

CLAUDIA DEMATTÈ

LA FORTUNA DE LAS OBRAS DE MONTALBÁN ENTRE
REESCRITURAS, PARODIAS Y TRADUCCIONES:
EL CASO DE LA COMEDIA *NO HAY VIDA COMO LA HONRA*

Dentro del marco del proyecto «Un autor madrileño recuperado: Juan Pérez de Montalbán»,¹ mis últimas investigaciones se están centrando en matizar la fortuna de Montalbán durante el siglo XVII a través de distintas pautas. En un anterior trabajo examiné la fama en la parodia, a través del gran éxito del teatro del autor a partir del alto número de reescrituras paródicas que tenemos de sus piezas y que lo convierten en un caso atípico del panorama teatral de su tiempo.² Aquí mi intento es medir su éxito a través no sólo de las ediciones de sus obras y de las puestas en escena cuando Montalbán todavía estaba en vida, sino también a través de las traducciones que llevaron las obras de este autor a distintos países europeos. Ya está en camino el siguiente eslabón de estas investigaciones que intenta examinar las huellas de las lecturas de Montalbán en sus obras, es decir, el juego intertextual de nuestro dramaturgo con textos de otros autores del Siglo de Oro, y en particular con Cervantes.³

¹ Véase a este propósito en el marco de la Biblioteca de Autor de la Biblioteca Cervantes Virtual la página web dedicada a Juan Pérez de Montalbán, que coordino yo misma, y C. Demattè, *El proyecto “Un autor madrileño recuperado: Juan Pérez de Montalbán”*, en G. Vega García-Luengos, H. Urzáiz Tortajada (eds.), *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega*, Universidad de Valladolid, Salamanca 2010, pp. 401-408.

² C. Demattè, *La fama en la parodia: Juan Pérez de Montalbán y sus reescritores burlescos*, en A. Bègue, C. Mata, P. Taravacci (eds.), *Comedia burlesca y teatro breve del Siglo de Oro*, Universidad de Navarra, en prensa.

³ Este trabajo, que explora los temas cervantinos en las obras de Pérez de Montalbán, aparecerá en la revista *eHumanista* en un número monográfico dedicado a Cervantes.

Vamos a empezar con la cita de unas líneas de Germán Vega García-Luengos que introducen las nuevas adiciones en 1993 a los trabajos de Profeti sobre Montalbán:

Una de las sorpresas que deparó la exhaustividad de la *Bibliografía di Montalbán* fue la evidencia de la venturosa singladura editorial que alcanzaron algunos textos del autor durante los siglos XVII y XVIII. Esta prueba incontrovertible de su persistente atracción, no sólo obligaba a matizar las ideas sobre la recepción de Pérez de Montalbán sino, incluso, del teatro del Seiscientos, en general. [...] Si nos atenemos a la fórmula de las comedias sueltas, excelente baremo de la circulación de un texto, [...] ni hasta entonces, ni desde entonces, nadie ha logrado acumular tantas ediciones de un mismo texto.⁴

Nos ayudan a evaluar este éxito por supuesto la *Bibliografía*⁵ de Profeti con su sucesiva *Addenda*⁶ y las *Nuevas adiciones* de Germán Vega, con el resultado de poner a nuestro autor, en término de número de sueltas conservadas, por encima de un dramaturgo como Calderón. Si de *La vida es sueño* según el *Manual bibliográfico calderoniano* de K. y R. Reichenberger se conservan 24 sueltas, en el caso de las obras de Montalbán hay 35 sueltas del *Mariscal de Virón*,⁷ 31 de *Los amantes de Teruel*, 27 de *La más constante mujer*, 25 de *El príncipe de los montes*, 24 de *El valiente Nazareno Sansón*, si citamos tan solo las que tienen un número de sueltas por encima de las de Calderón.⁸

⁴ G. Vega García-Luengos, M. G. Profeti, *Para una bibliografía de Juan Pérez de Montalbán. Nuevas adiciones*, Università degli Studi di Verona, Verona 1993, p. 6.

⁵ M. G. Profeti, *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*, Università di Padova, Verona 1976.

⁶ M. G. Profeti, *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán. Addenda e corrigenda*, Università di Padova, Verona 1982.

⁷ Obsérvese cómo el número de sueltas va parejo también al número de representaciones de las que conservamos noticias: por la compañía de Roque de Figueroa, a partir de la misma dedicatoria en la pieza; por María de Córdoba, mujer de Andrés de la Vega quien obtuvo licencia para representarla en Daganzo en el noviembre de 1632 (H. Rennert, *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, New York, The Hispanic Society of America, New York 1909, p. 186); y en 1686 en la corte por R. López (N. D. Varey, J. E. Shergold, *Teatros y comedias en Madrid, 1666-1687: estudio y documentos*, Tamesis Books Limited, London 1975, p. 187); 12 veces en el s. XVIII en Valencia (E. Juliá Martínez, *Preferencias teatrales del público valenciano en el siglo XVIII*, «Revista de Filología Española», 20 (1933), p. 135.

⁸ Es llamativo y sobre todo indicativo del éxito, como ya intenté demostrar (Demattè, *La fama en la parodia*), que las tres primeras piezas en esta clasifi-

En un ensayo anterior Germán Vega había también apuntado que «la repetición de representaciones en temporadas o sesiones sucesivas es índice de la aceptación de algunas obras»⁹ y una vez más hemos de pensar en nuestro dramaturgo quien, como veremos, gozó del privilegio de ver la misma comedia puesta en escena en los mismos días en dos teatros distintos de Madrid. Un éxito que se dio durante su breve vida ya que se recoge también en las palabras del dramaturgo que comenta estas representaciones en otras obras suyas.¹⁰ Mientras que después de casi medio siglo de su muerte, Jerónimo García puso en escena en palacio entre noviembre de 1680 y enero de 1681 nada menos que tres obras de Montalbán: *La más constante mujer*, *Como padre y como rey* y *Olimpa y Vireno*.¹¹

Vamos entonces a evaluar tres datos que nos llevan a comentar el nivel de éxito y apreciación de este dramaturgo durante el siglo XVII y XVIII, empezando por el número de sueltas conservadas y la presencia de representaciones en temporadas simultáneas o sucesivas y añadimos un dato más: como afirma Germán Vega al hablar de las prensas de Valladolid en el siglo XVIII, «la salida de más de una edición de ciertas piezas marca igualmente su buena

cación hayan tenido una reescritura burlesca mientras que de la cuarta exista una versión burlesca de un romance incluido en la pieza. Véase con respecto al estudio detallado de este éxito los trabajos de G. Vega García-Luengos: *El teatro barroco en los escenarios y en las prensas de Valladolid durante el siglo XVIII*, en *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, Reichenberger, Kassel 1989, pp. 639-73; *Lectores y espectadores de la comedia barroca: Los impresos teatrales sevillanos del siglo XVIII*, en Manuel García Martín (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso de la AISO*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 1993, pp. 1007-16; y G. Vega García-Luengos, R. Fernández Lera, A. del Rey Sayagués, *Ediciones de teatro español en la Biblioteca de Menéndez Pelayo (hasta 1833)*, Reichenberger, Kassel 2001.

