

***LLÁMENLA COMO QUISIEREN,
DE JOSÉ JOAQUÍN BENEGASI Y LUJÁN,
COMEDIA BURLESCA DEL SIGLO XVIII***

Carlos Mata Induráin
Universidad de Navarra
cmatain@unav.es

Resumen

En este trabajo analizo una comedia burlesca del siglo XVIII titulada Llámenla como quisieren, de José Joaquín Benegasi y Luján (1707-1770), con especial atención a los diferentes recursos de la jocosidad disparatada, que vienen a coincidir con los utilizados en las comedias burlescas del Siglo de Oro.

Palabras clave: José Joaquín Benegasi y Luján, Comedias burlescas, Parodia, Risa, Comicidad, Siglo XVIII.

Summary

In this paper I study a burlesque play («comedia burlesca») from the 18th century entitled Llámenla como quisieren, by José Joaquín Benegasi y Luján (1707-1770), with especial attention on the varied recourses used by the dramatist to make laugh, that coincide with some of the usual recourses in the «comedias burlescas» from the Spanish Golden Age.

Key Words: José Joaquín Benegasi y Luján, Burlesque plays, Parody, Laugh, Humour, 18th century.

* * * * *

El subgénero de la comedia burlesca del Siglo de Oro¹, que alcanzó su máximo auge durante el reinado de Felipe IV, se prolonga hasta bien entrado el siglo XVIII con títulos como *El rey Perico y la dama tuerta*, de Diego Velázquez del Puerco²; las anónimas *Angélica y Medoro*³ y *Don Quijote de la Mancha resucitado en Italia*⁴; o dos piezas debidas a Félix Moreno y Posvonel, *El muerto resucitado*⁵ y *Pagarse en la misma flor y Boda entre dos maridos*⁶. Mi acercamiento, en varios trabajos anteriores, a este corpus me ha permitido concluir que:

En estas piezas, que a veces se presentan con el subtítulo de *comedia nueva burlesca*, los autores dieciochescos siguieron manejando —en líneas generales— los mismos recursos de la jocosidad disparatada empleados por los ingenios del XVII, en el doble plano de la comicidad escénica y verbal. Sin embargo, se observa en las comedias burlescas del siglo ilustrado un notable adelgazamiento de las tramas: las *dramatis personae* se reducen casi al mínimo (en ocasiones, no más de cuatro o cinco personajes) y la acción se debilita hasta hacerse tan sencilla, que queda supeditada al humor verbal. Dicho de otra forma, en ellas predomina la concatenación de chistes y juegos de palabras, más que el desarrollo de una acción dramática. Además, no se suelen construir como parodia de una pieza seria concreta, sino que parodian diversas convenciones y escenas típicas de la Comedia Nueva⁷.

Pues bien, en las páginas que siguen me propongo analizar otra comedia burlesca del siglo XVIII, la titulada *Llámenla como quisieren*, y adelanto ya que esas indicaciones apuntadas para las otras obras en general las vamos a ver confirmadas también en el caso particular de esta pieza de Benegasi y Luján.

¹ En la actualidad, el Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra está editando el corpus completo de comedias burlescas del Siglo de Oro. En los volúmenes ya publicados (véase la bibliografía final) se puede encontrar, además de los textos críticos de más de una veintena de comedias con sus correspondientes estudios, la bibliografía más completa y actualizada sobre estas piezas.

² Contamos con una edición moderna de M.^a J. Casado, en *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, tomo VI (2007).

³ Hay edición moderna debida a I. Arellano y C. Mata, en *Dos comedias burlescas del Siglo de Oro* (2000).

⁴ Para un análisis de la comedia, MATA INDURÁIN (1999).

⁵ Véase MATA INDURÁIN (2003).

⁶ Véase MATA INDURÁIN (2006).

⁷ MATA INDURÁIN (2006), p. 577.

1. Breves datos sobre José Joaquín Benegasi y Luján (1707-1770) y su obra

No es mucho lo que sabemos del autor de esta comedia burlesca, pero podemos consignar, a modo de resumen, los breves datos biográficos que, junto con la semblanza de su carácter, ofrece Herrera Navarro:

Nació el día 12 de abril de 1707 en Madrid. Hijo de D. Francisco Benegasi y Luján, fue Señor de Terreros y Valdeloshielos, del Mayorazgo de Luján y Regidor perpetuo de la ciudad de Loja. De carácter humilde y desinteresado, se conformó con las rentas de su Casa, y no ambicionó otros cargos o empleos.

Al quedar viudo y sin hijos (tuvo un hijo que murió muy joven), y encontrándose sumido en la mayor pobreza, tomó el hábito en la Real Casa Hospital de San Antonio Abad de Madrid en el mes de junio de 1763, y vivió en ella hasta el 18 de abril de 1770, en que murió. Era amigo del Marqués de la Olmeda y de Fr. Juan de la Concepción, del que escribió una *Fama póstuma* (Madrid, 1754).

Poeta y escritor que se distinguió por su facilidad para versificar y por una gran actividad creadora: espíritu inquieto que convertía en literatura cualquier hecho, acontecimiento o pensamiento⁸.

Por su parte, Aguilar y Piñal⁹ añade el dato de que, como ingenio literario, usó los seudónimos Juan Antonio Azpitarte, Juan del Rosal, Joaquín de Paz y Joaquín Maldonado. Las entradas bibliográficas que recoge este crítico conforman una producción en la que destacan las poesías de circunstancias, algún pronóstico jocoso y, sobre todo, varios títulos que acreditan a Benegasi y Luján como ingenio inclinado a las chanzas y a lo jocoso. Cito a modo de ejemplo: *Poesías líricas y jocoserias* (1743), *Obras métricas ... a distintos asuntos, así serios como festivos* (s. a.), *Vida del portentoso negro San Benito de Palermo, descripta en seis cantos joco-serios* (1750), *Poesías líricas*

⁸ HERRERA NAVARRO (1993), p. 48, quien remite a otras referencias bibliográficas. Algunos datos complementarios aporta TEJERO ROBLEDO (1991), pp. 134-39, por ejemplo sobre sus amistades literarias: “Participó en los círculos literarios madrileños contaminados de popularismo y epígonos de un conceptismo abaratado: F. Monsagrati y Escobar, F. Scoti Fernández de Córdoba, José Villarroel, Diego de Torres Villarroel, el marqués de Avellaneda..., eran sus contertulios” (p. 134); juzga a Benegasi como “Poeta festivo, ingenioso a veces, prosaico en demasía” (p. 135).

