

Tras «un Ingenio de la Habana». Más sobre *El príncipe jardinero y fingido Cloridano*

Behind “un Ingenio de la Habana”. More about El príncipe Jardinero y fingido Cloridano

Leonardo Sarría¹* <http://orcid.org/0000-0002-5716-3447>

¹ Universidad de La Habana, Cuba.

* Autor para la correspondencia: leonardo@fayl.uh.cu

RESUMEN

Desde el discurso de ingreso de José Juan Arrom a la Academia Nacional de Artes y Letras en marzo de 1948, se ha tenido a *El príncipe jardinero y fingido Cloridano* por obra del capitán habanero Santiago Pita y texto descollante de la literatura cubana de 1700 a 1790. Este artículo defiende que se trata, por el contrario, de una comedia del Siglo de Oro y que fue escrita por el dramaturgo español Agustín Moreto.

Palabras clave: Agustín Moreto, literatura cubana de la Colonia, Santiago Pita, teatro del Siglo de Oro.

ABSTRACT

Since the entrance speech of José Juan Arrom to the National Academy of Arts and Letters in March 1948, El príncipe jardinero y fingido Cloridano has been considered a work by the captain Santiago Pita, native of Havana, as well as an outstanding text of the Cuban literature in the period between 1700 and 1790. This article, on the contrary, argues that it is a comedy of the Siglo de Oro, written by the Spanish playwright Agustín Moreto.

Keywords: Agustín Moreto, Cuban literature of the Colony, Santiago Pita, Theater of Siglo de Oro.

Recibido: 11/10/2021

Aceptado: 25/10/2021

Como los argumentos que aquí expongo suponen un desmontaje de buena parte de lo dicho hasta hoy sobre *El príncipe jardinero y fingido Cloridano*, quiero manifestar ante todo mi respeto y agradecimiento a los investigadores que me han antecedido, sin cuyos análisis, asertos, presunciones e incluso errores, no habría podido en modo alguno arribar a las tesis centrales de este artículo. José Juan Arrom, Octavio Smith, Rine Leal, Enrique Saíenz y, más recientemente, Mayerín Bello, han aportado a la bibliografía crítica de la pieza numerosos datos y consideraciones a las que resulta obligatorio atender, si bien –a partir del conocido ensayo de Arrom– sustentadas sobre dos bases que, a mi juicio, el otrora profesor de la Universidad de Yale no logró demostrar: 1) que la obra, por las ediciones halladas, la primera de ellas impresa en el taller sevillano de Francisco de Leefdael, era del siglo XVIII y 2) que Santiago Pita y Borroto (¿1693, 1694?-1755), capitán de milicias, natural de La Habana, era el autor de la comedia. Debo en particular al libro de Smith, *Para una vida de Santiago Pita* (1978), el estímulo que me condujo a la búsqueda de información en archivos extranjeros –españoles y mexicanos– en torno a una posible etapa formativa de Pita, que debía haberse desarrollado, a juzgar por la factura de la obra, en ámbito de señalada actividad escénica. Con elementos suficientes como para desconfiar de la autoría de Pita, Smith siguió sin embargo a Arrom, aun cuando su propia «Cronología habanera...» generase más interrogantes que certezas.¹ Si en el caso de la datación de la comedia Arrom equiparó sin dar razones fecha de impresión con fecha de composición, en lo que respecta al «autor» Pita y Borroto se limitó a argüir:

Lo que se había tenido por mero seudónimo, ha resultado ser un hombre de carne y hueso, de quien conocemos familia, profesión, vecindad y hasta el sitio y fecha en que fue enterrado. Y ni siquiera cabe la duda de que el Santiago Pita de la partida de defunción y el del título de la comedia pudieran ser personas distintas, pues a más de la correspondencia cronológica, en ambos documentos se le identifica e individualiza haciendo constar su condición habanera y su grado militar. (Arrom, 2005, p. 230)

Comprometida la fecha de composición de la pieza y, por ende, la invocada «correspondencia cronológica» –nombre, condición y grado militar coincidentes fueron, como trataré de probar, hecho fortuito–, los criterios de Arrom disfrutaron no obstante de una amplia fortuna, aunque dejaran sin esclarecer varios puntos de interés: en primer término, ¿dónde adquirió Santiago Pita la educación y el conocimiento dramáticos de que da testimonio *El príncipe jardinero...*?; asimismo, ¿cómo llegó la obra a la imprenta de Leefdael?; ¿por qué, habiendo podido imprimirse en La Habana de la primera mitad del siglo XVIII –recuérdese que funcionaron en el período los talleres de Carlos Habré, Francisco José de Paula y Blas de los Olivos–, no se tiene edición en la Isla sino hasta 1842?; y ¿por qué ni siquiera en la *Llave del Nuevo Mundo...*, de José Martín Félix de Arrate, donde el capitán Santiago Pita aparece mencionado entre los expedicionarios que partieron en 1742 hacia Nueva Georgia,² hay nada que revele en él un vínculo con la literatura?

Dos capítulos del referido libro de Smith, «De si hizo o no vida de metrópoli» y «De si pudo ilustrarse en La Habana antes de 1728», intentaron responder a la pregunta sobre el contexto en que tendría que haberse formado Pita, en un lapso, además, a vista de la documentación manejada, siempre previo a 1733 y aun a 1719, año de su matrimonio con doña Catalina María de Hoces. Smith sopesó igualmente la posibilidad de que Pita, como otros contemporáneos suyos, estudiase en México, en el antiguo Colegio de San Ramón Nonato, mas, a falta de una pesquisa en los fondos de esa y otras instituciones de las plazas en cuestión, no rebasó la conjetura. Tampoco Rine Leal consiguió ofrecer pruebas documentales que acreditaran su opinión, pero movilizó en su apoyo un conjunto de aspectos difícilmente descartables:

Ya sabemos que con anterioridad a *El príncipe...* las únicas actividades de alguna importancia que las crónicas recuerdan son los Corpus y fiestas reales, así como los juegos y andamios y comedias o entremeses sin títulos, representadas en tablados de ocasión. Que un autor cubano, con solo estos modestos antecedentes, escribiese una pieza que hasta se ha supuesto fruto de Lope de Vega (!) es algo que escapa a la más simple posibilidad. Por otra parte, en la comedia se habla de un bastidor que se cierra y abre para descubrir otros escenarios, hay las dos puertas tradicionales del escenario español, una torre en el jardín «aunque sea de papel», con su puerta y ventana desde la que cantan los personajes, estruendo bélico, una selva con soldados y utilización de músicos, todo lo que no hace pensar precisamente en un improvisador de Corpus o un autor de entremeses para regocijos locales. La simple lectura de la comedia nos remite

a un dramaturgo que conoce ampliamente su oficio, es versado en latín, algo en historia antigua y leyendas griegas y romanas (se habla de Semíramis, Pígalión, Aníbal, Pasifae, Zipatiso o Cipariso, Belona, Héctor, Cupido), geografía, teología y literatura española. Cómo un vecino de La Habana, a principios del siglo XVIII, pudo recibir tal educación e información teatral en la Isla, es un misterio que no admite más que una posibilidad: Santiago Pita había sido educado en España, o por lo menos vivió allí algún tiempo. La misma edición de la pieza «hecha en Sevilla» prueba que la comedia había sido escrita pensando en los escenarios españoles y con las concepciones escénicas de su momento. Y sería ingenuo pensar que un humilde capitán de milicias habaneras concibiese una obra de tal naturaleza en Cuba, cuando aún no existían ni actores, ni compañías ni teatros capaces de representarla. (Leal, 2017, p. 115)

Añádase a ello que ninguno de los poemas y versificadores cubanos del siglo XVIII de que tenemos noticia puede igualarse en gracia y fluidez a las de no pocos versos de *El príncipe jardinero...* Ni el Padre Capacho, ni los poetas del denominado «grupo villaclareño» –José Surí y Águila, Mariano José de Alva y Monteagudo y Lorenzo Martínez de Avileira–, la marquesa Jústiz de Santa de Ana, el doctor Castro Palomino, *et al.*, exhiben, con independencia de los deslices métricos de la comedia, una destreza semejante.

Así pues, compartiendo en principio las apreciaciones de Rine Leal y extendiendo los márgenes de exploración de 1693 a 1755, emprendí la búsqueda cuyos resultados ahora presento. Revisados en España los archivos históricos de las universidades de Sevilla, Granada, Valencia, Salamanca y de la Complutense de Madrid y Alcalá de Henares, así como el Portal de Archivos Españoles (PARES) y el Archivo General de Indias, en este último, principalmente, las «Informaciones y licencias de Pasajeros a Indias» y los «Libros de asientos de pasajeros a Indias», el único registro que he encontrado de Santiago Pita es una entrada de 1743 que reza: «Villa de Guanabacoa con Santiago Pita sobre posesión de un sitio. Un auto» y que lo sitúa, lógicamente, en La Habana («Sentencias y autos originales pronunciados en el Consejo en los pleitos seguidos entre partes y por el fiscal de S. M.»).

Por otro lado, en México, luego de examinar las bibliografías y catálogos disponibles de los viejos colegios de San Ildefonso y San Ramón Nonato, de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, la Biblioteca Nacional de México –donde, por cierto, no hay ejemplar de *El príncipe jardinero...*–, el Archivo General de la Nación y el repositorio

Memórica, el hallazgo de cualquier signo de la presencia de Pita allí parecía empresa hartamente dudosa. En medio del paisaje dieciochesco del teatro novohispano, que conformaron las vertientes de teatro evangelizador, colegial-conventual palaciego, callejero y de autómatas (Viveros, 2011), me costaba imaginar la creación de esa comedia de «amantes ajardinados» (Farré Vidal, 2008), amén de que, como sugiere el parlamento de Lamparón: «Penas yo? Pues es muy linda / mercancía, si *se lleva* / en una Flota à las Indias (Pita, entre 1729 y 1733, II, vv. 1379-1381),³ su *locus dicendi*, fuera quien fuese el autor, estaba allende el Atlántico.

