



Hipertexto 14
Verano 2011
pp. 126-138

**Los bailes históricos de Agustín Moreto:
La intertextualidad como máscara**

Tania de Miguel Magro
West Virginia University

[Hipertexto](#)

Los bailes, al igual que otros géneros del teatro breve del Siglo de Oro, entroncan con la cultura popular y el carnaval. Sin embargo, se trata de obras que no son estrictamente populares, ya que fueron compuestas por autores cultos para ser consumidas por una audiencia que no participa directamente en su creación. El teatro, al contrario del carnaval, no es una fiesta, sino un espectáculo organizado. Ya Mijaíl Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* advertía que la verdadera cultura popular, la del carnaval medieval, había desaparecido en la Europa moderna del Renacimiento. Una vez desvanecida la esencia del carnaval espontáneo y regenerador, los autores del teatro menor, ávidos de complacer al público, tuvieron que reconstruir artificialmente lo carnavalesco mediante múltiples recursos que tendían a recuperar elementos de una realidad pasada. Estos autores imitaron lo popular, pero no lo crearon, porque la clave de la cultura popular medieval residía precisamente en la ausencia de la distinción autor / receptor. Uno de los recursos que tienen a mano los dramaturgos para fabricar un ambiente popular y pseudo-carnavalesco es el de la intertextualidad, de que me ocuparé en estas páginas. Veremos cómo la intertextualidad es una máscara que por un lado transporta a la audiencia al mundo del carnaval y por otro oculta su propia artificiosidad e irrealidad, haciendo al espectador sentirse verdadero partícipe de un evento que le viene dado desde fuera.

La intertextualidad fue un elemento clave de toda la literatura barroca. Las comedias incluían referencias cultas, mitológicas o literarias, que en su mayoría serían sólo descifrables para la audiencia más instruida. Existía un gusto por demostrar erudición y ésta producía placer en aquellos espectadores capaces de asimilarla. La intertextualidad aparecía también en los géneros teatrales breves, aunque en estos casos el marco de referencia no se hallaba en doctos libros, sino en la cultura popular. Para comprender el texto culto puede resultar necesario entender latín, para comprender una jácara se debía manejar el lenguaje de germanías. Para comprender

los pasajes lírico-amorosos de la comedia se requería el conocimiento de los tópicos de la poesía cancioneril, para comprender los tres bailes que aquí analizaré precisaban familiaridad con el romancero. Tanto comedias como bailes contaban con cierto grado de intertextualidad que sólo podía ser percibida y disfrutada por aquellos en posesión del código apropiado para interpretarla. Resulta obvio que para gran parte de los espectadores, ciertos pasajes de las comedias sería poco comprensibles, pero tema de discusión en el que no voy a adentrarme es si toda la audiencia podía descifrar el lenguaje de germanías o los dichos de los bailes y demás géneros breves, o si, como en *El Quijote*, ni Sancho entiende las cosas de caballería, ni Don Quijotes los refranes de Sancho.

Cuando el receptor de un texto reconoce una cita o alusión a otro texto, se establece en su mente una conexión entre el texto principal y el texto aludido. Agustín Moreto emplea la intertextualidad en sus bailes paródicos para transportar a sus personajes, y con ellos a la audiencia, a un mundo que no es ya el del teatro o el de la historia que se está representando, sino uno mucho más amplio, el de la cultura popular y carnavalesca. La intertextualidad invita a un juego de máscaras e identidades producido cuando un personaje cita las palabras de otro y momentáneamente se convierte en ese otro. En este ensayo analizaré tres textos moretianos: *Baile entremesado del Rey don Rodrigo y la Cava*, *Baile de Lucrecia y Tarquino* y *Baile del Conde Claros*. Se trata de tres composiciones que ya Rafael Balbín clasificó como bailes paródicos o burlescos en los que operan dos elementos paralelos, una anécdota histórica y trágica conocida por el público y el desarrollo burlesco de esta anécdota en el escenario (84-85). En estos bailes se representaba en clave cómica una historia que la audiencia conocía porque había sido difundida por el romancero tradicional, por lo que se establecía una relación intertextual entre baile y romance. Además, en los bailes aparecen continuamente citas directas de otros romances que no son el originario de la intriga narrada, por lo que la intertextualidad se extiende, como veremos, al romancero como género y al resto de la literatura popular. Para el público del XVII, hay en el romancero tradicional con el que conectan los bailes, un claro sabor de antigüedad, de pasado desaparecido. Las aventuras relatadas en los romances remitían a un tiempo mítico en el que el pueblo anónimo había creado, transmitido y modificado estas historias que ahora se recogían en papel y se representaban en escena.

