo XVII*, ob. cit., pp. 188-89.

<sup>37</sup> JERÓNIMO DE BARRIONUEVO: *Avisos de...*, ob. cit., t. IV, p. 375.

<sup>38</sup> Mientras que C. A. DE LA BARRERA y E. COTARELO citan estas obras de Vélez de Guevara, Lanini y Salazar como bailes (en *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1860, pp. 463, 201 y 361; y *Colección de entremeses, loas...*, ob. cit., vol. I, pp. CXCIV-CXCVI, CCI-CCII y CC respectivamente), HANNAN E. BERGMAN las cita como entremeses (en *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Madrid, Castalia, 1965, p. 413).



LAMINA II: Cartel burlesco (Biblioteca Colombina de Sevilla, Obras satiricas de Don Ivan de Tarsis..., Sevilla, 1660, fol. 234r.).

caso con un doble sentido: «escritor» y «máquina de fabricar moneda». El determinativo «Juan Ranas» acentúa el toque de humor<sup>39</sup>.

*Transcripción del segundo cartel (lám. II)*

Oy se representa la quarta parte de la funebre / y lastimossa tragedia del cruel martyrio del cobre / y exsalcacion de la moneda nueva, jamas vista / ni representada, de tres yngenios de Juan Ranas.

Hablan las personas siguientes:

Verdad_____	Moneda subida, España perdida.
Ygnorancia_____	¿En qué ba errada, si no pierde nada?
Discursso_____	Ignorante, mira adelante.
Experiencia_____	Mexor lo veras, si miras atraz.
Reparo_____	No se que diga, en tanta fatiga.
Lisonja_____	Yo solo quiero, que aya dinero.
Prudencia_____	Este extremo, solo temo.
Malicia_____	Todo se ataja, con vna baxa.
Castilla_____	A tanta insolencia, no ay resistencia.
Ygalaterra_____	Si esso haçes, hagamos paçes.

Fin

El Pupilo con Verdugo, mañana sirue al [...] / con esta misma comedia, loa, graciosos entremeses, / vayles. Ay apariencias, grandes tramosyas. No / falte nadie. Y despues della, con El destierro de / la plata.

Los personajes, como era habitual en este tipo de obras, son todos alegóricos y, entre los conceptos que encarnan y los parlamentos que se les atribuyen, hilan un discurso con perfecto sentido: es una especie de mensaje de advertencia, de llamada a la cordura, transmitido por el autor.

El parlamento de los dos últimos personajes recuerda parte del mismo pasquín al que aludimos en el estudio del primer cartel. En él, como

<sup>39</sup> *Juan Rana*: tipo cómico creado por Quiñones de Benavente y el más característico del género del entremés, según EUGENIO ASENSIO (*Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1971, 2.ª ed., p. 171). Para H. E. Bergman, la máscara *Juan Rana* fue creación del mismo actor que lo encarnaba, Cosme Pérez (para quien el nombre de Juan Rana se convirtió en sobrenombre propio), y «después Benavente y los demás poetas le escribieron piezas a la medida» (en «*Juan Rana se retrata*», *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, Madrid, 1966, t. I, pp. 65-73, p. 68). COTARELO enumera 43 entremeses especialmente dedicados a presentar a Juan Rana (en *Colección de entremeses, loas...*, ob. cit., vol. I, p. CLXIII), pero Asensio asegura que hubo bastantes más y H. E. Bergman los cifra en más de 50 (art. cit., p. 67).

describe Barrionuevo, aparecía «D. Juan de Góngora, con una mujer a sus pies, coronada de un castillo, y él con una espada que le daba una estocada y otra por el corazón. Decía la letra: *Desangrada me deja / tanta estocada*. Y el Portugués y Cromwell decían: *Levántate, que yo te daré la mano*»<sup>40</sup>. ¿Estaría Inglaterra en nuestro cartel incitando de nuevo a Castilla a rebelarse contra esa sangría de la política fiscal española que gravitaba principalmente sobre ella? ¿Si Castilla se sublevara, contaría con el apoyo de Inglaterra? En el plano histórico, una carta de Barrionuevo, fechada el 12 de octubre de 1660, habla de buenas relaciones entre ambos países (orden del rey de Inglaterra para la entrega de Jamaica a los españoles y gran avance en el tratado de la restitución de Dunquerque) y otra del 18 de diciembre del mismo año alude ya a señales de rompimiento (retirada del embajador inglés de Madrid, doblamiento de la guarnición en Dunquerque y rumores del casamiento del rey de Inglaterra con la portuguesa Braganza)<sup>41</sup>.

Los actores entroncan el cartel con la realidad teatral de la época: el *Pupilo* era el sobrenombre del actor Francisco García<sup>42</sup>, en cuya compañía estuvo en 1657 la actriz Francisca Verdugo, viuda de Jacinto Riquelme<sup>43</sup>. Y también se adecúan a esa realidad las piezas accesorias que se ofrecen: loa, graciosos entremeses y bailes, las cuales, junto a los tres actos de la obra, configuraban la totalidad de la representación.

