



XXIV y XXV
Jornadas de
Teatro del Siglo
de Oro

In Memoriam Ricard Salvat

Coordinadores de la edición
Elisa García-Lara
Antonio Serrano

Coordinadores de la edición

Elisa García-Lara

Antonio SERRANO

Autores

Mercedes Agulló y Cobo

Doctora en Historia

Juan Matas Caballero

Universidad de León

Felipe B. Pedraza Jiménez

Universidad de Castilla-La Mancha

Ramón Navarrete

Universidad de Sevilla

Francisco Ruiz Ramón

Universidad de Vanderbilt

Francisco Alberola

Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia

Mar Morata García de la Puerta

I. E. S. Sol de Portocarrero

Rafael González Cañal

Universidad de Castilla-La Mancha

Javier Huerta Calvo

Instituto del Teatro de Madrid, UCM

Germán Vega García-Luengos

Universidad de Valladolid

Pedro María Martínez

Actor

Piedad Bolaños Donoso

Universidad de Sevilla

Mercedes de los Reyes Peña

Universidad de Sevilla

Alfredo Hermenegildo

Université de Montreal

XXIV Y XXV JORNADAS DE TEATRO DEL SIGLO DE ORO

In Memoriam Ricard Salvat

**XXIV Y XXV JORNADAS DE TEATRO DEL
SIGLO DE ORO**

In Memoriam Ricard Salvat

Coordinadores de la edición

Elisa GARCÍA-LARA

Antonio SERRANO

Instituto de Estudios Almerienses

2011

INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES

Colección Letras. Nº41

XXIV y XXV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro. *In Memoriam* Ricard Salvat

© Texto: Los autores

© Ilustraciones: Los autores

© Edición: Instituto de Estudios Almerienses

www.iealmerienses.es

Coordinadores de la edición

Elisa García-Lara

Antonio Serrano

ISBN: 978-84-8108-473-3

Dep. Legal: Al-225-2011

Primera edición: Febrero - 2011

Diseño de maqueta de obras colectivas: Amando Fuertes. Servicio Técnico del IEA

Edición digital

Impreso en España

ÍNDICE

PRÓLOGO	9
NUEVOS DOCUMENTOS PARA LA HISTORIA DEL TEATRO ESPAÑOL.....	11
Mercedes Agulló y Cobo	
EL PODER EN LA TRAGEDIA <i>EL PRÍNCIPE TIRANO</i> DE JUAN DE LA CUEVA.....	77
Juan Matas Caballero	
LECTURA SENTIMENTAL DE <i>LA VIDA ES SUEÑO</i>	111
Felipe B. Pedraza Jiménez	
LOS CLÁSICOS, LA ZARZUELA Y EL CINE.....	127
Ramón Navarrete	
SOBRE UNA LECTURA INÉDITA DEL TEATRO CLASICO ESPAÑOL	141
Francisco Ruiz Ramón	
LA LUCHA CON ESPADA Y LA PALABRA.....	157
Francisco Alberola	
CARLO GOLDONI, UN MAESTRO DELL'ARTE. MA È LA SUA LOCANDIERA UN ESEMPIO DI COMMEDIA DELL' ARTE?	171
Mar Morata García de la Puerta	
ROJAS ZORRILLA: BALANCE DE UN CENTENARIO.....	191
Rafael González Cañal	
CLÁSICOS CARA AL SOL, I.....	219
Javier Huerta Calvo	
HIPOGRIFOS VIOLENTOS Y OTROS CABALLOS CALDERONIANOS	237
Germán Vega García-Luengos	
LAS MUJERES DEL FRAILE	257
Pedro María Martínez	
NACIMIENTO DEL CORRAL DE LA MONTERÍA (SEVILLA) Y ACTIVIDAD DRAMÁTICA. 1ª etapa (1626-1636): Diego de Almonacid, El Mozo, al frente de la gestión.....	291
Piedad Bolaños Donoso	
LA FÁBULA DE <i>CRISELIO</i> Y <i>CLEÓN</i> DE DIEGO JIMÉNEZ DE ENCISO.....	371
Mercedes de los Reyes Peña	
CATEQUESIS Y FANTASÍA : EL TEATRO ASUNCIONISTA DEL SIGLO XVI.....	397
Alfredo Hermenegildo	

PRÓLOGO

Estas son las Actas correspondientes a las XXIV - XXV Jornadas del Siglo de Oro, y tienen por tanto para todos aquellos que, de algún modo nos sentimos involucrados en la organización de estas Jornadas, un aire festivo marcado, sin duda, por haber podido celebrar este 25 aniversario. Fueron muchas las personas que vinieron hasta Almería para conmemorar este primer cuarto de siglo, y que compartieron con los asistentes experiencias, anécdotas y recuerdos que habían vivido aquí desde ese ahora lejano 1984; fueron muchos los momentos emocionantes, la mayoría, irrepetibles, que se pudieron vivir durante esos días de marzo del 2008: el maravilloso concierto, en el convento de las Puras, de Juanma Cidrón y su *De la sombra y de la espuma*, compuesto especialmente para las Jornadas; la magnética presencia de María Jesús Valdés, esa actriz que en palabras de Eduardo Vasco “contagia el veneno del teatro” y muchos más que, irremediamente, quedarán en el recuerdo de todos los que aquí estuvimos.

Sin embargo, aunque resulta difícil trasladar sobre el papel toda esa alegría, toda esa satisfacción, siempre hay algo que podemos hacer y que es la principal pretensión que nos mueve en la confección de estas Actas. La escritura es uno de esos inventos de la humanidad que ha servido en su sempiterna lucha contra el paso del tiempo, contra lo efímero, contra lo que no puede volver pero sí puede quedarse entre nosotros a través de la palabra escrita. Y es precisamente eso lo que hacen los investigadores, filólogos, directores y actores cuyos trabajos están recogidos en estas actas. Ellos luchan constantemente contra el tiempo y el olvido para que todos podamos acercarnos y disfrutar de una época dorada de nuestra literatura y del teatro que no nos tocó vivir. Por eso a los editores de estas Actas nos satisface enormemente poder trasladar a todos aquellos que estuvieron y quieren recordar y a aquellos que no estuvieron y quieren o querrán conocer, los trabajos de los conferenciantes que nos visitaron durante las XXIV y XXV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro y que constituyen algunos de los más brillantes exponentes de las investigaciones que se están llevando a cabo en la actualidad acerca de nuestro teatro áureo. Perdónesenos, pero párrafo y agradecimiento aparte lo constituye el artículo de Mercedes Agulló, ya que nos proporciona un material, que, sin duda,

será muy celebrado por todos los investigadores que a él se acerquen, ya que les puede ayudar en muchos de sus trabajos.

Evidentemente tiene que haber un apartado de agradecimientos, y, en primer lugar, al INAEM- Ministerio de Cultura, a la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, a la Diputación Provincial, Ayuntamiento y Universidad de Almería, y a la Fundación Unicaja, que fueron nuestros directos patrocinadores. Pero también a los ayuntamientos de Adra, Roquetas de Mar, Tabernas, Vera, Vélez Rubio, Senés y Vúcar, que contribuyeron a la expansión provincial de las Jornadas. A los Centros de Profesorado de Almería, El Ejido y Cuevas-Olula les agradecemos que sigan impulsando la participación de profesores en el ciclo de conferencias, coloquios y mesas redondas, único camino para que la más nueva información sobre teatro del Siglo de Oro llegue a las aulas y al nuevo público. Al Museo Nacional del Teatro debemos que la exposición *El Siglo de Oro del género ínfimo* haya podido estar en Roquetas de Mar. A la Consejería de Cultura agradecemos la contribución especial que hizo, patrocinando en exclusiva el concierto encargado a Juan Manuel Cidrón con motivo de los 25 años de Jornadas, concierto ya grabado y distribuido a la hora de escribir estas líneas. La Fundación Unicaja se encargó de patrocinar la exposición de fotografía de Manuel Falces *Almería-Venecia (LEI-VCE)*. Muchos jóvenes vivieron y viven en las Jornadas de Almería un ambiente intenso, durante tres días, en torno al teatro del Siglo de Oro; y ello gracias a que sus universidades (Navarra, Valladolid, La Rioja, Burgos, Complutense, Castilla-La Mancha, Jaén, Huelva, Sevilla, Granada y Pablo de Olavide de Sevilla) los becan para venir: a ellas también nuestro agradecimiento. Y, finalmente, al Instituto de Estudios Almerienses debemos la aparición de este libro, que constituye el décimo volumen de Actas de las Jornadas, y que forman ya un *corpus* imprescindible para todos los investigadores de esta época. A todos, nuestro más sincero agradecimiento.

Los editores

NUEVOS DOCUMENTOS PARA LA HISTORIA DEL TEATRO ESPAÑOL

Mercedes AGULLÓ y COBO

Doctora en Historia

A la abundantísima documentación teatral que se conserva en los archivos españoles y de la que en sucesivas entregas a lo largo de muchos años hemos venido dando noticia¹, añadimos ahora este bloque en el que hemos incorporado, porque el Teatro así lo exige, los relativos a danzas (de zancos, de vejetes, de cascabel) y música, coheteros y volatineros. A la transcripción de documentos procedentes de Archivos estatales o municipales, se añaden en esta entrega los procedentes de Archivos parroquiales (especialmente de la iglesia madrileña de San Sebastián donde estaba -y está- establecida la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, bajo cuya advocación se agrupaban los representantes y “autores”), que proporcionan datos sobre las vicisitudes familiares, económicas, profesionales, etc., de los faranduleros.

En el siglo XVII las representaciones teatrales cuentan ya con las llamadas Compañías “de título”; sus “autores” son nombrados por el Rey (12 en la Semana Santa de 1637) y sus actuaciones debían responder a un patrón determinado. Entre ellos, Fernán Sánchez de Vargas, activo en Madrid en 1635; Luis Bernardo de Bovadilla, que en 1637 contrató al representante Bernardo de Medrano y que aquel mismo año llevó su Compañía a Guadalajara para dar 15 representaciones en la ciudad; Andrés de la Vega (uno de los 12 nombrados en 1637); Diego Osorio, que contrató 50 funciones con el administrador del Corral de Comedias valenciano en 1655; Francisco García, que en 1657, con los 17 miembros de su Compañía, se obligó a actuar en Zaragoza durante 50 días, tras los cuales debía regresar a la Corte a trabajar hasta el Martes de Carnestolendas “en festejo del parto feliz de la Reyna nuestra Señora”; Bartolomé Romero, que trabajó con su Compañía en Madrid en 1658 y Cristóbal Caballero quien, con un elenco de unos 20 actores, contrató 30 representaciones en 1693 con los arrendadores de las Casas de Comedias madrileñas.

¹ “La colección de Teatro de la Biblioteca Municipal de Madrid”, “100 documentos sobre Teatro madrileño (1582-1824)”, “Documentos sobre las Fiestas del Corpus en Madrid y sus pueblos”, “José de Cañizares”, “Primera entrega documental sobre Teatro en Andalucía”, “Los cafés-teatros madrileños del siglo XIX”, Actas Jornadas de Teatro del Siglo de Oro (XII-XIII).

Madrid sigue siendo punto de referencia. Los Mayordomos de Hermandades y Cofradías pueblerinas, al firmar los contratos de actuación, exigen muchas veces que las obras sean las mismas que se vieron en la Corte e incluso que se utilicen los trajes con que se sirvieron, con algún ejemplo incluso de la opinión del Cura del lugar.

En 1660 las danzas madrileñas estaban a cargo de Francisco García, que se ocupaba de la contratación de sus integrantes, pero también danzas, danzantes y músicos se contrataban independiente y personalmente. Los instrumentos músicos se limitaban a un tamboril, una guitarra y en algún caso, una caja. Era muy habitual que un marido, un apoderado, o la propia interesada, firmasen obligación para intervenir en determinadas fiestas; a veces padre, madre e hijas “reforzaban” una compañía, comprometiéndose no sólo a bailar y cantar sino también a intervenir en la representación, aunque es frecuente la contratación de una o dos representantes o representantas para hacer algún papel determinado y es corriente también que excluyan de su vestuario los “vestidos de hombres, ni de billanas”. ¿Formaban unos y otros un conjunto temporal de representantes, una especie de compañía sin su correspondiente “autor”?

La existencia de las Compañías “de título” no parece que hiciera sombra a los autores de comedias que no gozaban de ese privilegio. Arrendadores de Corrales, Mayordomos y otros encargados de las fiestas locales, se apresuraban a contratar con tiempo a quienes habían de intervenir en sus fiestas. No falta nunca la obligación de llevar y traer desde su lugar de residencia en carros, carretas, galeras y cabalgaduras a representantes, a los que también, aparte de sus sueldos, se daba alojamiento y comida y se aseguraba el envío de sus hatos.

Por su singularidad, haremos referencia a la celebración de la Fiesta que en 1618 contrató el Ayuntamiento madrileño con los “maestros de hacer inbençiones de fuego” Hernando de Soto Vergara, sevillano, y Juan de Barahona, en honor de Santa Teresa. Una auténtica “falla” se levantaría frente al Convento de los carmelitas madrileños. En un carro tirado por sierpes y muy lejos de toda referencia a la Mística Doctora, Plutón y Proserpina y en su entorno Ticio, Sísifo, Tántalo e Ixión, sufriendo sus correspondientes eternos tormentos, que tal vez querían aludir a sus castigos por sus enormes crímenes (traduzcamos aquí, por sus pecados). Cientos de cohetes -troneros, buscapiés, bombas de cometas, voladores de trueno y lágrimas- pájaros, una fuente con su estanque y una figura sin determinar que remataba el artificio, completaban la espectacular invención. Ignoramos si el conocimiento mitológico de los madrileños alcanzaba a comprender los suplicios de los cuatro condenados, pero el espectáculo, en el que lo religioso brilla por su ausencia, debió admirar al personal.

Se ha recogido también algún documento relativo al trabajo de los volatineros. El 5 de mayo de 1668, se celebró en Madrid la traslación de la efigie del Cristo de los Dolores desde el Convento de San Francisco a la nueva Capilla que se había construido para ella. Con este motivo, se contrató al volatinero

José de Monreal para hacer “vn buelo de maroma desde la torre de dicho Convento hasta la plaçuela dél”. Cinco personas intervendrían en la función: 2 volteadores en maromas y 3 en el tablado construido al efecto y en el que se representarían sainetes. El volatinero se obligó también a andar “dicho dia por las calles desta Corte con el hosó, mona y atambores”, lo que demuestra que, frente a la opinión generalizada de que fueron húngaros los que exhibían tales animales, ya se había introducido la costumbre en nuestro país. En las danzas también solía figurar un hombre vestido con la piel de un plantígrado. En aquel año de 1668 era “Juez Protector de los Corrales de Comedias desta Corte, autores y representantes y bolatineros del Reyno” don Jerónimo de Camargo, del Consejo de Hacienda y Real Junta de Obras y Bosques.

Publicamos algunos datos sobre la celebración de representaciones teatrales en El Escorial durante la estancia de los Reyes, pagos por “tramoyas y adornos del Coliseo del Buen Retiro” y, por último, las escuálidas cuentas de nuestro Ayuntamiento de los años 1709-1711 (en plena Guerra de Sucesión) en las Fiestas y procesiones de su Santo Patrón, San Isidro.

AGUADO, Simón

1674. Concierto entre Leandro Gordo, vecino de Arganda, de la Cofradía del Santísimo Sacramento, y Simón Aguado, autor de comedias, para ir con su Compañía a hacer “dos representaciones en la plaza pública de ella o parte donde se zelebran las Fiestas del Santísimo Sacramento”, con sus bailes y sainetes.

Cobraría 1.000 rs. Se llevaría a la Compañía y se la devolvería a la Corte con su ropa en diez carros y después de la Fiesta se la llevaría a Illescas. Madrid, 23-IV-1674 (AHP: Protocolo 11408, fol. 90)

1674. Obligación de Simón Aguado, autor de comedias, de ir a la Villa de Pinto con su Compañía para las Fiestas del Corpus en dicha Villa Pinto.

Se les llevaría en doce carros desde la Corte a Pinto y se los volvería a llevar a Madrid. Representarían dos comedias y un auto y cobrarían 3.300 rs. Madrid, 23-IV-1674 (AHP: Protocolo 11408, fol. 91)

Otros documentos: 1673, (AHP:Protocolo 10903, fols. 442 y 444)

ALDAMA, Juan de

1641. Concierto entre “Juan de Aldama, autor de comedias residente en esta Corte”, y Lázaro González, vecino de Pozas, para que el comediante fuese a dicha Villa con su Compañía el primer lunes después del primer domingo de septiembre para “açer dos comedias con sus entremeses y bayles”.

Cobraría 800 rs. *Testigos*: Juan Becerril, Francisco Rodríguez y Juan de Montoya. Madrid, 5-VIII-1641 (AHP: Protocolo 7767)

ALVARADO, Ángela de

1644. Obligación de doña Ángela de Alvarado, representanta, de ir a las Fiestas del Corpus de la Villa de Fuencarral, para hacer dos comedias: una por la mañana y otra por la tarde. Haría los segundos papeles y los vestiría, excepto “los de hombre, billana, ángel, monxo *Isicl* o demonio”, cantar y bailar.

Iría a los ensayos en Pascua de Resurrección y Espíritu Santo y seis días antes de la Fiesta.

Se le pagarían 600 rs. (AHP: Protocolo 5583, fol. 1)

ÁNGEL, Gabriel

1587. Obligación de Gabriel Ángel, autor de comedias, a favor de Alonso de las Cuevas, autor de danzas. Madrid, 15-I-1587 (AHP: Protocolo 1550)

ARADOS BALMASEDA, Sebastián

1611. “Obligación que otorgamos este año de 611 Sebastián de Balmaseda de la una parte y de la otra Grabiél *Isicl* Garçía y Andrés Carniçero y Antonio Frutos”.

Obligación de “Seuastián de Balmaseda, ensanblador, estante y residente en esta dicha Villa de Madrid”, a favor de Gabriel García, Alcalde de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario del lugar de Valdemorillo, Andrés García, Mayordomo de dicha Cofradía, y Antonio de Frutos, Mayordomo de la Demanda de San Roque de dicho lugar, por la cual Balmaseda había “de yr dende esta dicha Villa al dicho lugar de Baldemorillo para el día de Nuestra Señora de agosto... y luego el día siguiente, fiesta del Señor San Roque... y de lleuar en su compañía a Christóual Montero, asimismo ensanblador, para que ambos juntos an de cantar y tañer con guitarras en las fiestas que se açen y an de hazer en el dicho lugar de Baldemorillo... en los autos y comedias que se an de representar en los dichos días”.

Cobrarían 16 dcs. de a 11 rs. cada uno. “Y demás de lo susodicho les an de dar para él y para el dicho su compañero caualgaduras en que bayan y bueluan a esta dicha Villa y les an de açer la costa dellas y de sus personas, desde la bíspera del dicho día de Nuestra Señora de agosto hasta que bueluan a esta dicha Villa de Madrid, de camas y sustentos de sus personas”.

Les pagarían los 16 dcs. el día siguiente de la fiesta de San Roque, excepto 5 dcs. pagados al contado; los 11 restantes los cobrarían a razón de 400 mrs. desde el día de

la fiesta. Testigos: "Alonso de Ubido y Grauiel Núñez y Juan López...". *Firma*: "SeBastían de arados Balmaseda". Madrid, 26-VI-1611 (AHP: Protocolo 4041, fols. 67-68).

ARANDA, Blas de

1619. "Escritura entre Blas de Aranda, autor de comedias, y Luis de Estrada. En 6 de 8.re de 1619".

Declaración de "Blas de Aranda, autor de comedias, y Luis de Estrada" de que estaban concertados de este modo:

"Que el dicho Blas de Aranda le reçiue por companero en su Compañía para que le ayude y represente en ella en esta Corte y las demás partes adonde fuere con ella, y le a de dar quatro reales de ración cada vn día que represente o no, y desde aquí al Martes de Carnestolendas primero que verná deste presente año, le a de dar de partido, demás de la dicha ración, quatroçientos y çinquenta reales y a de representar los papeles que el dicho autor le quisiere dar".

Aranda prestó a Estrada 140 rs. a cuenta de su sueldo. Madrid, 6-X-1619 (AHP: Protocolo 3610, fols. 274-275)

ARROYO, Antonio de

1683. Poder a procuradores de Antonio Arroyo, autor de comedias. Madrid, 21-I-1683 (AHP: Protocolo 12800, fol. 51)

AYUSO, Manuela de

1663. Testamento de Manuela Ayuso, representanta. Madrid, 24-III-1663 (AHP: Protocolo 8587)

BACA, Mariana

1614. "Obligación que otorgaron en el año de 1614 Orazio Sabio y Mariana Baca, su muger, y Alonso Rodrigo, vecino de Valdemorillo".

"Orazio Sabio, pintor, e Mariana Baca, su muger, estantes e residentes en esta Billa de Madrid", se obligaron a favor de Alonso Rodrigo, vecino de Valdemorillo y Mayordomo de la Cofradía del Santísimo Sacramento, a ir a dicho lugar "desde la bíspera de Pascua Despíritu Santo deste año..." a representar en sus fiestas. Madrid, 14-III-1614 (AHP: Protocolo 4042, fols. 42-45)

Otros documentos sobre estas fiestas en el mismo Protocolo, fol. 75 y ss.

1615. "Mariana Bacca, casada con Morales, representante, calle del Príncipe. Recibió los Santos Sacramentos de mano del licenciado Mendiola. Testó ante *[blanco]* (LESS, 28-IV-1615)

BACA DE MORALES, Mariana

1655. Declaración de Mariana Baca, viuda de Antonio Prado, autor que fue de comedias, de que había recibido de Pedro Castellanos de Velasco 296 rs. y medio de resto de los 2.235 rs. que procedieron de la venta de ciertos bienes “que quedaron por fin y muerte de Jusepa Baca”. Madrid, 31-VIII-1655 (AHP: Protocolo 8588, fol. 904v)

1656. Declaración de Mariana Baca de Morales de que había recibido 100 rs. de a 8 de plata castellana del Padre fray Antonio del Castillo, Predicador Apostólico y Comisario General de Tierra Santa, que le dio para ella el Padre fray Juan de Mendicute, Comisario y Procurador General de Tierra Santa. Madrid, 21-X-1656 (AHP: Protocolo 8589, fols. 359-360)

BALCÁZAR, Pedro de

1640. “En 22 de septiembre de 1640”.

Obligación de “Pedro de Balcázar y María de Balcázar, su muger, representantes de la Compañía de Bartolomé Romero, autor de comedias”, de pagar 347 rs. a Pedro Ortiz de Urbina, vecino de Madrid, que se los había prestado.

Se los devolverían para Navidad de aquel año. *Testigos:* Blas de Villegas, Santiago Valenciano y Bartolomé Manso. Madrid, 22-IX-1640 (AHP: Protocolo 5550, fol. 638)

BEZÓN, Juan

1629. “Reconocimiento”.

“Joan Beçón, representante, residente al presente en esta Corte = Digo que por quanto yo el susodicho compré de Martín Gómez, Familiar del Santo Oficio de la Ynquissición, y Ana de la Bega, su muger, vecinos desta Uilla de Madrid, vna cassa en esta dicha Villa en la calle de Santa Ysabel, linde de cassas de Miguel de la Torre y Juan Pérez de Maceta? y por las espaldas cassas de Sebastián Gómez, por cierto prescio de mrs. con cargo de 220 dcs. ... de principal de censo fundado en fauor del Hospital de Antón Martín desta dicha Villa, a quien e pagado y se pagan de renta por ellos en cada vn año 4.114 mrs., como heredero de María de Segura, cuyas fueron las dichas cassas, de cuya venta procedió el dicho censo como de su fundación y venta en esta dicha Villa en 21 de abril de 1593...”.