Ante estas circunstancias comencé a considerar la nueva hipótesis que propongo, según la cual creo poder sostener que *El príncipe jardinero y fingido Cloridano* es no solo una obra legítima del Siglo de Oro español, sino también pieza perteneciente a la producción dramática de Agustín Moreto y Cavana (1618-1669). A sabiendas, entre otras consecuencias, del forzoso reajuste al interior del corpus literario cubano que implicaría tal comprobación, me anima el deseo de despejar al menos algunas de las incógnitas durante mucho tiempo enseñoreadas sobre el texto.

EL PRÍNCIPE JARDINERO Y FINGIDO CLORIDANO, **COMEDIA AURISECULAR**

Llama la atención que la «españolidad» y el «profundo parentesco» de *El príncipe jardinero...* con el teatro áureo, apuntados por la mayoría de sus comentaristas, no hicieran pensar en ella como una comedia del Seiscientos. Su misma inserción en la colección de sueltas de la familia Leefdael, responsable entre 1701 y 1753 de la tirada de 373 comedias diferentes, casi todas de la centuria anterior (Vega García-Luengos, 2009), era de cierta forma extraña. Junto a los nombres de los autores de la serie, el de aquel desconocido «Ingenio de la Habana» podía sonar, en efecto, a seudónimo. El subtítulo de «Comedia sin fama», que acompañó las dos ediciones de Sevilla y que, Mayerín Bello (2015) asume, frente al volumen de «famosas» tiradas por los Leefdael, como «estrategia comercial de promoción de una comedia novedosa e inédita» (p. 131), no garantiza que se tratara de una obra del XVIII. En el propio siglo, doña Teresa de Guzmán imprimió en Madrid con igual subtítulo varias comedias de Tirso de Molina. Aunque Bello no pasó por alto la anomalía que entrañaba la inclusión en ese entorno editorial de una «obra contemporánea» como *El príncipe jardinero...*, creyó que era

explicable teniendo en cuenta sus fuertes nexos con la tradición de comedias auriseculares, «tanto por los motivos que se dan cita en el *Jardinero*, como por la versificación» (p. 131).

Precisamente en el orden de la versificación, donde me detendré después con más detalle, la pieza muestra una significativa distancia respecto de los esquemas habituales del teatro popular español de 1692 a 1743. Carine Herzig (2013), quien ha analizado la métrica de 36 obras estrenadas entre esos años, destaca como transformaciones notables en relación con la práctica teatral del XVII el incremento de la música y los pasajes cantados, «ya casi sistemáticos al final de las representaciones» o «también al terminar cada jornada», mediante los que se introducen «estrofas más bien cortas y tradicionalmente vinculadas con géneros musicales, como son las coplas, seguidillas gitanas, cuartetos asonantados y canciones» (p. 200), y la reducción del «elenco de formas poéticas usadas» (p. 202), básicamente constreñido al empleo del romance, la redondilla y, en menor medida, la silva. Las estructuras métricas de las 15 comedias que Herzig coloca en «Apéndice»⁴ están lejos de semejarse a la de *El príncipe jardinero* y *fingido Cloridano*, marcada por la polimetría característica del teatro del Siglo de Oro y compuesta lo mismo por romances y redondillas que por liras, décimas espinelas, ovillejos y silvas de pareados. La música y el canto, por su parte, no se traducen en la mayor complejidad del cuadro métrico —«formas y versos más variados y combinaciones más elaboradas» (p. 203)—, que distingue, por ejemplo, a *Todo lo vence el amor* (1707), de Antonio de Zamora o *Marta la Romarantina* (1716), de José de Cañizares.

Acaso pueda objetarse que esta más clara adecuación a los patrones de versificación del XVII estuviera determinada por una voluntad estilística de acercamiento a la dramaturgia del período precedente; sin embargo, existen en *El príncipe jardinero...* otros rasgos que exceden cuanto cabría adjudicar a un calculado ejercicio de escritura. Ciertos vocablos en posición de rima se corresponden con los fenómenos de vacilación de timbre en las vocales no acentuadas —«invidia», «rigorosos», «rigorosa»— y de deformación de los cultismos, con vocal alterada —«fulgoras»—, descritos por Rafael Lapesa entre los cambios lingüísticos generales del español del Siglo de Oro. A su vez «assumptos», «presumpcion» y «prompta» concuerdan con el respeto —visible en los grupos de consonantes— hacia la forma latina de los cultismos, entonces en forcejeo con «la propensión a adaptarlos a los hábitos de la pronunciación romance», que abarcó todo el siglo XVII (Lapesa, 1981, p. 390). El pretérito imperfecto con valor de presente, en

estilo directo –«*Ism.* Saber la causa queria, / hermana, de tal sentir» (I, vv. 57-58), o como presente narrativo: «*Rey.* Por un confidente mio / fui en esta carta avisado, / como el príncipe de Atenas, / quiẽ diò muerte à vuestro hermano, / en mis jardines *servia* / con nombre de Cloridano» (II, vv. 1900-1905)–, si bien en uso todavía, está registrado desde la lengua clásica (García de Diego, 1981, pp. 368-369); al igual que la coexistencia de «hавemos» y la forma contracta «hemos» como auxiliar (pp. 246-247), que atestigua la perífrasis: «*Lamp.* [...] nos *hавemos de* ahorcar, si no dà mas el oficio?» (I, vv. 338-339).

Más interesantes son los casos de «tema» con género femenino –«*Lamp.* Havrà tema tan maldita!» (II, v. 1371)–, en la acepción que recoge el *Diccionario de Autoridades*: «porfia, obstinacion, ò contumácia en un propósito» (Real Academia Española, 1726-1739, t. VI) y del pronombre antepuesto al imperativo –«*Fad.* [...] con debido rendimiento / *le besad* todos la mano» (III, vv. 2399-2400)–, ambos documentados en la obra de Agustín Moreto:

Lain. *¿Que en esta tema crüel*
(Hasta el fin nadie es dichoso, I, v. 9).

Mendo. *Vos desdén? tema graciosa*
(El lindo Don Diego, I, v. 525).

Gila. *¿Qué traeis? Carlos. La tema cansada*
(La fuerza del natural, I, v. 17).

Rey. *A Laura, que os quiso bien,*
le dad la mano.
(El mejor amigo, el Rey, III, vv. 2889-2890).

Inés. [...] *Tú mi resolución le manifiesta,*
Que yo a esperarte voy con la respuesta.
(El lindo Don Diego, III, vv. 2547-48).

Reyna. [...] *pero la diligencia*
me ceded de pedir al Rey licencia
(Primero es la honra, I, vv. 678-79).

Millán. *Ya escampa,*
¡san Jorge! de los araños
me librad *destas arañas*
(*Trampa adelante*, III, vv. 2884-2886).

Usos también localizables en Moreto se observan en «exquisito» –como en *El lindo Don Diego, El desdén, con el desdén*–, con el sentido de «[s]ingular, peregrino, extraordinario, raro» (Real Academia Española, 1726-1739, t. III), y en «desvanecido», *desvanecer* –*Hacer remedio el dolor, La misma conciencia acusa*–, con el de «dar ocasión de presunción y vanidad» (Real Academia Española, 1726-1739, t. III). Al tiempo que una urdimbre de términos más o menos comunes de la literatura barroca – «zafir», «frenesí», «alcaydia» [alcaldía], «rosicler», «arreboles», «mongibelo», «nema», «chanzas», «áspid», «doncellez», «garguero», «blasón», «dosel», «atriaca» [triacá], «bureos», «sarao», «engolfado», «endechas», «bellaca», «pensil», «estricote», «epiciclo», etc.– parece avecindar a *El príncipe jardinero*... entre los territorios lingüísticos de Cervantes, Quevedo, Lope, Calderón, Tirso; un par de referencias a la indumentaria, la primera a «calzas» y la segunda a «zapatillo picado», resultan, en materia de datación, muy relevantes.

El zapato o zapatillo picado, llamado así por los cortes ornamentales que presentaba en el cuero o la tela, fue prenda típica del atuendo del Siglo de Oro⁵ y, por más que pudiera extenderse al XVIII, los versos en los que figura insinúan que estaba a la sazón en boga, quizás en préstamo del traje masculino al femenino: «*Lamp. [...]* y las Damas presumidas, / de zapatillo picado, / que le vuelvan à sus dueños, / lo que han pedido prestado» (I, vv. 962-965). Que la referencia aparezca en la interpelación de Lamparón al público, al cierre de la jornada primera y omisa en las ediciones siguientes a la dos de la casa Leefdael, no es algo baladí. En tanto recurso metateatral que enfrenta directamente a los espectadores, sus resortes cómicos tenían que valerse de notas y situaciones conocidas o cercanas.

Similar indicio a favor del marco cronológico en que ubico la pieza, «calzas» (I, v. 342) se definía como «[l]a vestidúra que *cogía* el muslo y las piernas, y eran muy huecas y bizarras» (Real Academia Española, 1726-1739, t. II). Acerca de su evolución y variedad en la época, Margarita Tejeda Fernández (2006) refiere que:

A principios del siglo XVII, durante el reinado de Felipe III y continuando la moda renacentista, se usaban las calzas afolladas, estofadas o rellenas, cortas por encima de la rodilla y muy voluminosas, trusas con cuchilladas que llegaban hasta medio muslo y las calzas a la griega o gregüescos, voluminosas pero sin cuchilladas. Las calzas podían ser de distintas formas: de barrilete, cortas y en forma de barril, de calabaza, estrechas por arriba y muy anchas por abajo, o de bolsa, en forma de bolsa muy voluminosas por abajo y aplastadas, o a la veneciana o a la *gigotte*, algo más largas y simples [...] A partir de finales del primer cuarto del siglo, las calzas acuchilladas desaparecieron tras las pragmáticas reales de Felipe IV de 1623 y 1624, y se impuso en la corte española el gregüescos o el calzón largo hasta la rodilla, holgado y sin rellenos ni cuchilladas. [...] El resto del siglo XVII y a lo largo de todo el siglo XVIII, el calzón fue la prenda masculina por excelencia, con distintos anchos según la moda, y tanto hombres como mujeres solo emplearon medias calzas o medias. (p. 126-127)

Pero se mantuvieran o no las calzas hasta fines del seiscientos, lo que sí es seguro que de ellas se sirvieron con soltura los clásicos –el *Quijote*, *La Dorotea*, *Las ferias de Madrid*, *El hombre de bien*, *La prueba de los ingenios*, *Don Gil de las calzas verdes*, *La fuerza del natural*...– y que ya a inicios del XVIII habían sido reemplazadas por el calzón.