⁹ Vega, *El teatro barroco en los escenarios y en las prensas de Valladolid durante el siglo XVIII*, p. 663.

¹⁰ Las palabras del mismo Montalbán sobre las representaciones de sus comedias hallan confirmación en los hallazgos de Shergold y Varey, *Some Palace Performances of Seventeenth-Century Plays*, «Bulletin of Hispanic Studies», 40 (1963), p. 238. Por ejemplo en el caso de *Amor, privanza y castigo* han hallado prueba de que la compañía de Andrés de la Vega la representó antes del 31 de marzo de 1627. Profeti, *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán. Addenda e corrigenda*, p. 72.

¹¹ N. D. Shergold, J. E. Varey, *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, Tamesis, London 1982, pp. 240-41.

acogida. [...] Tan sólo una de las 17 obras señaladas en primer lugar cuenta con dos ediciones localizadas: *La gitana de Menfis*».¹²

Con respecto al gran éxito que tuvo en España la colección de novelas *Sucesos y prodigios de amor*, Madrid, 1624 por J. González y a costa de su padre, hay que remitir al estudio bibliográfico de Profeti y a la edición de Giuliani¹³ para que se nos confirme que tuvo no menos de 22 ediciones en poco más de un siglo.¹⁴ Entre estas, tres fueron en Madrid a costa de su padre: una cada dos años. Destaca también el dato de que este volumen ha tenido un curioso éxito en Sevilla, centro de difusión editorial importantísimo durante estos años, dos ediciones en 1633 por el mismo editor, Andrés Grande (Profeti, *Bibliografía*, pp. 9-11), dos en 1641 (ivi, pp. 14-15) y tres en 1648 por Gómez Pastrana (ivi, pp. 17-19). La difícil historia editorial, por supuesto, cuenta con la historia censoria de este volumen debido al infausto desarrollo de una de las novelas incluidas, «La mayor confusión», que llegó a tener hasta cinco conclusiones.¹⁵ La traducción italiana, estudiada por Bruna Cinti, se debe a B. Cialdini en Venezia, por C. Tomasini en 1637 y tuvo una reimpresión en 1640 por el mismo y en 1676 en Venezia-Bologna por G. Recaldini.¹⁶

En el caso de la *Vida y purgatorio de San Patricio*, hay que subrayar que, según Profeti, gozó de hasta 43 ediciones en casi dos siglos desde su aparición en 1627 hasta 1787, con tres ediciones en el mismo año (1635) y por el mismo editor, aunque fuese su padre (Profeti, *Bibliografía*, pp. 45-46). La historia de su traducción es interesantísima pero también muy complicada, como subraya la especialista italiana, por «il loro numero eccezionalmente elevato e per il reiterarsi delle proposte».¹⁷ Para Francia tenemos por lo menos dos traducciones, una de F.A.S. Chartreux en Bruselas en 1637

¹² Vega, *El teatro barroco en los escenarios y en las prensas de Valladolid durante el siglo XVIII*, p. 663.

¹³ *Sucesos y prodigios de amor*, ed. de L. Giuliani, Montesinos, Biblioteca Clásicos y Raros, 1, Barcelona 1992.

¹⁴ Estas ediciones van de 1624 hasta 1734 según el cómputo de Profeti, *Per una bibliografía*, p. 4.

¹⁵ Véase V. Dixon, *La mayor confusión*, «Hispanófila», 3 (1958), pp. 17-28.

¹⁶ B. Cinti, *Narrativa spagnola a Venezia (una traduzione di Montalbán)*, en *Studia historica et philologica in honorem M. Batllori*, Roma, 1984, pp. 573-93.

¹⁷ Profeti, *Per una bibliografía*, p. 60. De la misma autora tenemos también la edición moderna de esta obra (Pérez de Montalbán, *Vida y purgatorio de san Patricio*, ed. M. G. Profeti, Università di Pisa, Pisa 1972).

y reeditada varias veces,¹⁸ y otra de R. P. François Bouillon de 1643, reimpresa más de diez veces hasta más de un siglo más tarde.¹⁹ Pero nos llama la atención sobre todo el éxito italiano de esta obra que gozó probablemente de tres distintas versiones: por primera vez ha sido descubierta por Profeti la traducción salida en L'Aquila de 1641 de «R.P.D. Martino di San Bernardo della Congregazione riformata del detto Santo e Priore della Madonna del Refugio dell'Aquila».²⁰ Una segunda, no conservada, atribuida a Andrea Vaiola, Messinese (1643-1709) posiblemente publicada a la vuelta de su viaje a España que tuvo lugar entre 1678 y 1682. Una tercera, anónima, limitada a cuatro capítulos de la traducción de Bouillon, publicada en Venezia en 1757.²¹ Por fin hay que citar una traducción portuguesa y posiblemente una holandesa.

Llegamos de este modo al corazón de la producción de Montalbán que hoy nos ocupa: el teatro. Si las ediciones de su dos tomos oficiales no fueron considerables (tres), hay que decir que sus piezas vivieron sobre todo en sueltas, como vimos ya en la introducción.

Con respecto al *Primer tomo*, publicado en 1635, podríamos comentar *El príncipe de los montes*, que conoció gran éxito si tenemos en cuenta el número de sueltas (25) recopiladas por Profeti, las cuatro relaciones conservadas y la prueba de su representación por la compañía de Bartolomé Romero en Valencia en 1629, en Palacio el 1 de enero de 1634 y en noviembre de 1635 delante del rey y de la reina, y también un par de veces en el s. XVIII en las escenas valencianas.²² La Barrera no olvida apuntar la atribución a Calderón.²³ *El señor don Juan de Austria* contiene un soneto aquí aparecido por primera vez, y solo después en el *Para Todos*, cuya traducción al inglés hizo T. Stanley.²⁴ Fue representada delante del rey y la reina en marzo de 1628. *Los templarios* tuvo una refundi-

¹⁸ Remito a Profeti, *Per una bibliografia*, pp. 60-62 para la historia editorial de esta traducción.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 62-69.