Bezón reconoció el censo a favor del Hospital de Antón Martín. *Testigos:* “Andrés Gómez y Juan Sánchez y Sebastián Sánchez”. *Firma:* “Juº bezon”. Madrid, 12-II-1629 (AHP: Protocolo 3795, fol. 23)

1630. Un niño de Bezón, representante (LESS, 7-III-1630)

1637. Contrato de Juan Bezón, representante, con Tomás Fernández de Cabiedo, autor de comedias, “para el ministerio de representar los papeles de la graziosidad de todas las representaciones y fiestas que hiciere este año, cantar y baylar a orden del auctor”.

Le pagaría 10 rs. de ración y 20 por cada representación y por las Fiestas del Corpus y Octavas, 500 rs.

Dispondría de tres caballerías y le llevarían el ható en dos arcas.

El autor se obligó a darle las raciones de Cuaresma y prestarle 1.000 rs. para el Domingo de Quasimodo, que cobraría Fernández de Cabiedo de las representaciones. Madrid, 2-III-1637 (AHP: Protocolo 5576, fol. 165)

BOVADILLA, Luis Bernardo de

1637. Poder de Luis Bernardo de Bovadilla y Mari Fernández? de Vitoria, su mujer, autores de comedias, residentes en la Corte, a Antonio de Antúnez, vecino de Madrid, para que cobrase de don Diego Ordóñez y de don Alonso Ruiz de Barrios, vecinos y Regidores de la Ciudad de Salamanca, 6.000 rs. que les debían por una escritura de 26 de febrero ante Francisco de Peralta, escribano, en que se obligaban a hacer la Fiesta del Santísimo Sacramento en dicha Ciudad. Madrid, 2-III-1637 (AHP: Protocolo 5576, fols. 162-163)

1637. “Conzierto. En 4 de março de 1637”.

Ante el escribano y testigos “parecieron presentes Luis Bernardo de Bobadilla, autor de comedias por Su Magestad, de la vna parte, y de la otra Bernardo de Medrano, representante, y anbas las dichas partes dixeron que heran y son conbenidos y concertados... en esta manera: Quel dicho Bernardo de Medrano se obliga de asistir en la Compañía del dicho Luis Bernardo de Bobadilla vn año, contado desde el Martes de Carnestolendas *lsicl* deste dicho pressente año y se cunplirá el Martes de Carnestolendas del año benidero..., para representar la parte prinçipal de la graçiosidad, cantar y baylar; esto porque el dicho autor le a de dar y pagar nuebe rs. de razió cada día y diez y siete rs. por cada representación pública o particular, y estos dichos diez y siete rs. de representación son con condiçión de que a de representar Juan de Medrano, hixo del dicho Bernardo de Medrano, lo que fuere menester en raçón de las comedias y representaciones = Y más le a de dar *Itachado*: y pagar] el dicho autor siete caballerías y llebarle su ropa.

= Y por la Fiesta del Santísimo Sacramento le e *lsicl* de pagar quatrozientos rs. y el dicho autor no le a de despedir durante el dicho año y si le despidiere, le a de pagar de bacío = Y en la manera que dicho es y por el dicho prezio se obliga el dicho Bernardo de Medrano de asistir en la dicha Conpañía y no lo dexará de hazer y cunplir así por ninguna caussa ny por más ni por menos, ni por el tanto ni por otra razón alguna. Y si así no lo yziere y cunpliere, que el dicho Luis Bernardo

de Bobadilla pueda buscar otra persona que lo cumpla por el precio que la allare y conzertare y por lo que más costare del precio susodicho, costas y daños que se le siguieren y recrezieren, de que a de ser creydo el dicho autor por sólo su juramento, consiente el dicho Bernardo de Medrano en ser executado", obligándose a pagar a una persona 500 mrs. diarios, "ansí en estas ydas como en las estadas y bueltas" para ir a cobrar donde Medrano estuviese.

Bovadilla aceptó la escritura con esas condiciones y se obligó "a cumplir e pagar todo quanto por ella le toca, a la letra".

Ambas partes obligaron a su cumplimiento sus bienes y haciendas. *Testigos*: "Francisco Rodríguez y Pedro Despinosa? y Antonio Madera". *Firmas*: "Luys bernardo de bobadilla", "Vernardo de medrano". Madrid, 4-III-1637 (AHP: Protocolo 5545, fols. 217-218)

1637. Contrato entre Luis Bernardo de Bovadilla, autor de comedias, y Maximiliano Eustaquio de Morales, representante, para que éste hiciera los primeros y segundos papeles, repartiéndolos con igualdad.

Le pagaría 20 rs.: 8 de ración y 12 de representación.

Por el Corpus y otras fiestas, le pagaría 320 rs. y le proporcionaría dos caba-llerías.

Le prestó 500 rs. antes de salir de viaje. Madrid, 6-III-1637 (AHP: Protocolo 5576, fol. 192)

1637. "Obligación para el Hospital de Guadalaxara. 31 de março".

Obligación de "Luis Bernardo de Bobadilla, autor de comedias por Su Magestad, y María de Bictoria, su muger, residentes en esta Corte,... de yr con toda nuestra Compañía a la Ciudad de Guadalaxara a hacer quince representaciones en el Ospital de la Misericordia del Beato Padre San Juan de Dios, por las quales el Prior del dicho Hospital nos a de dar por cada vna dellas 50 rs. de ayuda de costa = Y para nuestro biaxe y despacho, por parte del Prior del dicho Hospital se nos a dado y prestado 2.000 rs. de moneda de vn. ... y de la dicha cantidad le otorgamos carta de pago... = Las quales dichas quince representaciones emos de començar a haçer desde 28 días del mes de abril primero benidero... día más o menos = Y los dichos 2.000 rs. que ansí se nos amprestado *[sic]* los pagaremos al Prior del dicho Ospital... antes de salir de la dicha Ciudad de Guadalaxara = Y si no cumpliéremos con el tenor de lo contenido en esta scriptura, nos obligamos de dar y pagar a el dicho Hospital... por bia de limosna para la cura y regalo de los pobres enfermos dél, 50 rs. por cada día de los dichos quince que bamos obligados a representar en la Casa del dicho Hospital, que montan 750 rs.", por cuya cantidad y los 2.000 rs. de préstamo se les podría ejecutar. Se obligaron a pagar a persona que fuese a cobrárselos, 500 mrs. diarios, contando los dias de camino "a ocho leguas conforme a la Pregmática *[sic]* de Su Magestad"... " = Y si no hiçiéremos las dichas quince representaciones, no se nos aia de dar ni pagar los dichos 50 rs. de ayuda de costa cada día ni parte alguna dello = Y es condiçión...

que para el dicho dia 28 de abril... que bamos obligados a empear la dicha representaçión, el dicho Hospital a de ser obligado... a nos dar la Casa desocupada para poder representar, y no lo haçiendo, nos aya de pagar los dichos 50 rs. de ayuda de costa en cada vno de los días que por esta causa dexáremos de representar con más la costa y gasto que hiçiéremos con la dicha nuestra Compañía = Y ansimismo es condiçión... que asta el dicho dia 28 de abril... el Prior del dicho Hospital ni otra ninguna persona en su nombre no a de poder lleuar a la dicha Çiudad otra ninguna Compañía para representar hasta tanto que nosotros ayamos hecho y representado las dichas quince representaçiones desta obligaçión = Y si por algùn açidente *Isicl* entrare otra Compañía a representar en la dicha Çiudad constando dello, no emos de ser obligados ni lo quedamos a yr a la dicha Çiudad a cumplir con lo contenido en esta scriptura sino a pagar, boluer y restituyr los dichos 2.000 rs. ... el dia que digamos no querer yr a representar... por la raçón y causa de suso referida, constando por testimonio auténtico hauer otra Compañía de representaçión en la dicha Çiudad...".

Obligaron sus personas y bienes al cumplimiento de esta obligaçión. *Testigos*: " Pedro Mexía, barbero, y Juan de Samaniego y Pedro Alanis... Firmólo el dicho Luys Bernardo de Bobadilla y por la dicha su muger, vn testigo, porque dixo no sauer escriuir". *Firmas*: "Luys bernardo de bobadilla", "tº Pedro mexia". Madrid, 31-III-1637 (AHP: Protocolo 2593, fols. 56-57)

CABALLERO, Cristóbal

1693. "Poder. Abril 26".

"Joseph Ferrer, cobrador de la infrascripta Compañía, residente al presente en la Ciudad de Çaraçoça del Reyno de Aragón", como procurador de "Christóbal Caballero, autor de Compañías de representantes por Su Magestad, terçer galán Manuel Medrano, segundo galán Joseph Mendiola, quarto galán y para lo que se ofreciere en la farssa Juan Antonio de Guebara, barba y arpista Diego Antonio, segunda barba Francisco Martínez, gracioso Luis Bernardo Maldonado, segundo gracioso Baltasar Cauallero, primera dama, muger del dicho Juan Antonio de Guebara, Francisca Fernández; segunda dama, muger de mí el dicho otorgante, Ana de la Rossa, tercera dama, muger del dicho Baltasar Cauallero, Gabriela Belarde, quarta dama, muger moça; Josepha de la Rosa, quinta dama, muger del dicho Manuel de Medrano, y Francisca Medina, sobresaliente, muger del dicho Joseph Mendiola, todos de ofiço farsantes y representantes, residentes al presente en esta dicha ciudad de Çaraçoça". Zaragoza, 4-IV-1693.

José Ferrer, procurador, se concertó con "Manuel de la Baña, residente en la Villa de Madrid... para... tratar, pactar y capitular con qualesquiere arrendadores de las Cassas de Comedias de... Madrid y con qualesquiere otras personas que concirniere *Isicl*, que para después de concluda la temporada que dichos mis prinçipales

y Compañía y yo hemos de haçer en la Ciudad de Valençia, cuyo principio tendrán el mes de mayo deste año, el que estarán, feneçida que sea, en dicha Villa de Madrid a executar treinta representaçiones...”.

Como procurador, José Ferrer podría también “ajustar y conuenir el viaxe y carruaje que dicha Compañía necesitara para ir a dicha Corte”. Zaragoza, 9-1V-1693.

El 26 de abril, “Juan Simón, representante de comedias, por sí mismo, y Manuel de la Baña, también representante”, con poder de José Ferrer, se concertaron con Sebastián de Armendáriz, arrendador de los Corrales de Comedias de Madrid, para representar en uno de ellos desde el 26 de julio, haciendo 30 representaciones “sin dejarlo día alguno, si no es que sea abiendo ympedimento lexítimo”.

Cuando la Compañía llegase a la Corte, se les darían 5.500 rs. por razón del viaje y a cuenta de las representaciones.

Se les prestarían 3.000 rs. para ayuda a las representaciones que hicieran después de las 30 primeras, y por cada una se les darían 100 rs. de ayuda de costa, descontándoselos de los 3.000.

El mismo día, Juan Simón, representante de comedias, se obligó “a hazer primeros galanes en dicha Compañía”, incorporándose a ella en Zaragoza, donde trabajaría hasta el Martes de Carnaval del año siguiente.

En todos los viajes, la Compañía le daría “tres cauallerías: vna que a de ocupar el otorgante y las dos en dinero efectivo, conforme se practicare el alquiler de ellas”. (AHP: Protocolo 13247, fols. 132-138)

Otro documento: 9-X-1693 (AHP: Protocolo 12281, fol. 533)

CALLE, Francisco de la

1657. Concierto entre Francisco de la Calle, autor de comedias, y el Mayordomo de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario de la Villa de Villaverde, para ir a representar en sus fiestas. Madrid, 16-VIII-1657 (AHP: Protocolo 8589, fol. 671)

CANDADO, Luis

1637. Obligación de Luis Candado, en nombre propio, en el de su hija Antonia María Candado, y en el de Juliana de Zurita, de que los tres asistirían en la Compañía de Segundo de Morales “para el ministerio de cantar, baylar, representar” y hacer lo que se les ordenase, por un año, desde Martes de Carnestolendas.

Cobrarían 1.000 rs. por la Fiesta del Corpus, Vísperas y Octava; por Nuestra Señora de agosto y septiembre, 200 rs. por cada una, y por las fiestas ordinarias, 100 rs. Madrid, 31-I-1637 (AHP: Protocolo 5576, fol. 76)

CARRILLO, José

1663. Concierto de José Carrillo, autor de comedias, para hacer las representaciones de las Fiestas de la Villa de Pinto. Madrid, 12-VII-1663 (AHP: Protocolo 10134, fol. 211)

CASTRO, Antonio de

1663. Concierto de Antonio de Castro, autor de comedias, para hacer las representaciones de las Fiestas de la Villa de Barajas. Madrid, 13-VIII-1663 (AHP: Protocolo 10134, fol. 217)

1664. "Contrato entre Antonio de Castro, autor de comedias, = Y Valenzia. Março 6".

"Séparse cómo yo Joseph Veneyto, mercader, vezino de la Çiudad de Valençia, en nombre y en virtud de poder speçial que para lo que será conthenido tiene de los arrendadores del derecho que tiene el Ospital General de la dicha Ziudad en la Casa de las Comedias, otorgado en ella a 12 deste mes y año ante Francisco Ynglada, notario y scribano público, e su thenor del qual es como se sigue.

Aquí el poder.

Y de dicho poder vsando, de la vna parte, y de la otra Antonio de Castro, autor de comedias: Dijeron estar combenidos en esta manera:

Está tratado que yo el dicho Antonio de Castro: Francisco López, Juan Antonio de Melo, Bartolomé Garçía: Francisco Ponze, Anbrosio Martínez, Diego Pérez, Diego Cauallero, Christóual de Torres, Francisco Rodríguez y Cathalina Antonia, Pheliciana Andrade, Gerónima Valero. Polonia Vaquedano, Antonia Macana: María Rodríguez, todos de mi Compañía, ayamos de yr a la dicha Ciudad de Valenzia a representar y emos de salir desta Corte el dia primero de abril *Isic* que viene deste año.

Yo el dicho Joseph Veneyto obligo a dichos arrendadores y queda por mi cuenta el dar parte *Isic* la dicha Conpañía çinco galeras para que en ellas vayan los susodichos y lleuen su ropa, sin que por esto paguen cossa alguna.

Yo el dicho Antonio de Castro, por mí y los refferidos me obligo que desde el segundo dia de Pasqua haremos en el Corral de las Comedias de dicha Ziudad 50 representaciones, sin que ninguno de los que van refferidos agan falta si no que sea por enfermedad.

Asse de dar por cada dia de representazió a mí Antonio de Castro 110 rs. que haçen 11 libras de plata valenziana, pero si el dicho arrendamiento no debiere *Isic* en la entrada esta cantidad de 11 libras de puerta, quedan para mí el dicho *Itachado*: arrendador/ autor las puertas si quiere representar = Y dicho dia no a de valer para el número de las 50 representaciones.

Yo el dicho Antonio de Castro, para mí y los refferidos... confieso e reciuido del dicho Joseph Veneyto 3.000 rs. de plata... y me obligo que llegado que sea a la dicha Ziudad, le daré y entregaré prendas que equiualgan la cantidad, y no lo haciendo e de poder ser executado por dicha cantidad.

Las comedias de tramoyas que se hizieren, yo el dicho Antonio de Castro me obligo de vestir de todas las tramoyas que fueren necesarias a mi costa.

Es condición que si acauadas las dichas 50 representaciones, me quisiere yr de dicha Ziudad, yo el dicho autor e de poder, pero si continuare, en adelante se me a de pagar las dichas 11 libras de plata y se a de correr con este contrato.

También es condición que si el dicho día primero de abril no estamos promptos *Isicl* para salir desta Quorte y por mi permisión? se detubiere el carruaje, cada día pagaré 50 rs. de plata por cada galera.

Y en esta forma nos ajustamos y nos obligamos cada vna parte lo que le toca...". *Testigos*: "Juan de Pluº?, Juan Batista Veneyto y Joseph de Ayuso". *Firmas*: "Antº de Castro", "Jusepe Beneito". Madrid, 26-III-1664.

"Traslado del poder que se ynsiere. 26 marzo".

"Don Juan Antonio Castro, Antonio de la Plaza, ziudadano, Gaspar Enrique, notario, y Brunio Briano, corredor de lonja, vezinos y moradores desta Ziudad de Balenzia, en nombre y como arrendadores que somos del derecho que tiene el Ospital Jeneral de la dicha Ziudad en la Casa de Comedias de aquélla en este nonbre, todos juntos de mancomún... = Otorgamos y conozemos que damos y otorgamos todo nuestro poder... a Jusepe Beneyto, mercader, vezino y morador de dicha Ziudad de Balenzia... para que... pueda ajustar, pagar, conbenir, conponer y concordar con qualesquier Conpañías de comediantes y con sus autores o con qualquier otras personas..., bengan a esta dicha Ziudad de Balenzia a representar en la Casa de Comedias de aquélla las comedias y representaciones y para los tiempos que con aquellos mejor podrá ajustar, dándoles las ayudas de costa, préstamos y donatibos que con aquellos ajustare, confforme la Conpañía fuere y las comedias que tubiere, con tal que la ayuda de costa que se obligare a dar sea con el gasto? hordinario ques sacándose en nuestros puestos y el día que no se sacare aya de llebar la Conpañía por ayuda de costa tan solamente lo que ubiere en dichas nuestras puertas, y acerca de todo lo dicho pueda hacer qualesquier escrituras..., so obligazió de nuestras personas y bienes. Que fue fecha en la dicha y presente Ziudad de Balenzia de la Corona de Aragón, en doçe días del mes de março del año... de 1664, siendo presentes por testigos Juan Bautista Pla, notario, y Juan Trenas, sastre, vezinos y moradores de dicha Ziudad de Balenzia".

"Comprobazió".

Pedro Juan Pujadas, justicia de causas civiles de Valencia, certificó que Francisco Ynglada "de cuya mano ba signado el sobredicho auto de poder, es notario público de la presente Çiudad de Balençia, fiel y de confiança... y a los auto-

res... se les a dado y da entera fe y crédito, en testimonio de lo qual, mandamos dar y dimos los presentes sellados con el sello de mi ofiçio y refrendadas por nuestro scribano, en Balençia, a catorçe de março de mill seiscientos y setenta y quatro años”.

[*Con otra letra*: “Concuerta con el orijinal que para este effeto *lsicl* me entregó Joseph Beneito...”. Madrid, 26-III-1674 (AHP: Protocolo 10135, fols. 24-26)

CASTRO, Francisco de

1622. Poder de Francisco de Castro, representante. Madrid, 1622 (AHP: Protocolo 5771, fol. 8)

CATALÁN, Juan

1611. “Obligación para Luis de Monzón”.

Obligación de “Juan Catalán, representante, y Mariana de Gueuara, su muger, residentes en esta Corte y Villa de Madrid”, de pagar 2.500 rs. a Luis de Monzón, vecino de Madrid, “del valor de vn bestido entero de muger”, pagados en tres plazos: el día del Corpus y el día de Navidad de aquel año y el día de Carnestolendas del año siguiente. *Testigos*: “Gregorio Alonso, Francisco de Perras y Juan Baptista de Angulo”. *Firma*: “Juan catalan”. Madrid, 25-II-1611 (AHP: Protocolo 3567)

CINTOR, Gabriel

1640. Obligación de Gabriel Cintor, autor de comedias, para ir a trabajar en las Fiestas de San José de la Villa de Ciempozuelos. Madrid, 31-III-1640 (AHP: Protocolo 5550, fol. 255)

CISNEROS, Alonso de

1589. Declaración de “Alonso de Cisneros, autor de comedias, residente en esta Corte de Su Magestad”, principal, y Pedro de Espinosa, su fiador, de que a Alonso de Espinosa y “a Nicolás de los Ríos, ansimesmo autor de comedias”, se les habían encargado los tres autos que se habían de hacer el Día del Corpus “para haçerlos en tres carros, haciendo cada vno su auto en su carro, como les está señalado, y en el otro carro tercero le an de representar entrambos a dos de por mitad, vestidos los personaxes de la forma que está acordado”.

Cobrarían 9.000 rs. *Testigos*: “Alonso Martín de Ençinas e Juan Rodríguez Bustamante e Pedro Calderón”. *Firmas*: “alonso de cisneros”, “Pedro despynosa”. Madrid 2-III-1589 (AHP: Protocolo 483, fols. 66v-67)

CÓRDOBA, Hernando de

1543? Pago por la construcción del tablado donde se representaron una farsa y comedia. Marchena, 1543? (AHH: Papeles de Osuna)

1543. Pago a Hernando de Córdoba por recitar una farsa. Marchena, 1543 (AHN: Papeles de Osuna)

CÓRDOBA, Manuela de

1644. Obligación de Juan de Morales, marido de Manuela de Córdoba, de que su mujer iría a las Fiestas de la Villa de Torija para hacer tres representaciones de tres comedias en los primeros papeles, cobrando 850 rs. Madrid, 1644 (AHP: Protocolo 5583, fol. 8)

CORREA, Juan

1668. Poder a procuradores de Juan Correa, residente en la Corte y autor de comedias, para que le defendiesen en el pleito que seguía con Josefa María, asimismo autora de representaciones de comedias. Madrid, 9-III-1668 (AHP: Protocolo 9572, fol. 401)

Ver en el mismo Protocolo los fols. 402, 403, 404, 405, 419 (importante), 420-425, 461 y 462

CRUZ, Inés de la

1637. Obligación de Inés de la Cruz, representanta, de hacer cuatro representaciones en las Fiestas del Corpus de la Villa de Valdemorillo. Madrid, 18-II-1637 (AHP: Protocolo 5576, fol. 130)

1644. Obligación de Inés de la Cruz, representanta, de hacer cuatro representaciones en los segundos papeles de las Fiestas del Corpus de Pinto, cobrando 1.000 rs. Madrid, 1644 (AHP: Protocolo 5583, fol. 5)

DICASTILLO, Pedro de

1610. Obligación de "Pedro de Dicastillo, comediante residente en esta Corte" de pagar 300 rs. a Juan Ibáñez, que se los había prestado. *Testigos*: "Marcos Muñiz y Luis de Ynestrosa... y ... Evjenio del Poço". Madrid, 11-X-1610 (AHP: Protocolo 4044, fols. 54-55)

DOMINGO, Manuel

1723. “Manuel Domingo y los demás de la danza de zancos. Traslado del libramiento que por Madrid se les despachó en 26 de agosto de 1723 de 400 rs. vn.”.

Orden de pago de 400 rs. de vn. de don Eusebio de Sabugal y Cepeda, Mayordomo de Propios de la Villa de Madrid, “de cualesquiera mrs. que ayan entrado o entraren en su poder tocantes a ellos... a Manuel Domingo... por la danza de zancos con que siruíó en las prozesiones de los días de Santa Ana y San Roque deste presente año, a razón de 200 rs. cada día...”. Madrid, 3-IX-1723 (AV: 2-273-13)

ELGUERO, Francisco

1637. Obligación de Francisco Elguero, que vivía en la calle de Santa María, de ir con su mujer, Francisca Muñoz, a representar en las Fiestas del Corpus de la Villa del Campo.

Trabajarían en cuatro representaciones en los papeles que les repartiesen los Mayordomos de Fiestas de la Villa.

Irían a los ensayos ocho días antes de la Fiesta.

Cobrarían 1.000 rs. y se les daría cama, posada y comida y las caballerías necesarias para el viaje. Madrid, 10-III-1637 (AHP: Protocolo 5576, fol. 206)

ENRÍQUEZ, Mariana

1612. Declaración de Isabel Bautista, vecina de Madrid, de que estaba concertada “con Mariana Henrríquez, viuda de Bartolomé Serrano... en que la aya de ayudar y ayude en la fiesta que tiene a su cargo de hazer en las Nabas del Marqués, del Santísimo Sacramento... por el Corpus dél, que todo ello a de durar de representación ocho días, en los cuales se an de hazer cinco comedias y vn auto”.

Isabel Bautista pagaría 25 dcs. más la costa de llevarle y traerle de Madrid a las Navas del Marqués “a ella y a su madre, de forma que no emos de gastar cosa alguna en la dicha jornada y tiempo de las dichas fiestas”.

Ayudaría en la fiesta y comedias, sin hacer falta alguna “dándome Dios salud”.

En el documento faltan las condiciones y fórmulas jurídicas.