Hay asimismo en *El príncipe jardinero*... una alusión de carácter penal, la relativa al traslado de los condenados al cadalso en pollino –I, vv. 456-451 y 728-731–, disposición que, pese a su vigencia inclusive a mediados del XIX, no me resisto a citar, toda vez que se halla abundantemente consignada en España en causas y sentencias judiciales de los siglos XVI y XVII, como instrumento de castigo y vergüenza pública (Ortego Gil, 1998), y a la cual remite en *Fingir y amar*, de Moreto, el gracioso Cantueso apenas iniciada la obra: «Con que, si nuestros desmayos / llega a saber y notar, / nos ha de mandar rapar, / y que nos pongan dos sayos / y a palacio en dos pollinos / nos llevarán» (I, vv. 45-50). La situación de los personajes Sigismundo-Cantueso es solo ligeramente parecida a la de Cloridano-Lamparón, pero de los paralelos, tópicos y contactos con el teatro moretiano me encargaré en breve.

Debo hacer antes sin embargo una acotación necesaria. La crítica cubana aceptó de manera general como evidencias de la «americanidad» de la pieza el seseo y los americanismos –«claco», «pulpero», «santularia»– aducidos en «Consideraciones sobre *El príncipe jardinero* y *fingido Cloridano*». ⁶ Mas, americanismos hubo de sobra en la Península, a raíz de los intercambios entre metrópoli y colonias, que circularon, por

supuesto, en la literatura y, naturalmente, en las tablas.⁷ En cuanto al seseo de las rimas –«incapaz» con «mas» (vv. 50 y 51), «voz» con «Dios» (vv. 124 y 126), «vez» con «descortès» y «altivèz» (vv. 234, 237 y 238), «siesso» con «pescuezo» (vv. 1564 y 1567), «confiesso» con «pescuezo» (vv. 1608 y 1611) y «vez» con «es» (vv. 2040 y 2043)–, también variante regional de Andalucía y Canarias, no creo que sea aventurado atribuirlo, como se esperaba de un «natural de la Habana», a una argucia del mismo autor oculto tras el seudónimo de Pita. En el universo del teatro español del Siglo de Oro, pródigo en rescrituras, refundiciones, autógrafos perdidos, versiones múltiples, comedias colaboradas, falsas autorías, que *El príncipe jardinero...* haya corrido pareja suerte a la de *Yo he hecho lo que he podido*, *Fortuna lo que ha querido* –impresa con el nombre de Miguel Bermúdez, pero en verdad obra de Lope– (Madroñal, 2021) es cosa perfectamente posible.

EL PRÍNCIPE JARDINERO... FRENTE AL TEATRO DE AGUSTÍN MORETO

Sin duda entre los méritos del texto de Arrom (2005) está el de haber sido el primero en advertir las sorprendentes semejanzas entre *El príncipe jardinero...* y la obra de Moreto: en específico, *El desdén, con el desdén*. Escenas y caracterizaciones de personajes análogas, giros y tono familiares perfilaban una sugestiva ruta de trabajo y no me explico cómo el investigador no decidió emplearse en un cotejo más a fondo.

La selección del jardinero fingido como motivo fundamental de la comedia, en diálogo con otros jardineros –los de Lope, Tirso, Calderón...–, está en sintonía con el hábito de Moreto «de emular comedias ajenas, sobre todo de generaciones teatrales anteriores» (Brioso Santos, 2013a, p. 99). Comedia palatina según los atributos reconocidos en esa modalidad,⁸ la pieza privilegia el jardín, espacio a propósito del que María Luisa Lobato ha hecho, refiriéndose a la dramaturgia moretiana, importantes precisiones. Es este, anota, «un espacio dramático poliédrico, que admite muy diversas lecturas, con preferencia especial por las que se relacionan con el amor y el honor, pero entre las que no están ausentes la reflexión filosófica; el remedio o, al menos, el alivio de los males morales; el juego de la confusión y el laberinto» (Lobato, 2007, p. 218). Efectivamente, en el jardín tienen lugar las confidencias, los encuentros, los soliloquios y coloquios amorosos, pero también las humorísticas salidas del gracioso, pinchazos súbitos y

pedestres a la idealidad de los enamorados, como aquel con el que Lamparón desmiente el «afecto» de su amo a las flores –«*Lamp.* No hay tal, señora, los dos, / sabed, que engendrados fuimos / entre Rabanos, y Coles, / Verengenas, y Pepinos» (vv. 366-369)–, en versos que recuerdan los de Chapado en *Hasta el fin nadie es dichoso*: «*Chapado.* [...] con la sangre de sus venas, / vuesto padre trabajando, / diz que os hizo aquí sembrando / pepinos, y berengenas» (III, vv. 2120-2123). Lamparón, tan próximo a Polilla, Cantueso, Torrezno, Mosquito, Luquete, Millán y otros, cuyos parlamentos de *captatio benevolentiae* cierran por lo común la representación, se ajusta bien al tipo definido por Ruth Lee Kennedy en su célebre monografía *The Dramatic Art of Moreto* (1932):

The rustic Sancho type, who is inseparable companion of the protagonist. [...] is rooted in the soil and simplicity of the country village. [...] is given [...] to colloquial pronunciations and to felicitous malapropisms of speech. [...] plumes himself on an importance in this world which he in no wise possesses. [...] knows little of people and is, in some instances, at the mercy of a capricious young serving girl. [...] annoys his master [...] by rusticity and extreme stupidity. (p. 85)

Él, como esos inquietos graciosos, dispara latinajos, bocadoillos paródicos, alusiones metateatrales a la comedia e imágenes y chistes de un sabor popular, groseramente material, en las antípodas del discreto y galante Cloridano. De parejas de personajes opuestos o afines, mediante una articulación dinámica que contrapone o concierta además a Lamparón y Flora, Polidoro y Meleandro, Aurora e Ismenia, Flora y Narcisa, Flora y Aurora, se construye *El príncipe jardinero*... Método de construcción equivalente al geométrico y equilibrado, propio de las comedias de Moreto (Lobato, 2007, p. 201), y que posibilita el feliz desenlace de las bodas o uniones diversas con que concluyen usualmente sus obras.

Sobre los personajes, vale la pena apuntar asimismo la coincidencia de sus nombres con los de algunos utilizados por Moreto en *Amor y obligación* –Lidoro–, *El defensor de su agravio* –Aurora y Lidoro–, *La fuerza del natural* –Aurora–, *El mejor amigo, el Rey* –Flora–, *La fuerza de la ley* –Aurora–, *Hacer remedio el dolor* –Flora y Aurora– y la colaborada *Oponerse a las estrellas* –Flora–, sin contar la pieza de dudosa atribución *Satisfacer callando* o *Los hermanos encontrados* –Fadrique y Aurora–. La repetición de

nombres de una obra a otra es rastreable en el teatro moretiano y *El príncipe jardinero*... podría estar también en esa estela.

Los procedimientos y tópicos similares –la desfachatez de los criados, los ardides y fingimientos de amor, la lucha entre los nobles por la conquista de una misma dama, los torneos, el premio de la sortija, la torre prisión y hasta la enemistad entre los reinos de Tracia y Atenas (*Oponerse a las estrellas*)– asoman por todas partes, pero tal vez no haya mejores ejemplos, para cruzar de las similitudes a la identidad, que los que la comparación entre enunciados, versos y escenas descubre:

| <i>El príncipe jardinero...</i> | Obras de Moreto |
|--|---|
| Analogías y equivalencias sintácticas | |
| Flor. [...] <i>mas instrumentos tocaron</i> (II, v. 1312). | Alejandro. <i>Mas instrumentos sonaron</i> (<i>El poder de la amistad</i> , III, v. 2724). |
| Lamp. [...] <i>Hay tan loco desatino!</i> (I, v. 403). | Doña Leonor. <i>¿Hay más raro desatino?</i> (<i>El lindo Don Diego</i> , II, v. 1527). |
| Fad. <i>Seis mil ducados de renta</i> (III, v. 2692). | Zancajo. [...] <i>diez mil ducados de renta</i> (<i>Amor y obligación</i> , I, v. 246). |
| Flor. [...] <i>esto supuesto, yo vengo</i> (II, v. 1290). | Margarita. [...] <i>Esto supuesto, os advierto</i> (<i>El poder de la amistad</i> , I, v. 929). Juan. [...] <i>Esto supuesto, entendido</i> (<i>La Virgen de la Aurora</i> , II, v. 1652). |
| Lamp. [...] <i>porque juro por San Pablo</i> (II, v. 1452). | Julio. [...] <i>que yo os juro por San Pabro...</i> (<i>La fuerza del natural</i> , I, v. 138). |
| Clor. <i>Todo se puede sufrir</i> (I, v. 184). | Alejandro. <i>¿Esto se puede sufrir?</i> (<i>El mejor amigo, el Rey</i> , I, v. 1). |
| Lamp. <i>Alto: ya esto va perdido, ap.</i> (II, v. 1402). | Íñigo. ([<i>Ap a Motril</i>] <i>¡Cielos, esto va perdido!</i> (<i>Yo por vos y vos por otro</i> , I, v. 980). |
| Aur. [...] <i>de esfera es más superior</i> (II, v. 1023). | Rosaura. [...] <i>esfera más superior</i> (<i>Hasta el fin nadie es dichoso</i> , II, v. 1531). |