⁹ AGUILAR PIÑAL (1981), tomo I, pp. 587-93. En su *Catálogo*, LA BARRERA (1860), p. 560, recoge la comedia y cita a su autor como José Benegasi y Luján (y a él se refiere en las pp. 36-37).

... *Escrito en redondillas jocosas* (1752), *Papel nuevo. Benegasi contra Benegasi* (1760), *Motes diferentes, en varios metros, así serios como festivos...* (1760), *Descripción festiva... Escribála en seguidillas y con la introducción en octavas jocosas* (1760), *Metros diferentes, así serios como festivos...* (1761), *Vida del glorioso San Dámaso... Escribela en redondillas jocosas* (1763, 2.^a edición aumentada) o, en fin, *El fiambre de cuantos papeles han salido con motivo de las Reales Fiestas, así por tardo como por frío; el que sin sal ni pimienta compuso en prosa y metros distintos...* (1766). Creo que la mera transcripción de estos títulos sirve para dejar constancia de esa inclinación a lo festivo, a lo jocosero, de este poco estudiado escritor dieciochesco¹⁰.

Por supuesto, esa lista debe completarse con la comedia burlesca que ahora nos ocupa, la cual tuvo dos ediciones, y cuyo título y datos de portada ya son jocosos en sí mismos: *Comedia (que no lo es) burlesca intitulada "Llámenla como quisieren". Su autor ella lo dirá. Se hallará donde la encuentren, y será en la Imprenta y Librería de Juan de San Martín, calle del Carmen, donde se hallarán otros papeles curiosos escritos por el mismo autor, en Madrid, con todas las licencias necesarias, [¿Juan de San Martín?], s. a.* Hubo otra edición posterior, en la que sí se explicita el nombre del autor: *Comedia (que no lo es) burlesca intitulada "Llámenla como quisieren". Su autor ella lo dirá; y por si lo calla: de don Josef Joaquín Benegasi y Luján, etc. Se incluye al fin de ella el sainete de "El Amor casamentero". Segunda impresión. Con licencia, en Madrid, en la Imprenta de Francisco Javier García, calle de los Capellanes, año 1761. Se hallará en la Librería de Josef Matías Escribano, frente de las Gradass de San Felipe el Real.*

Crespo Matellán¹¹, tras consignar únicamente la ficha correspondiente a la primera edición (para la que aventura, entre interrogaciones, la posible fecha de 1753¹²), se pregunta si esta comedia es en realidad burlesca. Podemos responder que lo es, aunque con ciertas matizaciones aplicables también a otras piezas similares del siglo XVIII. Efectivamente, *Llámenla como quisieren* no es una comedia burlesca (como lo eran las del XVII) en el sentido de que su acción esté parodiando la de un modelo serio anterior, cuyo texto sirva de base para la recreación y sea su referente último; pero sí lo es en tanto en cuanto toda ella se construye como una sarta de disparates más o menos ingeniosos, de juegos dilógicos y chistes jocosos. En sentido estricto, si quisiéramos subrayar las diferencias con respecto a sus pre-

¹⁰ HERRERA NAVARRO (1993) señala además los títulos de algunos bailes y entremeses.

¹¹ CRESPO MATELLÁN (1979), p. 35.

¹² Por su parte, HERRERA NAVARRO (1993), que también menciona sólo esta primera edición, escribe: «Impresa en 1744».

cedentes de la centuria anterior, quizá le convendría, más que el rótulo de comedia burlesca, el de comedia jocosa o disparatada. Dicho con otras palabras: es burlesca exclusivamente por su estilo desenfadado, por su exploración de la comicidad verbal, por estar llena de chanzas y burlas, pero no por el empleo de unas técnicas paródicas (que era rasgo definitorio de este peculiar subgénero dramático en el siglo XVII).

2. Resumen de la acción de “Llámenla como quisieren”

Dado que la comedia de Benegasi y Luján resulta poco o nada conocida, creo que convendrá resumir con cierto detalle su desarrollo argumental. El repaso de su levísima trama (que se reduce, en lo sustancial, a los planes de boda de don Diego y doña Leonor, matrimonio auspiciado por el Conde y la Condesa) servirá, al mismo tiempo, para ir apuntando los principales recursos de la jocosidad disparatada presentes en la pieza.

Al texto de la comedia propiamente dicho le anteceden unos versos “Al lector”, en los que el dramaturgo indica que su numen “a lo jocoso se inclina” y, además, alude a la brevedad de su pieza dramática:

Jornadas tan limitadas,
 sólo yo las escribí,
 porque me hallo viejo y
 no estoy ya *para jornadas*.
 Perdonen mis humoradas,
 porque mi numen tal cual
 gusta de gastar su sal
 y a lo jocoso se inclina;
 pero no soy tan gallina
 que me meta *en el corral*¹³.

De estos versos —y de las alusiones dilógicas que encierran— parece deducirse que el autor se considera ya viejo (en realidad, si la obra se publica hacia

¹³ Todas mis citas de la comedia son por su primera edición. Estos versos preliminares se presentan con algunas variantes en la edición de 1761: «y a lo festivo se inclina» (v. 8), «que me complazca *el corral*» (v. 10).

CONDESA	Mequetrefe, callad y tened modo.
MEQUETREFE	Un mequetrefe suele hablar en todo.
CONDESA	A otra parte, si gastas más razones.
CONDE	Mequetrefes tendremos a montones.
MEQUETREFE	Eso, señor, me da mayor contento, pues van los mequetrefes en aumento (p. 9).

El reparto de la obra es muy reducido, con seis personajes de intervención destacada: el Conde y la Condesa, don Diego y doña Leonor, don Juan de Cevallos y Mequetrefe; el resto son meras comparsas (dos pajes, una viuda, un poeta, un agente de negocios, un letrado, un doctor y un pastelero, más los músicos). Ese reparto no muy amplio va en correspondencia con la mencionada brevedad de la pieza, circunstancia a la que se alude nuevamente, de forma chistosa, en el últílogo:

TODOS	Y no la notéis por corta [a la comedia], pues siendo así nadie niega que es menos mala si es mala y es mejor si sale buena (p. 16b).
-------	---

Pero pasemos ya al resumen de la acción. Al comienzo de la Jornada primera, sale el Conde, acompañado de su criado Mequetrefe; dos pajes lo van vistiendo delante de un espejo, al tiempo que cantan los músicos¹⁴: “*Sale el Conde con ropilla, capa y golilla, como vistiéndose. Mequetrefe y los dos pajes, el primero de estos teniéndole el espejo, el segundo con una bandeja grande, y en ella la espada, la pretina, los guantes y el sombrero; previniendo que al mismo tiempo que el Conde vaya tomando los adornos referidos, han de cantar dentro por su orden lo que se sigue*” (acotación inicial, p. 1). Las intervenciones de los músicos comienzan a trazar un retrato ridículo del Conde, caracterización que se completará poco después en su diálogo con Mequetrefe. En efecto, éste le pregunta por qué no ha ido de caza con su mujer; nótese la inversión burlesca (sale de caza la mujer, no el varón), y seguramente hay que tomar a mala parte, con sentido sexual, ese *ir a caza* (p. 2b) de la Condesa¹⁵; abundando en ello,

¹⁴ Encontramos una escena semejante (el Comendador se viste mientras los músicos cantan) en la burlesca anónima de *El Comendador de Ocaña*.