Testigos: “Matías de Megolla, maçero de Su Magestad, y Juan López... y el licenciado don Alonso de Megolla”. Isabel Bautista no sabía firmar. Firma: “mariana enriqz”. Madrid, 1612 (AHP: Protocolo 2096)

ENRÍQUEZ, Tomás

1624. “Niño de Tomás Enrríquez, representante, murió en la calle del León... Pagó de fábrica ocho rs.” (LESS, 27-III-1624)

ESCAMILLA, Ana

1671. Compañía de representantes de Ana Escamilla. Madrid, 13-III-1671 (AHP: Protocolo 10686, fol. 129)

ESCAMILLA, Antonio

1657. “Obligación”.

“Séparse cómo yo Antonio Descamilla, representante residente en esta Villa de Madrid, otorgo que me obligo de dar y pagar... a Francisco Gutiérrez, maestro de obras, vecino desta dicha Villa... 1.500 rs. de vn. por otros tantos que le confieso deuer de resto de la obra que... tiene hecha en las casas que tengo mías propias en esta Villa en la calle del Niño, la qual dejó el dicho Francisco Gutiérrez acuada en toda perfección *Isicl* y a mi satisfazió*ñ* *Isicl* y vista de maestros que la an medido y tasado, *[por Auto del Alcalde don Francisco de Medrano, ante Antonio Cadenas, escribano de Provincial]* que dicha tasación y medida sumó y montó 6.666 rs. y medio... Y del resto de dicha cantidad, como ba dicho, le estoy deuiendo los dichos 1.500 rs. ..., los quales... me obligo a le dar y pagar para fin del mes de septiembre primero que vendrá deste presente año...”.

Escamilla obligó al cumplimiento de la escritura su persona y bienes, hipotecando la citada casa. *Testigos:* “Domingo de Abona = Francisco Despinal = y Antonio Rodríguez”. *Firma:* “Antonio DesCamilla”. Madrid, 18-III-1657 (AHP: Protocolo 8589, fol. 526)

1661. “Obligación. Antonio Escamilla. Septiembre 13 de 1661”.

“Antonio Escamilla, autor de comedias residente en esta Quorte = Otorgo que me obligo de dar y pagar... a Juan Bautista Belarde, vecino desta Villa de Madrid”, 400 rs. de vn. que le había prestado “por hazerme amistad y buena obra”.

Se los pagaría en plazo de cuatro meses. *Testigos:* “Alonso Chico, Francisco de Torralba y Juan Luis de Robles”. *Firma:* “Antonio desCamilla”. Madrid, 13-IX-1661 (AHP: Protocolo 10096, fol. 377)

1664. “Escritura de comedias de Pastrana y Mondéjar. Abril 4 de 1664”.

Obligación de don Juan de Tapia, vecino de la Villa de Pastrana, y el licenciado Francisco Sánchez, vecino de la Villa de Mondéjar, y “Juan Luis de Robles, cobrador de la Conpañía *Isicl* de Antonio Escamilla, autor de comedias, todos juntos, por la parte que a cada vno toca... cumplir en esta manera”.

- El licenciado Francisco Sánchez de Lara, vecino de Mondéjar, se obligó a pagar 1.700 rs. vn. “por dos comedias que a de hacer dicho Escamilla, autor... y las a de representar con su Conpañía en el día miércoles de la Octaba del Corpus [*18 de junio*] por mañana y tarde. Y se obliga de sacar la dicha Conpañía por dicha Villa de Mondéjar nueve leguas, no abiendo dicho lugar más çercano y an de dar doçe carros para ir dichas nueve leguas y beinte y cuatro camas con las posadas neçesarias”.

Los 1.700 rs. se le pagarían “acabada la primera representación”.

Don Juan de Tapia, vecino de la Villa de Pastrana y Mayordomo de la Compañía del Santísimo Sacramento, se obligó a dar a Juan Luis de Robles, cobrador de la Compañía de Escamilla, “por cuatro representaciones que a de hacer con su Compañía el viernes diez y nueve y sábado siguiente de la Otaba del Corpus que viene deste presente año, en cada día dos: una por la mañana y otra por la tarde”.

Le pagaría 3.900 rs. vn.”acabada la segunda comedia. Y les a de sacar de dicha Villa de Pastrana acabada la última fiesta con doce carros para la Villa de Daganço y si no ubiere carros bastantes... con seis caballerías por cada carro”.

Juan Luis de Robles se obligó “a que yrá dicho Antonio de Escamilla, autor, con su Compañía a ir a dichas Villas a açer las fiestas referidas, no aciendo falta con el carruaje en tiempo, y si no fuere açer dichas fiestas, puedan dichos licenciado Francisco Sánchez de Lara y don Juan de Tapia buscar otras Compañías para cada Villa en dichos días y por lo que costaren quieren sean creydos por sólo su juramento, en que, desde luego, se obliga a cunplirlo con su perssona y bienes”.

Recibió 1.000 rs. vn. de don Juan de Tapia a cuenta de los 3.900 que le había de pagar “por las cuatro comedias”.

Todos ellos dieron poder a jueces y justicias del Rey “y en especial al fuero y jurisdiziön del señor don Jerónimo Camargo, Protector de los comediantes”. *Testigos*: “Alonso de Morales y don Francisco de Tapia y Francisco de Leesga?”. Madrid, 4-IV-1664 (AHP: Protocolo 10135, fol. 49)

1675. Intervención de Antonio de Escamilla y Manuel Vallejo, autores de comedias por Su Majestad, en la Fiestas del Corpus de Madrid. Madrid, 29-VIII-1675 (AHP: Protocolo 10007)

1680. “Obligaziön. En 24 de março”.

Ante el escribano y testigos “parezió Antonio Escamilla, comediante, vecino desta dicha Uilla = Y dijo que por quanto oy dia de la fecha, ante Rafael Sáenz Maça, escriuano de Prouincia en esta Corte, Thomás de Riquelme, scriuano de Su Magestad y Ofiçal de la Sala de los señores Alcaldes desta Corte, a otorgado scriptura de venta de la merçed de vna vara de alguaçil de Corte em *Isic*/ fauor de don Juan Antonio de Nates y San Román y doña Claudia de Arnien, su muxer, ajustada en 18.000 rs. de vn., y los susodichos para la pagar... otorgaron otra scriptura de venta de unas casas que tenían en esta dicha Uilla en la calle de Cantarranas que haçen esquina a la del Niño y lindan con otras del otorgante que se las an bendido en prezio de 14.000 rs., y aunque en ella... se an dado por entregados de la dicha cantidad y della le an dado carta de pago, lo çierto es que hasta hora *Isic*/ el otorgante, por raçön de la dicha compra no a dado ni pagado cosa alguna, por quanto a sido combenienzia de las partes que asta tanto que dicho don Juan de Nates aia presentado en el Conssejo de la Cámara de Su Magestad la renuncia que de di-

cha bara el dicho Tomás de Riquelme a hecho... y conseguido la gracia de que se ponga en su caueza y se le despache título para que el dicho don Juan pueda usar y exerçer dicha vara, no aia de pagar cosa alguna. Y haviéndola conseguido, el dia que se le hiçiere la merçed haia de pagar al dicho don Juan 3.000 rs. y al dicho Thomás de Riquelme 8.000 rs., que los 3.000 rs. restantes se lo a de pagar assimismo al dicho Thomás de Riquelme para el dia 15 de agosto que bendrá deste año... Y... si el dicho don Juan de Nates no consiguere la dicha gracia..., en este caso no a de pagar al dicho Thomás de Riquelme cosa alguna si no es que... por el prezio de las dichas casas a de pagar los dichos 14.000 rs. al dicho don Juan de Nates y su muxer los 11.000 el dia que constare hauérsele negado la dicha gracia, y los 3.000 rs. restantes para el dicho dia 15 de agosto..." *Testigos*: "Juan de Pastrana, Fernando de Pastrana y Diego Martínez de la Plaça". *Firma*: "Antonio de Escamilla". Madrid, 24-III-1680 (AHP: Protocolo 11479, fols. 654-655)

Otros documentos: Juan Fernández, representante en la Compañía de Antonio de Escamilla, 30-V-1670 (AHP: Protocolo 8676, fol. 38)

ESPINOSA, Juana de

1644. Testamento de Juana de Espinosa, viuda de Tomás Fernández y de primer matrimonio de Francisco Verdugo, representante:

- Que la enterrasen en la Iglesia parroquial de San Sebastián.
- Que pertenecía a la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena.

"Que yo, por mi parte, desde que comencé a ser autora, después de la muerte de Tomás Fernández, mi marido", no debía nada a la Cofradía, y que su marido dejó debiendo unos 300 rs. Madrid, 1644 (AHP: Protocolo 5583, fol. 279 y ss.)

1644. Codicilo de Juana de Espinosa, autora de comedias. Madrid, 1644 (AHP: Protocolo 5583, fols. 282-283)

ESPIR, Esteban de

1686. "Poder para pleitos otorgado por Esteban de Espir, autor de comedias. En 20 de septiembre". Madrid, 20-IX-1686 (AHP: Protocolo 13289, fol. 131)

FÉLIX, Francisco

1637. "Fiesta".

Concierto entre Francisco Félix y los Mayordomos del Santísimo Sacramento de la Villa de Pozuelo de Alarcón, por el que se obliga a llevar a dicha Villa a María de Talavera, su mujer, y a Vicenta de Espinosa, el día del Corpus, en que harían "dos representaciones el dicho día y vna comedia por mañana y tarde de los papeles que les fueren repartidos; que se an de bestir los susodichos a su costa, como no

sean vestidos de hombre ni de billanas, y cantar y bailar en los bayles y entremeses de las dichas Fiestas”.

María (o Mariana) cobraría 700 rs.: 200 al contado, 200 el Día de Pascua de Espíritu Santo y el resto al acabar la Fiesta. Vicenta cobraría 340 rs, en varios plazos. Les darían “cama y posada y de comer y caballerías, yda, estada y buelta”. Madrid, 5-III-1637 (AHP: Protocolo 5576, fol. 173)

FERNÁNDEZ, Jerónima

1674. Obligación de Jerónima Fernández de ir a la Villa de Cañaveruelas a hacer la Fiesta del Corpus “y a representar tres comedias: vna el día del Corpus y las otras dos asta el domingo siguiente, con sus saynetes *Isicl*, si se ofrecieren”.

Cobraría 1.000 rs. vn. y se la llevaría y traería desde Madrid a dicha Villa. Le darían 12 rs. más al día cuando saliese de la Corte. *Testigos*: don Gaspar del Álamo Coronel y Francisco de Borjus. Madrid, 12-III-1674 (AHP: Protocolo 10715, fol. 51)

FERNÁNDEZ DE CABIEDO, Tomás

1610. Obligación de Tomás Fernández, autor de comedias.

Obligación de “Hernando Castellón, comediante residente en esta Billa de Madrid”, de pagar 500 rs. que le había prestado “a Tomás Fernández, avtor de comedias”. *Testigos*: “Nicolás de Salcedo, escribano del Rey nuestro señor, Andrés Hernández... y... Nicolás Juárez, portero...”. *Firma*: “ernando Castellón”. Madrid, 1-IV-1610 (AHP: Protocolo 4044, fol. 7)

1612. Obligación de Tomás Fernández, autor de comedias, de ir a representar en las Fiestas de la Villa de Torrijos. Madrid, 1-V-1612 (AHP: Protocolo 4041, fols. 52-54)

1615. Poder de Alonso de Ortega, mercader de sedas en la Puerta de Guadalupe, a Diego Sedeño, portero de Corte, para que fuese a Toledo a cobrar 1.000 rs. de “Tomás Fernández, autor de comedias, y de Ana María de la Peña, su muger”. Madrid, 5-VII-1615 (AHP: Protocolo 4361, fol. 53)

1635. Obligación de Tomás Fernández de Cabiedo, autor de comedias. Madrid, 1-XI-1635 (AHP: Protocolo 2592, fol. 432)

1637. “Thomás Fernández de Cauiedo, autor de comedias de los nombrados por Su Magestad..., y Luis Antonio, representante”.

Luis Antonio se obligó a asistir en la Compañía de Tomás Fernández hasta el Martes de Carnestolendas de 1638 “para el ministerio de cantor y representante y hacer todo lo demás que en horden a comedias le fuere ordenado por el dicho autor y seguirá *Isicl* a la Compañía en todas las partes y lugares donde fuere sin hacer falta a las representaciones ni ausencia de la dicha Compañía”.

Le pagarían 5 rs. de ración y 6 de representación y por la Fiesta del Corpus y Octavas, 125 rs. Se le daría “vna cauallería y lleuado su ato”.

El autor se obligó a prestarle 400 rs.: 300 durante la Cuaresma y los 100 restantes al comenzar las representaciones. *Testigos*: “Maxsimiliano de Morales y Alfonso Vázquez y Sancho? de Salazar”. *Firmas*: “Thomas Fz De Cabiedo”, “Luis Antonio”. Madrid 27-II-1637 (AHP: Protocolo 5576, fol. 156)

1637. Obligación de Tomás Fernández, autor de comedias, para trabajar en las Fiestas del Corpus de la Villa de Getafe.

Se obligó a hacer por la mañana los Autos Sacramentales de la Fiesta de Madrid y por la tarde una comedia de las que tuviese puestas para ese año, elegida por los Mayordomos de Fiestas de Getafe; todo con bailes, entremeses y buen ornato.

Cobraría 2.500 rs.

La Compañía iría en ocho carros cubiertos desde Madrid o 4 leguas en contorno, más o menos, precediendo aviso.

La Fiesta del año anterior la había hecho Roque de Figueroa. Si aquel año ofreciese hacerla por menos precio, Fernández rebajaría el suyo. Madrid, 6-III-1637 (AHP: Protocolo 5576, fols. 194-195)

1637. Contrato entre Tomás Fernández de Cabiedo, autor de comedias, e ñigo de Loaysa, representante, para que asistiese con su mujer, María de Jesús, a cantar y bailar.

Cobrarían 33 rs. diarios: 12 de ración y 21 de representación.

Se les pagarían 500 rs. por el Corpus y se les darían tres caballerías y medio caballo más.

El autor prestaría a Loaysa 1.000 rs. a cobrar de su sueldo, “y asimismo le dará vnas medias de seda al dicho Yñigo para la dicha Fiesta”. Madrid, 6-III-1637 (AHP: Protocolo 5576, fol. 193)

1637. Contrato de Tomás Fernández de Cabiedo con Antonio de Mendoza, representante. Madrid, 12-III-1637 (AHP: Protocolo 5576, fol. 207)

1637. Concierto de Tomás Fernández de Cabiedo, autor de comedias, y la Cofradía Santísimo Sacramento de la Villa de Fuensalida, para hacer la Fiesta del Corpus, el día 19 de junio.

La Compañía haría tres representaciones: una el viernes 19 por la tarde y dos el sábado. Madrid, 24-III-1637 (AHP: Protocolo 5576, fol. 245)

1637. Obligación de Tomás Fernández, autor de comedias, de ir a la Villa de Casarrubios del Monte con su Compañía para hacer cuatro representaciones de los autos sacramentales que se hacían en la Corte y con los mismos vestidos. Madrid, 24-III-1637 (AHP: Protocolo 5576, fol. 246)

FERNÁNDEZ GARROTE, Antonio

1640. “En 24 de septiembre 1640”.

Poder de Marcos Rodríguez, arrendador de la Casa de las Comedias de Toledo, a “Antonio Fernández Garrote, representante”, para que concertase con “todas y qualesquier Conpañías de actores de comedias para que vayan a representar a la dicha Casa de Comedias de la dicha Ziudad de Toledo para el tiempo y por el precio que asentare y concertare”. *Testigos*: Sebastián de Herrera, Diego de Villarroel y Juan Carreño. Madrid, 24-IX-1640 (AHP: Protocolo 5550, fol. 641)

FERNÁNDEZ ORTIZ, Juan

1670. “Venta de esclaua. 30 mayo”.

Ante el escribano y testigos “parecieron pressentes Juan Fernández Ortiz, representante en la Compañía de Antonio de Escamilla, y Ana Ortiz, su muger, residentes en esta Corte... y dijeron y otorgaron que benden al señor don Balthasar Álvarez Alffonso de Caldas, que está presente, vna esclaua negra tezada *Isicl* que se llama Luçía y será de hedad de diez y siete años poco más o menos, de mediana estatura, oxos grandes, abultada de rostro, que es propia de los otorgantes y la compraron de Joan de los Baños, vezino de la Ciudad de Oporto en el Reyno de Portugal *Iescritura otorgada en Oporto el 4 de diciembre de 1669 ante Antonio Soares Pincho, notario*, la qual dicha esclaua se la benden por sana de enfermedad de gota ni de coraçón y que no tiene biçio de enbriaguez, fuxitiua ni ladrona”, por 4.000 rs. vn., que don Baltasar les pagó en doblones de oro, “el qual dicho precio es su xusto valor”. *Testigos*: “Juan Luis de Robles y Antonio de Escamilla, conocidos por mí el escriuano... y assimismo fue testigo Joseph de Galdamés... Y lo firmó el dicho Juan Fernández Ortiz y por la dicha su muger, vn testigo porque dijo no sauer...”. *Firmas*: “Juº ffz ortiz”, “tº Juan Luis de Robles”, “Por la otorgante Joseph de galdames”. Madrid, 30-V-1670 (AHP: Protocolo 8676, fols. 36-37)

FIGUEROA, Roque de

1621. La mujer de Roque de Figueroa, autor de comedias (LESS, 25-XI-1621)

FLORES, Gaspar

1646. Libranza de 990 rs. a Gaspar Flores “por las tres danças de cascabel que dio para la proçesión de Señor San Roque este pressente año”. Madrid, 30-VIII-1646 (AHP: Protocolo 8457, fol. 1).

1646. Otra “por las tres danças de cascabel que dio para la proçesión de Señora Santa Ana deste pressente año”. Madrid, 30-VIII-1646 (AHP: Protocolo 8457, fol. 2).

FRÍAS, Manuel de

1670. Testamento de un hijo de Manuel de Frías, maestro de danzar. Madrid, 31-X-1670 (AHP: Protocolo 6482, fol. 535 y ss.)

FUENTES, Juan de

1653. Concierto entre Juan de Fuentes y los Hermanos de la Cofradía del Rosario de Leganés para llevar “vna dança de 8 hombres, vn tanborilero y vn músico para el dia de Nuestra Señora de agosto”. Madrid, 20-VII-1653 (AHP: Protocolo 8058, fol. 606)

GARCÍA, Francisco

1657. Obligación de Francisco García, autor de comedias, para representar en Valladolid. Madrid, 16-III-1657 (AHP: Protocolo 8008, fol. 110 y ss.)

1657. Cesión de Francisco García, autor de comedias, a favor de Diego Osorio, autor de comedias. Madrid, 21-III-1657 (AHP: Protocolo 8589, fol. 528)

1657. “Obligación entre Juan Bautista Velarde, arrendador de los Corrales de Comedias, y la Compañía de Francisco García. En 5 de diziembre 1657”.

“Francisco García, autor de comedias por Su Magestad = Juan González = Antonio de Escamilla = Juan de Castro = Antonio Billalba = Pedro Conde = Juan de la Calle = Gregorio de la Rosa = Matheo de Almansa = Diego Carrillo = Ysrael de Gálvez = Gerónima Domeño, en nombre de Gerónima de Olmedo, mi hija = E yo el dicho Juan de Castro por mí mismo y en nombre de Juana Caro, mi muger = Y Antonio de Escamilla por mí mismo y Manuela de Escamilla, mi hija = Y Diego Carrillo en nombre de María de Escamilla, mi muger, y todos compañeros en dicha Compañía por nosotros mismos y por los demás que en ella son y fueren adelante... = Dezimos que por quanto estamos de partida desta Quorte para la Ciudad de Zaragoza a representar zinquenta días y porque se nos ha mandado por Su Excelencia el señor Marqués de Liche que, acauadas dichas zinquenta representaciones, bolbamos a esta Quorte a representar en ella hasta acauar el año, el dia vltimo de Carnestolendas, en festejo del parto feliz de la Reyna nuestra señora, y para cumplir con lo mandado = Otorgamos que nos obligamos de benir y estar en esta Corte el dia quinze de febrero del año que viene... y representar sin zesar ningún dia hasta el vltimo de Carnestolendas, dándonos Corral para ello por el arrendamiento desta Quorte = Y por la conueniencia que se les sigue dello nos ha de dar Juan Baup-tista Belarde, arrendador de los Corrales, 3.000 rs. por bia de ayuda de costa y para ayuda del carruaje = Y también dentro de veynte, descontados desde oy,

nos ha de remitir a dicha Ciudad de Zaragoza loa para empezar en esta Quorte el dicho día diez y seis de febrero, escrita por Juan Bautista Diamante, y lo que costare ha de ser por nuestra cuenta y las comedias que hemos de hazer en esta Quorte en dicho tiempo han de ser las siguientes = *El ángel de la guarda*, de don Juan de Matos = *Las sabinas*, de Vn ynjenio = *Zelos, amor y cordura* = que son nueuas y las tenemos en nuestro poder, sin que por ello dicho arrendamiento nos dé cosa alguna; esto sin la comedia con que empezaremos el primer día, la qual hemos de representar con dicha loa y saynetes nuevos = Y si dejáremos de benir a esta Quorte dicho día *Itachado*: diez y seis de febrero y represen/ quinze de febrero y representar el diez y seis, los días que se dilatare lo referido, se ha de descontar de la dicha ayuda de costa rata por cantidad lo que tocare a cada día = Y nos obligamos de remitir al dicho Juan Bautista Velarde dentro de treynta días contados desde oy día de la fecha, la comedia con que hemos de enpezar en esta Quorte y los saynetes para que la registre y pase, de forma que quando lleguemos a esta Quorte no nos detengamos en representar el dicho día diez y seis de febrero”.

Velarde aceptó las condiciones de la escritura y se obligó a pagar los 3.000 rs. de ayuda de costa “dentro de segundo día de como llegaren a esta Quorte a representar”, llegando el día 15 de febrero y empezando a representar el 16, descontando a cada uno lo que le correspondiese si se retrasasen. Se obligó también a enviarles en plazo de 20 días “loa escrita por Juan Bautista Diamante a costa de dicha Compañía”, así como a hacer las diligencias necesarias para registrar la comedia y sainetes con que iniciarían sus representaciones en la Corte, si se lo remitiesen antes de 30 días.