Un breve resumen de los tres bailes nos permite apreciar cómo los bailes transmutan la leyenda original transmitida por el romancero en un espectáculo caótico sólo inteligible para quienes conozcan suficientemente el romance parodiado. Los tres bailes eliminan múltiples escenas del romance y crean o transforman otras, sin importar si con ello se afecta a la coherencia interna del argumento. El *Baile del Conde Claros* comienza con los mismos versos del romance en el que se inspira: “Media noche era por filo / los gallos querían cantar”,¹ poniendo a la audiencia en aviso del tema que se desarrollará a continuación. Claraniña y el Conde están en un jardín juntos y son sorprendidos por una dueña que amenaza con denunciar sus amores ante el Rey, padre de Claraniña. El Conde intenta sobornar a la dueña, pero no lo consigue, pues no tiene dinero. El Rey se presenta en el jardín, el Conde niega tener ninguna culpa por

¹ Estos dos versos aparecen además en el “Romance del prior de San Juan”

no ser el primero en estar con Claraniña, el Rey le manda cortar la cabeza y el Conde, ya muerto y sujetando su propia cabeza, sale a escena y todos bailan.

El *Romance del conde Claros* incluye múltiples detalles que fueron eliminados del baile. La versión recogida en el *Romancero General* cuenta con 412 versos, frente a los 179 del baile de Moreto. Comienza el poema con un conde Claros enamorado e incapaz de conciliar el sueño. A la mañana se viste ricamente (la detallada descripción de su ropaje ocupa diecisiete versos) y se dirige a palacio en busca de Claraniña, a quien enamora. Estando los dos besándose bajo un ciprés, aparece un cazador a quien el Conde ofrece mil marcos de oro y la mano de su prima carnal a cambio de guardar silencio. No obstante, el cazador, como buen vasallo, comunica al Rey, padre de Claraniña, que los dos amantes “de cintura para abajo / como hombre y mujer se han” (vv. 139-140). El rey hace matar al cazador y manda llevar preso al Conde. El Arzobispo ruega al Rey que le permita hablar con el Conde, su sobrino. El Arzobispo se dirige a la cárcel en compañía de un paje, a quien el Conde enviará a rogar a Claraniña que esté presente en su ejecución. La infanta Claraniña intenta impedir la sentencia de muerte primero empleando la violencia y después mostrando a su padre que matar al Conde le pondría en contra de sus amigos, lo que desembocaría en la pérdida de sus reinos. El Rey pide consejo a los suyos, que resuelven permitir al Conde casarse con la Infanta. El romance concluye con el Arzobispo celebrando la boda de los dos enamorados.

El *Baile de Lucrecia y Tarquino* relata la historia recogida en el romance que comienza “Aquel rey de los romanos / que Tarquino se llamaba” (375). El baile se abre con Tarquino persiguiendo a Lucrecia, noble mujer romana casada con Colatino. Tarquino intenta ganarse a Lucrecia ofreciéndola medio real, pero no lo consigue y en vez de violarla, como en la leyenda, besa su mano. Lucrecia siente su honor manchado por la “violación” y se suicida. Su marido aparece en escena y apuñala a Tarquino con la ayuda del pueblo romano. Muertos y vivos bailan juntos y en los últimos versos Colatino pide a Tarquino que se case con su mujer en la otra vida para así limpiar su honor.

El Romance de Tarquino y Lucrecia en su versión del *Romancero General* es más breve -108 versos- que el baile de Moreto -174 versos-, sin embargo desarrolla el argumento un modo mucho más elaborado. En el romance, Tarquino, rey de los romanos, se enamora de la noble Lucrecia, esposa de Colatinos. Tarquino trama un engaño para acostarse con ella. Aprovechando una estancia en su casa, el Rey se presenta a media noche en la alcoba de la dama y poniéndole una espada al pecho intenta forzarla, pero Lucrecia prefiere morir a ser infiel a su esposo. Tarquino la amenaza de nuevo diciendo que la matará a ella y a un esclavo negro y después los pondrá juntos en el lecho y hará correr la noticia de que eran amantes. Lucrecia cede entonces a los ruegos de Tarquino, pero tan pronto abandona él la cama, ella hace llamar a su marido, a quien confiesa lo ocurrido antes de suicidarse. Colatino toma la espada y con ayuda del pueblo romano mata a Tarquino y prende fuego a su casa.