²⁰ Profeti, *Per una bibliografia*, p. 69. Reimpresa en Milán en 1708.

²¹ *Ibidem*, p. 71.

²² Juliá Martínez, p. 119. La edición crítica de esta comedia va a aparecer en J. Pérez de Montalbán, *Primer tomo de comedias*, ed. C. Demattè, vol. I.1, Reichenberger, Kassel (en prensa).

²³ A. de La Barrera y Leirado Cayetano, *Catálogo Bibliográfico y biográfico del Teatro Antiguo Español*, Rivadeneyra Madrid 1860 (p. 525b).

²⁴ Profeti, *Per una bibliografia*, p. 344.

ción francesa en *Les templiers*, que contiene algunos pasajes extraídos de la comedia de Montalbán con fecha 1815 y que dio lugar a numerosas versiones españolas.²⁵ Fue representada delante de los reyes en diciembre de 1630. *La toquera vizcaína* tuvo una refundición en cinco actos *Cuando tocas vendo desengaños toco*, conservada manuscrita en la Biblioteca Histórica de Madrid, y una en el siglo XVIII en cinco actos en 1811; un manuscrito en cinco actos *Toquera vizcaína*, quizás copia de la anterior. *Cumplir con su obligación*, la segunda obra teatral que Montalbán compuso,²⁶ según afirma en la dedicatoria a la misma, insertada en su *Primer tomo*, gozó de una refundición en 1872 por Emilio Álvarez (un manuscrito de esta refundición se halla en la Biblioteca Municipal de Madrid). Con respecto a *Los amantes de Teruel*, como afirma Profeti, «il numero delle ristampe e la presentazione ripetuta delle relazioni attesta un favore che la commedia di Tirso non conobbe».²⁷ De hecho además de presentarse en el *Primer Tomo de las comedias*, como obra conclusiva, en las *Doce comedias de Lisboa* 1647 y en la Parte 44 de *Diferentes Autores*, encontramos por lo menos 31 sueltas que llegan hasta finales del s. XVIII y seis relaciones incluida una burlesca.²⁸ Se conserva además un manuscrito en la Biblioteca Histórica en 5 actos que posiblemente represente una refundición de la obra de Montalbán.²⁹

Con respecto a las comedias de santos, que Montalbán cultivó con cierto esmero (no hay que olvidar que entró en la orden de San Francisco y que escribió con Lope una comedia titulada *Los terceros de San Francisco*),³⁰ en el *Primer Tomo* apareció el *Hijo del serafín*. En la segunda mitad del s. XVII Andrea Perrucci decidió traducir esta pieza, aunque más bien se puede hablar de refundi-

²⁵ Profeti, *Per una bibliografia*, pp. 353-54.

²⁶ La edición crítica al cuidado de K. Vaiopoulos aparecerá en J. Pérez de Montalbán, *Primer tomo de comedias*, vol I.1. *Morir y disimular*, fue su primera comedia, como se dice en el explicit, y fue representada en 1631.

²⁷ Profeti, *Per una bibliografia*, p. 230.

²⁸ *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, vol. II, ed. del GRISO dirigida por I. Arellano, Iberoamericana-Universidad de Navarra, Madrid-Pamplona 2001.

²⁹ Profeti, *Per una bibliografia*, p. 230.

³⁰ Véase a propósito de la colaboración con el Fénix y de esta obra, Demattè, *Entre ingenios anda el juego: Juan Pérez de Montalbán y las comedias en colaboración con Lope y Calderón. Notas acerca de Los terceros de san Francisco*, en A. Cassol, J. Matas Caballero (eds.), *La escritura en colaboración en el teatro áureo*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, Valladolid (en prensa).

ción, como demuestra Laura Pierozzi, quien afirma que se trata de «una riscrittura interpretativa della commedia di Montalbán, di cui si rispetta il messaggio [...] ma modifica il significato [...]. Di conseguenza, al centro dell'opera italiana non si trova il santo, come avviene nella commedia spagnola, bensí l'antagonismo fra il demonio e l'Angelo».³¹ En el *Segundo Tomo* insertó *El valiente Nazareno Sansón*, de la cual se conservan 23 sueltas y además nueve relaciones de un romance titulado «Vida y muerte de Sansón» que tuvo tanto éxito hasta el punto de tener una versión burlesca en distintos ejemplares conservados.³² Otra comedia de santos, *Santo Domingo en Soriano*, tuvo una adaptación en el s. XVII del que se conserva un ms en la Biblioteca Histórica titulado *Ángel custodio*.³³

Obras que aparentemente tuvieron poco éxito con respecto a las demás del mismo autor, gozaron en su momento de inmediata representación: *Olimpa e Vireno*, escrita según Parker hacia 1625-29,³⁴ fue representada en el septiembre de 1633 por Roque de Figueroa y por la compañía de Juan Martínez en mayo de 1635. Además cabe decir que una comedia con un título parecido la escribió un anónimo, según lo que afirma Lope en su *Loa sacramental de los títulos de comedias*, con el título *Imposible vencido*. *Olimpa y Vireno*, conservada en ms. 17450²¹ de la Biblioteca Nacional de España de la que Profeti apunta que, a pesar de la confusión de los críticos, es comedia diferente de la de Montalbán.³⁵

Con respecto al *Para Todos*, que Laplana Gil define «en su contexto genérico, [...] una miscelánea más»,³⁶ hay que subrayar que gozó de por lo menos 13 ediciones en el siglo que siguió a su primera edición en 1632, contando con dos ediciones en el mismo

³¹ L. Pierozzi, "El hijo de Serafín" di J. Pérez de Montalbán tradotta da A. Perrucci, en *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano. Vol. IV: Spagna e dintorni*, ed. M. G. Profeti, Alinea, Firenze 2000, vol. IV, p. 199.

³² Profeti, *Per una bibliografia*, p. 369.