Ambas partes obligaron sus personas y bienes al cumplimiento de la escritura. *Testigos*: “Miguel de Guevara, Francisco de Peralta y Pedro Badal, mozos del Corral... Lo firmaron los que supieron y por los que no, no lo firmó ningún testigo porque también dijeron no sauer”. *Firmas*: “Juº de la calle”, “Ju gonzales”, “gregorio de la rosa”, “Pedro Conde”, “antonio de billalba”, “Diego Carrillo”, “Antonio desCamilla”, “Juan de castro Salazar”, “Matheo de Almansa”, “Francisco Garzia”, “Juan Bap.ta Velarde”. Madrid, 5-XII-1657 (AHP: Protocolo 10096, fols. 96-97)

1660. Concierto de Francisco García, vecino de Madrid, “a cuyo cargo están las danças della”, con Gabriel de Beteta, Manuel Rodríguez y Juan Ovejuno, vecinos de Fuencarral, para que trajesen a Madrid “ocho ombres dançantes y vn tanborilero, a satisfacción del dicho Francisco García y de los señores Comisarios de Madrid, para la dança de bexetes que a de serbir en esta dicha Uilla el día del Corpus deste pressente año, biernes, sáuado y domingo siguientes y jueves de la otaua y el día de la muestra, que a de ser el día de la Santísima Trinidad; y an de benir calçados de medias y çapatos, todo nuevo; y el día de San Ysidro, Santana y el día de Nuestra Señora de agosto, ques quando se haçe en Madrid la fiesta de San Roque. Y an

de venir a las 6 de la mañana por preçio de 1.130 rs. Y si fueren a la fiesta de San Martín o a otra parte, an de dar al dicho Francisco García la tercia parte de lo que se concertare con los Mayordomos". *Firma*: "Francisco garcia". Madrid, 5-V-1660 (AHP: Protocolo 8065, fol. 404)

1661. Concierto de Francisco García con Juan López para traer "ocho hombres dançantes y vn maestro de caja y vn mozo para hazer vn osso en una dança que an elegido los señores Comissarios de la dicha Villa [*Madrid*] para el dia del Corpus deste año de la fecha y su otaua, dia de la Santísima Trinidad, a las 6 de la mañana a hacer la muestra y el dia del Corpus al amanecer, por precio de 800 rs. = Y el dia de Nuestra Señora de agosto se obliga a traer vna dança con su maestro de caxa, en 10 dcs...". Madrid, 7-V-1661 (AHP: Protocolo 8065, fol. 426)

1661. Concierto de Francisco García, alquilador de vestidos, con Antonio Muñoz, vecino de Fuenlabrada, para que fuese a Madrid el día del Corpus "al amanecer, a tañer la dança de cascabel a que está obligado Juan López, vecino del dicho lugar = Y ansimismo se obliga a que bendrá Alonso Muñoz, su hijo, el dia de la Santísima Trinidad a las 6 de la mañana a la muestra y el biernes siguiente al dia del Corpus al amanecer, sáuado y domingo, miércoles y jueves de la otaua. Y a de yr a ensayar a la Villa de Leganés densayar vna dança de cascabel, que a de venir por el dia del Corpus y su otaua y dia de Nuestra Señora por 260 rs.". Madrid, 25-V-1661 (AHP: Protocolo 8066, fol. 458)

GÓMEZ, Francisca

1637. Obligación de Antonio de Urosa, marido de Francisca Gómez, principal, y Marco Antonio, músico, su fiador, que vivía en la calle de Cantarranas, de que Francisca iría el Domingo de la Octava del Corpus a Colmenar Viejo a hacer dos representaciones en los papeles que se le repartieran, cantar y bailar.

Cobraría 200 rs. y se le daría cama, posada, comida y las caballerías necesarias para llevarla a Colmenar y devolverla a Madrid. Madrid, 17-III-1637 (AHP: Protocolo 5576, fols. 236-237)

1644. Obligación de Francisco *Isic* de Urosa, marido de Francisca Gómez, y Gaspar Valentín, músico, de que irían a actuar en las representaciones de las cuatro comedias que se harían en las Fiestas del Corpus de la Villa de Pinto, haciendo los terceros papeles y cobrando 660 rs. Madrid, 1644 (AHP: Protocolo 5583, fol. 6)

GONZÁLEZ, Francisco

1623. Carta de pago de 55 rs. del Mayordomo de la Iglesia de San Millán, a favor de "Francisco Gonçález, maestro de títeres, por 10 días questubo en el corral de San Millán". Visita eclesiástica de la Iglesia de 1 de septiembre de 1623 (LF, II)

GONZÁLEZ, Juan

1723. “Juan González y Antonio Montero. Traslado del libramiento que por Madrid se les despachó en 1º de septiembre de 1723 de 400 rs.”.

Orden de pago de 400 rs. vn. de don Eusebio de Sabugal y Cepeda, Mayordomo de Propios de la Villa de Madrid, “a Juan González y Antonio Montero... que se les libran por los mismos que han de hauer por la danza valenciana con que siruieron en las procesiones de los días de Santa Ana y San Roque deste presente año de la fecha, a razón de 200 rs. cada vno de los dichos días...”. Madrid, 3-IX-1723 (AV: 2-273-13)

GONZÁLEZ, María

1637. Obligación de María González de hacer cuatro representaciones, cantar y bailar en las Fiestas del Corpus de la Villa de Valdemorillo.

Cobraría 570 rs.

Vestiría sus papeles, menos los de hombre y villana. Madrid, 19-II-1637 (AHP: Protocolo 5576, fol. 134)

GORDEJUELA, Alonso de

1671. Anulación del contrato de Alonso de Gordejuela, maestro de música, para ir a actuar en las Fiestas del Corpus de Móstoles. Madrid, 4-II-1671 (AHP: Protocolo 8079, fol. 88)

1671. Concierto entre los vecinos de la Villa de Móstoles y Alonso de Gordejuela, maestro de música, “para zelebrar la música de la dicha Fiesta del Corpus en dos comedias”.

Iría 15 días antes de la Fiesta y cobraría 500 rs. Madrid, 27-IV-1671 (AHP: Protocolo 8079, fol. 207)

JUANA BAUTISTA

1653. Concierto de Juana Bautista, representanta. Madrid, 5-IV-1653 (AHP: Protocolo 8588, fol. 129)

JUÁREZ, Antonia

1615. Concierto de Gabriel Juárez, albañil, y María de la Cruz, su mujer, vecinos de Madrid, con Sebastián Delgado, vecino de Villaverde y Mayordomo de las Fiestas del Santísimo Sacramento, para que Antonia Juárez, hija de Gabriel, fuera dos veces a Villaverde el día de la Fiesta: una por la mañana y otra por la tarde y antes de la Fiesta las veces que se le llamara, enviándole cabalgadura.

Se le pagarían 84 rs. el día del Santísimo Sacramento “por la tarde, después de auer acauado de representar en la dicha Fiesta y autos, las dos becas por mañana y tarde”. Madrid, 21-III-1615 (AHP: Protocolo 3251)

JUÁREZ, Cristóbal

1626. Carta de pago de Cristóbal Juárez, autor de comedias, a favor de Luis de Monzón, arrendador de las Casas de Comedias de la Villa de Madrid. Madrid, 1626 (AHP: Protocolo 5771, fol. 96)

JUSEPA MARÍA

1639. Obligación de Jusepa María, representanta, de intervenir en las fiestas de la Villa de Trijueque. Madrid, 19-1-1639 (AHP: Protocolo 7307)

1644. Obligación de Jusepa María, viuda de Gonzalo Jiménez Povedano, de ir a representar en las Fiestas de la Villa de Trijueque, cobrando por su trabajo 850 rs. Madrid, 1644 (AHP: Protocolo 5583)

LASSO, Ana María

1669. Formación de Compañía por Ana María Lasso, autora de comedias, viuda de Francisco Alaber. Madrid, 23-III-1669 (AHP: Protocolo 11009, fol. 573)

LECHUGA, Baltasar

1637. Carta de pago de 1.000 rs. de “Baltasar Lechuga, representante residente en esta Corte”, a favor de Juan Antonio Carderina y Bernardo Berardo, pagados por letra de Francisco de Isla dada en Cartagena el 9 de febrero. *Testigos:* “Gaspar Rodríguez y Santiago Balenciano, representantes en la Compañía de Pedro de la Rosa... y asimismo fue testigo Juan Sánchez”. *Firma:* “Gaspar Rodríguez”. Madrid, 20-II-1637 (AHP: Protocolo 5576, fol. 136)

1637. Obligación de Baltasar Lechuga, representante, con poder de Francisco Pinelo e Inés de Hita, autores de comedias, y Agustín Romero y Ana de Sandoval, su mujer, de que Romero y su mujer entrarían en la Compañía de Pinelo por un año para cantar y bailar y representar los terceros papeles. Romero haría de apuntador y sacaría los papeles de las comedias y autores. Madrid, 21-II-1637 (AHP: Protocolo 5576, fol. 139)

1637. Poder de Francisco Pinelo y su mujer a Baltasar Lechuga, “de nuestra Compañía”, para ir a Madrid y demás lugares y concertar las Fiestas del Corpus “para representar y tomar Cassa de Comedias y otras”. Madrid, 21-II-1637 (AHP: Protocolo 5576, fols. 140-141)

LÓPEZ, Isabel

1663. Concierto de Isabel López, doña María de Obregón y Cristóbal de Villarroel, representantes, con la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario. Madrid, 5-VIII-1663 (AHP: Protocolo 8587, fol. 226 y ss.)

LÓPEZ, Jacinto

1637. Obligación de Jacinto López de ir a la Villa de Valdemorillo el Día del Corpus para cantar en todas las representaciones, bailes y entremeses e interpretar la música de la fiesta.

Cobraría 550 rs. más 24 cada día en que no hubiera representación. Madrid, 17-II-1637 (AHP: Protocolo 5576, fol. 125)

1644. Obligación de Jacinto López de ir a las Fiestas de la Villa de Trijueque, donde cantaría, tocaría y pondría la música en siete representaciones de cuatro comedias, cobrando 800 rs. Madrid, 1644 (AHP: Protocolo 5583, fol. 21)

LÓPEZ, Luis

1640. Concierto de Luis López, autor de comedias, para ir a representar en las Fiestas de Nuestra Señora del Rosario en Algete. Madrid, 31-III-1640 (AHP: Protocolo 5550, fol. 256)

LÓPEZ, Magdalena

1667. "Escritura de comedia. En 15 de jullio 1667".

Obligación de "Martín López y Juan Despaña y Diego de Fuentes y Francisco de Fuentes y Juan de Alarcón y Juan de los Ríos y Pedro Conde y María de Salaçar, biuda de Antonio Lauella, y Ángela de Lauella y Gerónima de Lauella, su hija, y Ana de Guesta?, todos representantes residentes al presente en esta dicha Uilla de Madrid", de asistir desde "oy, día de la fecha, asta el Miércoles de Zenisa del año que bendrá... en la Compañía de Madalena López, biuda de Juan Camacho, autor de comedias por Su Magestad, para la parte que cada vno lleua señalado, sin que ninguno de los otorgantes le aga falta ninguna a la representación en donde se ofreziere, como no sea por enfermedad, que tiniéndola no se le a de poder obligar a nada, pero no tiniéndola, se le a de apremiar a que cunpla lo aquí contenido".

Si alguno se fuera de la Compañía, estaba obligado a pagar los daños ocasionados al resto de sus compañeros.

Los otorgantes dieron poder a Martín López para que pudiera concertar "con cualesquier perssona o Concexos de cualesquier Villas y lugares... cualesquier fies-

tas", por el precio que pudiera. *Testigos*: "Juan de Almendros, Domingo de Sirol? y don Diego Ximénez". *Firmas*: "Martin López Jiménez", "Juan despaña", "Diego de fuentes", "Juan antonio de alarcon", "Fran. co de la Fuente", "Pedro Conde", "por los que no sauían Ju° de almendros", "Juan de los Ríos". Madrid, 15-VII-1667 (AHP: Protocolo 11353, fols. 241-242)

LÓPEZ DE ALCARAZ, Diego

1606. Obligación de Diego López de Alcaraz, autor de comedias, para actuar en las Fiestas de la Vila de Borox. Madrid, 26-II-1606 (AHP: Protocolo 3455, fols. 12-13)

En el fol. 32 del mismo Protocolo figura la obligación de López de Alcaraz para representar en la Villa de Ciempozuelos,

LÓPEZ MONTERO, Juan

1666. Carta de pago de 5.900 rs. de "Juan López Montero, representante, vecino desta Villa", a favor de Francisco de Heredia, lacayo del Rey, quien se los debía. Madrid, 25-X-1666 (AHP: Protocolo 11301, fol. 44)

LUIS, Ana

1611. "Obligación que otorgaron en este año de 1611 Ana Luis, prinçipal, y Alonso de Obiedo, fiador, en fauor de Grauiel *Isicl* García y Andrés Carniçero y Antonio de Frutos".

Concierto entre "Ana Luis, vezina desta dicha Villa de Madrid, como prinçipal, y Alonso de Obiedo, ansimismo veçino desta dicha Villa, como su fiador... y Gabriel García, Alcalde de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario del lugar de Valdemorillo", y los Mayordomos de la Cofradía, por el cual Ana Luis iría a Valdemorillo "bien vestida y aderezada para el día de Nuestra Señora de agosto... y estudiará los papeles que por los dichos Alcalde y Mayordomos le fueren entregados y los representará en los autos y comedias que se an de açer en el dicho lugar y en el dicho día y en el día siguiente de la Fiesta del Señor San Roque, y baylará y cantarà en las ocasiones que se le ofrecieren".

Cobraría 83 rs. y medio: 33 y medio al contado y el resto después de las representaciones. De los 50 que le quedaban por pagar "la an de dar por cada un día 400 mrs., y ansimismo la an de açer la costa de caualgadura que la lleue al dicho lugar y bolbella a esta Uilla de Madrid. Y más le an de dar casa y cama y de comer todos los días que estubiere fuera desta Uilla y en el dicho lugar".

Le pagarían los 83 rs. y medio "aunque no se aga la dicha Fiesta", siempre que no fuera por su culpa. *Testigos*: "Grauiel Núñez y Juan López... y... Sebastián de Balmaseda". Madrid, 26-VI-1611 (AHP: Protocolo 4041, fols. 65-66)

MANSO, Francisca

1644. Obligación de Juan de Sandoval, apuntador de la Compañía de Ascanio, autor de comedias, como marido de Francisca Manso, de que iría a representar en las Fiestas de la Villa de Trijueque, en los terceros papeles, cobrando 750 rs. Madrid, 1644 (AHP: Protocolo 5583, fol. 31)

MARÍA DE JESÚS

1644. Obligación de María de Jesús, representanta, de ir a representar en las Fiestas de la Villa de Trijueque, donde haría los primeros papeles de siete representaciones de cuatro comedias por 1.600 rs. Madrid, 1644 (AHP: Protocolo 5583, fol. 22)

MARTÍN, Pedro

1611. "Fiestas de Fuenlabrada".

Declaración de "Pedro Martín, vecino de la dicha Villa [Madrid], en la covachuela de San Felipe [tachado: de Martín] = y Lucas Martín [tachado: de pr.] el moço, veçino de Fuenlabrada", de que estaban convenidos de esta manera:

- "Que el dicho Pedro Martín, con las demás personas de la Compañía que hicieron las Fiestas el Domingo ynfraoctava del Sacramento deste presente año en Fuenlabrada y con la misma música y Compañía, harán la Fiesta de Nuestra Señora de setiembre deste año en el dicho lugar de Fuenlabrada, que es vn avto a lo divino por la mañana y vna comedia por la tarde, a contento del señor Cura de Fuenlabrada y de los Mayordomos = Y no abrá falta y si la obiere, que el susodicho a su costa pueda buscar la Compañía que quisiere *lentre líneas*: para haçer otro auto y comedia/ y concertarse por lo que le pareçiere...".

- Lucas Martín se obligó a pagar a Pedro Martín 700 rs.: 400 el 4 de agosto y los 300 restantes al acabar la Fiesta.

- Si por cualquier causa no se hiciese la Fiesta, no siendo por culpa de Pedro Martín, se le pagarían los 700 rs. sin ningún descuento.

"Y ansimysmo a de ser por quenta del dicho [tachado: Pedro] Lucas Martín el lleuar y traer la dicha Compañía (a) esta Villa (a) hazer el teatro y darles de comer la dicha Fiesta = Y los vestidos que an de llevar para la dicha Fiesta an de ser muy buenos, a satisfacción del dicho señor Cura y Mayordomos de Fuenlabrada".

Pedro Martín dio por su fiador a Cristóbal Fernández, vecino de Madrid "en la puebla de Barrionueuo". *Testigos*: "Lorenço de Torres y Françisco Manuel y Juan Gonçález". *Firma*: "pºmartin". Madrid, 16-VI-1611 (AHP: Protocolo 3567)

MARTÍNEZ, Cristóbal

1612. Obligación de Cristóbal Martínez, Baltasar de Acosta y Gabriel García, músicos, de ir a tocar en las Fiestas del Corpus de la Villa de Valdemorillo. Madrid, 13-IV-1612 (AHP: Protocolo 4041, fols. 44v-45)

MARTÍNEZ, Francisco

1693. Declaración de Francisco Martínez, representante residente en la Corte, sobre el tiempo que estuvo en la Compañía “donde era autora Eufrasia María de Reyna”, en 1682, en la Ciudad de Medina de Rioseco. Madrid, 26-VIII-1693 (AHP: Protocolo 12281, fol. 457)

1693. “Zesión que otorgó Francisco Martínez, azeptada por Christóbal Caba-llero. En 9 de octubre de 1693 años”.

Ante el escribano y testigos “parezió Francisco Martínez, representante residente en esta Corte, que dixo azer primero grazioso en la Compañía de Christóbal Cauallero, autor de comedias por Su Magestad = Y dixo que por quanto en 16 de agosto próximo *Isicl* pasado deste año, ante mí el presente scriuano otorgó scriptura de obligazió de 3.000 rs. de vn. a fauor de Vfrasia María de Reyna, su autora que auía sido, para pagárselos en seis plazos y en seis años... en las seis Quaresmas que vienen: la primera el año de 94 y las demás consecutiuas en cada vn año, de resto de 3.400 rs. que dicha Vfrasia María de Reina le prestó *lescritura de 13 de agosto de 1682, ante Juan Martín Villanueua, escribano de millones de Medina de Riosecol...* = Y respecto de hallarse oi en la Compañía de dicho Christóbal Cauallero y tener voluntad de pagar a dicha Vfrasia María de Reyna la cantidad que le deue, por la merçed y buena obra que le hizo... = Otorga que da poder y zesión en causa propia a dicha Evfrasia María de Reyna para que en su nonbre..., por quenta de dicho déuito aya, reciuu y cobre de Christóbal Cauallero, su autor, todo lo que para el día de Carnestolendas de 94 le estubiere deuiendo y alcançare de ayuda de costa y todo lo demás que por razón de estar en su Compañía le aya tocado, toque y pertenezca..., para lo qual le da el poder y zesión que más firme y baledera sea, y pide a dicho su autor azete *Isicl* esta zesión”.

Cristóbal Caballero lo aceptó. *Testigos: Icon otra letra: “Andrés Villar, Balthasar Caballero y Juan Simón”. Firmas: “Cristobal Caballero”, “fran.co martinez”.* Madrid, 9-X-1693 (AHP: Protocolo 12281, fol. 533)

MARTÍNEZ, José

1668. Testamento de José Martínez, representante. Madrid, 30-III-1668 (AHP: Protocolo 11287, fol. 39)

MARTÍNEZ, Juan

1633. Carta de obligación de Juan Martínez, autor de comedias, a favor de Rodrigo García, representante. Madrid, 2-III-1633 (AHP: Protocolo 5540. Fol. 258)

Ver en el mismo Protocolo fols. 5, 234, 823, 977

El Protocolo tiene numerosos documentos de ambos.

MAXIMILIANO

1582. “Maximiliano, representante, en el horden de dos dcs. Hizo testamento ante Pedro Vázquez. Fueron sus albaceas Marco Antonio y su mujer. Dexó lo siguiente: ocho Misas en San Sebastián, quatro del Spíritu Santo y quatro de San Gregorio y las demás Misas que a sus albaceas les pareçiere” (LESS, 20-X-1582)

MOLES, Jerónimo

1654. Condiciones de Jerónimo Moles, maestro cohetero, de los fuegos para la fiesta de Nuestra Señora de la Concepción del Convento de la Merced calzada de Madrid. Madrid, 7-XII-1654 (AHP: Protocolo 8598, fol. 152 y ss.)

MONREAL, José de

1668. Ante el escribano y testigos “pareçieron presentes, de la una parte Joseph de Monreal, rresidente en esta Quorte y volatinero en ella, y de la otra Juan Antonio Viano, asimismo vezino desta dicha Uilla = Y el dicho Joseph de Monreal dijo que se obligaua y obligó con su persona y bienes... de que el dia 5 de mayo deste pressente año estará en esta Corte y en ella (en la festibidad que dicho dia se ha de celebrar en honrra y gloria de Dios Nuestro Señor y a la traslazió que se ha de hazer de la ymajen del Santísimo Cristo de los Dolores que está en el Convento de San Francisco desta dicha Villa a la Capilla nueva que se ha fabricado para dicha ymajen) hará por sí y con la demás jente de su Conpañía vn buelo de maroma desde la torre de dicho Convento hasta la plaçuela dél = Y tendrá 2 bolteadores en maromas y 3 en el tablado que se ha de hazer para el dicho efecto. Y que todas las dichas personas arán los saynetes y demás abelidades [sic] que cada vna tuuiere = Y por el trabajo y ocupazió de lo sussodicho le ha de dar y pagar dia 5 de mayo de contado el dicho Juan Anttonio Uiano 1.100 rs. de moneda vsual y corriente”.

Fue condición “que si por algún açidente se alargare la fiesta... por algún largo tiempo, se le pagarían los 100 dcs. como si ubiere cunplido con hazer la dicha fiesta, respecto de que de dicha dilazió se le seguiría mucho daño y no sería justo se le

hiziese dicha molestia no siendo por su culpa = Y ansimismo andará dicho día por las calles desta Corte con el hosó, mona y atanbores”.

Viano aceptó la escritura, sometiéndose especialmente a la jurisdicción de don Jerónimo de Camargo, del Consejo de Su Majestad, del de Hacienda y Real Junta de Obras y Bosques “como Juez Protector de los Corrales de Comedias desta Corte, autores y representantes y bolatineros del Reyno”. *Testigos*: “Juan Vauptista de Lángara = Domingo Antonio = y don Alonso Vernardo...”. *Firmas*: “Juan Antonio Viano” y por *Monreal*, que no sabía, firmó un testigo. Madrid, 4-III-1668 (AHP: Protocolo de Juan de Acipreste, fols. 399-400).

MORALES, Cristóbal de

1618. Intervención de Cristóbal de Morales, representante, en las Fiestas del Corpus de El Escorial. Madrid, 5-III-1618 (AHP: Protocolo 4233, fol. 87)

MORALES, Jerónimo de

1637. “Gerónimo de Morales, representante..., y Baltasar Lechuga, en nombre... de Francisco Pinelo y Ynés de Hita, su muger”.

Obligación de Jerónimo de Morales de estar y asistir en la Compañía de Francisco Pinelo hasta Martes de Carnestolendas de 1638 “para el ministerio de representar los papeles de galanes y los primeros papeles de todas las representaciones que hiziera y ayudar a todo lo demás en orden a comedias o orden del autor por la parte que le fuere señalada, que a de ser la mayor parte, como persona que aze los primeros papeles. Y durante el dicho tiempo seguirá a la dicha Compañía a todas las partes y lugares donde fuere y hará las representaciones de todas las comedias que dicho autor pusiere en este año, sin hacer falta ni ausentarse de la dicha Compañía”.

Le darían dos caballerías, “le socorrerían por lo que haya de haber en la Cuaresma” y le prestarían 1.300 rs. “Y se le a de dar para la costa de yda y buelta a esta Corte y estada en la dicha Ciudad.”. Madrid, 1637 (AHP: Protocolo 5576, fols. 151-152)

MORALES, Juan de

1653. “Apartamiento y carta de pago”.