El *Baile entremesado del Rey don Rodrigo y La Cava* muestra similitudes con el anterior. De nuevo la dama, en este caso La Cava, no es violada por el Rey, como en la leyenda, sino que éste sólo besa su mano. Rodrigo siente asco de la mano untada de La Cava y pronto se aburre de ella. La Cava se queja ante su padre, no por haber sido violada, sino por no haber recibido dinero a cambio, y pide venganza. Don Julián da la razón al Rey y sin que quede muy claro cómo ni por qué, el escenario se llena de moros bailando, clara referencia, aquí ilógica, a la invasión musulmana provocada por la violación. En la época circulaban múltiples versiones de la leyenda de don Rodrigo y la Cava, tanto en forma de romances como en otros géneros. En el Romancero General hay cuatro romances titulados “Romance del rey don Rodrigo”. Esta historia era tan popular que, como ocurre en el caso de los romances del Cid, hay romances que se centran sólo en pasajes concretos, pues la audiencia no precisaba. Aunque Moreto no tuvo por qué seguir necesariamente ninguno de ellos, lo relatado en su baile se acerca al contenido del romance que comienza “Amores trata Rodrigo, / descubierto ha su cuidado”.

La conexión de los bailes con el romancero no se limita al contenido, sino que afecta muy especialmente a la forma misma del texto. Los tres bailes están compuestos como centones de romances, es decir, mediante la acumulación constante de citas sacadas de otras piezas literarias (mayormente romances) que guardan escasa o nula relación con el evento narrado. Sirva como muestra el *Baile entremesado del Rey don Rodrigo y la Cava* que tiene un total de 144 versos, de los cuales al menos 71 versos son citas directas de 26 fuentes distintas, ninguna de ellas, un texto que aluda directamente a la leyenda de la Cava. La ingente cantidad de citas crea así un efecto de irracionalidad y caos. Un buen ejemplo de esta falta de coherencia interna en el argumento puede verse en este breve fragmento del mismo baile.

REY	Estoy tal que por ti el pecho se ahíla.
CAVA	“De las mudanzas de Gila, ¡qué enfermo que anda Pascual!”
REY	De tu hermosura y tu talle, Quiero hacer mi paraíso.
CAVA	“Mira, Zaide, que te aviso Que no pases por mi calle”.
REY	Esto manda mi afición Y a obedecerla me obligo.
CAVA	“Mandadero sois, amigo, Non tenedes culpa, non”.
REY	Pues crüel, ¿de mí haces asco? (350-1)

Aunque el efecto producido es el de arbitrariedad aleatoria, en realidad Moreto está aplicando una estructura muy estudiada para la apropiación de versos ajenos. El

procedimiento más común que emplea fue ya señalado por Rafael Balbín (88). Se trata de disponer el diálogo en tiradas de redondillas, cuyos dos primeros versos son de autoría propia, y más o menos pertinentes a la acción mientras que los dos siguientes son citas que en ocasiones parecen estar conectadas al resto del texto únicamente por la rima. De este modo, los dos primeros versos contribuyen a avanzar la acción y los otros dos (marcados en las citas con comillas) aportan comicidad. Sin embargo, esta no es la única técnica que usa Moreto para ensartar intertextos, pues, por ejemplo, en el *Baile del Conde Claros* los dieciséis primeros versos derivan todos de romances distintos: los cuatro primeros provienen del *Romance del Conde Claros*, los dos siguientes del *Romance del Conde Dirlos*, los seis siguientes, una vez más, del *Romance del Conde Claros*, y los cuatro últimos del *Romance de Montesinos*.²

MÚSICA	“Media noche era por filo, los gallos querían cantar,
TODOS	Conde Claros con amores no podía reposar”.
HOMBRE	“Aprisa pide el vestir, aprisa pide el calzar”.
TODOS	“Diéronle una rica manga que la infanta fue a bordar,
HOMBRE	diéronle un rico caballo rucio rodado alazán,
TODOS	que con el freno y la silla bien valía una ciudad”.
HOMBRE	“Fuéranse hacia los palacios de París, esa ciudad
TODOS	donde está la infanta Clara, causa de todo su mal”. (375-376).

La desconexión entre las citas y el argumento de los bailes llega hasta tal punto que en ocasiones los personajes se dirigen unos a otros con nombres que no son los suyos e incluso hablan de sí mismos adoptando una personalidad que no les pertenece. Por ejemplo, en el *Baile del Conde Claros*, citando el romance 995 del *Romancero General*, el rey dice sobre sí mismo: “Secretario soy del rey, / y el rey, mi señor, mandome / vestidle aquí de color” (382).