| | |
|--|---|
| <p>Fad. [...] <i>de esta deydad soberana</i> (III, v. 2605).</p> | <p>Carlos. [...] <i>con deidad tan soberana</i> (<i>La fuerza del natural</i>, I, v. 525).</p> |
| <p>Lamp. [...] <i>haciendo està à troche, y moche</i> (I, v. 285).</p> | <p>Macarrón. [...] <i>alabar a troche y moche</i> (<i>El mejor amigo, el Rey</i>, I, v. 103).</p> <p>Chapado. [...] <i>daros pienso a troche y moche</i> (<i>Hasta el fin nadie es dichoso</i>, I, v. 436).</p> <p>Luquete. [...] <i>Y después que a troche y moche</i> (<i>Antíoco y Seleuco</i>, II, v. 947).</p> |
| <p>Lamp. [...] <i>que este es un puerco cochino.</i> (I, v. 371).</p> | <p>Julio. <i>¡Puerco, vos sos el cochino!</i> (<i>La fuerza del natural</i>, I, v. 19).</p> |
| <p>Lamp. <i>O, ¿lindo par de locos!</i> (I, v. 882).</p> | <p>Torrezno. <i>¡Lindo par de huevos frescos!</i> (<i>Primero es la honra</i>, I, v. 493).</p> <p>Casilda. [...] <i>¡Oh, qué lindos embusteros!</i> (<i>Trampa adelante</i>, II, v. 1790).</p> |
| <p>Clor. <i>Oy pierdo, Cielos à Aurora.</i> (I, v. 768).</p> | <p>Rosaura. ([Ap] <i>Hoy perdí a Sancho del todo.</i>) (<i>Hasta el fin nadie es dichoso</i>, II, v. 1588).</p> |
| <p>Aur. <i>Alza, Principe, a mis brazos</i> (III, v. 2286).</p> | <p>Seleuco. [...] <i>Hijo, a mis brazos levanta</i> (<i>Antíoco y Seleuco</i>, III, v. 2164).</p> |
| <p>Clor. <i>Ay, Lamparón! Ay, amigo!</i> <i>Yo muero.</i> Cloridano. <i>Pues confessiõ</i> (I, vv. 417-418).</p> | <p>Millán. <i>¡Jesús, qué dolor de ijada!</i> <i>¡Que me muero, confesión!</i> (<i>Trampa adelante</i>, II, vv. 1786-1787).</p> |
| <p>Music. <i>Vn imposible conquisto</i> (II, v. 1756).</p> | <p>Rey. [...] <i>que un imposible conquisto</i> (<i>Primero es la honra</i>, I, v. 804).</p> |

| | |
|---|---|
| Dent. <i>Víctor el aventurero</i> (II, v. 932). | Dentro. <i>Víctor el aventurero</i> (<i>Oponerse a las estrellas</i> , III, v. 3248). |
| Lamp. [...] <i>Dale por esos hijares</i> (II, v. 1486). | Polilla. [...] <i>Dale por esos ijares</i> (<i>El desdén, con el desdén</i> , II, v. 1286). |
| Lamp. <i>Señor, has perdido el siesso?</i> (II, v. 1598). | Tacón. <i>Señor, ¿has perdido el seso?</i> (<i>El parecido</i> , I, v. 4). |
| Aur. <i>Mi pena no se mitiga</i> (I, v. 23). | Duque. <i>Mi pena no se mitiga</i> (<i>La misma conciencia acusa</i> , I, v. 764). |
| Aur. <i>Cloridano, aguarda, espera</i> (v. II, 1522). | Porcia. <i>Federico, aguarda, espera</i> (<i>Primero es la honra</i> , I, 307). Viuda. <i>Aguarda, sobrino, espera</i> (<i>De fuera vendrá</i> , III, v. 2386). |
| Equivalencias metafóricas | |
| Aur. [...] <i>un yelo me cubra toda</i> (III, v. 2271). | Reyna. [...] <i>toda me ha cubierto un hielo</i> (<i>Antíoco y Seleuco</i> , I, v. 516). |
| Aur. <i>Toda ¡ay de mí! soy un yelo</i> (III, v. 2387). | Rosa. [...] <i>¡Toda me ha cubierto un yelo!</i> (<i>Santa Rosa del Perú</i> , I, 470). |
| Clor. [...] <i>No miras que estoy lidiando con harpones infinitos?</i> (I, vv. 512-513). | Fernando. [...] <i>libre de aquellos arpones que reparte el amor ciego</i> (<i>El parecido</i> , I, vv. 99-100). |
| Clor. [...] <i>Como, Efigie, le decia, con harpones vengativos, por una herida que di ya tantas me has repetido?</i> (I, vv. 526-529). | Músicos. <i>A festejar sale Amor sus dichosos prisioneros, dando plumas sus penachos a sus arpones soberbios</i> (<i>El desdén, con el desdén</i> , III, vv. 2212- 2215). Alejandro. [...] <i>Y bastan a darme enojos tiranamente atrevidos, dos arpones despedidos</i> |

| | |
|--|---|
| | <p><i>de los arcos de unos ojos</i> (<i>Oponerse a las estrellas</i>, II, vv. 1171-1174).</p> |
| <p>Clor. [...] <i>que ya volcanes respira mi pecho.</i> (II, vv. 1471-1472).</p> | <p>Seleuco. [...] <i>en la abrasadora llama de mi aliento. ¡Vive el cielo, que ya volcanes exhala!</i> (<i>Antíoco y Seleuco</i>, III, vv. 2152-2154).</p> <p>Roberto. <i>Siendo un volcán en mi pecho</i> (<i>Industrias contra finezas</i>, II, v. 1488).</p> <p>Rey. <i>Salga ahora del silencio de mi pecho, en llamas vivas, el volcán que reprimido con más violencia respira.</i> (<i>El mejor amigo, el Rey</i>, III, vv. 2429-2432).</p> |
| <p>Rey. [...] <i>etnas respira mi pecho</i> (III, v. 2439).</p> | <p>Diana. [...] <i>Un Etna es cuanto respiro</i> (<i>El desdén, con el desdén</i>, II, v. 1968).</p> <p>Félix. <i>Respirando estoy un Etna</i> (<i>El caballero</i>, I, v. 562).</p> <p>Alejandro. ([Ap.] <i>¡Un Etna es cuanto respiro!, ¡ya es cierto mi mal!</i>) (<i>La fuerza de la ley</i>, II, vv. 1827-1828).</p> |
| <p>Mus. <i>Duplicados arreboles en Aurora goza el suelo: luego dos veces es Cielo, pues tiene Aurora dos soles.</i> (I, vv. 9-12).</p> | <p>Músicos. <i>Venid, pastores de Henares, a mirar de Francelisa dos soles que con sus luces amanece alegre el día.</i> (<i>Antíoco y Seleuco</i>, II, vv. 1095-1098).</p> |

| | |
|--|--|
| | <p>Carlos. [...] <i>que si los que me han rendido vuestros dos soles han sido, para usar de sus enojos han dejado de ser ojos, pues no ven lo que han prendido</i> (<i>La misma conciencia acusa</i>, II, vv. 1594-1598).</p> |
| <p>Situaciones y escenas paralelas</p> | |
| <p>Lamp. [...] <i>pues andando en estas chanzas, tenemos siempre las panzas como dos cajas de guerra.</i> (I, vv. 255-257).</p> | <p>Sigismundo. <i>¿Nuestra locura es mayor?</i> Cantueso. <i>Sí, pues tenemos amor no teniendo que comer</i> (<i>Fingir y amar</i>, I, vv. 26-26).</p> |
| <p>Fad. [...] <i>Por vos en este Jardin, con la vestidura tosca, me hallò el Sol en su carrera, y me despertò la Aurora. Quantas veces la mañana no quiso llorar aljofar, en esse Campo florido, en essa florida alfombra, por ver, que mis tristes ojos, fuentes siendo á todas horas, con mayor inundacion regaban sus flores todas!</i> (vv. III, 2198-2209).</p> | <p>Reina. [...] <i>Llorando el sol me deja y el alba al sol imita, la aurora me consuela, que me hace compañía. Ni ve día, ni noche mi amor con luz distinta, que en mí son siempre iguales las noches y los días. Deste jardín las plantas amanecen floridas, y a puro llanto mío anohecen marchitas.</i> (<i>Primero es la honra</i>, I, vv. 601-612).</p> |
| <p>Aur. <i>O, noche silenciosa, de cuya sōbra, obscura y pavorosa, los amantes más finos han fiado sus secretos peregrinos! Caliginosa eres; no brilles refulgentes rosicleres, que à el intento que sigo,</i></p> | <p>Margarita. <i>Sin vida y sin aliento un rigor he escuchado tan violento... ...Y pues la noche ayuda a mi resolución lóbrega y muda, pueda el amor y la piedad un día más que la propia conveniencia mía. Esta torre una puerta al jardín tiene</i></p> |

| | |
|---|---|
| <p> <i>conviene q̄ no haya algun testigo de alguna estrella errante, q̄ sea del suelo antorcha luminante. Como el Ladron que mata la luz, quando robar la casa trata, yo assi matar quisiera las luces todas de la celeste esfera, para que mis intentos aũ lo ignorẽ los mesmos Elemētos. A quien me diò la muerte vengo à darle la vida (triste suerte!) porque es tan liberal el amor mio, q̄ vuelve bien por mal. En un silencio mudo yace todo el Palacio, pues q̄ dudo? Ha de haver en el jardín una torre, aunque sea de papel, con su puerta por abaxo. Esta es la torre ingrata, que oculta el veneno que me mata: à abrir la puerta llego, cõpelida (ay, Dios!) de mi amor ciego: mas un accento escucho lastimoso; con què temores lucho! Fadrique su mal llora: quiero escuchar sus penas. (III, vv. 1964-1993).</i> </p> | <p> <i>de quien yo tengo llave y, si conviene, de quien pueda fiar este secreto. Mas por lograr su efeto con menos riesgo sola he de intentalle. Líbrese, Carlos, pues quiero avisalle, pues sin ser conocida a intentarlo la noche me convida. (La misma conciencia acusa, II, vv. 1901- 1914).</i> </p> |
|---|---|