¹⁵ Antes se ha hablado de la «espada pacífica» del Conde (p. 2a); ahora él mismo señala, refiriéndose a su mujer, que «ni me toca, ni la toco» (p. 2b).

cuando Mequetrefe le insiste en que debe ir a la batida con su esposa, el Conde se excusa diciendo que la mujer caza más sin su marido. Por esta conversación entre amo y criado nos enteramos también de que el Conde ha sido nombrado caballero recientemente. Ambos personajes llegan al cazadero y allí encuentran que las damas y los monteros, disparatadamente, cazan en el monte barbos y truchas y pescan en el río capones y perdices.

En la escena siguiente hablan el Conde y la Condesa, que se lamenta porque se ha fatigado sin haber cazado ni un solo pez (le faltan doce para completar la docena de barbos). La Condesa y doña Leonor van “*con vestidos de Corte y escopetas*”, mientras que don Diego y los monteros “*con venablos*” (acotación en p. 3b). Aprovechando que sus amigos están todos juntos, el Conde les quiere dar cuenta de una boda, que equipara a un desafío (pues los desposorios se hacen “cuerpo a cuerpo”, p. 4a), y por eso nada más adecuado que relatarla en el campo (con dilogía de *campo*: ‘lugar al aire libre’ y ‘palenque para los duelos’): refiere, en efecto, que don Diego está inclinado a su prima doña Leonor, que es sobrina del Conde (no falta un nuevo chiste dilógico a propósito de *deuda*, ‘pariente’ y ‘dinero que se debe’, p. 4a). Cuando don Diego pregunta por la dote, el Conde le reprende, porque un caballero no ha de fijarse en eso y, por su parte, doña Leonor le advierte que repare en su nobleza; pero don Diego argumenta que, aunque caballero, es pobre: “No hay nobleza que mirar / en faltando qué contar / y en sobrando la pobreza” (p. 4a). Doña Leonor promete juntar la dote en Cuaresma, con cuatro mil prebendas, y le pregunta a don Diego si tiene padres. El novio responde que tiene a su madre lejísimos de Madrid, en Flandes. Entonces ella afirma que no buscará la dote hasta que no muera la madre de su prometido (se introducen ahora algunos chistes sobre los médicos matasanos) y pide además que le busquen una criada, lo que da origen a algunos comentarios sobre la suciedad de las sirvientas: el Conde dice que encontró quince moscas en la sopa, y a esta circunstancia ha dedicado un soneto, que recita a sus amigos. En fin, como ya es de noche y el sol va saliendo y hace oscuro (p. 5a-b, disparate temporal, habitual en las comedias burlescas), deciden volver todos a casa en coche, y de esta forma se da fin a la Jornada primera.

Al abrirse la Jornada segunda el Conde le pregunta a don Diego si ha muerto su madre, a lo que responde: “Desde que quiso ser suegra / está con mejor salud” (p. 6a), y esta respuesta da paso a algunos chistes sobre la longevidad de las suegras (su prolongada edad hace que parezca joven el propio Matusalén). Mequetrefe anuncia ahora la llegada de un montañés, que fue paje del Conde. Se

trata de don Juan de Cevallos, quien, en efecto, aparece “*vestido de montañés*” y besa ridículamente los pies de su antiguo amo... aunque están llenos de callos (porque, se justifica, “Todo lo pasa el amor”, p. 6a). Don Juan le da la noticia de que se ha casado, y lo ha hecho porque un ermitaño dijo que él estaba destinado para mártir. Apunta, pues, la sátira del matrimonio, y sigue una serie de disparates en boca de don Juan: afirma que su esposa parió el día anterior y ya queda de nuevo embarazada; que dio a luz a “una niña casi vieja” junto con tres varones más; cree que al menos la mitad de los niños son suyos, etc. Copio el pasaje en cuestión:

CONDE	¿Y tenéis hijos, don Juan?
JUAN	Por ellos vengo a buscarte.
CONDE	Dame de tus hijos parte.
JUAN	Todos a tus pies están. Sucesión muy dilatada discurro que he de tener: ayer parió mi mujer y ya queda embarazada. Una niña casi vieja, sin ayes ni exclamaciones, me dio a luz con tres varones.
CONDE	¿Esa es mujer o coneja? Y los varones, pues das el informe por menor, ¿son muchachos?
JUAN	Sí, señor.
CONDE	¡Válgame Dios, eso es más! ¡Cosas se oyen prodigiosas! (p. 6b).

Aunque don Juan tiene dudas sobre su paternidad, al final reconoce que los niños son suyos... porque su mujer se los dio. Viene a pedir a su antiguo amo un corregimiento para uno de los tres niños recién nacidos, pero el Conde lo despacha sin hacerle demasiado caso.

Sale entonces doña Leonor, que se asusta al ver al Conde: ella se tapa con su manto y él disimula y hace como que no la conoce (no se explicita la razón de

este comportamiento: parece simple parodia de situaciones tópicas en las comedias de enredo en que una dama se ve sorprendida en una situación embarazosa y tiene que ocultar su identidad embozándose, pero aquí no se sabe muy bien a cuento de qué). Cuando el Conde se va, don Diego y doña Leonor hacen algunos chistes sobre el carácter *sufrido* (a mala parte, ‘cornudo’) del Conde. Doña Leonor, que quiere desahogar con su prometido una aflicción que tiene, va a retratarse como dama pidona: “Para pedir las mujeres / no hemos menester amor” (p. 8a), explica. Lo que ocurre en realidad es que está sin dinero y quiere venderle un estuche a su novio. Don Diego se excusa diciendo que él tampoco tiene efectivo, porque los administradores de su hacienda no le pagan, de forma que su bolsillo no alcanza ni siquiera para el real y medio o dos reales que pide doña Leonor (“Este es lance, y no los de Calderón”, comenta humorísticamente, p. 8a). La dama insiste en que, al menos, ha de tomar el estuche en empeño, porque él es hombre “de prendas” (con dilogía, ‘objetos empeñados’ y ‘cualidades’, p. 8b); al final, don Diego le ofrece el mísero y ridículo socorro de un realillo de a ocho cuartos, tras lo cual se va cortejando y acompañando, pero no sirviendo (matiza) a su novia.