Ante el escribano y testigos “pareció Josepha Vaca, viuda de Juan de Morales, autor que fue de comedias en esta Corte, ya difunto, y dijo que por quanto el dicho su marido en su vida conpró a el licenciado Miguel López, presuitero y Cura que fue de la Villa de Arandilla, ya difunto, la escriuanía de el número y secreto de la Villa de Castilforte, Obispado de Quenca, con perpetuación, en

presçio de 300 dcs., y como dueño y señor de ella hiço renunciación en Alonso de Morales, scribano de Su Magestad, su hermano ya difunto, que residía en la dicha Villa, el qual hiço otra contraescriptura de resguardo en favor del dicho Juan de Morales, su hermano, y por el testamento que otorgó el dicho Alonso de Morales, declaró que la dicha escriuanía y propiedad *lsicl* della tocaba al dicho Juan de Morales, su hermano, como dueño y señor de ella, y el susodicho hiço renunciación y graçia de ella a Diego Xil, que al presente la posehen sus herederos, el qual es ya difunto y en su vida otorgó scriptura a favor del dicho Juan de Morales, en que declaraua que la propiedad de la dicha escriuanía era y tocaba al dicho Juan de Morales. Y después de lo susodicho, pareçió que el dicho Alonso de Morales abía obligado e ypotecado la propiedad de ella a zierta deuda de cantidad de 160 rs., poco más o menos, por escriptura de obligazió que hiço a zierto plaço, y por ser cunplido fue executado el dicho Alonso de Morales y se siguió la via executiua asta sentençarse de remate, y por parte de Juan Puro, veçino de la Villa de Albendea, fue apelado de la sentençia de remate para la Real Chançillería de Granada, y por los señores Presidente e Oidores de ella se despachó reçeptoría, y estando en possessi3n de ella el dicho Diego Gil, la perssona Reçeptor que había ydo con la probissión de la dicha Real Chançillería, le despoxoó de ella a el dicho Diego Xil y por la justiaçia de la dicha Villa y Reçeptor se pusieron çédulas en las cassas acostunbradas para rematarle *lsicl* en la perssona que más diese por ella para haçer pago al dicho Juan Puro, y abiéndose publica *lsicl* la postura hecha en ella, se remató en el dicho Diego Xil en 1.300 rs. de prinçipal y costas, que pagó de contado al dicho Juan Puro... = Y por aber falleçido el dicho Juan de Morales ab intestato, sin haçer ni otorgar su testamento ni otra dispossi3n alguna y no hallarse la contraescriptura y resguardo que de la dicha escriptura le abía hecho el dicho Diego Xil y no tener ynstrumento por donde poder pedir la propiedad ni otro ningún título, y aber declarado el dicho Diego Xil por su testamento que se biesen los títulos y renunciación que en él abía echo el dicho Juan de Morales y el título que tanbién tenía de la compra que en él hiço el dicho Reçeptor... y por abérsele rematado en el dicho Diego Xil menos cantidad del presçio que valía y para descargo de su conçeñçia, dejó declarado por su testamento que el licenciado Joseph de Medina, Cura proprio *lsicl* de la higlesia parrochial de la dicha Villa de Castilforte, comunicase y consultase y se conbiniese con la dicha Josepha Baca, como heredera de el dicho su marido, y diese satisfazi3n de la demasía y más valor que podía tener el dicho ofiçio, y auiéndolo comunicado con letrados y perssonas de ziençia y conziençia, se (ha) ajustado el dicho licenciado Joseph de Medina, en nombre de los herederos... del dicho Diego Xil, en que le dé y pague a la dicha otorgante 700 rs. en moneda de vn., que en efecto resçibe y se da por entregado *lsicl* a toda su boluntad... = Y se obliga la dicha Josepha Vaca que aora ni en ningún tienpo, ella ni sus herederos ni

subçessores pedirán ni reclamarán restitución y entrega de la demasía y más valor que puede aber..." *Testigos*: "Juan Morales, veçino de el Lugar de Casasana, aldea y jurisdicción de la Villa de Pareja, y Martín Garote *Isicl*, vezino de la dicha Castilforte... y assimismo fue testigo Bartolomé de Torres, scriuano de Su Magestad". *Firmas*: "Josepha Vaca", "martin garrote". Madrid, 22-III-1653 (AHP: Protocolo 6065, fols. 148-149)

MORALES MEDRANO, Juan de

1623. Obligación de Juan de Morales Medrano, autor de comedias, y Josefa Vaca, su mujer, de pagar 3.300 rs. a Juan de Covarrubias, escribano de Su Majestad, para lo cual obligaron dos pares de casas que tenían en Madrid en la calle del Príncipe, que lindaban con casas del Conde de Salazar y de doña María de Encinas, con huésped de aposento, y otra casa en la calle del Niño, que lindaba con casas de María Gabriela y de Catalina Cosío. Madrid, 27-II-1623 (AHP: Protocolo 5425, fols. 444-447)

1625. "Niña de Juan de Morales, autor de comedias, murió en la calle del Príncipe... De fábrica veinte y quatro rs." (LESS, 23-II-1625)

Otro documento: Josefa Vaca, viuda de Juan de Morales autor de comedias, 22-III-1653 (AHP: Protocolo 6065, fol. 148)

MORALES, Segundo de

1637. Contrato de Josefa María, viuda de Juan Francés, para trabajar por un año en la Compañía de Segundo de Morales, desde Miércoles de Ceniza, para representar los terceros papeles y si se ofreciera, los segundos o primeros, cantar y bailar. Madrid, 5-I-1637 (AHP: Protocolo 5576, fols. 4-5)

1637. "Segundo de Morales, autor de comedias, y Antonio Pinelo, músico". Pinelo se obligó a trabajar en la Compañía de Morales hasta Martes de Carnestolendas de 1638 "para el ministerio de cantar y representar lo que se le ordenare".

Morales le pagaría:

Por la Fiesta del Corpus (Víspera, Corpus y Octava), 750 rs.

Por las dos Fiestas de Nuestra Señora de agosto y septiembre, a 11 dcs. cada una.

Por las fiestas ordinarias, a 80 rs. cada una.

Morales le aseguró la Fiesta del Corpus y una de las dos de Nuestra Señora. Por la que no hiciese, le pagaría 40 rs. y 4 rs. de ración cada día de los que se ocupase de Octavas y Vísperas y días en que tuviera fiestas.

Si fuera con la Compañía, cobraría lo que se le señalase. Madrid, 5-III-1637 (AHP: Protocolo 5576, fol. 174)

1637. Contrato de Antonio de Carrión, representante, para trabajar en la Compañía de Segundo de Morales.

Cobraría 360 rs. por las Fiestas del Corpus, Víspera y Octava, 60 rs. por las de Nuestra Señora y 50 rs. por las ordinarias. Madrid, 6-III-1637 (AHP: Protocolo 5576, fol. 190)

NÁJARA, Tomás de

1637. Concierto entre Tomás Fernández, autor de comedias, y “Tomás de Nájara, representante”, para trabajar en su Compañía durante un año. *Testigos:* “Antonio Pinelo y Alonso Martínez y Nicolás de Fonseca”. *Firma:* “Tomas de najara”. Madrid, 2-III-1637 (AHP: Protocolo 5576, fol. 161)

NAVARRO CABEZA DE VACA, Francisco

1652. Carta de pago de 1.400 rs. de “don Francisco Nauarro Caueça de Baca, Vjier de Cámara de Su Magestad, residente en esta Corte..., por la comedia que dio para los años de la Reyna nuestra señora”. Madrid, 10-I-1652 (AHP: Protocolo 5705, fol. 977)

NIEVA, Juan de

1637. Obligación de Santos Blanco de Cea, cobrador de la Compañía de Juan de Nieva, autor de comedias, de pagar 380 rs. a Nieva de ajuste de cuentas entre ellos. Madrid, 10-III-1637 (AHP: Protocolo 4476, fol. 205)

NÚÑEZ, Francisco

1626. “Niño de Francisco Núñez, comediante, murió en la calle de Francos... De fábrica seis rs.” (LESS, 2-II-1626)

OCHOA, Jusepe

1659. “Obligación. Joseph Ochoa. Febrero 7 de 1659”.

“Sepan los que vieren esta pública scriptura de obligación, cómo yo Joseph Ochoa, pintor y autor de la máquina real de guemeos y vezino de la Ciudad de Valencia, residente en esta Quorte = Otorgo que me obligo en fauor de Juan Baup-tista Belarde y de Gerónimo de Montalbo, arrendadores de los Corrales de Come-dias desta Quorte, de empezar en esta Quorte el primer Domingo de Quaresma que viene deste año en vno de los dos Corrales con toda la máquina que traygo y continuar en ello hasta el Domingo de Ramos, que es quando tengo de dar fin

con toda la Fiesta. Y tengo de hacerla sin faltar dia, con poca o mucha jente, la que huuiere, sin poner excusa ni dilación alguna, y si lo dejare de hazer, tengo de pagar a dicho arrendamiento 20 dcs. de plata por cada dia que dejare de representar, los quales pagaré en uirtud desta scriptura y testimonio de qualquier scribano por donde conste no hauerlo hecho = Y con calidad que no tengo de poder hazer particular de fiesta en ninguna casa de señor ni otra persona *Entre líneas*: antes de empezar en el Corral/ sin permisión y consentimiento de dicho arrendamiento, pena de pagarle los daños que dello se le causaren = Y todo el tiempo que representare tengo de tener de aprouechamiento la primera puerta donde se pagan tres quartos y otros tres de la entrada de las mugeres, sin que aya de tener ni poder pretender más vtil de aposentos, desuanes ni otra cosa alguna, mediante hauer reziuido de dicho arrendamiento antes de ahora 2.000 rs., de que tengo dada carta de pago, que me los dan por bia de ayuda de costa = Y además dello, por hazerme amistad y buena obra, me ha prestado 600 rs. de bn., que confieso deuerle, por quanto los he reziuido ahora de presente en presencia del presente escribano y testigos desta carta... de que yo el susodicho me doy por entregado... Y consiento que sin perjuicio desta obligación, el dicho arrendamiento se haga pago de dichos 600 rs. en esta forma = de lo prozedido de la entrada del primer dia que tengo de empezar, ha de tomar 100 rs. de bn. = y los demás dias que se siguieren 50 en cada vno hasta hacer pago de dichos 600 rs. Y si por qualquier causa no se acauaren de pagar, me obligo de satisfacerlo a dicho arrendamiento en su casa y poder y moneda vsual y corriente, pena de execución *Isic* y costas de la cobranza... Y al cumplimiento y paga de todo... hipoteco todas las figuras y demás aderentes con que se representa y hace la dicha máquina" y dio poder a las justicias y en especial "al señor don Gerónimo Camacho, del Quonsejo de Su Magestad y Protector de los Corrales de Comedias", para que se le ejecutase en caso de no cumplir esta obligación, "con declaración que por este contrato no se altere el que en fauor de dicho arrendamiento hize en la Ciudad de Balençia, porque queda en su fuerza y bigor". *Testigos*: "Lorenzo Diego y Vicente Torres, vezinos de la Ciudad de Balencia... asimismo fue testigo Esteuan Martínez, residente en esta Corte". *Firma*: "Jusepe Ochoa". Madrid, 7-II-1659 (AHP: Protocolo 10096)

1659. "Obligación. Jusepe Ochoa. Febrero 19 de 1659".

Obligación de "Jusepe Ochoa, pintor y autor de la máquina real de los Pirineos", de pagar 200 rs. vn. a Jerónimo de Montalvo, arrendador de los Corrales de Comedias. *Testigos*: "Seuastián Hernández, Juan de Fonseca y Juan García". *Firma*: "Jusepe Ochoa". Madrid, 19-II-1659 (AHP: Protocolo 10096, fol. 180)

ORDÁS u ORDAX, Antonio de

1660. Obligación de Antonio de Ordás, representante de comedias de la Compañía de Juana de Cisneros, de pagar 462 rs. a Francisco Fernández de la

Calle, mercader de sedas, que se los había prestado. Madrid, 11-XI-1660 (AHP: Protocolo 10483, fol. 158)

1663. Convenio entre don Juan Antonio Tasso Cavagliero?, arrendador del Corral de Comedias de Valencia, Antonio de Ordax y Francisco Rodríguez, representantes.

“Contrato”.

Ante el escribano y testigos “pareçieron don Juan *Iborrón* Antonio Tasso Cauagleru, arrendador del Corral de Comedias de la Çiudad de Valençia, de vna parte = y de la otra Antonio de Ordás y Francisco Rodriguez, autores de comedias ressidentes en esta Corte = Y dixeron que por quanto están conbenidos y conçertados... en esta manera = Que los dichos Antonio de Ordás y Francisco Rodríguez, autores, se obligan a que ellos y todas las demás personas de su Conpañía que al presente están en la Çiudad de Murçia, yrán a la dicha Çiudad de Valençia donde estarán veinte días antes del Corpus que bendrá deste presente año y otros diez días después del Corpus, a su costa, y en cada vno dellos an de hazer vna representaçión = Y el dicho don Juan Antonio Tasso, como tal arrendador, se obliga a darles de ayuda de costa en cada vn dia que hiçieren dichas representaçiones 140 rs. castellanos de plata corriente en la dicha Çiudad = Y el dia que no los hubiere en las puertas, como es vsu y costumbre, se les a de dar a dichos autores, queriendo representar, lo que hubiere de entrada, pero no se a de comprender la tal representaçión en las treinta que, como dicho es, an de hazer en los días que ba declarado = Y además de dichos 140 rs., en atenzión de lo referido se obliga a darles graçiosamente por entrar en dicho tiempo en la dicha Çiudad de Valençia a cumplir lo que queda tratado, 500 rs. en plata valençiana = Y en casso que la dicha Conpañía no hiçiere la Fiesta del Corpus en dicha Çiudad, se obliga el dicho arrendador a darles otros 500 rs. más, que en todos son 1.000 rs. en dicha moneda, pero si subçediere que la dicha Conpañía haga la dicha Fiesta del Corpus, tan solamente les a de dar el dicho arrendador 500 rs. en dicha moneda, por la causa y razón referida = Y assimismo el dicho don Antonio Taso se obliga a prestar a los dichos autores para hazer el viaje y poner su Conpañía en la dicha Çiudad de Valençia 2.000 rs. de dicha plata valençiana puestos a su costa en la Çiudad de Origüela, veinte días después del de Pasqua de Resureziön, de cuya cantidad darán reziuo los dichos autores y entregarán al dicho don Juan Antonio Tasso luego como entren en la dicha Çiudad de Valençia prendas bastantes asta que se acauen de desquitar de las ayudas de costa que, como dicho es, an de auer, y en casso que el dicho arrendador no ynuie los dichos 2.000 rs. para el auío de la dicha Conpañía en el dia señalado o si subçediera que estando la dicha Conpañía en Valençia, estubiesse la Cassa de los Corrales de dicha Çiudad ocupada con otras Conpañías o por otra qualquier caussa que estorbe el no poder hazer las dichas representaçiones, se obliga el dicho arrendador a pagarles en cada vno de los dichos treinta días 400 rs. de dicha moneda valençiana. Y por el contrario, si los dichos autores con su Conpañía no cumplieren en todo

con lo que de su parte tienen obligación, recíprocamente se obligan a dar al dicho arrendador... los dichos 400 rs. en dicha moneda...”

Ambas partes se obligaron al cumplimiento de la escritura, consintiendo que se pudiese enviar una persona con 500 mrs. de salario al día para la cobranza de las costas si no se cumpliesen estas condiciones. *Testigos*: “Pedro de la Rossa, Juan Rodríguez y Francisco Salgado”. *Firmas*: “D. Gio. Ant^o. Tasso Cauagleru”, “Antonio de ordas”, “Fran.co Rodriguez”. Madrid, 1-III-1663 (AHP: Protocolo 8587, fols. 51-52)

ORTIZ DE VILLASANTE, Cristóbal

1618. Carta de pago de 2.000 rs. de Juan de Castro, que vivía “en la calle de San Agustín, casas de Christóbal Ortiz, autor de comedias”. Madrid, 9-V-1618 (AHP: Protocolo 4014, fol. 581)

1626. “Niño de Cristóbal Ortiz, comediante, murió en la calle de el León... De fábrica, 16 rs.” (LESS, I-VI-1626)

1626. “Niña hermana del de la partida anterior... De fábrica, 15 rs.” (LESS, 2-VI-1626).

1626. Testamento de Cristóbal Ortiz de Villasante, representante, hijo del doctor Juan Ortiz de Villasantiago. Madrid, 16-VI-1626 (AHP: Protocolo 5771, fol. 89)

OSORIO, Baltasar

1622. Inventario de los bienes que quedaron por fin y muerte de Baltasar Osorio, representante. 1622 (AHP: Protocolo 5571, fol. 20)

OSORIO, Diego

1650. Carta de pago en “gastos secretos” de Diego Osorio, autor de comedias. Madrid, 30-III-1650 (AHP: Protocolo 5703, fol. 177)

1651. Carta de pago de 500 dcs. de “Diego Osorio, autor de comedias residente en esta Corte”, a favor de don Fernando Ruiz de Contreras, “de ayuda de costa por lo que sirvió con su Compañía en San Lorenzo el Real del Escorial quando Su Magestad estuu en él”. Madrid, 25-XI-1651 (AHP: Protocolo 5706, fol. 344)

1652. Carta de pago de 1.000 rs. “a Diego Osorio, autor de comedias, y Joan Bibas, asimismo autor de comedias, residentes en esta Corte... por la çera de la Cofradía de Nuestra Señora de la Nobena”, de la que eran Mayordomos. Madrid, 23-III-1652 (AHP: Protocolo 5705, fol. 993)

1654. “Poder”.

Poder de “Diego Ossorio, autor de comedias, vezino y residente en esta Uilla de Madrid, ... a Matheo de Godoy, ansimismo representante, vezino desta dicha Villa, para que por mí y en mi nombre... vaya a qualquier Villas y lugares del Rey nuestro

señor y en ellos y en qualquier dellos pueda conçertar y conçierte qualesquier fiestas, representaciones de la Otaua *Isicl* del Corpus y su Ynfraoctaua y otro jénero de fiestas botiuas después del Otauario, tocantes y perteneçientes a dicha representación, por la cantidad o cantidades que le pareciere y bien bisto le fuere, açiende para ello las escrituras de obligación que por los tales le fueren pedidas... obligándome y a mis vienes en ellas al cumplimiento que ansí conçertare... = Y asimismo le doy este poder para que cobre qualesquier cantidades de mrs. que se me deuieren por qualquiera raçón y por qualesquiera perssonas... y de lo que reçiuiere y cobrare... otorgue las cartas de pago que fueren neçessarias...”, así como para comparecer ante la justicia. *Testigos*: “Francisco Alvarez, Joseph de Saplana y Bartolomé de Murcia”. *Firma*: “Diego ossorio”. Madrid, 28-IV-1654 (AHP: Protocolo 8588, fols. 381-382)

1654. Obligación de Diego Osorio, autor de comedias, de ir a representar en las Fiestas de Villaconejos. Madrid, 18-V-1654 (AHP: Protocolo 8588, fol. 400v)

1655. “Obligación y contrato”.

Ante el escribano y testigos “pareçieron de la una parte Diego Ossorio, autor de comedias por Su Magestad, ressidente al pressente en esta dicha Uilla = Evxenio López, Prioste, Pedro de Párraga, Mayordomo de la Cofradía del Santíssimo Sacramento de la Uilla de Alcobendas = y Juan Cavallero, Alcalde ordinario de la dicha Uilla, residentes al pressente en ésta de Madrid, y dijeron questán conbenidos y concertados... en esta manera = Que el dicho Diego Osorio con su Compañía se obliga (a) hacer las Fiestas del Corpus en la dicha Uilla de Alcobendas este pressente año, el día 13 de junio primero que bendrá, y en el dicho dia an de representar dos comedias con sus sainetes, entremeses y bailes, vna por la mañana y otra por la tarde = Y an de ser de las que se vbieren representado en esta dicha Uilla este pressente año = Y por la ocupación y trabajo que a de tener el dicho Diego Osorio y su Compañía le an de dar los dichos otorgantes 1.300 rs. de vn. el dicho dia 13 de junio en acabando la primera representación = Y más an de ynbiar el dia 12 de junio ocho carros y seis cabalgaduras para lleuar dicha Compañía y ato = Y anssimismo se les a de dar camas y possada y bolberlos a esta dicha Uilla con el mismo carruaxe, y si por falta de la dicha Uilla no binieren el dia referido por la dicha Compañía y no se hiçiere dicha Fiesta, tengan obligación los dichos otorgantes a pagar al dicho Diego Osorio los 1.300 rs. referidos como si ubieran representado = Y a ello se les pueda executar = Y si por falta del dicho Diego Osorio no se representare e yçieren dichas Fiestas, puedan... buscar Conpañía que las haga y por más de lo que les costare, daños, menoscabos e ynteresses que en raçón dello se les siguieren y rescreçieren, consiente el dicho Diego Osorio ser executado...”. A su costa enviaría persona para su cobranza, pagándole 500 mrs. diarios, de acuerdo con la Pragmática de Su Magestad.

Ambas partes obligaron sus personas y bienes al cumplimiento de esta escritura. *Testigos*: “Miguel de Miranda, Bartolomé Sombigo = Y Joseph de Ybarra”. *Firmas*:

“Juº caballero”, “eugenio Lopez”, “Diego ossorio”. Madrid, 20-IV-1655 (AHP: Protocolo 8588, fols. 777-778)

1655. “Poder. 4 de mayo 1655”.

Poder de “Diego Ossorio, autor de comedias por Su Magestad, residente al presente en esta Villa de Madrid... a Jaçinto Alonso Maluenda, vezino de la Ciudad de Valençia, para que en virtud deste me pueda obligar y obligue con el señor del Hospital de dicha Ciudad o con la perssona a cuyo cargo estubiere su administrazi3n, a que estaré con mi Compañía en dicha Çiudad de Valençia para ocho días del mes de setiembre primero que vendrá deste presente año, quatro días más o menos = Y la dicha scriptura de obligazi3n a de ser con las calidades y condiçiones siguientes = Primeramente me a de obligar a que tengo de açer en dicha Çiudad çinquenta representaçiones y por cada vna se me a de dar por el dicho Hospital 140 rs. de ayuda de costa en plata además de mi entrada = Y anssimismo con condiçión que si en el dicho Hospital no sacaren los dichos 140 rs. de puerta de hombres y mugeres, me e de contentar con lo que el dicho Hospital hubiere sacado de dichas dos puertas = Y anssimismo con condiçión que se me aya de dar el Corral de Comedias de dicha Çiudad desenbaraçado = Y assimismo con condiçión que en llegando que llegue con mi Compañía a dicha Çiudad, se me an de dar por quenta de dichas representaçiones 7.000 rs. para pagar el uiaje, dando al dicho Hospital satisfaçión dellos = Y anssimismo si hiçiere más representaçiones que las referidas, se me aya de dar la mesma ayuda de costa en la conformidad que ba dicho = Y en la forma referida y con las condiçiones dichas me pueda obligar y açer en raç3n dello las scripturas que para su balidazi3n le fueren pedidas, con las cláusolas *Isid*, condiçiones, grauámenes y demás que fueren neçessarias, obligándose el dicho Hospital y el señor dél en su nombre en la mesma forma que siendo fechas y otorgadas por el dicho Jaçinto Alonso Maluenda, yo desde aora para entonçes y desde entonçes para aora, las apruebo y ratifico...”.

Osorio obligó su persona y bienes al cumplimiento de esta escritura. *Testigos*: “Don Nicolás de Tejada = Pedro Belarde = y Joseph de Ybarra”. *Firma*: “Diego ossorio”. Madrid, 4-V-1655 (AHP: Protocolo 8588, fols. 798-799)

1656. Obligación de Diego de Osorio, autor de comedias, para ir a representar con su Compañía en la Ciudad de Valencia. Madrid, 17-V-1656 (AHP: Protocolo 8589, fol. 129)

Otros documentos: autor de comedias por Su Majestad, 28-IV-1654 (AHP: Protocolo 8588, fol.381v); 20-IV-1655 (AHP: Protocolo 8588, fols. 777, 798)

OSUNA, Alonso de

1637. Contrato de Alonso de Osuna, representante, con Tomás Fernández de Cabiedo, autor de comedias “para la representaci3n de los primeros papeles de las comedias en su Compañía”.

Le pagaría 10 rs. de ración y 19 de representación.

Dispondría de tres caballos y llevarían su hato. Madrid, 2-III-1637 (AHP: Protocolo 5576, fol. 164)

1640. “En 22 de septiembre de 1640”.

Obligación de “Alonso de Ossuna, representante estante al presente en esta Uilla”, de pagar 640 rs. a don Francisco Enríquez de Villacorta, caballero de la Orden de Santiago, que se los había prestado. *Testigos*: Blas de Villegas, Pedro de Urbina y Bartolomé Romero. *Firma*: “Alonso de Ossuna”. Madrid, 22-IX-1640 (AHP: Protocolo 5550, fols. 639-640)

PASCUAL, Félix

1664. Contrato entre Miguel de Orozco, Jusepe Antonio de Quevedo, representante, y Félix Pascual, autor de comedias. Madrid, 7-I-1664 (AHP: Protocolo 10135, fol. 1)

1664. Contrato entre Jerónimo de Chávarri y María de Salinas, su mujer, y Félix Pascual, autor de comedias, para trabajar en su Compañía. Madrid, 8-I-1664 (AHP: Protocolo 10135, fol. 2 y ss.)