| | |
|---|--|
| <p>Aur. [...] <i>què decís? Hablad mas claro.</i></p> <p>Mel. <i>Pues yo el laurel no consigo de ser vuestro, en què os agravio?</i></p> <p>Aur. <i>Vos mio? Ay delirio tal! Por ventura haveis soñado? Necio fue quien os lo dixo, y vos en acreditarlo.</i></p> <p>Mel. <i>Perdonad, si el modo errè, gran señora, de obligaros, por la fè con que os adoro, con que os sirvo, è idolatro.</i> (II, vv. 1877-1887).</p> | <p>Diana. <i>No os entiendo, ¿habláis conmigo? ¿Qué favor decís?</i></p> <p>Bearne. <i>Señora, el de Urgel me ha dicho ahora que dél ha sido testigo, y que yo el laurel consigo de ser vuestro.</i></p> <p>Diana. <i>Necio fue, si os dijo lo que no sé, y vos si lo habéis creído.</i></p> <p>Bearne. <i>Ya lo dudó mi sentido, mas quien lo creyó es mi fe. Que, como milagro fuera de vos el tener piedad, os negara el ser deidad si mi amor no lo creyera. En el pecho que os venera, haber más fe es más trofeo; y pues fe ha sido el deseo de imaginaros deidad, perdonad mi necesidad por la fe con que lo creo.</i> (<i>El desdén, con el desdén</i>, III, vv. 2582-2601).</p> |
| <p>Clor. <i>Ay, Lamparon! Ay, amigo! Yo muero</i></p> <p>Lamp. <i>Pues confessiõ à toda prisa.</i></p> <p>Clor. <i>Yo vivo</i></p> <p>Lamp. <i>Pues si vives, Aleluya.</i></p> <p>Clor. <i>En un continuo martyrio.</i> (I, vv. 417-421).</p> | <p>Alejandro. <i>¡Ay, que mi pecho se abrasa!</i></p> <p>Greguesco. <i>¡Agua, señores! Llamemos las jeringas de la villa.</i></p> <p>Alejandro. <i>¡Que me abraso...</i></p> <p>Greguesco. ([Ap.] <i>¡Que me quemó!</i>)</p> <p>Alejandro. <i>...en fuego de amor y honor!</i></p> <p>Greguesco. <i>Yo, de comer un pimiento.</i></p> <p>Alejandro. <i>¡Socorro, cielos!</i></p> |

| | |
|--|---|
| | <p>Greguesco. <i>¡Socorro!</i> Alejandro. <i>¿No hay quien le traiga?</i> Greguesco. <i>¡Agua presto!</i> Alejandro. <i>No basta.</i> Greguesco. <i>¡Pues venga vino!</i> <i>(La fuerza de la ley, II, vv. 1420-1428).</i></p> |
| <p>Clor. <i>Ay bella Aurora! ¡Ay impia deydad! Ya que he de perderte, para què quiero la vida? Dime, cobarde, te atreves a ser aquí mi homicida?</i> Lamp. <i>Como es eso?</i> Clor. <i>De esta suerte.</i> <i>Saca una daga.</i> <i>Vès esta daga bruñida?</i> <i>Haz cuenta q̄ te he agraviado, y con saña, rabia è ira, abreme este amante pecho: mas primero advierte, y mira no injurias de Aurora bella la imagen que en èl habita.</i> Lamp. <i>Alto: ya esto và perdido, ap. sin duda que ya delira: à lo que aquí me has propuesto oyeme dos palabritas: en cierta ocasion, señor, me perdi en esta Provincia, y despues de mil trabajos vine à parar à una viña tan desierta, que en toda ella una sola alma no havia; mas con todo havia candela,</i></p> | <p>Federico. <i>([Dentro] Vive el cielo, traidor, que me has de matar!</i> Torrezno. <i>([Dentro] ¿No lo dije? ¡Dicho y hecho!)</i> Porcia. <i>Federico es. ¡Ay de mí! ¿Qué haré? Mas desde allí puedo verle yo sin que él me vea.</i> Retírase Federico. <i>Saca, villano, el acero.</i> Torrezno. <i>Le gasté esta primavera. ([Ap.] ¿Que haya sido yo tan necio que al parque tras él me venga donde socorro no tengo? ¿Cómo podré entretenerle?)</i> Federico. <i>Sácale, infame, o yo mesmo te la arrancaré y será para matarte primero.</i> Torrezno. <i>Tente, señor, vesle aquí.</i> Federico. <i>Pásame agora este pecho mil veces.</i> Torrezno. <i>¿Mil han de ser?</i> Federico. <i>Y aun son pocas.</i> Torrezno. <i>([Ap.] ¿Qué haré, cielos? ¿Y quién las ha de ir contando?)</i> Federico. <i>¿Eso preguntas? Tú mesmo.</i> Torrezno. <i>Yo no sé contar, señor.</i> Federico. <i>Pues yo contaré.</i></p> |

| | |
|--|--|
| <p>capones, pollos, gallinas; pero què hicimos con esto, si me estuve cinco dias con sus noches sin comer, porque animo no tenia para darle muerte a un pollo: Mira tu, como querias que hubiera valor en mi para darte a ti una herida, quando à matar un mosquito no me atrevo, si me pica? Clor. Picaro, viven los Cielos! de mi dolor haces trisca? me has de matar, ò morir al impulso de mis iras. Pegale. Lamp. Señor mío, como và esto? Pues vèga la daga aprisa. Tomala. llevarle quiero el humor: ap. si por esso me castigas, por Dios, que te matarè, sin demandas, ni porfias. Aur. Hay corazon q̄ esto escuche? Hay pena que esto resista? Clor. Villano, dame la muerte. Lamp. En fin, què te determinas à morir? Clor. Eso pretendo. Lamp. Havrà locura más linda! Y no me dirás primero, à què con morir aspiras? Clor. Esso ignoras? A acabar con angustias tan prolixas; à no vivir zozobrado</p> | <p>Torrezno. No quiero, que no acabarás la cuenta si te mueres a las ciento. ¡Ay más terrible locura! Federico. ¿Qué esperas? Mátame luego. Torrezno. Déjame llamar quien cuente. Federico. No, traidor, que ya te entiendo. Torrezno. ([Ap.] Acabóse. ¡Cristo mío! ¿Qué haré aquí?) Federico. Qué esperas, necio? ¿Quieres que te mate yo? Torrezno. No señor. ([Ap.] Pues ¡vive el cielo, que si aprieta le he de dar! Ello no tiene remedio.) Pues ¿no me dirás qué gusto puedes esperar muriendo? Federico. ¿Eso dudas? No penar, no verme como me veo sin Porcia, ser fino amante y quitarle a mi tormento con una muerte de alivio mil de dolor que padezco; ir el alma, que está unida en un amoroso incendio a la suya, donde está, y en lazo apacible y tierno, lograr su amada presencia, gozar sus dulces afectos, que esto es vida solamente, y muerte la que yo dejo. Torrezno. ¿Y sabes tú dónde está? Federico. Pues ¿hay duda que en el cielo?</p> |
|--|--|

| | |
|---|---|
| <p><i>en el mar de mis fatigas: à no passar la congoja de vèr à Aurora perdida; pues vèr la en agenos brazos es muerte más repetida: ea, la muerte me dà. Lamp. Pues no me dès mucha prissa, porque juro por San Pablo, que te dè por la tetilla. (q̄ no venga un alma aquí!) ap. miedo le tengo à fe mia. Aur. O, quien consuelo le diera! Toda el alma me lastima! Clor. ¿Què no acabas de matarme? Lamp. Pues hincate de rodillas, y empieza à rezar el Credo, que te mato, por San Dimas: mas ahora que me acuerdo, me dixiste que tenias à Aurora bella en el pecho, y yo no quisiera herirla. Clor. En el corazon la tengo retratada, y esculpida. Lamp. Segun esso, mejor es matarte por la barriga. Clor. Dame por donde quisieres, que ya volcanes respira mi pecho. Lamp. El juicio le falta. ap. Ea, pues voy; pero mira, si por el vientre te ensarto, luego arrojaràs las tripas; y si acaso te vè Aurora,</i></p> | <p><i>Torrezno. ¿Y si errases el camino y te fueses al infierno? Federico. Yo he de ir donde ella estuviere porque soy suyo y no puedo dejar de seguir sus pasos. Con ella he de verme luego, que allà no hay reyes tiranos ni padres hay tan sangrientos. ¡Ah, bárbaros! ¡Ah crüeles! Y tú, traidor, que el remedio me estás dilatando aquí... Torrezno. ([Ap.] ¡Virgen, cuál se va poniendo! Él perdió todo el sentido.) Federico. ¿Qué esperas? Torrezno. Alto, esto es hecho, yo te mato. Federico. Pues acaba. Torrezno. Ansí, agora que me acuerdo, que no venga nadie aquí. Señor, ¿no llevas dinero para regalarla allà? Federico. El regalo es el afecto. Torrezno. ¿No te has de casar con ella? Federico. ¿A qué voy yo sino a eso? ¿Qué lo dudas? Torrezno. Pues ¿no ves que están las almas en cueros y habrás menester vestilla para la boda? Federico. ¡Ay tal necio! Torrezno. Si esta treta no me vale, no hay que esperar otro medio.</i></p> |
|---|---|

| | |
|--|---|
| <p><i>la has de provocar à risa.</i> Clor. Villano, traydor, cobarde, <i>por vida de Aurora. Pegale.</i> Lamp. Chispas Aur. <i>Llegar quisiera, y hablarle</i> <i>menos severa, y esquivar:</i> <i>perdone aquí mi decoro,</i> <i>que me tiene enternecida; Sale.</i> <i>quien es quien à Aurora nõbra?</i> Lamp. <i>O, què ocasion tã bendita! ap.</i> <i>Dale por esos ijares:</i> <i>haz cuenta, que es una Ninfa,</i> <i>y echale quarenta mil</i> <i>arrobas de Redondillas.</i> (II, vv. 1389-1489).</p> | <p><i>Señor, ya que morir quieres</i> <i>¿no es mejor morir más presto?</i> Federico. Claro está. Torrezno. <i>Pues una flor</i> <i>hay aquí, que si la encuentro,</i> <i>en tocándola a la espada,</i> <i>te matará su veneno,</i> <i>sin decir aquí me duele.</i> Federico. <i>Búscala.</i> Torrezno. <i>Ya voy a eso.</i> Federico. <i>¿Adónde vas?</i> Torrezno. <i>A palacio.</i> Federico. <i>¿Me dejas?</i> Torrezno. <i>No, sino huevos.</i> Federico. ([Ap.] <i>¡Ah traidor, que me</i> <i>engañaste!</i>) <i>¿Cuál es la flor?</i> Torrezno. <i>La del berro.</i> Vase. (Primero es la honra, III, vv. 2469-2561).</p> |
|--|---|

A esta relación pueden incorporarse los paralelismos sintácticos, retruécanos, reduplicaciones y complexiones de *El príncipe jardinero...*, figuras retóricas corrientes en el teatro del Siglo de Oro, pero reiteradas en Moreto, quien gustó al parecer de la simetría de los versos y de la organización bimembre y trimembre del octosílabo, a la manera de: «Aur. [...] busquemos, pues, busquemos» (I, v. 161), «Fad. [...] Busquemos, alma, busquemos» (III, v. 2152) o «Aur. [...] al arma, al arma, sentidos» (I, v. 721) y «Aur. A Dios, a Dios, Patria mia» (III, v. 2266).