La inclusión de versos inconexos del romancero no es simplemente un recurso humorístico, sino que la intertextualidad funciona a modo de máscara lingüística haciendo que los personajes dejen de ser quienes son y se trasladen a otro mundo e historia que no es el del baile, consiguiendo así que el espectador deje de ver en ellos (al menos en parte) a Lucrecia, o La Cava o Colatinos, y que pase a ver otros

² En la edición del teatro breve de Moreto de María Luisa Lobato aparece indicada la procedencia de todos los intertextos de los tres bailes.

personajes y otros espacios. Sé que, dicho así, esto quizás suene un poco extraño, por eso quisiera emplear un ejemplo moderno para explicar cómo la intertextualidad puede ser un máscara que anula una identidad y un contexto y crea otros. Mi esposo y uno de sus colegas disfrutaban sosteniendo conversaciones sobre algo que les ha ocurrido en el trabajo empleando citas de Star Trek, La Guerra de las Galaxias y cómics americanos de los 70. Lo que comienza como un comentario sobre una reunión acaba convirtiéndose en una recreación cada vez más alejada del evento originario, en la que, sin saber cómo, algún otro colega acaba convertido en Batman a bordo del Enterprise de camino a cuadrar el presupuesto con la ayuda de Yoda. Para que esta conversación cuasi-absurda sea comprensible, es necesario conocer tanto la verdadera anécdota ocurrida como la procedencia y significado de las citas. La situación es similar a la de estos bailes, en los que se recrea una anécdota conocida con citas procedentes de un acervo cultural común que no siempre vienen a cuento. Tanto en la conversación a la que acabo de referirme como en los tres bailes burlescos moretianos se puede apreciar cuatro cuestiones fundamentales.

1. Hay un efecto cómico producido por aplicar una cita conocida por ambos a una situación diferente a la original, lo que podríamos llamar ironía.
2. Al mencionar una cita que corresponde a un bagaje cultural común, el hablante adopta momentáneamente una máscara y se convierte en ese personaje al que está citando; prueba de ello es que para imitar a - supongamos- el Señor Spock, es necesario reproducir su tono de voz y gesto.
3. Una vez que se instituye la conexión con cierto ámbito de la cultura popular (el romancero o la ciencia ficción) resulta lícito aludir a cualquier personaje o historia de ese ambiente, sin necesidad de seguir pautas de causalidad o sincronía. Se puede saltar del Cid a Rolando, o de Superman a Batman.
4. La parodia establece una identidad entre los hablantes que comparten un bagaje cultural común. Hay un disfrute en el reconocer la cita. En el caso de los bailes la audiencia recibe un guiño al reconocer los versos que aparecen en el romance, disfrutando de estas líneas de igual manera que los espectadores más cultos disfrutarían al descifrar las oscuras alusiones mitológicas de las comedias.

Frente a estas semejanzas, podemos notar una diferencia fundamental entre la conversación referida y los bailes: el grado de participación. Mientras que el intercambio entre amigos supone una acción conjunta, un ser a la vez emisor y receptor, ser el que hace reír y el que ríe; en los bailes hay una separación entre proveedor de diversión y consumidor. La identidad que se produce entre aquellos que comparten un referente cultural común es, en el caso de los bailes, una identidad impuesta. Los espectadores del baile sólo reconocen su comunión con los actores y con los demás miembros de la audiencia mediante la intervención de un elemento externo que les confiere desde fuera una identidad común. El espectador no es ya dueño de su propio acervo cultural, ya no puede modificar la leyenda que se le presenta, porque ésta es ahora propiedad del escenario. Es literalmente propiedad del

autor de comedias, que es ahora el único dueño con legitimidad para modificar y transmitir esta versión de lo que antaño fue acervo común.

María Begoña Barrio Alonso realizó un estudio sobre la pervivencia del romancero viejo en otros géneros en el que analiza cómo y por qué se preservaron los romances. Aunque en su estudio no se alude a los bailes paródicos, Barrio Alonso llega a una conclusión semejante a la mía con respecto a la intención de los autores cultos que entroncaban conscientemente con la tradición del romancero: “lo que busca el escritor, quien quiera que sea éste, es la complicidad con su público lector y espectador” (257). Barrio Alonso analiza los diferentes contextos y modos en los que se introducen las citas en textos del XVI y XVII y los clasifica. Dentro de su organigrama podríamos localizar estos bailes de Moreto en la subcategoría 3, que ella define así:

[L]as alusiones suelen tener un matiz humorístico y están puestas con intención doble: por un lado aludir a algo que se conoce, que está en la mente de todos, por otro lado hacer una asociación de ideas entre la escena o ambiente en el que se desarrolla la acción dramática o narrativa y la realidad de los hechos que cuenta el romance: en este caso siempre se produce una distorsión de planos orientada hacia el humor, y con bastante frecuencia hacia lo que puede resultar grotesco. (276).