1683. Poder a procuradores de Félix Pascual, autor de comedias, y Miguel Bermúdez, representante. Madrid, 20-III-1683 (AHP: Protocolo 12800, fol. 72)

Otros documentos: 1-III-1671 (AHP: Protocolo 10687, fol. 110); (AHP: Protocolo 10686, fols. 110 y 111)

PEREIRA, Benito

1730. Poder general de la Compañía de cómicos de la legua a su autor, Benito Pereira. Madrid, 14-IV-1730 (AHP: Protocolo 16417)

PÉREZ, Alonso

1637. Concierto entre Alonso Pérez y los Mayordomos de Fiestas de la Villa de Pozuelo de Alarcón “para cantar en las representaciones, bayles y entremeses y fiestas dicho día y poner los tonos”.

Iría a los ensayos y cobraría 550 rs. Madrid, 19-III-1637 (AHP: Protocolo 5576, fol. 242)

PÉREZ, Cosme

1651. Carta de pago de 1.000 rs. de “Gastos secretos” a Cosme Pérez, representante. Madrid, 2-XII-1651 (AHP: Protocolo 5706, fol. 367)

PÉREZ, Juan

1652. Carta de pago de 1.000 rs. de ayuda de costa a “Juan Pérez, representante residente en esta Corte, en nombre y en virtud del poder que tiene de Mariana Baca, biuda de Antonio de Prado, autor de comedias”. Madrid, 14-VI-1652 (AHP: Protocolo 5705, fol. 933)

PÉREZ DE TAPIA, Juan

1659. Declaración de Jerónima de Omeño, viuda de Alonso Olmedo Tofiño, curador de Juana de Olmedo, su hija, casada con Juan Pérez de Tapia, autor de comedias. Madrid, 3-VII-1659 (AHP: Protocolo 9762, fol. 9 y ss.)

Otro documento: representante de la Compañía de la Cobaleda, autora de comedias, 15-XI-1640 (AHP: Protocolo 5550, fol. 788)

PINEDO, Baltasar de

1601. Obligación de Baltasar de Pinedo, autor de comedias, de pagar 1.361 rs. a Gaspar de Porres, autor de comedias, por Ginés de Contreras, oficial que fue de la Compañía de Porres. Madrid, 20-II-1601 (AHP: Protocolo 2147)

PONCE, Francisco

1670. Obligación de pagar 2.000 rs. de Francisco Ponce, representante, próximo a partir para Cádiz, para trabajar en la Compañía de Juan de Cisneros. Madrid, 19-V-1670 (AHP: Protocolo 10466)

PORRES, Gaspar de

1604. “Gaspar de Porres, scriptura, y Sebastián de Morales, yden”.

“Juan de Porres, hijo de Gaspar de Porres, autor de comedias, vezino desta Uilla de Madrid, en uoz y en nonbre del dicho mi padre, en uirtud del poder que dél tengo, que signado de scriuano público entrego al de esta scriptura para que en ella le ponga..., cuyo tenor es el siguiente:

Aquí el poder”.

Usando del cual, Juan de Porres dixo que “otorgo por esta carta que rezibo para la Conpañía del dicho mi padre por conpañero en ella a Sebastián de Morales, vezino desta Uilla, por tiempo de vn año que corre desde el Dia de Carnestolendas passado deste presente año..., durante el qual dicho año obligo a el dicho mi padre le tendrá en la dicha su Conpañía y dará tres reales de raziõ hordinaria cada dia y seis rs. por cada representaciõ y durante el dicho tiempo no se le dispidirá *lsic*

de la dicha Compañía sin ocasión lixítima *Isic* y si le dispidiere della, obligole pagar todo el dicho año enteramente de razi3n y representaci3n al dicho prescio aunque no le aya asenado *Isic* y la cantidad que le declare deuérsele y restársele debiendo por su declaraci3n, fecha con juramento judicial v estrajudicialmente, con ella y esta escritura... = E yo el dicho Sebastián de Morales, questoy presente a esta escritura, otorgo la açeto *Isic* y me obligo destar y asistir en la dicha Compañía y representar en ella las partes y figuras que se me hordenaren, y durante el dicho tiempo no aré falta ni me yré de la dicha Compañía y si lo hiziere o me fuere, consiento quel dicho Gaspar de Porres o quien sucediere en su derecho pueda buscar otra perssona que asista y cunpla por mí en la dicha Compañía por el precio y de la forma que le pareziere, y por lo que más costare y cantidad que vbiere reçiuido, ansí de razi3n como de representaci3n, consiento ser executado en uirtud de sola esta escritura y declaraci3n fecha por el dicho Gaspar de Porres...”.

Porres y Morales obligaron al cumplimiento de la escritura sus bienes y haciendas. *Testigos*: “Francisco Muñoz y Miguel Ruiz y Juan del Valle, estantes en Madrid”. *Firmas*: “Juan de Porres”, “Sebastián de morales”. Madrid, 23-III-1604 (AHP: Protocolo 1992, fols. 697-698)

Otros documentos: IV-1601 (AHP: Protocolo 2608, fol.693); 1604 (AHP: Protocolo 1991, fol. 697)

PRADO, Antonio de

1637. Obligaci3n de Antonio de Prado, autor de comedias, de pagar 600 rs. a Gaspar de Acosta. Madrid, 3-II-1637 (AHP: Protocolo 5576, fol. 76)

1650. Carta de pago de Antonio de Prado, autor de comedias, por lo que trabaj3 en San Lorenzo el Real a la venida de la Reina. Madrid, 30-III-1650 (AHP: Protocolo 5703, fol. 28)

Otros documentos: 1626 (AHP: Protocolo 5771, fol.146 v); 25-III-1642 (AHP: Protocolo 5581, fols. 125, 158, 160)

PRADO, Jos3 de

1714. Poder de la Compañía de Jos3 de Prado. Madrid, 6-VII-1714 (AHP: Protocolo 12800, fol. 170)

QUIRANTE, Juan

1637. Declaraci3n de Baltasar Lechuga, en nombre de Francisco Pinelo e In3s de Heras?, su mujer, autores de comedias, con poder dado en Murcia el 31 de diciembre de 1636 ante Damián de Alborno3, de que había recibido de Juan Quirante, cobrador que fue de la Compañía de Pinelo, 445 rs. que le debía, cantidad en que se incluían

200 rs. en que Quirante empeñó una jícara guarnecida de plata dorada con pie y dos rubíes que tenía por ojos. Madrid, 3-III-1637 (AHP: Protocolo 5576, fol. 169)

1637. Poder de Juan Quirante, representante, a Francisco Pinelo y su mujer para que cobrasen de Andrés Gómez Peña, mercader de Málaga, que posaba “junto a la ymajen de Nuestra Señora”, 200 rs. de la jícara de plata citada en el documento anterior. Madrid, 3-III-1637 (AHP: Protocolo 5576, fol. 170)

RAMÍREZ, Cristóbal

1618. Declaración de Diego de Carmona, morador en la calle de Atocha, casas de doña Catalina de Segovia, de que “Christoual Ramírez, autor de comedias”, como principal, y Tomás de Mondragón, su fiador, se habían obligado a pagar a Pedro García del Águila 1.776 rs. 3 cuartillos por una obligación de 19 de junio de 1616 ante Juan Fernández de Parra. Madrid, 8-IX-1618 (AHP: Protocolo 4014, fol. 1007)

RAMÍREZ, Francisco

1674. “Obligación que otorgó Francisco Ramírez, comediante”.

“Francisco Ramírez, comediante, natural de la Ciudad de Vbeda, Reyno de Andalucía, estante al presente en esta Uilla de Madrid” se obligó a pagar 1.039 rs vn. a “Gerónimo de Peñarroja, vecino desta dicha Villa, Thesorero de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena”, que se los había prestado de dicha Tesorería.

Los devolvería el 5 de junio. Madrid, 16-III-1674 (AHP: Protocolo 11408, fol. 45)

RIBERA, Fernando de

1637. Declaración de “Fernando de Ribera, autor de dansas *Isicl*, vezino de la Ciudad de Seuilla, collación de San Esteban de la Calería? Vieja”, de que había recibido de Juan Arias Valdés, Mayordomo de los Propios de la Ciudad de Cádiz, 200 dcs. vn. “a quenta y parte de pago de 400 dcs. que esta Çiudad le tiene mandado dar por tres dansas que a de traer para que dansen el Dia del Corpus que bendrá...”. *Testigos*: “Juan de Mansanares y Bernardo de Pinea? y Pedro de Chabes *Isicl* y Juan Real y Francisco Maldonado, vesinos desta Ciudad”: *Frima*: “tº Pedro de Echaue”. Cádiz, 20-IV-1637 (AHPC: Protocolo 3814, fols. 98v-99)

RIBAS, Juan de

1590. Concierto de Juan de Ribas, autor de comedias, para ir a representar en las Fiestas del Corpus de Torrelaguna. Madrid, 12-IV-1590 (AHP: Protocolo 1571, fol. 31)

RIQUELME, Alonso

1618. Concierto entre Alonso Riquelme, autor de comedias, y Pedro Fernández de Castro y Antonia Vélez de Guevara, su mujer. Madrid, 1618 (AHP: Protocolo 3820, fol. 303)

1618. Alonso Riquelme, autor de comedias (LESS, 22-XI-1618)

ROBLES, Pedro de

1619. "Pedro de Robles, mascarero, natural de Sevilla, en la calle de las Carretas, en casas de Melchor de Castro. No hizo testamento, que no tuvo. Le enterraron de limosna" (LESC, 14-I-1619)

ROBRES, Juan

1630. "Juan Robres, en la calle de las Carretas, en las cassas que hazen las máscaras" (LESC, 10-X-1630)

RODRÍGUEZ, Francisco

1672. Testamento de "Francisco Rodríguez, natural de la Ciudad de Seuilla, autor de comedias residente en esta Corte, hijo lexítimo de Nicolás Rodríguez de Ábrego, mercader de libros, y de doña María de Herrera, difuntos, vezinos que fueron de la dicha Ciudad, estando enfermo en la cama..."

- Que le enterrasen en la Iglesia parroquial de San Sebastián, en la Capilla de Nuestra Señora de la Novena.

- Misas y mandas.

- Que debía 100 rs. a doña Josefa Murzio, mujer de Luis de Torres, representante.

- Que estaba casado con doña María Bernarda.

- Bienes que recibió al contraer matrimonio. *Albaceas*: Luis de Torres, Josefa Murzio de los Reyes, "su muger y mi hermana", y Melchor de las Casas, representante. *Heredera*: Francisca Antonia de Murzio, su hija, casada con Francisco de León, representante. *Testigos*: Juan Bravo, Andrés Fernández, Felipe Ordóñez, Francisco de Mendoza y Diego Martín Velasco. Madrid, 30-XII-1672 (AHP: Protocolo 10006)

Otro documento: Antonio de Ordaz y Francisco Rodríguez, autores de comedias, 1-III-1663 (AHP: Protocolo 8587)

RODRÍGUEZ CABANZÓN, Juan

1673. Asentamiento de aprendiz de Juan Redondo con Gregorio Godoy, maestro del Arte de ebanista, por Juan Rodríguez Cabanzón, representante. Madrid, 1-XI-1673 (AHP: Protocolo 10007)

1680. Concierto entre los Mayordomos de la Cofradía del Santísimo Sacramento de la Villa de Arganda y Juan Rodríguez Cabanzón, representante en la Compañía de Jerónimo García, autor de comedias, para que dicha Compañía fuese a la Villa el día de San Juan de junio para “representar en ella dos comedias, la vna por la mañana y la otra por la tarde, como es estilo en fiestas públicas, con sus saynetes”, cobrando por ello 2.000 rs.

Los Mayordomos enviarían “diez carros, los seys cubiertos y quatro descubiertos, para el auío de la ropa nezesaria y la jente de dicha Compañía, y lo mesmo para boluer”. Madrid, 14-VI-1680 (AHP: Protocolo 12843)

ROMÁN, Antonio

1617. “Isabel María, muger de Antonio Román, representante. No testó ni reciuió los Sacramentos, porque dicen la degoló *Isic* su marido. Pagó el entierro la justicia. Fábrica 22” (LE, 22-VI-1617)

ROMERO, Bartolomé

1637. “Reconocimiento de zenso para Santa Cruz”.

“Bartolomé Romero, autor de comedias, vezino desta Villa de Madrid = Digo que por quanto yo tengo y poseo vnas casas que heran del licenciado Pedro de Melledoy, presuitero ya difunto, questán en la calle de Francos que hacen esquina a la del Niño en la parroquia *Isic* de San Sebastián, que alindan por la parte de abajo de la calle de Francos con cassas que fueron de Pedro Rubio = Y por otra parte, cassas que fueron de Francisco del Castillo, criado de Su Magestad, y otros landeros *Isic*, las quales yo vbe y compré con cargo de 20 rs. y dos gallinas de zenso perpetuo en cada vn año, que toca y perteneçe a los señores Curas y Beneficiados de la Yglesia parroquial de Santa Cruz desta dicha Villa con derecho de liçençia y beintena... todas las ueçes que se bendiesen ... = Por tanto, otorgo y conozco... reconozco por señores del dicho censo... de las dichas cassas a los dichos señores Curas y Beneficiados de la dicha Yglessia de Santa Cruz desta Villa...”. *Testigos*: “Pedro Ochoa y Gaspar Gascón y Francisco Vrtude? Ypiña”. *Firma*. “bartolomé romero”. Madrid, 15-XII-1637 (AHP: Protocolo 2593, fol. 222)

1640. “Asiento. En 20 de março de 1640 años”.

Obligación de “Diego de Robledo, representante..., de asistir con Vartolomé Romero, autor de comedias... en su Compañía para representar, cantar y baylar y todo lo demás que le cometière y repartière el dicho autor por un año, desde el Martes de Carnaval pasado, cobrando 10 rs. diarios de ración y 20 rs. cada día de representación y tres cavallerías y 550 rs. por la Fiesta del Corpus”.

Romero se quedaría con 15 rs. de cada representación de lo que cobrase Robledo, hasta 2.000 rs. que se pagarían a don Francisco Enríquez de Villacorta,

caballero de la Orden de Santiago y Regidor de Madrid. Madrid, 20-III-1640 (AHP: Protocolo 5550, fol. 228)

1640. "Asiento con Bartolomé Romero, avtor de comedias. En 20 de março de 1640".

Asiento de "Diego de Mencos y Francisca Paula, su muxer, representantes", con Bartolomé Romero para trabajar en su Compañía, desde el día de la fecha de la escritura "asta las Fiestas que se açen por San Juan de junio deste año en el Buen Retiro, y no habiendo en dicho Retiro..., asta ser acauadas las Octauas del Corpus Christi deste año".

Cobrarían 16 rs. diarios de ración y 17 de representación y se les darían 4 ballerías, llevándoles y trayéndoles la ropa.

Cobrarían 700 dcs., igual que el año anterior por el Corpus, en que trabajaron con Vallejo.

Romero les daría la mitad de las raciones de Cuaresma. Madrid, 20-III-1640. (AHP: Protocolo 5550, fols. 229-230)

1640. Concierto entre Bartolomé Romero, autor de comedias, y Manuel Rodríguez, arrendador de las Casas de Comedias de Toledo. Madrid, 3-VIII-1640. (AHP: Protocolo 5550, fol. 510 y ss.)

1640. Obligación de "Bartolomé Romero, autor de comedias de los nombrados por Su Magestad", de ir con su Compañía a Leganés el 9 de septiembre para representar "dos comedias: vna por la mañana y otra por la tarde, con su música, loas, vayle y entremeses".

Cobraría 1.000 rs.: la mitad al acabar la representación de la mañana y los otros 500 al acabar la de la tarde. Se los pagaría la Cofradía del Rosario de Leganés.

Se les proporcionarían 7 carros, 5 de ellos, cubiertos, "para llevar el ato" y volverlo a traer a Madrid. Madrid, 7-IX-1640. (AHP: Protocolo 5550, fols. 593-594)

1640. "En 21 de septiembre de 1640".

Concierto de "Bartolomé Romero, autor de comedias", con Marcos Rodríguez, arrendador de la Casa de Comedias de la Ziudad de Toledo, para ir con su Compañía a dicha Ciudad el uno de enero de 1641" para representar en dicha Casa de Comedias... quarenta representaciones, comenzándolas a hacer desde el dicho día..., para las cuales le a de tener el dicho Marcos Rodríguez desocupada la dicha Casa de Comedias para el dicho día, pena de 40 dcs. cada día, que por no darle libre y desocupada la dicha Casa de Comedias, olgare y dexare de representar, y de ayuda de costa le aya de dar y dé el dicho Marcos Rodríguez 55 rs. de cada vna de las dichas quarenta representaciones".

Rodríguez prestó a Romero 7.000 rs., en los que se incluían los 2.500 de una escritura de concierto de 3 de agosto que tenían para ir a representar a Toledo, que quedó ahora anulada.

"Y en las dichas quarenta representaciones a de hazer el dicho autor las comedias siguientes:

El amor al uso
El Señor de Portugal
Montescos y Capeletes
Abrir el ojo
Lalmudena de Galicia
Las tres Personas de Dios
Las fiesta [sic] del Retiro
El Rey por fuerza"

Romero devolvería en Toledo los 7.000 rs. que le prestaba Rodríguez, el Miércoles de Ceniza de 1641. *Testigos*: Pedro Ortiz de Urbina, Manuel Catalán y Domingo García. Madrid, 21-IX-1640 (AHP: Protocolo 5550, fols. 633-634)

1640. "En 22 de septiembre de 1640".

Obligación de "Alonso de Ossuna, representante de la Compañía de Bartolomé Romero, autor de comedias," de pagar 903 rs. que le había prestado Pedro Ortiz de Urbina. *Testigos*: Blas de Villegas, Jerónimo de Medina y Bartolomé Romero. Madrid, 22-IX-1640 (AHP: Protocolo 5550, fol. 640)

1640. "En 24 de septiembre de 1640".

Obligación de "Bartolomé Romero, autor de comedias de los nonbrados por Su Magestad", de pagar a Francisco de Alegría, vecino de Madrid, 40 rs. que le había prestado. *Testigos*: Gabriel Becerra, Andrés de Pablo y Pedro Liranzo. Madrid, 24-IX-1640 (AHP: Protocolo 5550, fol. 642)

1656. Escritura entre Bartolomé Romero, autor de comedias, y la Cofradía del Santísimo Sacramento de la Villa de Cbiloeches para hacer dos representaciones. Madrid, 27-IV-1656 (AHP: Protocolo 8589, fol. 117)

Ver en el mismo Protocolo el fol. 127.

1657. "Poder. 19 de junio".

Poder de "Bartholomé Romero, autor de comedias residente en esta Corte", a dos procuradores del número de la Villa "para que en mi nombre sigan, fenezcan y acauen en todas ynstançias vna demanda que me a puesto Francisco Castellanos, escriuano de Su Magestad, que pasa ante la Justiçia hordinaria desta dicha Villa y Juan de Burgos, escriuano del número della, por la causa y raçón en ella contenida, a que me refiero..." *Testigos*: "Diego Cantón de Salazar, Gerónimo Méndez y Julián de la Ençina". *Firma*: "bartolome romero". Madrid, 19-VI-1657 (AHP: Protocolo 8672, fol. 202)

1658. "Contrato entre Juan Bautista Velarde y Bartolomé Romero. Marzo 26 de 1658".

"Bartholomé Romero, autor de comedias por Su Magestad, por mí mismo y en nombre de los demás de mi Compañía que son o fueren...= Otorgo que me obligo en fauor de don Gerónimo de Montalbo y Juan Bautista Belarde, arrendadores de los Corrales de Comedias desta Quorte, de benir con la dicha mi Compañía a representar

en ella treynta representaciones, que bendrá a ser desde 20 de mayo que viene deste presente año hasta que lleguen las Fiestas del Corpus, y por dichas treynta representaciones se nos ha de dar por bia de ayuda de costa 2.500 rs. de vn. por los dichos arrendadores, y si por causa de los ensayos de las Fiestas del Corpus se me ocupare y a mi Compañía dos o tres días o más de forma que no alcance a dichas treynta representaciones, lo que fuere se me ha de ser rebajado de dicha ayuda de costa rata por cantidad, por cada día lo que le tocare a razón de los dichos 2.500 rs. = Y en los dichos treynta días tengo de hazer las comedias viejas que tubiere puestas y las que hiziere nuevas, siendo escritas por ynjenios conoçidos desta Quorte, y no haviéndose hecho ni representado otra vez, ha de ser obligado el dicho arrendamiento de darme la mitad de lo que costaren dichas comedias y también la mitad de lo que costaren las apariençias *Itachado*: músicas y demás gastos; *entre líneas*: y chirimías/ que tubiere la Compañía en las comedias que en dicho tiempo representaren = Y también me obligo de que si me fuere mandado por el señor Marqués de Salinas venir a esta Quorte seis v ocho días antes del dicho día beynte de mayo deste año, bendré con la dicha Compañía luego que se me mande a cumplir con hazer las dichas representaciones que ban referidas = Y en caso que por qualquier azidente *Isic* que sobrebenga *lentre líneas*: en esta Corte/ no pueda venir con la dicha mi Compañía a cumplir con haçer dichas treynta representaciones, se me ha de auesar *Isic* por el dicho arrendamiento en la parte que estubiere, y me obligo de que en lugar de lo referido, bendré para *Itachado*: fin/ veynte días del mes de septiembre que viene deste presente año, quatro días más o menos, y desde el día que empezare a representar en esta Corte con dicha mi Compañía, haré çinquenta representaciones en la forma y con las condiziones que estoy obligado a hazer las dichas treynta representaciones. En quanto a la obligazió que conmigo ha de tener dicho arrendamiento, el qual ha de ser obligado de darme por las quarenta representaciones primeras, los dichos 2.500 rs. de ayuda de costa, y por las diez restantes, cumplimiento a las dichas cinquenta, nos ha de dar 600 rs. de vn. = Y dichas cantidades se nos han de pagar en esta manera = luego de contado 1.500 rs. de vn. = Y la restante cantidad que montaren las demás representaciones que hiziere con dicha mi Compañía en la conformidad referida, que montan 600 rs., me los han de pagar luego que llegue a esta Corte a representar, dentro de dos días de como aya llegado, porque se les ha de poder ejecutar = Y si no cumpliere en venir a esta Quorte a cumplir con lo contenido en esta scriptura, me obligo de pagar a los dichos arrendadores por cada día de los dichos cinquenta que *Itachado*: no/ dejare de representar, 700 rs. de vn. por bia de costa y gastos que se les seguirán, y por ello se me pueda ejecutar” si no cumpliese con lo contenido en la escritura, “teniendo Corral para ello, el qual se nos ha de dar vno de los dos desta Quorte y no le dando y dejando por esa causa de representar, se me ha de pagar... 350 rs. de vn. *lentre línea*: en cada vn día/ por las costas que a mí se me siguieren y a mi Compañía y por ello se les pueda ejecutar...”

Juan Bautista Velarde y don Jerónimo de Montalvo aceptaron la escritura y sus condiciones. “Y también es condizió que yo el dicho Bartolomé Romero consiento

que en caso que no benga a esta Quorte a cumplir con lo referido, se pueda ynbiar a mi costa y de dicha Compañía a las partes y lugares que estubiere, con el salario y persona que señalare y nombrare el señor don Lorenzo Ramírez de Prado, del Consejo de Su Magestad y Protector de los Corrales de Comedias", para que fuese a pedir los 700 rs. de cada dia que dejase de representar. *Testigos*: "don Francisco de Auellaneda y Matheo de Almansa y don Juan Bautista Velarde". *Firmas*: "Juan Bap. ta velarde", "Gmo de montalbo", "bartelome romero". Madrid, 26-III-1658 (AHP: Protocolo 10096, fols. 107-108)

1658. "Poder para pleitos de Bartolomé Romero a Thomé Bárez y Francisco Sierra. En 18 de nouiembre 1658".