Como las breves alegorías amorosas que se leen en *El defensor de su agravio* – la fruta en la alta rama, I, vv. 723-735–, *La fuerza del natural* –el barro que se quiebra, I, vv. 464-473– y *Oponerse a las estrellas* –el cortesano que quiere enviar un escrito, I, vv. 1089-1116–, es la de la paloma presa en el lazo, con la que Fadrique se compara en la jornada tercera (vv. 2138-2151). Un recurso más: el relato resumen con la función de proporcionar al público pormenores supuestamente pasados y que Cloridano-Fadrique

dirige a Lamparón en larga tirada de romance se encuentra a su vez en *El poder de la amistad*, *El desdén*, *con el desdén*, *Hacer remedio el dolor*, *Yo por vos y vos por otro*, *De fuera vendrá* e *Industrias contra finezas*, introducido igualmente por las fórmulas «Ya sabes», «Ya sabéis».

Separo de entre las líneas y fragmentos antes citados la escena casi idéntica a la de *Primero es la honra*, donde Lamparón retarda con simpática astucia el trágico mandato de su amo, clave quizás para una determinación menos laxa del momento en que se escribió la obra, si se presume que, siendo de Moreto, la cercanía compositiva sea también temporal, pues *Primero es la honra* pertenece al segundo período de su producción dramática (1655-1669). Sacerdote desde la década de los cincuenta, las duras críticas contra la honra y la hipocresía moral en boca de Lamparón y de Flora, que escandalizaron a parte de la sociedad habanera de fines del XVIII y principios del XIX (Saíenz, 1983), justificarían el seudónimo, pero en este punto no queda sino especular.

MÉTRICA

La metodología métrica y estadística establecida por Griswold Morley y su trabajo «*Studies in Spanish Dramatic Versification of the Siglo de Oro. Alarcón and Moreto*» (1918) me permiten, desde otro ángulo, avanzar en la verificación de *El príncipe jardinero...* como obra del dramaturgo español. El examen de su esquema métrico, de las formas empleadas y los porcentajes de romances y redondillas inscribe a la comedia en los parámetros y rangos porcentuales que identifican los usos y preferencias de Moreto.

Jornada primera (931 vv.)

| <i>Versos</i> | <i>Forma métrica</i> | <i>Número de versos</i> |
|---------------|----------------------|-------------------------|
| 1-88 | 22 redondillas | 88 |
| 89-173 | 17 liras | 85 |
| 174-293 | 12 décimas espinelas | 120 |
| 294-771 | romance (i-o) | 478 |
| 772-931 | romance (a-o) | 160 |

Jornada segunda (998 vv.)

| | | |
|-----------|-------------------|-----|
| 932-1095 | romance agudo (ó) | 164 |
| 1096-1455 | romance (i-a) | 360 |
| 1456-1623 | 42 redondillas | 168 |
| 1624-1707 | silva de pareados | 84 |
| 1708-1755 | 12 redondillas | 48 |
| 1756-1929 | romance (a-o) | 174 |

Jornada tercera (772 vv.)

| | | |
|---|-------------------|-----|
| 1930-1959 | silva de pareados | 30 |
| 1960-1970 | 1 ovillejo | 11 |
| (con repetición del verso diseminativo-recolectivo) | | |
| 1971-1978 | 2 redondillas | 8 |
| 1979-1989 | 1 ovillejo | 11 |
| (con repetición del verso diseminativo-recolectivo) | | |
| 1990-1993 | 1 redondilla | 4 |
| 1994-2015 | 2 ovillejos | 22 |
| (con repetición del verso diseminativo-recolectivo) | | |
| 2016-2059 | 11 redondillas | 44 |
| 2060-2323 | romance (o-a) | 264 |
| 2324-2349 | silva de pareados | 26 |
| 2350-2581 | romance (e-o) | 226 |
| carta en prosa entre los versos 2463 y 2470 | | |
| dos versos continuos sueltos (2492 y 2493) | | |
| 2582-2707 | romance (a-a) | 126 |

Total: 2701 vv.

Redondillas: 360 vv. (13,3 %)

Liras: 85 vv. (3,1 %)

Décimas espinelas: 120 vv. (4,4 %)

Romance: 1952 vv. (72,26 %)

Silva de pareados: 140 vv. (5,18 %)

Ovillejos: 44 vv. (1,6 %)

El 72,26 % de romances se aproxima al porcentaje extremo fijado para el autor por Morley (1918, p. 158), 76 %, de conformidad con lo que él llamó «age of romancistas» –todas las jornadas terminan con la serie–, mientras que el 13,3 % de redondillas, sobrepasa el 10 % de *El Eneas de Dios...* (Kennedy, 1932, p. 62) y aunque por debajo del 14 % de *No puede ser el guardar una mujer* y el 15 % de *Lo que puede la aprehensión...*, no se les aparta demasiado.

Las formas poéticas que constituyen la pieza son seis, lo que la ubica también dentro de los límites, de dos a ocho, del teatro de Moreto (Brioso Santos, 2013a, p. 101); y el total de versos es superior al de *Antíoco y Seleuco* –2622 vv.– e inferior al de *El valiente justiciero* –2748 vv.–.

De acuerdo con las estimaciones de Morley, no hay tampoco aquí endechas ni versos blancos y sí, en cambio, junto con las liras, décimas espinelas y silvas de pareados, las cancioncillas de las que Moreto normalmente hizo gala, en redondillas o romances, además de versos cantados en los ovillejos de la jornada tercera. Las silvas, todas tipo 4 (Morley, 1918, p. 143), esto es, con rima gemela y sin orden regular en la combinación de endecasílabos y heptasílabos, están presentes de igual modo en las comedias *El desdén*, *con el desdén*, *De fuera vendrá*, *El parecido* y *La misma conciencia acusa* –con predominio endecasilábico–, por mencionar solo unas pocas. Es en las silvas y en las liras donde se detectan los principales tropiezos de *El príncipe jardinero...*, versos hiper- e hipométricos,⁹ que reforzarían la evaluación de Moreto como «un versificador hábil, pero a ratos descuidado» (Brioso Santos, 2013a, p. 109), aunque tras varios de esos errores, solucionables con diéresis, sinéresis, adición o supresión de palabras, pudiera haber estado la mano del impresor. Dos versos sueltos –vv. 2492 y 2493–, una rima parónima, «dicha» y «desdicha» –vv. 1097 y 1099–, una asonante en redondilla –

1712 y 1715–, más asonantes en los impares –vv. 336, 338 y 340, 344 y 346, 440 y 442, 484 y 486, 588 y 590, 622 y 624, 682 y 684...– y consonantes en los impares –vv. 372 y 374, 906 y 908, 934 y 936– o pares del romance –vv. 299 y 301, 359, 361 y 363, 365 y 367, 381 y 383, 609 y 611, 635 y 637, 665 y 667, 721 y 723, 727 y 729, 817 y 819...– completan las fallas métricas de la pieza, ni aun en esto distinta de las obras moretianas.¹⁰

Por último, nótese cómo el ovillejo de Lamparón, que contrapuntea irónicamente con los de Fadrique, pulsa la misma cuerda de los sonetos de Greguesco e Irene –*La fuerza de la ley*– y de Zancajo, Tostón y Nise –*Amor y obligación*–, en los que la forma culta se presta al rebajamiento y la parodia del lenguaje de los amos, preñado de requiebros, sutilezas retóricas, y contrastado al máximo a través de semejantes dispositivos cómicos.

COLOFÓN

Incluso sin haber sometido todavía *El príncipe jardinero y fingido Cloridano* a un análisis estilométrico como los que ofrece el proyecto Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro (ETSO), que dirigen Germán Vega García-Luengos y Álvaro Cuéllar, pienso que la comedia le corresponde por entero a Agustín Moreto y confío en que los argumentos que he brindado consigan, luego de realizarse ese análisis, más elocuente corroboración.

Así, no solo habría que volver sobre la historia de la literatura y el teatro cubanos de la Colonia, que tienen en *El príncipe jardinero...* una de sus obras canónicas, sino también sobre las críticas que ha merecido y el repaso de sus fuentes, donde se invertiría, por ejemplo, la relación antetexto-texto con *Il principe giardino*, de Giovanni Andrea Moniglia, y con la supuesta cita de los versos de Sor Juana Inés de la Cruz: «Siento una grave agonía / por lograr un devaneo, / que empieza como deseo / y para en melancolía» (Cruz, 1994, p. 157), a la vez que quedaría resuelta la cuestión de su «pariente “americana”» (Bello Valdés, 2015, p. 114), *El príncipe jardinero y mayor ciencia laureada*, de Pedro Cordero.