³³ Ms 66-15. Profeti, *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán. Addenda e corrigenda*, p. 31. Estamos estudiando las relaciones entre hipotexto y texto y las conclusiones saldrán en un próximo trabajo.

³⁴ J. H. Parker, *Chronology of the plays of Juan Pérez de Montalbán*, «PMLA», 67 (1952), pp. 186-210.

³⁵ Profeti, *Per una bibliografia*, p. 313.

³⁶ J. Pérez de Montalbán, *Obra no dramática*, ed. J. E. Laplana Gil, Castro, Madrid 1999, p. xli.

año, 1645, en Sevilla.³⁷ Fue bastante rápida su acogida en Francia, donde apareció la primera edición en 1684 en dos tomos,³⁸ al cargo de Guillaume de Luyne con el título de *La semaine de Montalbán ou Les mariages mal-assortis, contenus en huit nouvelles*, quedando bien claro que la materia que más interesaba eran las novelas insertadas, como ya pudimos notar en el caso de los *Sucesos y prodigios*.³⁹ De su traducción al inglés nos ocuparemos en nuestro próximo trabajo sobre los temas cervantinos, ya que fue el resultado de un curioso fenómeno de atribución equivocada y de recepción desviada.⁴⁰

Si esta obra miscelánea en su conjunto no tuvo traducciones en Italia, contrariamente a los otros casos europeos, lo que más interesó a los traductores italianos fueron las comedias insertadas. De las piezas incluidas, fueron justamente las dos comedias más exitosas las que se tradujeron, es decir, *La más constante mujer* y *No hay vida como la honra*.⁴¹

Con respecto a la primera, la existencia de un manuscrito, de cuatro ediciones en volúmenes colectáneos y la atestación de 27 sueltas, con además por lo menos siete relaciones, nos habla sin duda del éxito que tuvo esta comedia en su momento, hecho comprobado por el testimonio de la representaciones tanto en España como en Lima. La traducción al italiano fue casi inmediata, en 1638, ya que se supone que la comedia se escribió en 1631. Como subraya Profeti en un trabajo dedicado a esta traducción, el tra-

³⁷ Fue Profeti quien destacó la presencia de dos ediciones en esta ciudad por el mismo editor en el mismo año (Profeti, *Per una bibliografia*, p. 82).

³⁸ Es interesante anotar cómo al año siguiente apareció una segunda edición de los dos volúmenes.

³⁹ Para la traducción al francés véase Profeti, *La traduzione francese del Para Todos di Juan Pérez de Montalbán*, «Proemio», 1 (1970), pp. 109-119. Fuera de la obra completa se tradujo singularmente al holandés la novela *El piadoso bandolero* junto a otra de la colección *Sucesos y prodigios de amor* (Profeti, *Per una Bibliografia*, p. 98).

⁴⁰ Véase mi trabajo *Temas cervantinos en las obras de J. Pérez de Montalbán*, «Ehumanista» (en prensa).

⁴¹ Las otras piezas fueron: *El segundo Séneca de España y príncipe de España*, *De un castigo dos venganzas*, y los autos *Escanderbech* y *El Polifemo*. Se dice en el ms. 17061 de la Biblioteca Nacional de España que fue representado por Manuel Vallejo en 1630; insertado en el *Para Todos*, recuerda por su título a una de Calderón, *De un castigo tres venganzas* o *Un castigo en tres venganzas* que presenta un desarrollo totalmente diferente. Profeti, *Per una bibliografia*, pp. 243-46.

ductor fue Tomaso Caló y la transformó en una pieza en cinco actos con un interesante “tentativo di mediare le due culture”.⁴²

Pero el caso que hoy nos ocupa es quizás la prueba más importante para el éxito de este dramaturgo. Se trata de la comedia *No hay vida como la honra*. El primer indicio de su éxito es el gran número de sueltas que se conservan, Profeti recoge nada menos que 21; la pieza fue también incluida en el *Para Todos*, en las partes 25 y 44 de *Diferentes Autores*, en las *Doce comedias las más grandiosas*, de Lisboa, 1647, y en dos manuscritos (Profeti, *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*, pp. 301-309). Además fue objeto de una reescritura paródica puntual como ya tuvimos ocasión de observar.⁴³

Un primer testimonio literario que nos relata el éxito de esta pieza, lo encontramos en las *Academias del Jardín* (Madrid, 1630) en donde Salvador Jacinto Polo de Medina describe en la «Academia tercera» la puesta en escena de *No hay vida como la honra* y a continuación una discusión literaria que sigue a la representación de la obra de Montalbán:

Muy buena es la comedia – dijo un bachiller, que sobran en todas ocasiones – pero no me acomodo que nos pinte la dama, siendo noble, tan poco honesta que se arroje a entregar su honor con el riesgo de perderlo.

— Holgara – dijo Jacinto – no ser tan bisoño en el arte poética, para no disimular tan vano y licencioso parecer como el de V.m., pero me ayudaré de las razones fuertes que sobre sus preceptos da en sus *Tablas poéticas* el licenciado

⁴² Profeti, *L'Isabella di Tommaso Calò e la sua fonte spagnola*, en G. Bellini (ed.), *Aspetti e problemi di letterature iberiche, Studi offerti a Franco Meregalli*, Bulzoni, Roma 1981, pp. 299-314. Cito por el artículo recopilado también en: *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, V. I: *Materiali, variazioni, invenzioni*, ed. M. G. Profeti, Alinea, Firenze 1996, p. 88. Con respecto a la puesta en escena de obras de Montalbán en Italia, véase Nancy d'Antuono quien enumera por lo menos siete “scenari” de nuestro autor en la Italia de los siglos XVII y XVIII: *El mariscal de Birón, Escanderbech, Despreciar lo que se quiere, Los que son juicios del cielo, La doncella de labor, El valiente Nazareno Sansón y Los hijos de la fortuna, Teágenes y Clariquea* (Nancy D'Antuono, *La comedia española en la Italia del siglo XVII: La Commedia dell'arte*, en *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, eds. H. W. Sullivan, R. A. Galoppe, M. L. Stoutz, Tamesis, London 1999, pp. 18-29).

⁴³ Véase Demattè, *La fama en la parodia: Juan Pérez de Montalbán y sus reescritores burlescos*, y la edición de la burlesca de C. Sbriziolo en *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, vol. VII, ed. C. Mata Induráin, Iberoamericana / Vervuert, Madrid/Pamplona 2011.