La Condesa y el Conde, acompañados de Mequetrefe, comentan el extraño comportamiento anterior de doña Leonor y ella amenaza ridículamente con matarla. Cuando salen los novios, la Condesa insiste en que doña Leonor será esposa de don Diego pero la muchacha se obstina en negarse mientras su suegra viva. A todo esto, el Conde ha hecho un “soneto peregrino” definiendo a la suegra (“conde sonetero” lo llama don Diego, p. 9), que por supuesto quiere recitar: “Vaya de versos, pues que no hay pesetas” (p. 9). Tras algunas indicaciones sobre las obras que tiene escritas para el teatro, el Conde insiste en el asunto de la boda, pero doña Leonor nuevamente da largas al asunto. La Condesa comenta: “Las muchachas tenaces son demonios”, y remata la jornada una réplica en boca de todos los personajes: “¡Oh, cuánto dan que hacer los matrimonios!” (p. 10).

Al comienzo de la Jornada tercera se ve al Conde sentado, dando audiencia a todos aquellos que quieran acercarse, como señalan los versos cantados dentro por los músicos: “Audiencia da nuestro dueño / aun al grosero mayor; / supongo que al más grosero / se le ha de dar atención” (p. 11). En este punto, la comedia adopta la estructura de entremés de revista, con el desfile sucesivo de varios tipos que van a ser objeto de sátira. Sale primero un poeta “*muy mal vestido*” (acotación en p. 11) que se queja de esta suerte:

siempre que se le hable y
perciba lo que le dicen,
es oidor.

LETRADO

¡Bello decir! (p. 12a).

El Conde lo despacha, como a todos los anteriores, con ese juego de palabras y argumentando además que, si el letrado se ve con el tratamiento de *señoría*, se volverá tan estirado que nadie lo podrá sufrir, al tiempo que lo acusa, veladamente, de ladrón (lo llama *Marramaquíz*, o sea, ‘gato’, que vale en germanía ‘ladrón’). El siguiente tipo satírico en presentarse ante el Conde es un pastelero, del que todos protestan porque, dicen, da gato por liebre; el Conde lo disculpa porque en eso va con el mundo, pues engañar es lo que hacen todos. Sale luego el doctor, que viene a querellarse del sacristán, que le debe “el comer y aun el vivir” (p. 12b): el pueblo tenía antes mil vecinos, pero en tres meses que lleva ejerciendo la profesión la población ha bajado a cuatrocientos; sin embargo, el sacristán todavía se queja de que los entierros son pocos. El Conde manda que salga al punto del pueblo el verdugo, pues con un doctor como este su cargo resulta innecesario.

La audiencia se interrumpe cuando llega doña Leonor, alborotada por una buena noticia, que no es otra sino que ha muerto la que iba a ser su suegra y acepta ya casarse; en fin, pide albricias:

LEONOR

Porque se murió mi suegra,
porque será ya mi boda,
porque don Diego me ruega,
porque ya no quiere dote,
porque salgo de soltera,
porque me andaré en visitas,
porque saldré de quimeras,
porque tendré mis criadas,
porque seré chichisbea,
porque mi tía es padrina
y porque tú ser es fuerza
el madrino, y porque...

CONDE

Calla.

Maldita sea tu lengua,

que has echado más *y porques*
que en las peticiones echan (p. 13a-b).

Doña Leonor, tan contemporizadora antes, quiere que la boda sea esa misma noche, pero el Conde dice que se hará al día siguiente; ahora a la joven el plazo se le antoja largo y reprocha al Conde su crueldad (lo llama “tío Nerón”, p. 13b).

Sigue una escena de transición (sin apenas relación con el argumento de la comedia) en la que los dos pajes del Conde dialogan sobre su trabajo: a uno de ellos, el Paje 1, lo han hecho gentilhombre y su sueldo, comenta, le da para la comida, pero no para llevar un vestido decente (ha aumentado de categoría social, se considera caballero, pero se lamenta de no tener dinero). Por su parte, el Paje 2 recita un soneto que ha compuesto relativo a las tareas que desempeñan los rodri-gones; al final, a tenor de las circunstancias, ambos deciden retirarse al hospicio (que es la solución adoptada por el propio dramaturgo al quedar en la miseria).

Nos acercamos ya al desenlace de la comedia. Salen la Condesa, don Diego y Mequetrefe, mientras los músicos cantan el parabién de la boda:

MÚSICOS Sea enhorabuena,
 norabuena sea,
 que Leonor se casa
 con mozo y sin suegra.
 La boda no es mala,
 la niña es muy bella,
 el sacristán llora
 y el cura patea,
 mas todo es envidia...
 pues muéranse de ella,
 y viva don Diego
 con su amada prenda.
 Sea enhorabuena,
 norabuena sea,
 que Leonor se casa
 con mozo y sin suegra¹⁷.

¹⁷ Desdoble los dos últimos versos del estribillo, abreviados en el original con un «&c».

Se introducen ahora chistes sobre la pobre condición del marido: mientras unos cantan, el llanto queda para don Diego, dice Mequetrefe, y la Condesa insiste en que con el matrimonio va a tomar su cruz. Al Conde, irrefrenable poetaastro, le bulle ahora en el magín “una octavilla” sobre el mundo, que lleva y arrastra a los novios, y no se resiste a recitarla. Los novios deben acercarse a la vicaría y, a propósito de los testigos que se precisan para la boda, se comenta que no faltarán, pues los vecinos y las viejas siempre aparecen para curiosear y meterse en todo. A su vez, la Condesa quiere amonestar ‘aconsejar’ a doña Leonor sobre lo que le espera en el matrimonio, pero ella dice que no necesita amonestaciones (juego dilógico) porque don Diego trae dispensa. El Conde echa en falta a sus dos pajes y Mequetrefe asegura que escaparon siguiendo a una confitera. Finalmente, los prometidos se dan la mano; así la comedia concluye (de forma convencional) con desposorio, y el Conde acaba “Pidiendo que perdonéis / los yerros, que como en ella / hay matrimonio, sin yerros / no era dable que le hubiera” (p. 16b).

Como podemos apreciar por este resumen, no hay en *Llámenla como quisieren* una acción dramática compleja y estructurada; el núcleo argumental es muy débil (la proyectada y diferida boda de don Diego y doña Leonor) y apenas existe un conflicto dramático serio, aspecto que no parece interesar demasiado al dramaturgo; en realidad, ese mínimo hilo de acción le sirve a Benegasi y Luján para hilvanar toda la sarta de chistes y juegos dilógicos ideados por su genio festivo.