¿Supo el capitán habanero Santiago Pita que en España se publicó una comedia con nombre, grado y origen iguales a los suyos? Me inclino a creer que no y que el azar, comúnmente olvidado en las labores de investigación, ha sido en este caso padre de

muchos enredos. Por otra parte, unos cuantos asuntos, ya en el campo de los estudios moretianos, deberán ser elucidados: fecha de escritura, circunstancia biográfica e histórica, estreno, recepción crítica, censura y demás problemas asociados a la pieza, que pasó de «Comedia sin fama» en las ediciones de Sevilla (Pita, entre 1729 y 1733; y entre 1733 y 1743) a «Comedia famosa» en la edición de la viuda de José de Orga (Pita, 1761).

Antonio Bachiller y Morales, quien erró al atribuir el texto a la pluma del Capacho, estaba, no obstante, en lo cierto al suponer que Pita era seudónimo. Sobre equívocos, descubrimientos, rectificaciones y replanteos han avanzado sinuosamente las lecturas de *El príncipe jardinero...* y, con nuevos escollos, se abre el camino ahora a otro horizonte de preguntas.

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones de *El príncipe jardinero y fingido Cloridano*

- Pita, Santiago de (1761). *El príncipe jardinero y fingido Cloridano*, n.º 4, Comedia famosa de Don Santiago de Pita. Valencia: Imprenta de la Viuda de Joseph de Orga.
- Pita, Santiago de (1951). *El príncipe jardinero y fingido Cloridano*, José Juan Arrom (estudio preliminar, edición y notas). La Habana: Sociedad Económica de Amigos del País, Imprenta de Úcar García.
- Pita, Santiago de (entre 1729 y 1733). *El príncipe jardinero y fingido Cloridano*, n.º 287, Comedia sin fama del Capitan Don Santiago de Pita, natural de la Habana. Sevilla: Imprenta de la Viuda de Francisco de Leefdael, Casa del Correo Viejo.
- Pita, Santiago de (entre 1733 y 1743). *El príncipe jardinero y fingido Cloridano*, n.º 287, Comedia sin fama del Capitan Don Santiago de Pita, Natural de la Habana. Sevilla: Imprenta Real, Casa del Correo Viejo.

Obras de Agustín Moreto

- Moreto, Agustín, Cáncer, Jerónimo de, y Matos Fragoso, Juan de (s. a.). *La fuerza del natural*, texto de Alejandro García Reidy [en línea]. Recuperado el 2 de octubre del 2021 de <http://www.moretianos.com/encolaboracion.php>

- Moreto, Agustín, Matos Fragoso, Juan de, y Martínez de Meneses, Antonio. (s. a.). *Oponerse a las estrellas*, texto de Judith Farré [en línea]. Recuperado el 2 de octubre del 2021 de <http://www.moretianos.com/encolaboracion.php>
- Moreto, Agustín, y Cáncer, Jerónimo de (s. a.). *La Virgen de la Aurora*, texto de Erik Willem Coenen [en línea]. Recuperado el 2 de octubre del 2021 de <http://www.moretianos.com/encolaboracion.php>
- Moreto, Agustín, y Lanini y Sagredo, Pedro Francisco. (s. a.). *Santa Rosa del Perú*, texto de Miguel Zugasti [en línea]. Recuperado el 2 de octubre del 2021 de <http://www.moretianos.com/encolaboracion.php>
- Moreto, Agustín. (s. a.). *Amor y obligación*, texto de María del Carmen Pinillos [en línea]. Recuperado el 2 de octubre del 2021 de <http://www.moretianos.com/pormoreto.php>
- Moreto, Agustín. (s. a.). *Antíoco y Seleuco*, texto de Héctor Urzáis [en línea]. Recuperado el 2 de octubre del 2021 de <http://www.moretianos.com/pormoreto.php>
- Moreto, Agustín. (s. a.). *De fuera vendrá*, texto de Delia Gavela [en línea]. Recuperado el 2 de octubre del 2021 de <http://www.moretianos.com/pormoreto.php>
- Moreto, Agustín. (s. a.). *El caballero*, texto de Héctor Briosó [en línea]. Recuperado el 2 de octubre del 2021 de <http://www.moretianos.com/pormoreto.php>
- Moreto, Agustín. (s. a.). *El defensor de su agravio*, texto de Daniele Crivellari [en línea]. Recuperado el 2 de octubre del 2021 de <http://www.moretianos.com/pormoreto.php>
- Moreto, Agustín. (s. a.). *El desdén, con el desdén*, texto de María Luisa Lobato [en línea]. Recuperado el 2 de octubre del 2021 de <http://www.moretianos.com/pormoreto.php>
- Moreto, Agustín. (s. a.). *El lindo Don Diego*, texto de Francisco Sáez Raposo. Recuperado el 2 de octubre del 2021 de <http://www.moretianos.com/pormoreto.php>
- Moreto, Agustín. (s. a.). *El mejor amigo, el rey*, texto de Beata Baczynska [en línea]. Recuperado el 2 de octubre del 2021 de <http://www.moretianos.com/pormoreto.php>
- Moreto, Agustín. (s. a.). *El parecido*, texto de Lluisa Castillo Roselló [en línea]. Recuperado el 2 de octubre del 2021 de <http://www.moretianos.com/pormoreto.php>

- Moreto, Agustín. (s. a.). *El poder de la amistad*, texto de Miguel Zugasti [en línea]. Recuperado el 2 de octubre del 2021 de <http://www.moretianos.com/pormoreto.php>
- Moreto, Agustín. (s. a.). *Fingir y amar*, texto de Marcella Trambaioli [en línea]. Recuperado el 2 de octubre del 2021 de <http://www.moretianos.com/pormoreto.php>
- Moreto, Agustín. (s. a.). *Hasta el fin nadie es dichoso*, texto de Judith Farré [en línea]. Recuperado el 2 de octubre del 2021 de <http://www.moretianos.com/pormoreto.php>
- Moreto, Agustín. (s. a.). *Industrias contra finezas*, texto de José María Ruano de la Haza [en línea]. Recuperado el 2 de octubre del 2021 de <http://www.moretianos.com/pormoreto.php>
- Moreto, Agustín. (s. a.). *La fuerza de la ley*, texto de Esther Borrego [en línea]. Recuperado el 2 de octubre del 2021 de <http://www.moretianos.com/pormoreto.php>
- Moreto, Agustín. (s. a.). *La misma conciencia acusa*, texto de Elena Di Pinto y Tania de Miguel [en línea]. Recuperado el 2 de octubre del 2021 de <http://www.moretianos.com/pormoreto.php>
- Moreto, Agustín. (s. a.). *Primero es la honra*, texto de Catalina Buezo [en línea]. Recuperado el 2 de octubre del 2021 de <http://www.moretianos.com/pormoreto.php>
- Moreto, Agustín. (s. a.). *Trampa adelante*, texto de Juan Antonio Martínez Berbel [en línea]. Recuperado el 2 de octubre del 2021 de <http://www.moretianos.com/pormoreto.php>
- Moreto, Agustín. (s. a.). *Yo por vos y vos por otro*, texto de Elena Martínez Carro [en línea]. Recuperado el 2 de octubre del 2021 de <http://www.moretianos.com/pormoreto.php>

Referencias bibliográficas generales

- Arrate, José Martín Félix de (1830). *Llave del Nuevo Mundo antemural de las Indias Occidentales. La Habana descripta. Noticia de su fundación, aumentos y estados*. La Habana: Sociedad de Amigos del País, Comisión especial de materiales relativos a la Historia de la Isla de Cuba.

- Arrom, José Juan. (2005). Consideraciones sobre *El príncipe jardinero y fingido Cloridano*. En Silvia Marina Arrom y Judih A. Weiss (eds.), *De donde crecen las palmas* (pp. 223-252). La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Juan Marinello.
- Bello Valdés, Mayerín. (2015). Nuevas consideraciones sobre *El príncipe jardinero y fingido Cloridano*, de Santiago de Pita. *Encuentros cercano de vario tipo (ensayos sobre literaturas en diálogo)* (pp. 121-153). La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Brioso Santos, Héctor. (2013a). Escolios a la métrica de Moreto y su comedia *El caballero*, entre S. G. Morley y R. L. Kennedy. *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 23, California: University of California: 99-114.
- Brioso Santos, Héctor. (2013b). “He hallado en las Indias a este hombre”: América en el teatro de Agustín Moreto. En Alain Bègue y Emma Herrán Alonso (dtres.), *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (pp. 755-762). Toulouse: Asociación Internacional del Siglo de Oro, Université de Toulouse II-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail.
- Brioso Santos, Héctor. (coord.) (2001). *América en el teatro español del Siglo de Oro. Teatro: revista de estudios teatrales*, (15). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- Cañedo, Jesús, y Arellano, Ignacio. (eds.) (1992). *Las Indias (América) en la literatura del Siglo de Oro. Actas del Congreso Internacional. Pamplona, 15-18 de enero de 1992*. Kassel: Edition Reichenberger.
- Cruz, Sor Juana Inés de la (1994). *Obra selecta*, Marco Glantz (sel. y pról.), María Dolores Bravo Arriaga (cronol. y bib.), t. II. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Dellepiane, Ángela B. (1952-1953). Ficción e historia en la “Trilogía de los Pizarro de Tirso”. *Filología*, IV (1-3), enero-diciembre, Buenos Aires: Instituto de Filología Hispánica de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires: 49-168.
- Farré Vidal, Judith. (2008). Amantes ajardinados en *Hasta el fin nadie es dichoso* de Agustín Moreto. En María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel (coords.), *Moretiana: adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto* (pp. 209-230). Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Franco, Ángel. (1936). *El tema de América en Lope de Vega*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico.