Francisco de Cascales. Que el poeta fingiese esta dama (como V.m. dice) más atrevida de lo que es justo que sea una mujer noble no es yerro, que no es deshonestidad dar licencia a su amante una dama, si se encaminan al fin honesto del matrimonio. Y cuando demos que sea desenvoltura, acaso los nobles se libraron de los desaciertos, si bien en ellos es menos contingente? Pues si esto es así muy bien pudo el poeta fingirla como quiso, que, como dice Horacio, *aut famam sequere aut convenientiam finge*. Dice, pues, Horacio, que la persona que introduce el poeta es histórica o es fingida. Si es fingida puede el poeta pintarla y fingirla como gustare, honesta o deshonesto, y si es histórica y verdadera le es forzoso al poeta seguir la fama y nombre que la historia le da.⁴⁴

Considérese además que, aprovechando el hecho de que el *Para Todos* se estructura en los siete días de la semana en cada uno de los cuales se debaten temas filosóficos, teológicos, se representa una comedia o se lee una novela, Montalbán decidió incluir esta pieza en el Día Primero de su miscelánea casi imitando, o bien reflejando, la ficción de Polo de Medina que le precedió en dos años. Al dedicatario don Fernando Fernández de Velasco y Tobar, condestable de Castilla y León el autor confiesa que:

Luego que se representó *La más Constante Mujer*, propuse no hacer otra hasta escribir este libro y juntamente consagrar a vuestra excelencia el Primer día, tomando su esclarecidísimo nombre por buen principio para los demás, en que pongo la comedia de *No hay vida como la honra*, por ser de las mías la que tuvo mayor aplauso y sin pesadumbre, duda, ni sobresalto que como entonces las comedias que cada uno escribía eran suyas después de hacerlas y acertarlas no quedaba riesgo que pudiera temerse.⁴⁵

En el mismo texto, el narrador introduce la comedia con este párrafo:

Las honras finalmente que han hecho antiguos y modernos a los que profesan buenas letras son tantas que pide su discurso mayor volumen; así dejándolas al silencio que suele ser el más acertado coronista, pondré fin al propuesto asunto por dar lugar a la comedia que me ha tocado hacer representar, que es:

⁴⁴ S. J. Polo de Medina, *Academia Tercera, Academias del Jardín*, en *Obras escogidas*, ed. J. M. de Cossio, Clásicos Olvidados, Madrid 1931, pp. 192-93. A este propósito véase también el ensayo de J. Canavaggio, *Góngora et la Comedia nueva: un témoignage inédit de Francisco del Villar*, «Mélanges de la Casa de Velázquez», 1-1 (1965), pp. 245-54.

⁴⁵ Cito por la edición moderna de esta obra en el volumen al cuidado de E. Llaplana Gil (J. Pérez de Montalbán, *Obra no dramática*) pero hay que subrayar que se trata de una edición incompleta, ya que faltan las comedias interpoladas.

No hay vida como la honra. El poeta es conocido y el autor que la representa Roque de Figueroa, y así por lo uno y por lo otro merece vuestro aplauso para divertir con los consonantes el ánimo de la forzosa atención que ha pedido el discurso propuesto.

Mientras que al concluirse la representación, se nos dice que:

General fue el gusto que dio a todos la comedia, por tener él solo piedad y honra, por ser los lances apretados, como nuevos y por haberla representado con grande acierto Antonia Manuela, única en todo.

Lo que se nos está comentando en la ficción del Día Primero del *Para Todos* es en realidad un hecho real ya que tenemos constancia de la representación de *No hay vida como la honra* antes del 28 de marzo de 1628 por la compañía de Roque de Figueroa, fecha que Parker utiliza para considerar como fecha de composición los años 1627-1628.⁴⁶

De la ficción pasamos a la realidad, algo que se repite en la relación de R. de Carvajal y Robles de las *Fiestas de Lima por el nacimiento del Príncipe Baltasar Carlos* (1632), donde se describe cómo se puso en escena la misma comedia de Montalbán el cinco de noviembre de 1632 dentro del marco de la Fiesta de los Confiteiros. En la quinta Silva, se relata que:

empeçò su festin por la comedia
que conserua por titulo: *No hay vida
como la honra*, que el Dotor fecundo
Iuan Pérez de Montalván, digo el segundo
Lope de Vega, concertò tan diestro,
que fue bien parecida
a las de su Maestro,
pues de aqueste dicipulo se espera
que, quando Lope a la diuina esfera,
por el carro de Apolo sea lleuado,
le a de dexar su espiritu doblado.⁴⁷

Pero la prueba más contundente es la afirmación del Marqués de Carreaga en *La poesía defendida y definida, Montalbán alabado* (Madrid, 1639), escrita con ocasión de la muerte del poeta, quien

⁴⁶ Parker, *Chronology of the plays of Juan Pérez de Montalván*.

⁴⁷ R. de Carvajal y Robles, *Fiestas de Lima por el nacimiento del Príncipe Baltasar Carlos, Lima, 1632*, prólogo y edición de F. López Estrada, CSIC, Sevilla 1950, p. 52. Transcribo la grafía y los acentos utilizados en el texto.

nos describe la doble representación en el Corral de la Cruz y en el del Príncipe en los mismos días, episodio que no sólo hasta ese momento no se había dado, como deducimos de las mismas palabras del Marqués, sino que tampoco tenemos constancia de que ocurrió después con otros dramaturgos:

Aviendo en los pocos de su edad, que no passaron de trienta y seis, escritos tantos libros en prosa, y VERSO, de que el mundo goza y tantas comedias honestas, y decentes, con estivo grave, alto, y eminente, que una entre muchas, intitulada, NO HAY VIDA COMO LA HONRA, le fue a él de tanta y de aplauso tanto, que en ambos patios, o Teatros desta gran Corte, a una misma hora, por muchos días se representó por dos autores: cosa que jamás se ha visto, ni dicho de ninguno, aunque entre en ellos el Fenis deste arte, y el Fenis de su amistad, Lope.⁴⁸

A pesar de que otras comedias de Montalbán recibieron acogida en el extranjero casi inmediata, la comedia *No hay vida como la honra* no fue traducida al italiano hasta mediados del siglo XIX cuando apareció con el título *Prima l'onore e poi la vita* en el tomo séptimo⁴⁹ del *Teatro scelto spagnuolo antico e moderno*.⁵⁰ El traductor de las seis piezas de este volumen es Giovanni La Cecilia, nacido en Nápoles en 1800, quien participó sea en la revolución de 1820 sea en los acontecimientos del mayo de 1848, a raíz de los cuales debió exiliarse primero en Toscana y Francia y más tarde en Piamonte. A partir de 1859 abandonó la lucha política y se dedicó a la escritura, sobre todo de volúmenes de carácter histórico (*Storie segrete delle famiglie reali*, 4 voll., 1859-1860 e *Storia degli ultimi rivolgimenti siciliani*, 1860-1861).