3. Análisis de la jocosidad disparatada

Acabo de indicar que en esta pieza lo esencial no es tanto el argumento, el desarrollo de la acción, como la suma de disparates y juegos de palabras. Y es que, sin lugar a dudas, la comicidad de la pieza es en su mayor parte de tipo verbal, y sólo en muy escasas proporciones encontramos rasgos de comicidad escénica. Separaré ahora en dos apartados los ejemplos que quiero mencionar: por un lado, todo lo que concierne a la comicidad verbal y, en segundo lugar, lo relativo al empleo jocosos de métrica y rima.

3.1. Dilogías, tautologías y otros juegos de palabras

Los juegos dilógicos son, sin lugar a dudas, el recurso humorístico más empleado en la comedia, pues nos salen al paso casi en cada verso. Los ejemplos posibles serían innumerables, pero destacaré sólo algunos. Así, la dilogía de *tocar*

‘tener algún tipo de parentesco’ y ‘tentar’, en alusión a la Condesa:

- MEQUETREFE Repara que es tu parienta.
- CONDE Eso a risa me provoca.
 ¿Parienta? ¿Pues qué me toca?
- MEQUETREFE Tú lo sabrás si te tienta (p. 2b).

El chiste se prolonga, con cierto grado de complejidad, en los versos siguientes con las alusiones a *calvos*, *calvas*, *títulos descabellados*, *calaveras*, la expresión *no cubrir pelo* y *pelechar*¹⁸:

- CONDE ... ni me toca, ni la toco,
 que somos calvos los dos.
- MEQUETREFE Con razón seréis notados
 si alguno las calvas ve.
- CONDE ¿Pues hay otra cosa que
 títulos descabellados?
- MEQUETREFE Que a un cementerio los echen
 por calaveras, recelo.
- CONDE Aunque no les cubre pelo,
 ya querrá Dios que pelechen (p. 2b).

El Conde se justifica ante su criado diciendo que no va (‘no marcha’) con su mujer porque va (‘está en sintonía’) con el mundo:

- CONDE Al mundo debo seguir.
- MEQUETREFE Es empresa peligrosa.
- CONDE Esto es lo que debo hacer,
 esto haré, y en esto estoy;

¹⁸ La calvicie pudiera ser consecuencia de alguna enfermedad transmisión sexual; *descabellados* quiere decir ‘sin sentido’ y, literalmente, ‘sin cabello’; en *calaveras* operan los dos sentidos de ‘juerguistas’ y ‘cráneos, huesos de la cabeza’, y de ahí la alusión al cementerio; el *no les cubre pelo*, en contacto con *pelechar*, juega con la frase hecha *no se la cubrirá pelo*, que se decía de las heridas que dejaban cicatrices profundas, sobre las que, efectivamente, no volvía a crecer el pelo, etc.

y pues con el mundo voy,
¿cómo he de ir con mi mujer? (p. 3a).

Poco después el Conde da entrada a la dilogía de *campo*, al equiparar la boda con un *desafío*:

CONDE	En el campo, dueño mío, toda boda se relata, porque una boda se trata a modo de desafío.
MEQUETREFE	Lo que decís es notorio.
CONDE	Razón es que satisface, pues cuerpo a cuerpo se hace siempre cualquier desposorio (pp. 3b-4a).

Donde, además, es clara la alusión sexual de la expresión “cuerpo a cuerpo”. También es evidente la dilogía de *parar*, en el sentido ‘reparar, tomar en consideración’ y de ‘venir a parar’, en el siguiente pasaje:

CONDE	Callad, pues ¿un caballero se ha de parar en el dote? [...]
DIEGO	Si él ha de parar en mí, ¿no me he de parar en él? (p. 4a).

Otro ejemplo de dilogía lo tenemos en el empleo de *deuda*, en el doble sentido de ‘pariente’ y ‘dinero debido’ (se alude a doña Leonor, que es sobrina del Conde):

CONDE	Esta es mi deuda, don Diego, tómala, yo te la doy, porque, a Dios gracias, no soy hombre que mis deudas niego (p. 4a).
-------	---

Más ejemplos; tenemos la dilogía de *mudar* ‘cambiar de parecer’ y ‘cambiar de ropa’:

CONDESA	Doña Leonor es señora
---------	-----------------------

- y presto se mudará.
- LEONOR Mi lavandera vendrá (p. 4b);
o la de *sacar* ‘componer una pieza literaria’ y ‘extraer’:
- CONDE Y ponderando el asunto
un sonetillo saqué.
- CONDESA ¿De dónde le sacaste?
- CONDE Sin duda que tú juzgaste
que fue de alguna gaveta;
y te engañas, juro a Brios:
de mi cabeza fue solo (p. 5b).

Otra alusión dilógica se produce a propósito de la palabra *vara* ‘de corregidor, símbolo de la justicia’ y ‘de mercader, para medir’, y de ahí el chiste siguiente con la expresión *tomar tus medidas*, que ha de entenderse en doble dirección, ‘tomar decisiones’ y ‘medir’¹⁹:

- JUAN Dame, pues que tantas tienes,
una vara de justicia.
- CONDE Yo, don Juan, la mediré,
pues aunque no corresponde
a la dignidad de conde,
por tí mercader seré.
- JUAN Si a medirla te convidas,
no recelo me la claves
porque eres hombre que sabes
tomar muy bien tus medidas (p. 7a-b).

Los ejemplos de expresiones dilógicas podrían multiplicarse hasta la saciedad: *pellejos* ‘guantes, hechos de piel’ y ‘piel de las manos’ (p. 2a); *falda* ‘parte baja del monte’ y ‘vestido de la Condesa’ (p. 3a); *curiosas* ‘limpias, aseadas’ y ‘que sien-

¹⁹ No cabría descartar una alusión más compleja, a mala parte, a propósito de *varas* ‘las que toman los toros’, pues ya vimos que el Conde, en distintos pasajes, queda caracterizado como marido cornudo.

ten curiosidad' (p. 5a); *ponerte en tu lugar* 'regresar al sitio donde vives' y 'no salirte de tu estado' (p. 7); *Oidor* 'un cargo' y 'persona que oye' (p. 12a); *versos agudos* 'ingeniosos' y 'de rima aguda' (p. 14); *amonestar* 'dar consejos' y 'anunciar en la iglesia un compromiso matrimonial' (p. 16a)²⁰, etc.