Por tanto, Barrio Alonso, reconoce que la intertextualidad provoca una asociación con el texto citado y una distorsión de planos, que supone que se borren los límites entre el texto original y el texto citado.

Hemos empleado hasta aquí el término intertextualidad varias veces y es este el momento de dar una definición más exacta, pues aunque hasta ahora me he estado refiriendo casi siempre al uso de citas directas, la intertextualidad abarca un área más extensa. La idea proviene de la semiótica y se encuentra ya en *The Dialogic Imagination* de Mijaíl Bajtín, aunque el tema adquirió especial relevancia tras los estudios de Julia Kristeva, que fue quién acuñó el término “intertextuality”. Según Kristeva “any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another” (*Desire* 66). En consecuencia, la intertextualidad no es tanto la relación de un texto con otro como la manifestación de la participación de un texto en el espacio discursivo de una cultura. En el caso que aquí nos ocupa, lo interesante reside no en la acumulación de citas explícitas, sino en la conexión con el marco cultural del que proceden, que no es sólo el de un romance o leyenda particular, sino el de la cultura popular oral proveniente del medioevo.

Bajtín y después Kristeva sitúan cada texto en un espacio de relaciones sincrónicas y no diacrónicas con una cultura y su literatura. Los tres bailes aludirían así a un marco referencial en el que la diacronía desaparece, tanto en el texto como la recepción de éste. Por eso es posible acumular anécdotas que corresponden a tiempos históricos distintos. Por ejemplo, en el *Baile de don Rodrigo*, se citan fragmentos del romancero fronterizo o morisco que obviamente narran eventos posteriores a la época de don Rodrigo. Para la audiencia, las aventuras del romancero ocupan un espacio sincrónico común en el que no hay una sucesión temporal lógica. Esto mismo le ocurría a don Quijote, para quien el Cid, Rolando y Amadís eran seres coetáneos que vivían en

un mundo y tiempo comunes, el de los caballeros. Y esto no es porque don Quijote esté loco, sino que nos ocurre a todos, sobre todo para la cultura que recibimos de modo oral. En nuestra mente Caperucita Roja, Blanca Nieves o los Tres Cerditos ocupan el mismo espacio temporal (el “había una vez”). En los tres bailes paródicos que estamos analizando se puede apreciar además la distinción que hace Kristeva entre una intertextualidad horizontal (la que se da entre textos) y una vertical (entre el texto y su receptor) (*Word* 37). La intertextualidad horizontal es la relación que se establece entre un baile y un determinado número de romances o textos citados y aludidos. El nivel vertical corresponde a la apelación que el texto hace a la memoria textual del espectador mediante la inclusión de citas de fácil conocimiento para la audiencia.

Al aludir al romancero, los personajes de los bailes se ponen una máscara que les traslada a un tiempo sin tiempo, el de la cultura popular. En los bailes, las citas del romancero son muy breves y se salta rápidamente de un romance a otro, por lo que para la audiencia no remiten tanto a un romance determinado como al romancero en general. El romancero, sus personajes e historias forman una realidad paralela que la mente percibe como unitaria, como si todos esos seres vivieran en un mismo planeta ficticio y fueran intercambiables. Retomando la anécdota del principio, mi esposo puede hacer una pregunta citando Star Trek y su colega contestarle con una alusión a La Guerra de las Galaxias, pues ambas provienen del mismo contexto de la cultura popular. Quevedo tiene un entremés titulado *Refranes del viejo celoso*, que resulta particularmente ilustrativo a este respecto. El protagonista quevediano está siempre usando frases hechas y cada vez que lo hace el personaje citado (Pero Grullo, Maricastaña, Perico el de los Palotes, La Dueña Quintañoña o Villadiego) aparece en escena. Resulta obvio el carácter sincrónico y unitario de los elementos del lenguaje popular y el refranero, pues coexisten en escena personajes de muy distinta procedencia.