⁴⁸ El texto del Marqués de Careaga, «La poesía defendida, y difinida, Montalbán alabado», se suele encontrar al final de *Lágrimas panegíricas a la temprana muerte del gran poeta i teólogo insigne doctor Juan Pérez de Montalbán* (Imprenta del Reino, Madrid 1639) junto a otros discursos similares que también llevan numeración independiente. Hay que observar sin embargo que este texto falta en muchos ejemplares tanto que en la BNE sólo lo encontramos en R- 30.820. La cita procede del ejemplar conservado en la Universidad Complutense (BH FLL 37231), ff. 17v-18. Véase también V. Dixon, *Juan Pérez de Montalbán Para Todos*, «Hispanic Review», 32 (1964), pp. 40-41.

⁴⁹ Erróneamente Profeti indica que se halla en el tomo VI (Profeti, *Per una bibliografia*, p. 308).

⁵⁰ *Teatro scelto spagnuolo antico e moderno. Vol. VII. Con discorsi preliminari di A. Bofferio, S. Arago e L. Moratín, Unione Tipografico-Editrice, Torino 1859.*

Giovanni La Cecilia fue el traductor de muchas piezas españolas; se ocupó de hecho de traducir una selección del teatro de Calderón que fue a parar a los volúmenes III y IV del *Teatro scelto*. A este propósito, Renato Frolidi comenta que «La Cecilia si presenta filologicamente assai meno preparato del Monti: la sue traduzioni sono piene di errori. È inutile fare citazioni perché gli errori sono tanti che balzano all'occhio ad una prima lettura».⁵¹

De todas formas tenemos que observar que en el caso de la traducción de la pieza de Montalbán el trabajo no fue tan malo como nos hace sospechar Frolidi con su juicio. En el volumen siete se incluyen de Tirso, *Entre bobos anda el juego*⁵² y *Marta la bacchettona*;⁵³ además de *Reinar después de la muerte* de Vélez y dos comedias de Matos Frago, ⁵⁴ elección dictada, como él mismo afirma⁵⁵, por la elección en el *Tesoro del teatro español, desde su origen (año de 1356) hasta nuestros días (1838)* de E. D'Ochoa.

También la traducción de texto de Montalbán va precedida por una breve introducción en la que se da cuenta de la vida del autor (traduciendo casi literalmente de la introducción de Ochoa al mismo texto) y además se añade algún dato interesante para los lectores italianos:

⁵¹ R. Frolidi, *Giudizi romantici di italiani su Calderón*, en Guido Mancini [et al.], *Calderón in Italia: studi e ricerche*, Librería Goliardica, Pisa 1955, pp. 79-80.

⁵² Resulta ser un interesante traductor si empezamos por su primera anotación a la hora de traducir la obra de Tirso *Entre bobos anda el juego*: «Fra gonzi va il giuoco. Queste parole sono però poste in bocca ad un uomo sciocco e presuntuoso, siccome il vedranno i nostri lettori. Or un baggeo che vuole spacciarsi per un uomo accorto non confessa giammai d'essere gonzo, e se ciò dice, il dice a mo' d'ironia. Per le quali cosa abbiamo sostituito al titolo spagnuolo un motto proverbiale italiano, che il traduce a capello» (*Teatro scelto*, p. 5), es decir «Da galeotto a marinaro».

⁵³ Se trata de *Marta la piadosa* de Tirso aunque en la traducción se define como de autor desconocido.

⁵⁴ Se trata de *Dal disprezzo il contento* y de *Mi chiamo Lorenzo ossia Il carbonaro*, 1640, con un «parere del traduttore» que anticipa la comedia subrayando cómo esta comedia «sembra racchiudere il germe d'un gran principio democratico» (*Teatro scelto*, p. 174).

⁵⁵ *Ibidem*, p. 327.

Fra letterati spagnuoli, Perez de Montalavan (*sic*) fu senza forse il più dotto del suo secolo. È potriasi a buon diritto appellare il Tiraboschi degli Spagnuoli, avvegna ch'ei sia l'autore del Para Todos da noi le più e più volte citato.⁵⁶

Se indica además erróneamente que se van a traducir dos obras,⁵⁷ siguiendo el parecer de Ochoa, y además en relación a *No hay vida como la honra*:

Quanto poi a questa, prima si narra, che tanto e tale fu il favore onde il pubblico l'accorse al suo apparire che per più e più sere consecutive rappresentossi ne' due grandi teatri di Madrid (il teatro della Croce, ed il teatro del Principe) che le due sale a vicenda eran piene a ribocco di spettatori, e che fu salutata co' più vivi applausi.⁵⁸

La traducción se desarrolla en tres actos, con la acostumbrada división en escenas que caracteriza el teatro en Italia y, como es de esperar, el verso se transforma en prosa.⁵⁹ Contrariamente a la costumbre de reducir y aun borrar las acotaciones, el traductor en este caso es bastante fiel, e incluso llega a detallar más las acotaciones, como en el caso de la segunda escena en que el original recita «Míranse los dos caballeros»⁶⁰ y la traducción propone «Don Carlos e Tristano da una lato della scena, e Don Fernando e Teodoro dall'opposto lato s'addocchiano fissamente gli uni gli altri durante il dialogo».⁶¹

El acto primero se abre con el protagonista, don Carlos, con grillos y ya desde la primera escena nos damos cuenta de que en cada ocasión el texto español presenta un refrán o frase hecha, en la traducción o bien se elige una perífrasis («que en todo caso el honrar / a la justicia es justicia» (p. 131, vv. 17-18), se traduce con: «Onorare la giustizia è prova d'animo retto» (p. 67); o bien se omite por

⁵⁶ *Ibidem*, p. 64. Si tratta della traduzione letterale di quanto riferito da Ochoa, p. 162.