Abundan asimismo las frases hechas (a veces con interpretación literal de sus elementos constitutivos): *dime con quién andas y te diré quién eres* (p. 3a), *salirse de sus casillas* (p. 3b), *estar dado a tu prima / estar dado a Bercebú* (p. 4a), *dar muchas alas a un soneto* (p. 5a, por alusión a las alas de las moscas que canta la composición), *adiós, que te conozco* (p. 8a), *hablar de tejas arriba* (p. 8b), *dar gato por liebre* (p. 12a, que es lo que hace, en sentido literal, el pastelero), *ir con el mundo* (pp. 3a y 12b), *callar como un San Bruno*, es decir, como un cartujo (p. 13), *las obras de palacio van despacio* (p. 10), *mil y quinientas* (p. 15b), la alusión a los tres enemigos del hombre, *mundo, demonio y carne* (p. 15), etc. Hay algún caso de intertextualidad, como el verso "de los muchos que yo vi" (p. 4a), que evoca el famoso "de las lindas que yo vi"; expresiones léxicas jocosas como *chichisbea* (p. 13a), *padrina* y *madrino* (p. 13a-b) o *tío Nerón*, queriendo significar 'cruel' (p. 13b). Como es usual en las burlescas, son muy frecuentes los insultos en boca de distintos personajes: *bobo*, *cascabel*, *majadero*, *loco*, *bellaco*, *bribón*, *zascandil*, *Marramaquix* 'ladrón'..., y también encontramos algunas expresiones coloquiales, del tipo *escurrir la bola*, *parienta*, *pelechar*...

Otra categoría de la jocosidad disparatada es la constituida por la tautología, como en este intercambio de réplicas (donde se combina con el juego dilógico):

CONDESA	Si hallo la muerte, la he de dar la muerte.
MEQUETREFE	Es impropio que seas su homicida; no la debes quitar sino la vida (p. 8).

Los mismo sucede cuando doña Leonor explica: "Yo no respiro, porque no respiro" (p. 9); o como cuando el Conde concluye taxativamente que "una suegra, por fin, es una suegra" (p. 9). En alguna ocasión el disparate es de tipo temporal:

²⁰ Otros juegos de palabras que podemos mencionar: *mirarse / ser tan mirado* (p. 1a); cuando el Conde dice «Denle al ingenio doscientos» (p. 1b), puede aludir a una recompensa de doscientos reales o escudos, pero juega también con la expresión *doscientos azotes*, que era castigo tipificado; *vendida / cobrada* (p. 4a); *perdido / me ganaréis* (p. 4b); el Paje 1 es *más que hombre* porque lo han nombrado *gentilhombre* (p. 13), palabra que luego da origen a otro juego con *gentil* y *cristiano* (p. 14)...

- CONDESA Dices bien, que es ya de noche,
y como el sol va saliendo
y hace obscuro, nos abrasa.
- CONDESA Discurres pulidamente.
- DIEGO La razón es evidente (p. 5b).

3.2. *Uso jocoso de la métrica, las rimas y la música*

En la comedia se incluyen tres sonetos (uno en cada jornada) dedicados a las moscas, a las suegras y a los rodrigones. Los dos últimos los reproduciré más adelante al hablar de los tipos satíricos; copio ahora el referido a la abundancia de moscas, compuesto por el Conde y rematado con la dilogía *mosca* ‘insecto’ y ‘dinero’:

- CONDE Mosca en el caldo, mosca en el puchero,
mosca en la vaca, mosca en el tocino,
mosca en el agua, mosca para el vino,
mosca en la salsa, mosca en el carnero;
mosca en el dulce, mosca en el trincherero,
mosca en el pollo, mosca el palomino, [*sic*]
mosca entre anises, mosca en un pepino,
mosca en el frito, mosca en el salero;
mosca segura para el chocolate,
mosca segura en cuanto como y pago,
¡oh, bellacuela infiel, cochina y tosca!
De consolarme ya ninguno trate
al ver que, en tantas moscas como trago,
en solo mi bolsillo falte mosca (p. 5).

Carácter jocoso suelen tener los versos con rimas agudas; por ejemplo, estos versos de romance con rima aguda en *-í*, cuando el Conde despacha al letrado:

- CONDE Vaya de ahí:
si se ve con señoría,
¿quién le ha de poder sufrir?
Se estirará de pescuezo
y será sin duda, sí,
un asador con golilla

y lo mismo más adelante:

CONDE Y un letrado que no es sordo
siempre que se le hable, y
perciba lo que le dicen,
es Oidor (p. 12a);

o bien con la preposición *de*, en dos casos:

MEQUETREFE Es mucho que guste de
que le digan claridades... (p. 2a);

CONDE ... y sin acordarse de
que ha sido Marramaquiz... (p. 12a).

En ocasiones se juega con el desplazamiento acentual en alguna palabra (*martir*, aguda, en vez de *mártir*):

JUAN Y es fijo,
pues un ermitaño dijo
que era yo para martir.

CONDE Esa voz por larga excede;
fuerza es que el acento sobre.

JUAN Amo mío, quien es pobre
sólo alarga lo que puede (p. 6b).

Caso similar es el uso, en otro pasaje, de *ti* en lugar de *tú* por necesidad de la rima, detalle comentado humorísticamente por los propios personajes:

CONDE ¿Qué más verdugo que ti?

DOTOR En lugar de *ti* pon *tú*.

CONDE Reparo de baladí:
¿no conoce que es plumada
para dar más que reír? (p. 12b).

En otro momento el Paje 2 reprocha al Paje 1 que usó el adjetivo “mudos”, para referirse a unos versos suyos, simplemente por necesidades de la rima consonante: “¡Mudos los versos!, cosa es disonante; / tú lo pusiste por el consonante” (p. 14).

Por lo que toca al empleo de la música, cabe decir que se utiliza para destacar determinadas escenas, por ejemplo la inicial en la que vemos vestirse al Conde, mientras los comentarios de los músicos van subrayando su carácter ridículo:

MÚSICOS	Al espejo se mira todo penoso, y con ser tan mirados siempre son locos (p. 1a).
MÚSICOS	La pretina le pone muy en cintura; reparen, aunque es conde, cómo se ajusta (p. 2a).
MÚSICOS	Es un cielo ese gancho para tu espada, apenas en él entra cuando descansa ²¹ (p. 2a).
MÚSICOS	Ya se pone los guantes, miren si es bobo, puesto que unos pellejos reservan otros (p. 2a).
MÚSICOS	Ya se pone el sombrero, ya va marchando, guéle Dios a donde no haga más daño (p. 2a).

Son versos en los que hay que notar nuevos juegos de palabras: *mirarse / ser tan mirado*, o *pretina / poner en cintura* (la frase hecha *meter en cintura a alguien* es interpretada aquí en sentido literal, pues la pretina ‘correa’ se pone en la cintura, sin que se pueda descartar la posibilidad de interpretar la expresión como ‘ajusta económicamente su presupuesto’, pues se trata de un conde que no tiene dinero).