Poder a procuradores de "Bartolomé Romero, autor de comedias por Su Magestad residente en esta Corte" para que le defendiesen en el pleito que le había puesto el Convento de monjas de San Plácido "sobre la parte que le toca *lentre líneas*: del Ana de San Francisco, relixiosa en dicho Conuento, de la herencia de Antonia Manuela, su madre, difunta, muger que fue del otorgante", y para todos sus pleitos. *Testigos*: "Pedro Ximeno, Gerónimo de Montalbo y Luis Bermúdez". *Firma*: "Bartolomé rromero". Madrid, 18-XI-1658 (AHP: Protocolo 9698, fol. 642)

1666. Declaración de Carlos López de que tenía una casa "en la calle del Niño, parroquia de San Seuastián, que lindaba con casas de Bartolomé Romero, autor de comedias, por vna parte...". Madrid, 10-IV-1666 (AHP: Protocolo 1187, fol. 204)

Otros documentos: 15-XII-1637 (AHP: Protocolo 2593, fols. 220-222); 16-VI-1657; (AHP: Protocolo 8672, fol. 202); 13-VII-1657 (AHP: Protocolo 6066); 26-III-1658 (AHP: Protocolo 10096, fol. 107)

ROMERO, Luisa

1653. Pago de 50 escudos de ayuda de costa, de Gastos secretos, a "Luisa Romero, representanta". Madrid, 4-VII-1653 (AHP: Protocolo 5709, fol. 1.016)

ROSA, Pedro de la

1636. Obligación de Pedro de la Rosa, autor de comedias, y Catalina de Nicolás, su mujer, de pagar 3.600 rs. a Bartolomé Romero y Antonia Manuela, su mujer. Madrid, 10-V-1636 (AHP: Protocolo 7307, fols. 34-37)

1636. Intervención de Pedro de la Rosa, autor de comedias, en las Fiestas del Corpus de Madrid. Madrid, 27-VI-1636 (AHP: Protocolo 2466, fol. 190)

1644. Obligación de Pedro de la Rosa de intervenir como autor de comedias en las Fiestas del Corpus de Madrid. Madrid, 1644 (AHP: Protocolo 5583, fol. 286)

1645. "Obligación a fray Melchor Méndez. 30 de agosto".

Obligación de “Vizente Martínez, tratante en coches y carros, vezino desta Villa de Madrid, que biuo a la calle de Alcalá en cassas de Joan Fernández, heredero desta Villa... de dar y pagar... a el Padre fray Melchor Méndez, Procurador de la Casa Hospital de Antón Martín de la Orden de San Joan de Dios desta dicha Villa..., 950 rs. de moneda de bellón, por tantos que de mi propia boluntad salgo a pagar por Pedro de la Rosa, autor de comedias en esta Corte, que el sussodicho se los debía de resto de un mandamiento de execución de 2.000 rs. que contra él tenía... de cuya cantidad me constituyo por su verdadero y llano deudor...”. *Testigos*: “Diego Alonso, alguacil de Corte, y Jaçinto de Maluenda y Domingo Balle?”. Madrid, 30-VIII-1645. (AHP: Protocolo 2597, fols. 94-95)

1650. Poder de “Engracia Coneja, veçña de esta Villa de Madrid, biuda... de Francisco Pérez, cobrador que fue en la Compañía de Pedro de la Rosa, autor de comedias, curadora de la persona y bienes de Ysrael Pérez, mi hixa”, a Francisco del Barco y Quevedo, maestro espadero, vecino de Granada para que cobrase lo que en aquella Ciudad se le quedó debiendo a su marido. Madrid, 19-IX-1650 (AHP: Protocolo 9080, fol. 229)

1655. Representación en las fiestas de Villacastín por Pedro de la Rosa, autor de comedias. Madrid, 2-VI-1655 (AHP: Protocolo 9001, fol. 530)

1656. Poder a procuradores de “Pedro de la Rosa, autor de comedias residente en esta Corte”, para que le defendiesen en el pleito que le tenía puesto el doctor Miguel Ortiz, presbítero, como heredero que decía ser de Francisco Ortín, por lo que le debía 3.331 rs. Madrid, 11-XII-1656 (AHP: Protocolo 8980, fol. 156)

1658. “Poder. 26 de octubre”.

Poder de “Pedro de la Rosa, autor de comedias residente en esta dicha Villa... a don Simón de Contreras y Rojas, veçino de la Ziudad de Valladolid, para que en su nombre... se pueda ajustar, convenir y conçertar con los Administradores que son y fueren del Ospital de San Joseph de la dicha Ziudad, sobre que el dicho Pedro de la Rosa y su Compañía representará en la Casa de la Comedia de la dicha Ziudad todas las comedias que cupieren desde el dia diez v doçe de henero del año venidero... hasta el de Carnestolendas del dicho año, haziéndole por esta raçon los partidos, ayuda de costa y por las cantidades que bien visto le fuere al dicho don Simón de Contreras y Rojas para que se le pagaran en la forma y a los tiempos y plaços que asentare y conçertare y obligando, como desde luego se obliga, el dicho Pedro de la Rosa por sí y su Compañía a cunplir y executar todo aquello que el dicho don Simón de Contreras ajustare y conçertare, donde no a que pagará a los Administradores del dicho Ospital... todas las cantidades de mrs. y otras penas que para su cumplimiento capitulare..., otorgando en esta raçon las escrituras de contrato y obligación... = Yten. Le da este poder para que en casso que del dicho contrato resultare hauerse de dar de contado al dicho Pedro de la Rosa alguna cantidad o cantidades en qualquier manera que sea, lo pueda recibir... y dello dar cartas de pago, finiquito y

lasto y los demás recaudos neçesarios...". *Testigos*: "Diego Cantón, Juan Sánchez y Francisco de Zisneros". *Firma*: "Pedro dela Rosa". Madrid, 26-X-1658 (AHP: Protocolo 8672, fol. 868)

1661. "Poder. 8 de abril".

Poder de "Pedro de la Rosa, autor de comedias residente en esta Corte... a Jusepe de Ayuso, ressidente ansimismo en ella, para que en su nombre... pueda tratar, ajustar y conçertar con qualesquier arrendadores, Mayordomos de qualesquier Cofradías, Cassas de Comedias y otras personas de qualquier estado que sean en qualesquier Çiudades, Villas y Lugares donde le paresziere, sobre que el dicho Pedro de las Rosa y su Compañía harán las representaçiones de comedias, fiestas y Octauas del Santíssimo Sacramento en los tiempos y festiuidades que le pidieren, conçertando lo susodicho en los preçios, ayudas de costa y forma de pagas que bien visto le sea, reçiuiendo y cobrando qualesquier cantidades que le fueren dadas a cuenta, otorgando en nombre de Pedro de la Rosa las cartas de pago y demás recaudos que sean neçesarios... y obligándole al susodicho como tal autor de Compañía a que cumplirá y executará todo aquello que el dicho Jusepe de Ayuso en su nombre capitulare y ajustare con las dichas personas y qualquier dellas, devajo de las penas, salarios, sumisiones y poderes de justiçias y otras que combengan y le sean pedidas...". *Testigos*: "Diego Cantón de Salazar, Francisco Noguero y Sebastián de Alarcón". *Firma*: "Pedro de la Rosa". Madrid, 8-IV-1661 (AHP: Protocolo 8674, fol. 107 de la 1ª foliación)

1673. Concierto y obligación de Pedro de la Rosa y el arrendador de los Corrales de Comedias de la Corte y Toledo. Madrid, 7-VII-1673 (AHP: Protocolo 10903, fols. 440-441)

Otros documentos: 3-III-1637 (AHP: Protocolo 5545, fol. 213); 1642 (AHP: Protocolo 5581, fols. 74 y 131-138); 1644 (AHP: Protocolo 5583, fol. 286); 20-III-1646 (AHP: Protocolo 2597, fol. 56 de su año)

RUEDA, Antonio de

1655. Declaración de Antonio de Rueda, Tesorero de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, y Diego de Cepeda, Diputado de la Cofradía de Santa Elena y Ánimas del Purgatorio del Convento del Carmen, de que Pedro de Urbina había dejado ordenado en su testamento que se diesen 50 dcs. a la Cofradía de la Novena para que hiciesen una lámpara de plata, y otros 30 a la Cofradía de Santa Elena, y que ambos habían recibido de Gabriel de Urbina, portero del Consejo de Hacienda, hermano y heredero del difunto, 2.000 rs. vn. cada uno para dicho efecto. Madrid, 18-VI-1655 (AHP: Protocolo 9682, fol. 324)

Otro documento: autor de comedias, 1642 (AHP: Protocolo 5581, fols. 31 y ss. y 82)

RUEDA, Catalina

1669. Concierto de doña Catalina Rueda para ir a representar dos comedias en las Fiestas del Corpus de San Martín de la Vega. Madrid, 4-IV-1669 (AHP: Protocolo 11009, fol. 586)

SALAS, Ana de

1637. Obligación de Bernardo Jacinto de llevar a la Villa de Valdemoro el Día del Corpus a su mujer, Ana de Salas, para que hiciese cuatro representaciones, ocupándose Bernardo Jacinto de la música.

Cobraría 1.000 rs. en varios plazos. Madrid, 12-II-1637 (AHP: Protocolo 5576, fols. 108-109)

SALAZAR Y TORRES, Pedro de

1661. "Poder para pleitos de Pedro de Salazar a Juan Francisco Goiri y otros procuradores. En 15 julio 1661".

Poder a procuradores de "Pedro de Salazar y Torres, representante en esta Quorte", para el pleito que seguía con Sebastián de Arenas sobre el pago de cierta cantidad "del alquiler de vn quarto de cassa". *Testigos:* " Francisco García de Oña = Antonio Calbo y Antonio de Mercado". *Firma:* "Pº de salaçar y Torres". Madrid, 5-VII-1671 (AHP: Protocolo 9699, fol. 532)

SALCEDO, Mateo de

1587. Obligación de Mateo de Salcedo, autor de comedias, de ir a representar en la Fiesta del Corpus de Medina del Campo. Madrid, 28-III-1587 (AHP: Protocolo 1550)

SALDAÑA

1589. "La muger de Saldaña, comediante, que murió en la casa que era de la de Çepeda en la calle de Atocha; en la orden de dos dcs. y no hizo testamento" (LESS, 18-III-1589)

SÁNCHEZ, Francisco

1667. Obligación de Francisco Sánchez y Juan Correa, autores de comedias. Madrid, 15-VI-1667 (AHP: Protocolo 10445, fol. 591 y ss.)

SÁNCHEZ, Mariana

1644. Obligación de Ana Gómez, madre de Mariana Sánchez, de que su hija iría a representar en las Fiestas del Corpus de la Villa de Cabañas. Madrid, 28-I-1644 (AHP: Protocolo 5583, fol. 17)

SÁNCHEZ DE VARGAS, Fernán o Hernán

1634. Concierto de Fernán Sánchez de Vargas, autor de comedias, con dos comediantes. Madrid 9-III-1634 (AHP: Protocolo 5539, fol. 220 de su año)

1634. Concierto de Hernán Sánchez de Vargas, autor de comedias. Madrid, 3-VIII-1634 (AHP: Protocolo 7120, fol. 147)

1635. "Obligación. En 28 de febrero de 1635".

"Fernán Sánchez de Bargas, autor de comedias de los nombrados por Su Magestad, y doña Mariana Justa, viuda del doctor Françisco Rodríguez, médico, difunto, veçinos que somos desta Villa de Madrid, entrambos a dos juntos, de mancomún... = Otorgamos y conoçemos que debemos y nos obligamos de pagar... a Antonio Antúnez, mercader, veçino desta dicha Villa de Madrid..., 1.420 rs. en buena moneda de bellón vsual y corriente al tiempo de la paga, los quales confessamos deberle por otros tantos que nos a prestado por haçernos buena obra..."-

Se los pagarían "para fin del mes de mayo deste presente año... = Y en prendas... entregamos ocho sayos de comedias: los dos de terçiopelo carmesí, bordados de rasos de diferentes colores = y el otro de terçiopelo negro, bordado de rasos de diferentes colores = y el otro de brocatel verde y encarnado y el otro de tabí fino de diferentes colores = y el otro de terçiopelo carmesí = y el otro de aspulino verde fino = que todos los dichos ocho sayos están guarneçidos de pasamanos de oro falso = y ansimismo le entregamos en prendas y resguardo de la dicha cantidad vna túnica de raso de oro, fina, morada, y vna cota de lama blanca y otra cota de aspulino de oro encarnada = de manera que todas las dichas prendas le entregamos en el dicho resguardo de la dicha suma..."

Si no le pagasen en el plazo establecido, Antúnez podría vender las prendas. *Testigos:* "Manuel de Contreras y Françisco Duardo y Pedro de la Cuesta... y lo firmó el dicho Fernán Sánchez de Bargas, y por la dicha doña Mariana Justa lo firmó vn testigo a su ruego porque dixo no saber firmar". *Firmas:* " Fernan sanchez de uargas", "Manuel de Contreras". Madrid, 28-II-1635 (AHP: Protocolo 5541, fols. 127-128)

Otros documentos: 23-III-1634 (AHP: Protocolo 5539, fols. 191, 193, 198, 746, 772)

SAN PEDRO, María de

1637. Declaración de “María de San Pedro, como principal, y Segundo de Morales... como su fiador”, de que estaban convenidos con los Mayordomos de la Cofradía del Santísimo Sacramento de la Villa de Valdemoro en que María de San Pedro iría a dicha Villa para el Día del Corpus y viernes siguiente, “y en estos dos días ará quatro representaciones, cantará y baylará, todo a orden de los Rexidores... y estará preuenida para reciuir los papeles, yr a los ensayos y no ará falta a la dicha Fiesta”.

Cobraría 1.000 rs. vn.: 500 mediada la Cuaresma y el resto “el dia que bengan por la susodicha”.

Le darían de comer, la llevarían a Valdemoro y la devolverían a Madrid.

Cobraría aunque no se hiciera la Fiesta.

“Y la dicha María de San Pedro se obligó a bestirse los papeles que hiziere”.

Testigos: “Jvachin Ruiz y Gaspar de Poza y Pedro García”. Madrid, 26-V-1637 (AHP: Protocolo 5576, fols. 149-150)

SANTOS, Juan de

1615. Obligación de Juan de Santos de ir a cantar y bailar el día de San Sebastián de 1616 a la Villa de Mérida, en compañía de su mujer y dos músicos. Madrid, 31-XII-1615 (AHP: Protocolo 4044, fol. 266)

SCIO, Cristiano

1720. “Declaración de pobre. En 1º de noviembre. Juana del Campo”.

Declaración de Juana del Campo, viuda de Juan de Pandiello, “criada que soy de don Christiano Scio, cómico de Su Magestad en la Compañía Ytaliana”. *Testigos:* “Francisco Grosó, Pablo Pérez, Lucas Rodríguez, Lorenzo Argüelles y Joseph García”. Madrid, 1-XI-1720 (AHP: Protocolo 16332, fols. 135-136)

SEGOVIA, Gaspar de

1655. “Obligación”.

Obligación de “Gaspar de Segouia y Francisco Gutiérrez, representantes ressi-dentes al presente en esta Uilla de Madrid, ambos juntos de mancomún... de dar y pagar... a Matheo de Godoy, ansimesmo representante y Mayordomo de la Cofradía de Nuestra Señora del Almudena de dichos representantes, sita en la parrochial de San Sebastián desta dicha Uilla... = 668 rs. de vn. que confesamos deuer y a la dicha Cofradía por otros tantos que hemos cobrado de la limosna que nuestra Compañía se a sacado para dicha Cofradía el año pasado..., los quales teníamos obligación de auer dado y entregado al dicho Matheo Godoy como tal Mayordomo...”.

Se obligaron a pagarlos para el 24 de mayo de aquel año en Madrid. Si fuera necesario salir de la Corte, pagarían 500 mrs. diarios a la persona que fuera a cobrar. *Testigos*: “Don Juan de León y Antonio Pérez y Joseph de Ybarra”. *Firmas*: “Gaspar de segobia”, “Fran.co Gutz.” Madrid, 17-III-1655 (AHP: Protocolo 8588, fol. 726)

Otros documentos: 2-III-1637 (AHP: Protocolo 5576, fol. 166); 11-IV-1657 (AHP: Protocolo 8589, fol. 549)

SOTO VERGARA, Hernando de.

1618. “Conçierto sobre las fiestas que se an de haçer a la Santa Madre Theresa de Jehsús”.

“Los señores don Gerónimo de Barrionueuo y Sebastián Vizente, Regidores desta Villa de Madrid y Comisarios diputados por el Ayuntamiento della para las fiestas que se han de hazer para el dia de la Santa Madre Teresa de Jesús, han conçertado con Hernando de Soto Vergara, natural de de la Çiudad de Seuilla, y con Juan de Barahona, veçino desta dicha Villa, las inuençiones y artifiçios de fuego que han de hazer en la forma y con las condiçiones y a los preçios que auajo se declaran, que es la manera siguiente:

El dicho Hernando de Soto Vergara ha de hazer vn carro que ha de tener de largo 20 pies sin 2 sierpes que le han de tirar, y de ancho 12 pies = Y las 2 sierpes han de ser en proporçión del carro, el qual ha de tener de alto, desde la rueda hasta la esfera de arriua, 30 pies = En la peaña de en medio ha de estar la figura de Tántalo cogiendo las mançanas de vn árbol = Sísifo que suba por el peñasco arriba con vna peña a cuestas = Yxión, que está atado a la rueda = Tiçio, que le está comiendo el águila el corazón.

Ençima del peñasco, al pie de la esfera, ha de estar otro carro o forma dél, proporcionado, con vna sierpe que le tire, y en él, sentados en vna silla Plutón y Proserpina. Y ençima de todo vna esfera grande; y todas las figuras que lleuare este carro han de ser casi a lo natural.

En el borde del carro que está entre las ruedas y el peñasco ha de hauer, en el campo dél, junto al boçerón alto, 20 ruedas repartidas alrededor, que han de arder a vn mismo tiempo.

En el boçerón ha de hauer en la misma forma 100 bombas que despidan mucho fuego muy reçio.

En las 4 esquinas del carro ha de hauer 4 pirámides con sus bolas en lo alto llenas de fuego y en cada vna 4 jirándulas con 3 doçenas de coetes cada vna.

En cada lado del carro, auajo de las 20 ruedas de fuego que ha de lleuar el borde, ha de hauer 12 doçenas de buscapiés y otras 12 doçenas de boladores, digo que ha de hauer 12 jirándulas de buscapiés y 12 boladores. Y cada vna destas, así de boladores como de rateros, ha de tener 3 doçenas de coetes.

La peña ha de ser llena de fuego, que ha de tener 100 bombas fuertes con su responsión muy fuerte, y todo lo demás della ha de ser de troneros, buscapiés y boladores, en que ha de hauer 12 jirándulas, cada vna de a 3 doçenas de boladores y rateros.

La figura de Proserpina y Plutón, su carro, sierpe y esfera ha de ser todo lleno de troneros y buscapiés, y en la esfera ha de hauer 4 jirándulas de a 3 doçenas cada vna de coetes de lágrimas.

Juan de Barahona ha de hazer vna fuente que el estanque della ha de tener 36 pies en redondo y de alto, desde el estanque a la figura de arriba, ha de tener 24 pies. Dentro del estanque ha de hauer 4 colunas sobre sus peañas y en medio dellas vna figura de la estatura al natural que esté ençima de vna peaña. Ençima de estas colunas ha de hauer su cornisa con su espacio en el que aya otras 4 colunas a proporçión y sobre ellas vna figura también en proporçión con que remata la fuente.

Alrededor del estanque ha de hauer 24 jirándulas con vna doçena de rateros cada vna y 12 jirándulas de boladores con otra doçena cada vna.

En la peaña ha de hauer 12 ruedas alrededor y sobre el cuerpo de ella han de estar 4 páxaros mayores que pabos, todos llenos de fuego por dentro.

La figura de en medio de la fuente con su peaña ha de ser toda de fuego por de dentro.

La cornisa de ençima de las colunas ha de tener 30 bombas de cometas y cada vna con su responsión muy fuerte.

Las 4 colunas pequeñas que han de estar ençima de esta cornisa, han de ser 4 jirándulas de a 3 doçenas de coetes cada vna.

En el remate que ha de estar ençima destas 4 colunas ha de hauer 12 bombas fuertes.

La figura vltima con que ha de rematar la fuente ha de tener algunos truenos grandes y vna ynuençión en la mano que heche mucho fuego.

A las espaldas desta fuente ha de hauer 300 coetes boladores que a un tiempo salgan todos.

Más han de hazer entre ambos los coetes siguientes:

20 doçenas de coetes boladores que llaman de trueno y lágrimas, que se les ha de pagar cada doçena a 10 rs.

Otras 20 doçenas de coetes de dos vezes lágrimas, a 10 rs. cada vna, que han de ser boladores.

Otras 20 doçenas de coetes boladores ordinarios, a 5 rs. cada vna.

20 doçenas de buscapiés ordinarios, a 5 rs. cada vna.

10 doçenas de carretillas, a 8 rs. la doçena.

2 doçenas de ruedas de mano que hechen boladores, a 8 rs. cada vna.

6 ruedas para cuerda que den bueltas a vna y otra parte y haviendo dado 16 bueltas, bueluan donde salieron a 20 rs. cada rueda.

Vna dozena de coetes de ymbençiones diferentes para otras 2 cuerdas, en 110 rs.

Y todos estos coetes de mano y rueda y demás coetes para las cuerdas, los han de hazer los dichos Hernando de Soto Bergara y Juan de Baraona por mitad, tantos vno como otro, por hauérselos repartido assí, y se les ha de pagar a los preçios que atrás se diçe, haçiendo los coetes muy a satisfaçión y conforme dieron la muestra en pressençia de los señores Antonio Ximénez y dichos Comissarios y algunos religiosos carmelitas. Y también las ymbençiones de las cuerdas, con que no siendo muy a satisfaçión y conforme la dicha muestra, se les quite lo que pareçiere a los dichos señores Comissarios.

Y al dicho Hernando de Soto Vergara se le ha de dar 1200 rs. en que se conçertó el carro de fuente retroescrito. Y al dicho Juan de Barahona 700 rs. en que también se conçertó la fuente de fuego que ha de hazer en la forma que atrás se contiene. Y los dichos Hernando de Bergara y Juan de Baraona han de haçer los dichos carro y fuente muy a satisfaçión de los dichos señores Comissarios y conforme a los dibujos que han dado, y no haciéndolo assí, los dichos señores les puedan quitar lo que pareçiere, que para cumplirlo se obligan de mancomún para todo lo referido.

Háseles de hazer los tablados de madera sobre que han de poner las dichas ynuençiones de fuego, a costa de la Villa y todo lo demás ha de ser de su costa.

La fiesta ha de ser a 4 de octubre próximo por la noche, delante del Conuento de los carmelitas descalzos, adonde han de poner las dichas ynuençiones a su costa en toda perfeçión, como está referido.

Declárase que las 40 doçenas de coetes boladores de trueno y lágrimas y dos veces lágrimas que están referidos, han de ser de caña y del tamaño de la muestra que dieron en los carmelitas descalzos, que queda vno por señal.

También se declara que así como se vayan haçiendo los carros, se ha de ver cómo se va poniendo en cada cosa la cantidad de coetes que está conçertado.

También se declara que el dia de la fiesta han de dar por su quenta todos los coetes, carretillas y ruedas que se han de hechar con la mano, y conforme lo que entregaren, se les ha de pagar, y ellos los han de hechar por su mano, dándoles persona que lo guarde y se lo vaya entregando.

Háseles de yr dando el dinero que pareçiere a los señores Comissarios para que vayan gastando en la obra que hiçieren”.