⁵⁷ En realidad aparece tan sólo una. En el volumen de Ochoa la segunda es *La toquera vizcaina*, pp. 189-219.

⁵⁸ *Teatro scelto*, p. 65.

⁵⁹ El soneto que recoge un tema tan utilizado en el Siglo de Oro, la fugacidad de la vida, pronunciado por Leonor, p. 171, vv. 1941-1954; en la traducción (*ibidem*, p. 104) pasa a ser un texto en prosa.

⁶⁰ *Tesoro del teatro español*, vol. 4, p. 162, v. 90. De ahora en adelante la cita será de esta fuente y se indicará en el texto entre paréntesis.

⁶¹ *Ibidem*, p. 68. De ahora en adelante la cita será de esta edición y se indicará en el texto entre paréntesis.

completo, como en el caso de «que quien justicia no hace, / no es justicia para hombre» (p. 162, vv. 21-22).

Sin poder dedicarnos al análisis de todos los pormenores de la traducción, hemos elegido tres aspectos que nos parecen muy importantes a la hora de examinar el texto de partida y por supuesto la traducción.⁶² El primero atañe al estilo de Montalbán, bien estudiado por Profeti,⁶³ que se caracteriza por la insistencia en las recurrencias, en el uso extremado de paralelismos y también en la metáfora, que «si impossessa dell'espressione e Montalbán continua a tessere il suo prezioso arazzo sceglierendo una tavolozza di raffinatezza convenzionale: coral, claveles, cristal».⁶⁴ En la pieza *No hay vida como la honra* se reconocen todos estos rasgos, y sobre todo el último, es decir, la frecuencia de las metáforas. En el primer parlamento en el que Carlos da cuenta de su historia a don Fernando, el estilo de Montalbán sube a su acostumbrada nota, llegando a su cumbre en la descripción de la amada y del contexto bucólico en que se produce el accidente que causará su encuentro y subsiguiente relación. A la amada se le antoja «bajar una tarde al soto, / a enamorar a sus ninfas / o a dar nieve a sus arroyos» (p. 163, vv. 178-180), versos que el traductor explica para que la metáfora quede bien clara: «Una notte prese a lei vaghezza di fare una gita al bosco, non so se per eccitar l'ammirazione dellle ninfe, o per destar colle sue nevi invidia ai cristalli del fonte» (p. 70). Mientras que cuando el lenguaje se hace quizás difícil de comprender y traducir, exactamente allá donde en Montalbán el estilo se une «al geniale colpo d'ala della fantasia associativa della metafora»,⁶⁵ el traductor omite por completo el pasaje:

[...] que aun el recato,
que hasta allí fue melindroso,
dicen que enseñó al cristal,
por no decir a mis ojos,
de la columna de seda,

⁶² Habría que destacar también un uso frecuente de intertextos sobre todo propios: véase por ejemplo la protagonista que canta en la primera jornada unos versos dedicados a la historia de amor de Olimpa y Vireno, protagonistas de la comedia homónima del mismo dramaturgo, guiño que no se le podía escapar a los espectadores españoles (*ibidem*, p. 141 – p. 77).

⁶³ Profeti, *Montalbán: un commediografo dell'età di Lope*, Giardini, Ghez-zano (Pisa), 1970, p. 141ss.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 141.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 144.

no sé qué seda con oro (p. 134, vv. 227-32).

En segundo lugar anotamos como la tendencia a largos parlamentos, tan característica de las piezas barrocas, destaca también en el teatro de Montalbán y en esta pieza en concreto. En el tercer acto encontramos uno de los parlamentos más largos de Carlos, quien relata al virrey una vez más su historia antes de entregarse a la justicia para que el premio por su captura sea entregado a Leonor. Esta vive en estrechez desde que hubo de exiliarse por haber matado al conde quien, entrando en su habitación haciéndose pasar por Carlos, había atentado contra su honor. El hecho había causado también la muerte por dolor del padre de la protagonista. El parlamento ocupa 220 versos (pp. 186-188, vv. 2372-2592) y se concluye con estos tres versos que denotan la importancia de toda la escena:

Que para un hombre de bien,
que hace estimación heroica
de la honra que profesa,
no hay vida como la honra (vv. 2589-92).

Si la condensación reina soberana al traducir todo el parlamento, hay que comentar en detalle una secuencia de veinte versos (2426-2445) en la que se elige una condensación excesiva, hasta el punto que queda la frase «Stetti colà dieci mesi, ponendomi al coperto dall'intemperie entro il cavo d'un pino, e cacciando le svelte lepri o il timido coniglio per satollar la mia fame» (p. 112). Anotamos además que la práctica de la condensación se aprecia también en el parlamento de Leonor (p. 185, vv. 2616 y ss.) (p. 114) donde podríamos hablar más bien de *reductio*. Quizás no nos sorprenda que en esos casos en los que los parlamentos presentan un lenguaje ágil y fácil, la traducción sea más fiel. Pensemos en el caso del cuento que Tristán relata en el tercer acto (p. 184, vv. 2123 y ss.) y que propone el cuento folklórico del hombre que fue a pedir un milagro para sanar de un ojo y se le cegó también el otro y el dolor fue tanto que pidió que se le restituyese por lo menos el ojo sano y así fue como el milagro se cumplió en devolverle su ojo sano.⁶⁶ Pues la anécdota, relatada en el original con estilo escueto, se traduce puntualmente, sin que falte detalle (p. 107).

⁶⁶ Véase para este cuento: M. Chevalier, *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*, Universidad de Salamanca, Salamanca 1999, p. 60.

En tercer lugar vamos a comentar el problema que representa para el traductor el hecho de que el gracioso Tristán tenga un papel de co-protagonismo con su amo y de que llegue a adquirir momentos de protagonismo absoluto gracias a sus comentarios meta-teatrales que llamarían en seguida la atención de todo tipo de público. Ya ha sido subrayado por la crítica como a menudo en las traducciones italianas, los personajes cómicos sufren una metamorfosis que conlleva por un lado un cambio lingüístico pero sobre todo la eliminación de enteras escenas.⁶⁷ Así es como Tristán, el gracioso de esta pieza, pierde parcialmente su papel. En una de las escenas más importantes, y divertidas, de toda la pieza, se omite el contrapunto que hace Tristán a su amo que está hablando con Leonor y que debería causar, gracias a la gestualidad del gracioso, gran risa en el público como se deduce de toda la escena metateatral que presenta el texto español: si por juramento Carlos no le puede confiar sus sentimientos a Leonor, Tristán sugiere que se vuelva hacia la pared y se lo confíe a él o a la criada Inés mientras sugiere a la amada «en oyendo el papel, / danos pan, y callejuela» (p. 173, vv. 1144-1149). Carlos sigue el consejo y mientras denuncia su amor, Tristán recita una graciosa esticomitia:

CARLOS	[...]
	si en efecto te adoré.
TRISTÁN	Mucho fue con esta cara.
CARLOS	Y si sabes que después...
TRISTÁN	Esto huele a chamusquina.
CARLOS	De tu hermosura gocé.
TRISTÁN	Sería lampiño entonces.