El gusto del público por el espectáculo (invenciones, maquinaria escénica, sorprendentes decorados) queda de manifiesto en la expresa indicación escenográfica hecha antes de exhortarlo a asistir: «Ay apariencias, grandes tramoyas. No falte nadie», recurso plenamente justificado en un cartel como reclamo para atraer a la gente y asegurar la asistencia.

Por último, es muy significativo el título de la obra que seguirá a la actual: «El destierro de la plata». Estas palabras cobran especial sentido si las situamos en su contexto histórico, pues, las abundantes acuñaciones de mala moneda a lo largo del siglo XVII hicieron gravitar sobre el mercado «una cantidad importante de dinero —como dicen Castillo Pintado y Gutiérrez Nieto— que terminó por desplazar como instrumento de cambio a la moneda de plata, de forma tal que hacia mediados del siglo XVII entre el 95 y el 98 por 100 de las transacciones se hacían con moneda de

<sup>40</sup> JERÓNIMO DE BARRIONUEVO: *Avisos de...*, ob. cit., t. III, p. 197.

<sup>41</sup> *Ídem*, t. IV, pp. 325 y 342 respectivamente.

<sup>42</sup> En el Archivo Municipal de Sevilla, se conserva una petición de este actor para que se le conceda una ayuda de costa en la que se identifica como «Francisco García, el Pupilo», y donde se advierte cómo el sobrenombre era incluso parte integrante de su firma (véase la reproducción: lám. III). La petición no tiene fecha, pero está escrita en papel sellado de 1654, año en que representó en la ciudad hispalense como parte de la compañía de Esteban Núñez (Otros datos sobre el *Pupilo*, en H. A. RENNERT: *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, ob. cit., pp. 480-81).

<sup>43</sup> Véase *idem*, p. 626.

YOVATRO.  
 Van Sana e Pupilo Die quaterueni  
 do de la villa de Madrid y Galdarosa  
 A los señores de las Reales y Viates de  
 toda sueray persona. Muchos ducados  
 de quera quedado muy enpenado solo al  
 fin de servir a V. M.  
 Supp. l. mande librar una a  
 yuda de Casaque en el de Sevilla  
 suma m. d. Francisco García  
 pupilo

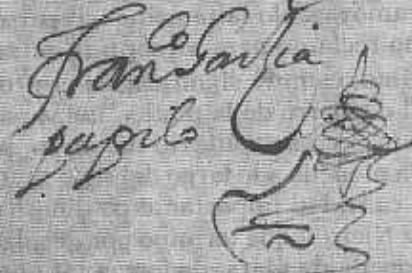


LÁMINA III: Firma del actor Francisco García, el *Pupilo* (Archivo Municipal de Sevilla, *Varios Antiguos*, n.º 68: «Teatros»).

vellón»<sup>44</sup>. De ello, se dan cuenta los contemporáneos, como muestra el cartel o se manifiesta de forma más explícita en un documento de fecha anterior, donde los comerciantes de Burgos ante las emisiones de vellón advierten que éste desplazará a la plata, bien hacia el exterior, donde tenía mayor estimación, bien mediante la forma de atesoramiento, escondiéndose<sup>45</sup>. Aunque en nuestro caso la nueva moneda fuese de vellón ligada con plata, esas palabras no dejan de tener validez: se trataba, en definitiva, de otra acuñación más de una mala moneda, pues su valor intrínseco era muy inferior al nominal<sup>46</sup>.

Si bien la compleja situación de la Hacienda durante el reinado de Felipe IV y la lejanía temporal de los hechos a los que se alude han sido obstáculos para una interpretación más detallada del contenido de los carteles, he de confesar que tampoco fue esa la intención. El propósito fue darlos a conocer como un testimonio más del empleo de la literatura como instrumento de censura política (en este caso a través de la composición burlesca de unos carteles dramáticos), del «influjo tan directo que la literatura del siglo XVII tuvo en la realización formal de las sátiras políticas» como indica Mercedes Etreros<sup>47</sup>, y, en especial, porque su carácter paródico deja abierta la posibilidad de que fueran reflejo de carteles reales. De aquí su importancia en el campo literario.

Universidad de Sevilla.

---

<sup>44</sup> A. CASTILLO PINTADO y J. I. GUTIÉRREZ NIETO: «II. La Hacienda Real», art. cit., p. 298.

<sup>45</sup> *Memorial de la ciudad de Burgos sobre la moneda de vellón*, citamos por *idem.*, p. 294.

<sup>46</sup> Cf. A. DOMÍNGUEZ ORTIZ: *Política y hacienda de Felipe IV*, ob. cit., p. 271.

<sup>47</sup> MERCEDES ETREROS: *La sátira política en el siglo XVII*, ob. cit., p. 175.