²¹ Recuérdese lo dicho *supra* sobre la «espada pacífica» (p. 2a), a mala parte, del Conde.

4. Temas y tipos satírico burlescos

Algunos de los personajes de la comedia (planos todos ellos, sin ningún tipo de hondura psicológica) encarnan tipos: ya he señalado, por ejemplo, que el Conde es prototipo del marido *sufrido* ‘cornudo’ e impotente; la Condesa es una esposa frívola; doña Leonor es una dama pidona, etc. Por otra parte, encontramos en la obra algunos temas repetidos, como la sátira del matrimonio o el binomio nobleza / dinero (que no suelen ir juntos). Recordemos que el Conde protagonista acaba de ser nombrado caballero, circunstancia que da pie a diversas alusiones:

CONDE	Es hombre de habilidad.
MEQUETREFE	Como habilidad le sobre, no le faltará lo pobre.
CONDE	Pero tendrá calidad (p. 2a).
MEQUETREFE	Por fin eres caballero.
CONDE	Es verdad, mas lo primero es ir uno con el mundo (p. 3a).

La pareja nobleza / pobreza la encontramos en este otro diálogo entre doña Leonor y don Diego, quien aprecia más el dinero de la dote que el título nobiliario que aporta su novia:

LEONOR	¡Que no miréis mi nobleza!
DIEGO	No hay nobleza que mirar en faltando qué contar y en sobrando la pobreza. En la gente desgraciada la nobleza es abatida y allí está como vendida.
LEONOR	¿Y en otros?
DIEGO	Como comprada. Y no hay cansarse que yo, opuesto a lo liberal,

del dinero haré caudal,
pero de la novia no (p. 4a).

Ya sabemos que al Conde le falta *mosca* ‘dinero’ en su bolsillo y que don Diego no tiene ni dos reales para quedarse con el estuche que empeña su prome-
tida; la acotación indica que “*Pone un realillo de a ocho cuartos sobre el estuche*”, y ambos entablan este irónico diálogo:

DIEGO	Ahí va plata, pues el cobre dista mucho de quien presta.
LEONOR	¡Qué caro mi amor te cuesta!
DIEGO	Mi genio me tiene pobre. Pero dime, ¿tendrás hartos con el realillo?
LEONOR	¿Pues no?
DIEGO	Soy bizarrísimo yo: en mi vida tendré un cuarto.
LEONOR	¡Oh, qué poderoso fueras a no ser tan gastador!
DIEGO	Lo mejor es lo mejor: Dios me libre de goteras; en conceptos me señalo.
LEONOR	La frase, primo, es muy viva y hablas de tejas arriba.
DIEGO	Es que yo todo lo calo (p. 8b).

En el fondo, apunta en esta escena —pero con rasgos muy difuminados— la contraposición aurisecular de damas pidonas y caballeros tenazas. Hasta el paje que ha sido nombrado gentilhombre se ve encumbrado a una categoría social superior, pero también a él le falta dinero:

PAJE 1	¡Y que a tal se sujete un caballero! ¡Oh, a lo que obliga no tener dinero! (p. 13).
--------	--

Otro motivo que adquiere relieve es la sátira del matrimonio. Como es sabido, el tema del matrimonio es muy importante en el teatro del XVIII (baste recordar algunas de las más célebres comedias moratinianas); pero aquí lo encontramos tratado en clave jocosa y disparatada. Así, para la Condesa el matrimonio no es más que un valle de lágrimas:

CONDESA ¿Vos en el valle?
 CONDE Sí, pues
 quise mostrar lo rendido.
 CONDESA Valle en que se halla un marido
 valle de lágrimas es (p. 3b).

Se sugiere que el Conde es un marido *sufrido*, esto es, a mala parte, ‘consentidor, cornudo’; añádase, a lo ya apuntado antes, este malicioso diálogo:

LEONOR Mucho sufres.
 CONDE Así engordo.
 DIEGO Gran cosa es hacerse sordo.
 CONDE Y mejor hacerse ciego (p. 7b).

Sordo y ciego, claro está, ante la presencia de galanes de la Condesa que *engordan*, con sus regalos, la bolsa del marido. Y más adelante se nos insiste de nuevo en esa condición suya:

DIEGO El Conde anduvo sufrido
 y usó de rumbos extraños.
 LEONOR Pasarán ya de diez años
 los que lleva de marido (p. 8a).

En suma, el matrimonio es escuela para ser sufrido, y esa es la buena enseñanza que ofrece doña Leonor a su prometido don Diego, que seguramente llegará a ser con el tiempo un nuevo Diego Moreno (el personaje entremesil prototipo del marido cornudo). Al final de la Jornada primera, doña Leonor dilata la boda:

CONDESA Las muchachas tenaces son demonios.
 TODOS ¡Oh, cuánto dan que hacer los matrimonios!
 (p. 10).

Cuando por fin accede a casarse porque ha muerto la que iba a ser su suegra, asistimos a estas réplicas que equiparan el matrimonio con llantos y con la pesada carga de una cruz:

DIEGO Ya cantan porque me caso.
 MEQUETREFE Para ti el llanto se queda.
 CONDESA Don Diego, ya llegó el día
 de tomar la cruz a costas (p. 15a).

Recordemos que don Juan de Cevallos, personaje que aparece circunstancialmente, explica que se ha casado porque un ermitaño vaticinó que estaba destinado a ser mártir (p. 6b). Incluso en el último se juega con la dilogía de *yerro*s, ‘errores, faltas’ de la comedia y ‘cadenas, esclavitud’ del matrimonio:

CONDESA ... concluyamos la comedia.
 CONDE Pidiendo que perdonéis
 los yerros, que como en ella
 hay matrimonio, sin yerros
 no era dable que le hubiera (p. 16b).

Personaje satírico ligado al tema del matrimonio es el de la suegra; dejando de lado otras alusiones en las pp. 4b y 6a, consideremos el siguiente soneto-definición que de ellas ofrece el Conde, rematado tautológicamente:

CONDE Es una suegra infierno para el yerno,
 es una suegra el daño más terrible,
 es una suegra bestia incorregible,
 es una suegra gruñimiento eterno;
 es una suegra comezón interno,
 es una suegra basilisco horrible,
 es una suegra casi indefinible,
 es una suegra de la muerte el terno;
 es una suegra en realidad langosta,
 es una suegra de la vida peste,
 es una suegra la que nunca alegre,
 es alhaja una suegra que entra en costa
 (pues no hay yerno a quien cara no le cueste)

y una suegra, por fin, es una suegra (p. 9).