- García Blanco, Manue. (1949). Voces americanas en el teatro de Tirso de Molina. *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 5 (1-3), Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo: 264-283.
- García de Diego, Vicente. (1981). *Gramática histórica española*, 3.^a edición corregida. Madrid: Editorial Gredos.
- Herzig, Carine. (2013). Apuntes para la evolución de la versificación en el teatro popular de la primera mitad del siglo XVIII (1692-1743). *Bulletin hispanique*, 115 (1), juin, Université Michel de Montaigne Bordeaux: 195-219.
- Kennedy, Ruth Lee. (1932). *The Dramatic Art of Moreto*, xxiii (1-4). Philadelphia: Smith College Studies in Modern Languages.
- Lapesa, Rafael. (1981). *Historia de la lengua española*, Ramón Menéndez Pidal (pról.). Madrid: Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica.
- Leal, Rine. (2017). *La selva oscura. Tomo I (Historia del teatro cubano desde sus orígenes hasta 1868)*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Lobato, María Luisa. (2007). “Jardín cerrado, fuente sellada”: espacios para el amor en el teatro barroco». En *En torno al teatro del Siglo de Oro* (199-219). Almería: Diputación de Almería, Instituto de Estudios Almerienses, Jornadas XXI-XXIII.
- Madroñal, Abraham. (2021). *El renacer del Fénix: Yo he hecho lo que he podido, Fortuna lo que ha querido. Una nueva comedia de Lope de Vega*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Olmedo Clásico.
- Medina, José Toribio. (1917). *Dos comedias famosas y un auto sacramental basados principalmente en La Araucana de Ercilla y precedidos de un prólogo sobre la historia de América como fuente del teatro antiguo español*. Santiago de Chile-Valparaíso: Imprenta-Litografía Barcelona.
- Morínigo, Marcos A. (1946). *América en el teatro de Lope de Vega*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Morley, S. Griswold. (1918). Studies in Spanish Dramatic Versification of the Siglo de Oro. Alarcón and Moreto. *University of California Publications in Modern Philology*, 7 (3), October 8, California: University of California.
- Ortego Gil, Pedro. (1998). La pena de vergüenza pública (siglos XVI-XVIII). *Anuario de Derecho Penal y Ciencias Penales*, LI (1-3), Madrid: Ministerio de Justicia: 153-204.
- Real Academia Española. (1726-1739). *Diccionario de autoridades* [en línea]. Recuperado el 28 de mayo del 2021 de <https://apps2.rae.es/DA.html>

- Rípodas Ardanaz, Daisy (antol. y edic.). (1991). *Lo indiano en el teatro menor de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Atlas.
- Ruiz Ramón, Francisco. (comp. y ed.) (1993). *América en el teatro clásico español. Estudio y textos*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Saíenz, Enrique. (1983). Una obra muy importante: *El príncipe jardinero y fingido Cloridano. La literatura cubana de 1700 a 1790* (34-118). La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Sentencias y autos originales pronunciados en el Consejo en los pleitos seguidos entre partes y por el fiscal de S. M. (1743) [en línea]. Recuperado el 23 de abril del 2021 de <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/87405?nm>
- Smith, Octavio. (1978). *Para una vida de Santiago Pita*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Tejeda Fernández, Margarita. (2006). *Glosario de términos de la indumentaria regia y cortesana en España: siglos XVII y XVIII*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo.
- Urtiaga, Alfonso. (1965). *El Indiano en la dramática de Tirso de Molina. Estudios*. Madrid: Revista Estudios.
- Vega García-Luengos, Germán. (2009). Lectores y espectadores de la comedia barroca: los impresos teatrales sevillanos del siglo XVIII [en línea]. Recuperado el 12 de marzo del 2021 de <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lectores-y-espectadores-de-la-comedia-barroca-los-impresos-teatrales-sevillanos-del-siglo-xviii--0/html/>
- Viveros, Germán. (2011). Teatro novohispano (discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua) [en línea]. Recuperado del 12 de marzo del 2021 de <https://www.academia.org.mx/sesiones-publicas/item/ceremonia-de-ingreso-de-don-german-viveros>
- Zugasti, Miguel. (2005). *La alegoría de América en el Barroco hispánico: del arte efímero al teatro*. Valencia: Pre-Textos.

Notas aclaratorias

¹ «No parece que Santiago Pita haya residido fuera de La Habana después de 1719. Se duda fuertemente, al encontrarlo en ella en 1731 y 1735, que siguiera de cerca la primera [en realidad segunda] impresión conocida de su comedia. Los documentos que apoyan su cronología habanera son opacos a todo indicio de aficiones literarias, solo revelan, en continuidad, los cuidados genéricos y propios de la clase social a que el capitán pertenecía» (Smith, 1978, p. 45).

² «Con la misma puntualidad y fineza abandonando sus casas y comodidades, salieron de los propios cuerpos milicianos cerca de 2000 hombres el año de 1742 á exterminar las plantaciones de la nueva Georgia con los oficiales correspondientes de los tres batallones, siendo de los más distinguidos el teniente coronel D. Juan Nuñez del Castillo, y capitanes D. Santiago Pita, D. Luis Pacheco, D. Laureano Chacon y D. Dionisio de Berroa» (Arrate, 1830, p. 80).

³ Las cursivas son mías. En lo adelante, todas las citas de *El príncipe jardinero...* por la edición de la viuda de Leefdael (entre 1729 y 1733).

⁴ *El hechizado por fuerza* (1697), *Todo lo vence el amor* (1707), *Mazariegos y Monsalves* (¿1711?), *Duendes son alcahuetes, alias el Foleto*, 2.^a parte (1719) y *El lucero de Madrid y divino labrador* (¿?), de Antonio de Zamora; *Carlos Quinto sobre Túnez* (¿1709?), *Don Juan de Espina en Milán* (1713), *Don Juan de Espina en su patria*, 1.^a parte (1714), *El Dómine Lucas* (1716), *Marta la Romarantina*, 1.^a parte (1716), *El asombro de la Francia, Marta la Romarantina*, 2.^a parte (1740), *El sacrificio de Efigenia* (1721) y *De los hechizos de amor, el de música es el mayor, y montañés en la Corte* (1725), de José de Cañizares; más *El mágico de Salerno, Pedro Vayalarde*, 2.^a parte (1716), de Juan Salvo y Vela, y *Los amantes de Salerno* (1739), de Tomás de Añorbe y Corregel.

⁵ Véase el retrato de *El príncipe Felipe IV y el enano Miguel Soplillo* (hacia 1620, Madrid, Museo del Prado), de Rodrigo de Villandrando, donde se representa como novedad con punta cuadrada.

⁶ En la edición anotada de la comedia (Pita, 1951) se añadieron «flato», «guinden» y «candela».

⁷ Vaya solo un botón de muestra de la extensa bibliografía en torno al tema, a menudo inseparable de los trabajos sobre la presencia de América en el teatro español del Siglo de Oro: Héctor Brioso Santos (coord.) (2001): *América en el teatro español del Siglo de Oro* y Héctor Brioso Santos (2013b): «“He hallado en las Indias a este hombre”: América en el teatro de Agustín Moreto»; Jesús Cañedo e Ignacio Arellano (eds.) (1992): *Las Indias (América) en la literatura del Siglo de Oro. Actas del Congreso Internacional. Pamplona, 15-18 de enero de 1992*; Ángela B. Dellepiane (1952-1953): «Ficción e historia en la “Trilogía de los Pizarro de Tirso”»; Ángel Franco (1936): *El tema de América en Lope de Vega*; Manuel García Blanco (1949): «Voces americanas en el teatro de Tirso de Molina»; José Toribio Medina (1917): *Dos comedias famosas y un auto sacramental basados principalmente en La Araucana de Ercilla y precedidos de un prólogo sobre la historia de América como fuente del teatro antiguo español*; Marcos A. Morínigo (1946): *América en el teatro de Lope de Vega*; Daisy Rípodas Ardanaz (antol. y edic.) (1991): *Lo indiano en el teatro menor de los siglos XVII y XVIII*; Francisco Ruiz Ramón (comp. y ed.) (1993): *América en el teatro clásico español. Estudio y textos*; Alfonso Urriaga (1965): *El Indiano en la dramática de Tirso de Molina, Estudios*, y Miguel Zugasti (2005): *La alegoría de América en el Barroco hispánico: del arte efímero al teatro*. Curiosamente en Moreto, en cuyos entremeses Héctor Brioso Santos (2013a) ha expurgado varios topónimos y lugares comunes del teatro áureo en el tratamiento de América –chocolate, tabaco, exotismo y riqueza de las Indias–, tres comedias aluden en tono festivo a La Habana: *El parecido, El desdén, con el desdén y Santa Rosa del Perú*.

⁸ A saber: «la pertenencia de sus personajes a un estamento nobiliario e incluso monárquico que se aprecia ya desde la onomástica que se utiliza, el hecho de que el eje de la acción dramática sean sucesos galantes y novelescos, entre los que el amor, la amistad y el poder ocupan lugares prioritarios, la ubicación de las acciones en un cierto distanciamiento temporal y espacial del entorno castellano, el enredo facilitado por la confusión de identidades con la correspondiente anagnórisis final y la existencia de un nexo sutil con la historia» (Lobato, 2007, p. 201).

⁹ 128, 133, 148, 163, 165, 1625, 1628, 1629, 1640, 1648, 1649, 1651, 1653, 1655, 1662, 1663, 1667, 1669, 1676, 1678, 1682, 1685-1690, 1693, 1696, 1697, 1701, 1703-1705, 1707, 1943, 1949, 2329, 2332, 2333, 2339, 2340, 2342 y 2345.

¹⁰ Acerca de *El caballero*, Héctor Brioso Santos (2013a) señala que «no es raro que una palabra rime consigo misma en autorrima (vv. 2798-99 y 2845-49), se recurre a rimas fáciles *provoco / poco* (vv. 2201.02) o incluso surgen inoportunas asonancias o entre los versos impares que deberían ir sueltos en los romances (por ejemplo, en los vv. 2641 y 2643, 2787 y 2789). Alguna quintilla está falta de una rima (v. 1263) y en el segundo pasaje en silva salen a relucir varios versos con el mismo defecto (los vv. 1353, 1360 y 1367) y después, en el tercero (los 2322 y 2386), algo por lo demás visible en los fragmentos en silvas de otras obras suyas».

Conflictos de intereses

El autor declara que no existen conflictos de intereses.