Bajtín, en *Problemática de la poética de Dostoievski*, explica cómo la literatura que incorpora elementos carnalescos, como estos bailes, es siempre polifónica, pues en ella se transgreden las normas morales, lógicas y lingüísticas. Esta transgresión es lograda, entre otros modos, a través de la intertextualidad. Hemos visto varios ejemplos de esto, pero baste añadir aquí que los personajes de estos bailes no hablan en consonancia a su clase social, no guardan el decoro que vemos en la comedia, sino que todos están lingüísticamente igualados mediante el uso de un habla vulgar y las citas procedentes del romancero. De acuerdo a Bajtín, la literatura polifónica emplea la dilogía, que consiste en el apartarse conscientemente de la norma y la aceptación de opuestos no exclusivos. Un ejemplo de esto lo podemos ver en *El Baile del Conde Claros*, donde el muerto habla y baila con los vivos (lo que rompe la lógica y acepta que los opuestos vida-muerte no son excluyentes). Además Colatinos pide al Conde Claros que se case en la otra vida con su esposa, quebrantando una vez más las leyes de la lógica y la moral, y eliminando la oposición binaria casada-soltera. El acusado anacronismo al que nos referíamos antes es también propio de la concepción temporal carnalesca, que no es lineal.

Las teorías de la intertextualidad tuvieron especial auge en los 70 y 80. Dentro del estudio de la literatura española destaca el trabajo de Gustavo Pérez Firmat. Este crítico delimita los distintos elementos que forman parte de la intertextualidad: el “intertexto” (la cita o alusión a otro texto), el “exotexto” (dentro de un texto todo lo que no es cita ni alusión a otro texto) y el “paratexto” (el texto original del que proviene la alusión o cita). De acuerdo a Pérez Firmat, aunque el paratexto no se mencione en su totalidad, siempre “queda aludido en su totalidad” (2), ya que se pone en juego no sólo el fragmento que se cita, sino toda la obra y su ideología. Los bailes conectan por tanto no sólo con determinados romances, sino con la vivencia del romancero que tiene la audiencia. Consecuentemente, “el intertexto no es solamente el texto *dentro* del texto, sino también y principalmente, el texto *entre* los textos” (2-3). Esta idea del texto entre los textos parece indicar que la intertextualidad crea un espacio intermedio que no es ninguno de los dos textos y que sólo se materializa en la mente del lector o espectador al poner en relación paratexto y exotexto. El personaje que cita a otro ocupa un espacio intermedio, el texto entre textos; un espacio en el que casi se convierte en otro sin totalmente perder su identidad. La intertextualidad opera como una máscara, pues quien se pone la máscara deja en parte de ser quien es, sin llegar a convertirse del todo en el personaje al que la máscara refiere. El baile muestra escenas de caos y mundo al revés propias del carnaval, pero el baile no es el carnaval sino una máscara.

Han sido varias las aplicaciones de la teoría de la intertextualidad al teatro español del siglo de Oro. Destaca el artículo de María Grazia Profeti “Intertextualidad, paratextualidad, collage. Interdiscursividad en el texto literario para el teatro del siglo de oro”. En este trabajo, María Grazia Profeti realiza un exhaustivo análisis y clasificación de la intertextualidad en el teatro del Siglo de Oro, siguiendo para ello algunos de los principios anteriormente marcados por Cesare Segre, así como la división entre intertextualidad vertical y horizontal planteada por Julia Kristeva. Los bailes aquí analizados corresponden a la parodia, que ella incluye en el subgrupo de relaciones globales de textos dentro del nivel horizontal de intertextualidad. Emplea para estos casos el marbete de “paratextualidad” que define como “procedimientos de transformación propios de la paráfrasis lingüística, y al mismo tiempo remite a la tipología de la parodia” (677). Profeti usa la comedia de disparates o burlesca como ejemplo de parodia y asume que el texto base de una parodia teatral debe ser también teatral, sin embargo, en los bailes la relación que se establece es con textos casi exclusivamente no teatrales.

Los centones son una parodia consciente no sólo de una leyenda específica, sino del romancero como género literario convencional y lleno de clichés. La intertextualidad no se limita a la cita directa, sino que incluye la parodia de los recursos formales del romancero. Uno de los rasgos estilísticos propios del romancero es su estilo formulaico que hace que determinadas expresiones puedan reutilizarse en romances diversos.³ Por ejemplo, en múltiples romances la acción se sitúa en “la mañana de San Juan” y cuando hay varios de algo (hermanas, caballeros, años, meses..) son siempre siete. Los bailes aquí presentados llevan esto a sus máximas

³ Véase: Catalán, Diego, *Arte poética del romancero oral*, Parte 2, Madrid, Siglo Veintiuno, 1998, pp. 149-162.

consecuencias, creando una historia a base fragmentos de romances, no siempre formulaicos, sino claramente procedentes de un romance particular. Es decir, se emplean como formularios versos que no lo son, poniendo así de relieve la artificialidad del baile y satirizando el romance como género codificado.