Estas referencias a las suegras introducen otro aspecto destacado de la obra, que es la sátira de tipos y oficios, con rasgos heredados del siglo XVII. Por ejemplo, se identifica al doctor con la misma muerte, la cual no lleva guadaña como instrumento y enseña, sino un médico:

LEONOR	Pues no buscaré, señor, el dote mientras no muera.
DIEGO	¡Válgame Dios, quién tuviera amistad con el doctor!
CONDE	Tu corazón no te engaña, pues pintada el otro día vi una muerte que tenía a un médico por guadaña (p. 4b).

La sátira, tópica, sigue en otro pasaje en el que se afirma que la mortandad que el médico provoca en el pueblo es tan alta, que su empleo hace innecesario el del verdugo:

DOTOR	Mil vecinos este pueblo cuando le vine a servir (que ha tres meses, poco más) tenía; pero por mí han quedado en cuatrocientos; y el sacristán da en decir que son los entierros pocos.
CONDE	Vos tenéis razón, mas id a decir al sacristán que advierta (si proseguís en la forma que empezáis) que es fuerza el irnos de aquí; y aun prevenirle podréis que mando luego salir al verdugo.

tiene a los novenarios que acudir;
sirve a la mesa, tiéntale el olor,
sube al cuarto cansado de sufrir
y no tiene qué dar al comprador (p. 14).

En fin, todavía podemos añadir para cerrar este apartado de tipos satíricos las alusiones a las viejas y a los vecinos curiosos, que siempre se meten en todo y aparecen aunque no se les llame (pp. 15b-16a).

5. Final

Como he tratado de mostrar reproduciendo algunos pasajes por extenso y citando abundantes ejemplos, esta dieciochesca comedia de *Llámenla como quisieren* utiliza, *grosso modo*, los mismos recursos expresivos que las burlescas del siglo XVII, en especial en lo que concierne a la comicidad verbal (chistes, disparates, tautologías, dilogías y otros juegos de palabras). La calidad literaria y dramática de la obra de Benegasi y Luján, obvio es decirlo, es muy escasa. El reparto de personajes es más bien corto y su trama se presenta mucho más adelgazada de lo que era habitual en las piezas burlescas de la centuria anterior. Aquí, la tenue intriga relativa al matrimonio de don Diego y doña Leonor no es más que la excusa, como ya apunté, para hilvanar una larga serie de chistes, que son el exponente de esa fácil comicidad verbal a la que se inclinaba el humor festivo y jocoso del autor. En cualquier caso, constituye un ejemplo más de la prolongación que conoció la comedia burlesca áurea hasta bastante avanzado el siglo XVIII, si bien las formas y estructuras que ahora se manejan se hallan ya muy alejadas de las utilizadas en el XVII.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR PIÑAL, F. (1981): *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, tomo I, A-B. Madrid. CSIC.
- BENEGASI Y LUJÁN, J. J. (s. a.): *Comedia (que no lo es) burlesca intitulada “Llámenla como quisieren”*. Su autor ella lo dirá. Se ballará donde la encuentren, y será en la Imprenta y Librería de Juan de San Martín, calle del Carmen, donde se ballarán otros papeles curiosos escritos por el mismo autor. En Madrid, con todas las licencias necesarias. [¿Juan de San Martín?].
- BENEGASI Y LUJÁN, J. J. (1761): *Comedia (que no lo es) burlesca intitulada “Llámenla como quisieren”*. Su autor ella lo dirá; y por si lo calla: de don Josef Joaquín Benegasi y Luján, etc. Se incluye al fin de ella el sainete de “El Amor casamentero”. Madrid. En la Imprenta de Francisco Javier García, calle de los Capellanes.
- Comedias burlescas del Siglo de Oro* (1999): Ed. de I. Arellano, C. C. García Valdés, C. Mata y M. C. Pinillos. Madrid. Espasa Calpe.
- Comedias burlescas del Siglo de Oro* (1998): Tomo I. Ed. de C. Mata Induráin. Pamplona-Madrid. Universidad de Navarra-Iberoamericana.
- Comedias burlescas del Siglo de Oro* (2001): Tomo II. Ed. del GRISO dirigida por I. Arellano. Madrid-Pamplona. Iberoamericana-Universidad de Navarra.
- Comedias burlescas del Siglo de Oro* (2002): Tomo III. Ed. del GRISO dirigida por I. Arellano. Madrid-Pamplona. Iberoamericana-Universidad de Navarra.
- Comedias burlescas del Siglo de Oro* (2003): Tomo IV. Ed. de A. Rodríguez. Madrid-Pamplona. Iberoamericana-Universidad de Navarra.
- Comedias burlescas del Siglo de Oro* (2004): Tomo V. Ed. del GRISO dirigida por I. Arellano. Madrid-Pamplona. Iberoamericana-Universidad de Navarra. 2004.
- Comedias burlescas del Siglo de Oro* (2007): Tomo VI. Ed. del GRISO dirigida por I. Arellano. Madrid-Pamplona. Iberoamericana-Universidad de Navarra.
- CRESPO MATELLÁN, S. (1979): *La parodia dramática en la literatura española*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Dos comedias burlescas del Siglo de Oro: “El Comendador de Ocaña”. “El hermano de su hermana”* (2000): Ed. de I. Arellano y C. Mata Induráin. Kassel. Edition Reichenberger.
- HERRERA NAVARRO, J. (1993): *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*. Alcalá-Madrid. Fundación Universitaria Española.
- LA BARRERA, C. A. de (1860): *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid. Rivadeneyra.
- MATA INDURÁIN, C. (1999): “Don Quijote de la Mancha, resucitado en Italia, comedia de magia burlesca”. *Anales Cervantinos*, XXXV, pp. 309-23.
- MATA INDURÁIN, C. (2003): “Una comedia burlesca del siglo XVIII: *El muerto resucitado*, de Lucas Merino y Solares”, *Mapocho. Revista de Humanidades*, 54, pp. 179-96.
- MATA INDURÁIN, C. (2006): “Pervivencia de la comedia burlesca en el siglo XVIII: *Pagarse en la misma flor y Boda entre dos maridos*, de Félix Moreno y Posvone!”, en O. Gorsse y F. Serralta (eds.): *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*. Toulouse. Presses Universitaires du Mirail-Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, pp. 577-95.
- TEJERO ROBLEDO, E. (1991): “Dos poetas (Nicolás F. Moratín y José Joaquín Benegasi) para un Infante, más un pretexto didáctico”, *Didáctica (Lengua y Literatura)*, 3, pp. 129-40.