Queda claro que, ya que Carlos se dirige ‘oficialmente’ a él, se está produciendo una escena de amor homosexual, tanto que Tristán lo ve peligroso y le pide a Inés que se cambie de lugar para estar ella contra la pared, a no ser que su amo no crea «que soy Sibila barbada, / y tan macho como él» (p. 173, vv. 1160-61). En el parlamento de Carlos que sigue, sale a luz una vez más el estilo

⁶⁷ Véase a este propósito, entre otros, los estudios de E. Marcello, *Appunti sulla fortuna del teatro spagnolo in Italia, Il maritarsi per vendetta di G. A. Cicognini*, en J. Espinosa Carbonell (ed.), *El teatro italiano. Actas del VII Congreso Nacional de Italianistas*, Universitat de València, Valencia 1998, pp. 399-406 y Ead., *La recepción del teatro de Francisco de Rojas Zorrilla en Italia. Algunas anotaciones*, «Lectura y signo», 2 (2007), pp. 175-90.

florido de Montalbán con el recurso a sus habituales metáforas,⁶⁸ y el traductor se decide por la aclaración:

Y tú, torciendo las manos,
vuelto en nieve el rosicler,
[...]
quedándote como arroyo,
a quien el hielo tal vez
embargó todo el aljófár,
haciendo a medio correr,
que fuese plata labrada (p. 174, vv. 1193-1205).

La explicación, más bien que traducción de *La Cecilia* es la siguiente: «e tu torcendo le mani, cangiando in neve le rosee guancie, [...] rimarrai là immobile ed agghiacciata siccome un ruscello cui il freddo impedisce all'onde d'argento di svolgere il suo corso» (p. 90).

Dentro de los varios ejemplos que podríamos alegar para esta reducción del papel del gracioso en la traducción, he decidido citar tan sólo uno más ya que se trata justo del cierre de la obra cuando Tristán gasta su último chiste al público saltándose la regla de concluir con el título de la pieza:

TRISTÁN [...]

Y aquí tiene fin la historia

del marido más honrado (p. 189).

Pero en seguida la pareja de protagonistas le corrigen:

LEONOR No se llama de esa forma.

TRISTÁN Pues, ¿cómo?

CARLOS Yo lo diré:

No hay vida como la honra (p. 189).

En la traducción encontramos tan sólo: «E così finirà la storia del piú onorato de' mariti» (p. 114), disminuyendo una vez más el guiño de ojo de Tristán a 'su' público.

⁶⁸ «Nieve, rosicler, arroyo, hielo, aljófár». Véase para el uso de estas metáforas Profeti, *Montalbán: un commediografo*, y mi artículo *La fama en la parodia*, en prensa.

No es equivocado afirmar que Montalbán tuvo siempre bien presente al público, tanto incluyéndolo en sus obras, pensemos en los protagonistas del *Para Todos*, como en la operación de propaganda de los libros de su padre. Como observa Anne Cayuela en el estudio dedicado a Alonso Pérez, si éste fue seguramente muy importante en la carrera de su hijo, nuestro autor «le corresponde poniendo su pluma al servicio de los intereses comerciales de su padre»,⁶⁹ llegando a ser de hecho su mejor «agente comercial»⁷⁰ al utilizar el paratexto de sus obras pero sobre todos los numerosos prólogos a obras ajenas para anunciar las nuevas publicaciones salidas a la calle en la tienda de su padre. Las mejores pruebas de esta actividad son sin duda las dos listas que incluye al final del *Para Todos*, el *Índice o catálogo de todos los pontífices, cardenales, arzobispos, escritores de libros, predicadores, poetas y varones ilustres en todo género de letras, que ha tenido y tiene la insigne Villa de Madrid, reconocidos por hijos verdaderamente suyos* y su *Memoria de los que escriben comedias en Castilla solamente*.⁷¹ Casi veinte páginas de nombres que representan «la propaganda y el mercado de cultura dirigido a un público amplio, el consumo y la idea de literatura para todos enfatizado desde el título del libro».⁷²

Como hemos podido ver, el público no tardó en demostrarse entusiasta de sus obras. Al hacerlo indujo a muchas compañías coetáneas y posteriores a introducir las piezas de Montalbán en su repertorio. El proceso se extendió a otros autores que avalaron su éxito a través de las reescrituras paródicas,⁷³ de las traducciones a otros idiomas y de la trasposición musical. Gracias al fondo de la Biblioteca Histórica tenemos prueba, entre otros casos, de la música que Blas de Laserna compuso a partir de los textos de Montalbán, hacia 1770, para *Los amantes de Teruel*⁷⁴ y un decenio más

⁶⁹ A. Cayuela, *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*, Calambur, Madrid 2005, p. 65.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Juan Pérez de Montalbán, *Índice de los ingenios de Madrid*, ed. de M. G. Profeti, «Anales del Instituto de Estudios Madrileños», 18 (1981), pp. 535-88.

⁷² E. Rodríguez Cepeda, F. Vivar, *Quevedo en el espectro de El diablo cojuelo de Luis Vélez (la clave del Para Todos de Pérez de Montalbán)*, «Edad de Oro», 17 (1998), p. 172.

⁷³ Demattè, *La fama en la parodia*.

⁷⁴ Se trata de la Partitura con signatura Mus 2-5 de la Biblioteca Histórica.

tarde para *El Sansón*.⁷⁵ Pero éste es ya otro capítulo que queda para investigaciones futuras.

⁷⁵ *Música en la comedia de El Sansón* [Música manuscrita] / de Blas de Laserna; [texto de Sebastián Vázquez], [1781] en el Archivo de música de los teatros de la Cruz, Príncipe y Caños del Peral de la Biblioteca Histórica.