Otra de las parodias explícitas del estilo del romancero se encuentra en la introducción de un narrador dentro del baile. Los romances eran recitados por juglares que daban voz a los personajes y hacían las veces de narrador. Al ser un mismo intérprete quien declamaba todos los diálogos, era necesario introducirlos aclarando quién decía qué, con frases tópicas del tipo “estas palabras decía” o “bien oiréis lo que pasó”. En los bailes vemos que los personajes actúan como juglares: narrando, describiendo escenas e identificando a los interlocutores. Esta suplantación de identidad tiene, como es de esperar, un efecto cómico, pues resulta ridículo por innecesario que se nos narre lo que estamos viendo o se nos diga que Fulanito va a hablar justo antes de que lo haga. Un ejemplo de lo aquí referido se halla al comienzo de *Baile de Lucrecia y Tarquino*.

Tras Lucrecia, a su pesar,
Tarquino, que su amor traza,
“allá va a buscar la caza
a las orillas del mar”.
Viendo que huye su violencia,
esto la dice el tirano,
“con el sombrero en la mano
y acatada reverencia”. (362)

Y entonces habla Tarquino.

La cita es un elemento principal del habla de los personajes de estos bailes y su registro lingüístico les define del mismo modo que lo hace su disfraz. Su habla, como su atuendo, es multiforme, exagerada y satírica. La intertextualidad exagerada ayuda a romper cualquier rasgo de verosimilitud en la representación del baile. Mientras que en la comedia el espectador entra en la historia e imagina por unos momentos que lo que allí ocurre es real (o al menos pretende serlo), no ocurre lo mismo en estos bailes. La parodia a la que asistimos nos remite al mundo ilógico del carnaval y nos hace ver a los personajes como seres carnavalescos. Al presenciar el diálogo caótico de, pongamos, Lucrecia y Tarquino, el espectador no ve a Lucrecia y Tarquino, sino una burla de ellos, un actor disfrazado a la manera del carnaval. Pues mientras en la comedia el disfraz servía para anular al actor y crear al personaje, en el baile y el carnaval el disfraz (físico y lingüístico) acentúa el hecho de disfrazarse en sí mismo. El rey de gallos no es, ni pretende ser, un rey de verdad, sino una parodia explícita. La técnica del centón actúa como una máscara que priva a los personajes (y no únicamente a los actores) de su identidad, poniendo de manifiesto su carácter de marionetas.

Se asume, aunque de modo paródico, el concepto del “soy quien soy” de la comedia que fue ampliamente analizado por José Antonio Maravall en *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Por lo general, los personajes de cualquier comedia se reducen a un grupo fijo de *dramatis personae*: galán, dama, criado, criada, poderoso

y viejo. Más que personalidades únicas, encontramos actantes que son ante todo una representación de una clase y un género, con unas obligaciones y expectativas específicas. La situación de los personajes de los bailes burlescos puede parecer a primera vista contraria a la de la comedia; después de todo hay una clara ruptura del decoro y todos, del rey al criado, hablan y obran como hampones. No obstante, en estos bailes burlescos los personajes también son quien son, pero lo que son es precisamente eso: personajes de baile, trasposiciones carnavalescas. El rey no es rey, sino una degradación burlesca de personaje de romance, y lo mismo la dama o la criada. Ellos también sacrifican su individualidad a su función, aunque en los bailes su función no deriva de su clase, como en la comedia, sino de su esencia teatral y burlesca. Todos comparten una esencia común, una sombra ridícula de los héroes del romancero, y, en cuanto a ente carnavalesco, cumplen con el decoro que su esencia requiere. Por eso da igual que citen un romance u otro, pues cualquiera sirve para definirles. Por eso también todos hablan igual.

Aunque la intertextualidad contribuye a crear un ambiente carnavalesco, los bailes han perdido la esencia original del carnaval que empieza a desaparecer en el Renacimiento. El llevar el carnaval al escenario supone una eliminación de sus elementos fundamentales de espontaneidad y oposición a la cultura oficial. Gradualmente, la cultura oficial comenzó a asimilar la cultura popular. El romancero nuevo y los géneros teatrales breves son un buen ejemplo de ello, pues los autores cultos componían obras que conservaban los elementos formales de la literatura popular, pero cuya composición y transmisión ya no era popular. La intertextualidad, al poner en relieve la conexión con la cultura popular, es una máscara que esconde la apropiación de lo popular por las élites, quienes regurgitan al pueblo su propia tradición. El pueblo consume así la literatura popular, sin ser ya dueño de ella. La apropiación y subsiguiente destrucción del carnaval por parte de estos bailes es algo propio de todo el teatro menor del XVII. José Luis Alonso Hernández, al analizar los entremeses de Quevedo, llega a conclusiones que bien pueden aplicarse a los bailes que aquí nos ocupan. Él explica cómo los entremeses fueron formalizándose a través del tiempo hasta el punto que “Quevedo sólo utiliza del carnaval su aspecto externo, la máscara, y no su significado profundo” (41). El teatro breve habría perdido así la risa colectiva del carnaval y su verdadero carácter de renovación, quedándose simplemente en una parodia en la que lo grotesco provoca una risa vacía. La intertextualidad es una más de las máscaras empleadas por un teatro que finge ser popular, pero no lo es.

Obras citadas

Alonso Hernández, José Luis. “Transformaciones carnavalescas en los Entremeses de Quevedo.” *En torno al teatro breve*. Ed. Margot Versteeg. Amsterdam: Rodopi, 2001. 41-53. Print.

Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Rabelais*. Madrid: Alianza, 2003. Print.

---. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003. Print.

---. *The Dialogic Imagination*. Austin: U of Texas Press, 1981. Print

Balbín, Rafael. "Tres piezas menores de Moreto, inéditas." *Revista de Bibliografía Nacional* III (1942): 84-85. Print.

Barrio Alonso, María Begoña. "Pervivencia del romancero viejo en otros géneros." *El romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*. Ed. Pedro M. Piñero et al. Cádiz: Fundación Machado-Universidad de Cádiz, 1989. 243-277. Print.

Díez Borque, José María. "Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español." *Teatro y fiesta en el barroco. España e Iberoamérica*. Sevilla: Serval, 1986. 11-40. Print

Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia UP, 1980. Print

---. "Word, Dialogue, and the Novel." *The Kristeva Reader*. New York: Columbia UP, 1986. 34-61. Print.

Maravall, José Antonio. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid: Seminarios y Ediciones, 1972. Print.

Moreto, Agustín. "Baile de Lucrecia y Tarquino" *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*. Vol. 2. Ed. María Luisa Lobato. Kassel: Reichenberger, 2003. 360-372. Print.

---. "Baile del Conde Claros" *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*. Vol. 2. Ed. María Luisa Lobato. Kassel: Reichenberger, 2003. 373-84. Print.

---. "Baile entremesado del Rey don Rodrigo y La Cava" *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*. Vol. 2. Ed. María Luisa Lobato. Kassel: Reichenberger, 2003. 346-57. Print.

Pérez Firmat, Gustavo. "Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura." *Romanic Review* 69 (1978): 1-14. Print.

Profeti, María Grazia, "Intertextualidad, paratextualidad y collage. Interdiscursividad en el texto literario para el teatro del siglo de oro." *Actas sobre el congreso internacional sobre semiótica del hispanismo celebrado en Madrid en los días 20 al 25 de junio de 1983*. Vol. 1. Madrid: CSIC, 1985-6. 43-69. Print.

“Romance del conde Claros.” *Romancero General o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVII*. Ed. Agustín Durán. Madrid: Atlas, 1945. Web. 10 Jan. 2010. <<http://www.cervantesvirtual.com>>.

“Romance del rey don Rodrigo” en *Romancero General o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVII*, ed. Agustín Durán, ed. digital de [cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com), Madrid, Atlas, 1945. Web. 10 Jan. 2010. <<http://www.cervantesvirtual.com>>.

“Romance de Tarquino y Lucrecia” en *Romancero General o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVII*. Ed. Agustín Durán. Edición digital de [cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com), Madrid, Atlas, 1945. Web. 10 Jan. 2010. <<http://www.cervantesvirtual.com>>.

Segre, Cesare. “Intertextuale / interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti.” *La parola ritrovata: Fonti e analisi letteraria*. Ed. C. di Girolamo and I. Paccagnella. Palermo: Sellerio, 1982. 15-28. Print.