Juan de Barahona y Hernando de Vergara, “maestros de hazer artifiçios de fuego”, se obligaron al cumplimiento de estas condiciones y declararon que habían recibido 100 rs. del señor Sebastián Vicente. *Testigos*: “Bartolomé López y Juan Bautista Aguado y don Diego de la Flor y Trasmiera...”. *Firmas*: “p.r. tº Bartolomé Lopez”, “Ernando de soto bergara”. “Y el dicho Hernando de Soto confesó ser mayor de 25 años”. Madrid, 6-IX-1618 (AHP: Protocolo 4014, fols. 999-1.002)

1618. Carta de pago de 350 rs. de Hernando de Soto Vergara y Juan de Barahona, “maestros de haçer inbençiones de fuego”, para que con ellos “acabasen de haçer las inbençiones de fuego que tenían enpeçadas para la fiesta de la Madre Theresa de Jhesús, que an de serbir para que bengan las Bulas de la canoniçación del Beatro Ysidro de Madrid”. *Testigos*: “Juan de Morales, Alonso Venegas de Mondragón, Duarte Collaços, flamenco, estantes en Madrid”. *Firmas*: “Ernando de soto bergara”, “Juan Morales”, Madrid, 23-X-1618 (AHP: Protocolo 4014, fol. 1.269)

TOLEDO, Luis de

1609. “María del Valle, casada con Luis de Toledo, comediante de la Compañía de Heredia. Recibió los Santos Sacramentos. No testó por ser pobre. Enterróse en orden de treinta y tres rs.” (LESS, 30-VI-1609)

TORRES, Úrsula de

1677. Concierto entre “Juan de Aiora, vecino desta Uilla, como marido y conjunta perssona de Vrsola de Torres, su muger...”, y Juan Sanz Romano y Alonso Gonzalo, vecinos del lugar de Fuencarral y Mayordomos de la Cofradía del Santísimo Sacramento de dicho lugar, en que Úrsula de Torres, “representanta de comedias”, iría para el Corpus de 1678 a dicho lugar para hacer “vna representación de comedia y otra el dia siguiente por la mañana. Y dichas comedias han de ser las que elijieren los dichos Mayordomos, con calidad de que se ayan de yr a hazer al dicho lugar de Foncarral dos ensayos ocho días antes del Corpus, y que si fuere neçesario salir a representar vestida de hombre la dicha Vrsola de Torres, ha de ser por quenta y riesgo de los dichos Mayordomos”.

Se pagarían a Ayora 1.200 rs. vn. por el trabajo de su mujer.

Los contratantes se sometieron en especial a la jurisdicción del señor don Jerónimo de Camargo, del Consejo de Su Majestad y del de Hacienda y Real Junta de Obras y Bosques y Juez Protector de los Corrales de Comedias de la Corte, autores y representantes del Reino. *Testigos*: “Fernando de Labra, Manuel de Mendieras y Pedro de Munea”. *Firma*: “Juan De Ayora”. Madrid, I-XI-1677 (AHP: Protocolo 9572, fols. 392-393)

VALCÁZAR, Pedro de

1640. “Niño de Pedro de Valcázar, representante de la Compañía de Bartolomé Romero, calle de Cantarranas... Es de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena. Fábrica diez y seis rs.” (LESS, 3-V-1640)

VALDÉS, Melchor de

1596. Carta de pago de Pedro de Valdés a favor de Melchor de Valdés, autor de comedias. Madrid, 18-XI-1596 (AHP: Protocolo 1571, fol. 123)

VALLEJO, Manuel de

1622. Obligación de Manuel de Vallejo, autor de comedias. Madrid, 15-II-1622 (AHP: Protocolo 5771, fols. 5 y 7)

VEGA, Andrés de la

1627. Carta de pago de 2.000 rs. de Andrés de la Vega, autor de comedias, a favor de Juan Bosque, arrendador de los Corrales de Comedias de la Corte. Madrid, 26-IV-1627 (AHP: Protocolo 5427)

1634. "Arrendamiento. En primero de diziembre de 1634".

Ante el escribano y testigos "parezió presentte Andrés de la Uega, autor de comedias, vezino desta Villa, en nombre de Antonio Ramos y por uirtud de su poder que dijo thener *Itachado*: déll, otorgó que arrienda y da en arrendamiento a Francisca Núñez, viuda de Diego Ruiz, escriuano de Su Magestad, vna casa quel dicho Antonio Ramos tiene en esta Villa de Madrid en la calle de los Negros, por tiempo y espacio de vn año cunplido primero siguiente, desde oy dia de la fecha desta scritura, por preçio y quantía de 500 rs. por todo el dicho año, pagados la mitad dellos de la fecha desta carta en mes y medio y la otra mitad cunplidos que sean los próximos *Isic* seys meses deste arrendamiento...".

Francisca Núñez aceptó las condiciones de la escritura y se obligó a su cumplimiento. *Testigos*: "Juan de Samaniego y Alonso Martínez y Alonso de Quintana". "Y lo firmó el dicho Andrés de la Vega y por la dicha Francisca Núñez lo firmó vn testigo a su ruego porque dixo no saber firmar". *Firmas*: "Andres de la vega", "Juan de samaniego". Madrid, 1-XII-1634 (AHP: Protocolo 5539, fols. 859-860)

1637. Obligación de Andrés de la Vega, autor de comedias, de que María de Córdoba, su mujer, iría a la Fiesta del Corpus de la Villa de Valdemoro a representar los papeles que se le repartiesen y ayudar en los bailes y entremeses.

Vestiría sus papeles en las comedias y autos "según los bestidos que correspondían a los papeles de las dichas comedias y autos como se bisten en Madrid", entregándole los vestidos para Pascua del Espíritu Santo.

Le pagarían 4.300 rs. y una carga de vino y devolvería los vestidos "sin rasgón ni mancha". Madrid, 11-II-1637 (AHP: Protocolo 5576, fols. 100-101)

1637. Obligación de Juan de Aravaca, maestro de hacer carros, de hacer un carro para "Andrés de la Uega, autor de comedias de los doçe nombrados por Su

Magestad para la Semana Santa..., en esta manera: las ruedas de dicho carro an de tener cada vna doçe rayos y a de lleuar trezientas y treynta libras de yerro, esto fuera de los çebicones = Y la escalera de dicho carro, yugo, eje, tendales y puente lo a de acauar y las dichas ruedas, todo a satisfazi3n del dicho Andrés de la Vega, sin que falte más que tan solamente sogueos, rollos y mulas, porque a esto no se obliga y a de ser por quenta del dicho Andrés de la Uega”.

Se lo entregaría para Semana Santa por 770 rs.: 400 al contado y el resto al entregar el carro. *Testigos*: “Francisco Gil de Tejada, Juan Sánchez de Frutos? y Jerónimo Mercadel”. *Firma*: “Juº darabaca”. Madrid, 1637 (AHP: Protocolo 5576, fol. 154)

1637. Obligación de Andrés de la Vega, autor de comedias, de ir con su Compañía a representar en las Fiestas del Corpus de la Villa de Fuente el Saz el domingo 14 de junio, haciendo dos comedias mañana y tarde o una comedia y dos autos con sus bailes y entremeses “y todo buen ornato”.

Cobraría 1.200 rs.: 500 el día siguiente de Pascua de Resurrección y el resto al acabar la Fiesta, y para el día de Nuestra Señora de agosto le darían 4 fanegas de trigo.

Si otra Compañía ofreciera hacer la Fiesta por 100 rs. menos, él la haría también a ese precio.

Si Vega hiciera la Fiesta de la Villa de Cobeñas el viernes 12 de junio, el Mayordomo de Fiestas de Fuente el Saz se obligó a llevarle con su Compañía y hato desde Cobeñas a Fuente el Saz. Y si la Compañía estuviera en Madrid, vendrían a buscarlos a la Corte. Madrid, 6-III-1637 (AHP: Protocolo 5576, fol. 191)

1637. Asiento de Pedro López con Andrés de la Vega, autor de comedias, para “asistir y venir a danzar para la Fiesta del Santísimo Sacramento”, a Madrid con 8 personas de baile y 3 de música.

Darí a con ellas la muestra el domingo de la Santísima Trinidad o cuando se lo pidiera la Villa, y cobraría 720 rs. Madrid, 9-III-1637 (AHP: Protocolo 5576, fol. 201)

1637. Concierto entre Andrés de la Vega, autor de comedias, y Antonia Manuela, con poder de su marido, Bartolomé Romero, autor de comedias, para que Antonia Manuela trabajase en las Fiestas del Corpus de Madrid “en raçon de comedias”.

Cobraría 150 dcs. de a 11 rs.

Se le daría cama, posada y comida y 10 rs. diarios de ración. Madrid, 24-III-1637 (AHP: Protocolo 5576, fol. 244)

1640. “Concierto de vna fiesta. En 6 de septiembre de 1640”.

Obligación de “Andrés de la Uega, autor de comedias de los nonbrados por Su Magestad... de yr y que yré a la Uilla del Escurial *lentre líneas*: con mi] Compañía para el día de Nuestra Señora primero que viene deste pressente año y en ella aré el dicho día vna comedia con sus vayles y entremeses por la tarde, y el domingo siguiente, que

se contará 9 deste presente mes, hará otra comedia, esto yendo María de Córdoua, mi muger, y si fuere la Caruonera, tengo de hazer tres comedias, esto por quanto estoy conuenido y concertado con Sebastián Gómez, Diputado de la Cofradía de Nuestra Señora de la dicha Uilla, por lo qual me a de dar 1.300 rs. y una anega de zeuada, pagado en esta manera: la mitad dellos en acauando la primera comedia y la otra mitad acavada la dicha comedia, con pena de execución y costas... y si por algún ynpedimiento y defeto de los Diputados y bezinos de la dicha Uilla del Escorial no se yziere la dicha fiesta, se me a de pagar de bazío como si berdaderamente la yziera, y a ello me obligo en forma, y si no cunpliere, consiento que el dicho Sebastián Gómez pueda buscar otro autor que haga la dicha fiesta y por lo que más costare consiento ser executado...". *Testigos*: "Phelipe Domínguez y Alonso de Vrossa y Tomás Cano". *Firma*: "Andres de la vega". Madrid, 6-IX-1640 (AHP: Protocolo 5550, fol. 590)

1644. "Alquiler".

Obligación de Gregorio del Moral, vecino de Yunquera, de pagar 121 rs. a Andrés de la Vega, autor de comedias "por el alquiler de los vestidos que le a de entregar para las danças". Madrid, 15-VII-1644 (AHP: Protocolo 5583, fol. 257)

1644. Asiento de María de Córdoba en la Compañía de Andrés de la Vega, con poder de su marido. Madrid, 29-VII-1644 (AHP: Protocolo 5583, fol. 268)

1644. Obligación de Andrés de la Vega y María de Córdoba, su mujer, de pagar 2.200 rs. de plata doble y 200 de vellón a don Antonio Zapata, Capellán de Honor de Su Majestad y Rector del Colegio de Nuestra Señora de Loreto, por "vn vestido de hombre de raso nogueado bordado de plata: calzón, ropilla y ferreruelo de albornoz rayado de plata y forrado de lo mismo". Madrid, I-VIII-1644 (AHP: Protocolo 5583, fols. 269-270)

1645. Carta de pago de 220 rs. de Andrés de la Vega, autor de comedias, a favor de Bartolomé de Villafranca, pastelero, como fiador de Lorenzo Sánchez, vecino de Fuentenovilla. Madrid, 15-III-1645 (AHP: Protocolo 2797)

Otros documentos: 1642 (AHP: Protocolo 5581, fols. 50, 86 y ss., 177, 187, 206 y 222)

VELÁZQUEZ, Jerónimo

1585. Poder de Jerónimo Velázquez, autor de comedias. Burgos, 26-VII-1585 (AHP: Protocolo 477)

1586. Intervención de Jerónimo Velázquez, autor de comedias, en las Fiestas del Corpus de Madrid. 1586 (AHP: Protocolo 421, fol. 249 v)

1592. Obligación de Jerónimo Velázquez, autor de comedias. 1592 (AHP: Protocolo 426, fol. 50 v)

1598. Obligación de Francisco de Henao, vecino de Barajas, de pagar 50 fanegas de trigo al doctor Damián Velázquez de Contreras, para el día de la Virgen de agosto. Madrid, 2-V-1598 (AHP: Protocolo 1082, fol. 72)

Ver en el mismo Protocolo fols. 293-294.

VERDUGO, José

1681. Obligación de “Esteban de Espir, cobrador de Joseph Berdugo, autor de comedias”, y con su poder, otorgado en Valencia el 4 de marzo de 1680 ante el notario Tomás Aguilar, de pagar 150 rs. de a 8 de plata doble blanca mejicanos a Pedro Coster, Despensero del Duque de Veragua, Virrey de Valencia. Madrid, 1681 (AHP: Protocolo 10136, fol. 159)

Documentos de carácter general

1652. Carta de pago de 3.000 dcs. a favor del señor don Pedro Vicente de Borja, caballero de la Orden de Santiago, Regidor de la Villa de Madrid, “por las prebenciones de las tramoyas y adornos del Coliseo del Buen Retiro”. Madrid, 9-IV-1652 (AHP: Protocolo 5705, fol. 1.010)

1652. Carta de pago de 4.000 rs. de a 8 de plata a favor del señor don Pedro Vicente de Borja, caballero de la Orden de Santiago, Regidor de la Villa de Madrid, “por la obra y cosas tocantes al Buen Retiro”. Madrid, 2-XII-1652 (AHP: Protocolo 5705, fol. 1.071)

1653. Carta de pago de 3.000 dcs. a favor de don Pedro Vicente de Borja, caballero de la Orden de Santiago, Regidor de la Villa de Madrid, “para los gastos del aparato de la comedia que se ha representado en el Coliseo del Buen Retiro”. Madrid, 22-IV-1653 (AHP: Protocolo 5709, fol. 984)

1654. Carta de pago de 11.000 rs. a favor de don Pedro Vicente de Borja, caballero de la Orden de Santiago, Regidor de la Villa de Madrid, “para ayuda a la obra del dicho Real Sitio y Jardín del Buen Retiro”. Madrid, 27-IV-1654 (AHP: Protocolo 5710, fol. 664)

1709. “Memoria de los gastos hechos de orden de el señor don Diego Orejón en la Fiesta y procesión de San Ysidro de este presente año en que fue Comissario”:

A José de Otaola para diferentes gastos de la Iglesia, 1.160 rs.
Al mismo, "90 voletas de dulces de Génova" de 2 libras cada vna, a 11 rs. cada vna, 1.980 "
Al mismo "para vn agasajo a el yngenio que compusso los villancicos", 341 "
A don Antonio Armendáriz por la asistencia de la música, 550 "
A Blas de Balbassí y Manuel de San Joseph "por hauer asistido con sus danzas", 400 "
A Joseph Romany "por componer y lleuar los gigantones", 154 "
Total 4.585 rs.

(AV: 2-273-13)

1710. Memoria de los gastos de la Fiesta y procesión de San Isidro en 1710, en que fue Comisario don Eugenio Trezeño:

Gastos de Iglesia, 1090 rs.
Por 126 voletas de dulces ordinarios "por no hauerse hallado de Génoua", 3.276 "
Agasajos al de los villancicos y la música,480 "
Diego de Sola "por hauer asistido... con 4 voces más de las que tiene de obligazió", 100 "
Blas de Balbassí por su danza,200 "
Manuel de San Joseph por su danza en la procesión,200 "
Francisco de Londoño por los gigantones, 154 "
Total5.500 rs.

(AV: 2-273-13)

1711. Memoria de los gastos de la Fiesta y procesión de San Isidro en 1711, en que fue Comisario Alonso de Buendía:

Predicador de altar y gastos menores, 1.090 rs.
99 voletas de dulces de Génova "al Cuerpo de Ayuntamiento y demás personas que es estilo", 1980 "
A Diego de Sola por algunas voces de más, 120 "
A Manuel de San José por su danza,200 "
A Blas de Balbassí por su danza,200 "
A Gaspar Romaní por los gigantones, 154 "
Total 3.744 rs.

(AV: 2-273-13)

Siglas utilizadas:

AHN: Archivo Histórico Nacional. Madrid.

AHP: Archivo Histórico de Protocolos. Madrid.

AHPC: Archivo Histórico Provincial. Cádiz.

AV: Archivo de Villa. Madrid.

LE: Libro de Enterramientos. Iglesia parroquial de Santos Justo y Pastor. Madrid.

LESC: Libro de Enterramientos. Iglesia parroquial de Santa Cruz. Madrid.

LESS: Libro de Enterramientos. Iglesia parroquial de San Sebastián. Madrid.

LF: Libro de Fábrica. Iglesia parroquial de Santos Justo y Pastor. Madrid.

EL PODER EN LA TRAGEDIA *EL PRÍNCIPE TIRANO* DE JUAN DE LA CUEVA

Juan MATAS CABALLERO

Universidad de León

El poder es, quizás, el tema clave de la comedia y de la tragedia de *El príncipe tirano* de Juan de la Cueva. El asunto no está planteado de manera muy complicada ni demasiado elaborada desde el punto de vista doctrinal, posiblemente porque la escena de la época tal vez aún no estaba preparada para tratar cuestiones de tanto calado, y quizás tampoco fuera la intención del poeta dramático, quien optó por un planteamiento claramente sencillo y maniqueo con el fin de que el mensaje político y ético de las dos piezas fuera evidente y universalmente aceptado.

Ahora bien, el planteamiento del tema del poder en las dos piezas homónimas, comedia y tragedia, no es tan simple que no se pueda rastrear una cierta fundamentación doctrinal. A mi juicio, la cuestión del poder que Juan de la Cueva desarrolla en *El Príncipe tirano* se sustenta en la controversia ideológica que en la época existía acerca del maquiavelismo; un debate que llegó a nuestros humanistas y que se plasmó de alguna forma en no pocas obras literarias.¹ En efecto, las ideas o actitudes acerca del poder político que plantean los personajes de la obra de Cueva y, de forma muy destacada, el Príncipe Licímaco, reflejan claras resonancias de *El Príncipe* de Maquiavelo.²

¹ Evidentemente, el problema de fondo de este debate –que Juan de la Cueva debía conocer muy bien– se centra en la cuestión de la educación de príncipes, cuya trayectoria literaria medieval es continuada en el Renacimiento con la obra de Erasmo, *Institutio Principis Christiani*, que encontró claros ecos entre nuestros humanistas, como en el *Relox de príncipes*, de Antonio de Guevara. Véase A. Prieto, *La prosa española del siglo XVI*, I, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 177-217; A. Rallo, *La prosa didáctica en el siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 59-79, *Erasmo y la prosa renacentista española*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003.

² Aunque, al parecer, en España no hubo traducción impresa de *El Príncipe* de Maquiavelo antes del siglo XIX, sí que existió una traducción que quedó manuscrita con letra de finales del XVI o comienzos del XVII. Además, tanto en los antimaquiavelistas declarados como en escritos políticos de influencia maquiavélica hay fragmentos traducidos de *El Príncipe* o resúmenes de ciertos pasajes. Esta ausencia de testimonios no significa que no se conociera el pensamiento de Maquiavelo en nuestro país en el Renacimiento, ni tampoco que no lo conociera Juan de la Cueva. La comunicación cultural entre España e Italia garantizaba el conocimiento de las obras de Maquiavelo en nuestro país. A partir de 1559, cuando se incluye el nombre

En líneas generales, podría aventurar que Cueva nos presenta a un príncipe que ha llevado a sus últimas consecuencias las recomendaciones maquiavélicas en el ejercicio del gobierno, y el resultado ha sido la presentación del *Príncipe tirano*, un déspota cruel y sanguinario, un verdadero psicópata que comete todo tipo de tropelías, crímenes y atropellos contra todo lo divino y humano, un sátrapa que sólo podía acabar ajusticiado. El tratamiento del poder que, en líneas generales, Cueva ofrece en sus dos piezas homónimas, aunque especialmente en la tragedia, que es donde se desarrolla el ejercicio “político” del Príncipe Licímaco, lo sitúa entre los partidarios del antimachiavelismo,³ que postulaban una forma de gobierno en la que el interés de la *res publica* estuviera por encima de cualquier otra consideración, un ejercicio del poder que no sólo no fuera ajeno a los principios de la virtud y la moral, sino que incluso estuviera regido e inspirado por ellos, pues la tarea de gobierno no podía ser independiente de la providencia.

MAQUIAVELISMO EN *EL PRÍNCIPE TIRANO*

Más allá de la fortuita o voluntaria (y, en este caso, con clara voluntad crítica) coincidencia del título de las dos piezas teatrales del sevillano con el del tratado del florentino, se pueden señalar algunas semejanzas ideológicas o argumentales entre ambas obras que evidenciarían la utilización que Cueva hizo de *El Príncipe* y de su reacción antimachiavelica para la construcción de su pieza teatral.

El arte del disimulo

En el tratado XVIII de *El Príncipe*, titulado “Fidelidad del príncipe a la palabra dada”, Maquiavelo sostiene que el seguimiento de la virtud sería lo ideal para el buen príncipe, pero, dada la malvada condición del hombre, le es lícito actuar de forma perversa. Así, por ejemplo, al príncipe le puede ser lícito no respetar su palabra dada y actuar con astucia y engaño:

de Maquiavelo en el *Index librorum prohibitorum* de Paulo IV, “se empieza a desarrollar un antimachiavelismo entre nosotros”, que fue muy generalizado en los últimos años del XVI. Véase J.A. Maravall, “Maquiavelo y maquiavelismo en España” (1972), reimpresso en *Estudios de historia del pensamiento español, Serie Tercera. El Siglo del Barroco*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1984², pp. 39-72, cita en p. 65.

³ En este sentido, R. Frolid había señalado que el tema de la tiranía y el justo castigo al tirano, que tanto recrea Juan de la Cueva en su teatro, tiene un origen doctrinal y culto relacionado con el debate contemporáneo sobre el maquiavelismo y, en particular, con el antimachiavelismo; “Reconsiderando el teatro de Juan de la Cueva”, en F.B. Pedraza y R. González Cañal (eds.), *El teatro en tiempos de Felipe II*, Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico, Almagro, 7, 8 y 9 de julio de 1998, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, p. 23.

El príncipe, por lo tanto, ni puede ni debe cumplir la palabra dada si eso le perjudica y si desaparecieron los motivos de su promesa. Si todos los hombres fueran honestos, este principio no sería válido, pero como son perversos y no mantienen lo que prometen, tampoco uno debe mantenerlo. (...) Y ante todo es necesario saber disfrazar bien el propio carácter y ser gran disimulador. Son tan simples los hombres y tan sumisos a la necesidad de cada momento, que quien engaña encuentra siempre alguien que se deja engañar. (p. 82)⁴

En este aspecto se observa cómo Licímaco parece responder a la recomendación de Maquiavelo y se comporta como un verdadero maestro en el ejercicio de la política concebida como el arte del disimulo,⁵ ya que él no ha cumplido su palabra dada ni en la comedia cuando aceptó ser el príncipe heredero, ni en la tragedia al jurar su nombramiento como rey, pues en los dos momentos prometió que cumpliría las leyes del reino y, una vez que accedió al trono, hizo caso omiso de sus compromisos adquiridos. En ambas situaciones él supo disimular sus verdaderos propósitos con tal de acceder al gobierno de Colcos, con lo que se puede decir que actuó como la raposa,⁶ con la astucia que le permitió engañar tanto a su padre el Rey como al propio Consejo. En la comedia aparentó arrepentimiento de sus crímenes, y en la tragedia también disimuló su prisa por llegar al poder, y así le dijo al Rey que de forma razonable no tendría que sucederle mientras esté vivo. Y como el Rey insiste en que su sucesión está claramente acordada y decidida, el Príncipe incluso aparenta que acepta tratándose de un mandato del Rey, disimulando muy bien que es el gran deseo y aspiración de su vida⁷ Pero, sin duda, tal vez el mo-

⁴ Para las citas de N. Maquiavelo, *El Príncipe*, sigo la edición de F.J. Alcántara, Barcelona, Planeta, 1983. En lo sucesivo anoto, al final de cada cita y entre paréntesis, la página correspondiente.

⁵ Véase J.A. Maravall, "Maquiavelo...", art. cit., p. 52.

⁶ Maquiavelo sostiene que hay dos modos de combatir, con las leyes o con la fuerza, y si el primero es propio de los hombres, el segundo es de las bestias; ambas formas de actuar le están permitidas al príncipe si así le resultara necesario. Maquiavelo aconseja que el príncipe actúe como la zorra "para conocer bien las trampas" y como el león "para infundir terror a los lobos" (pp. 81-82). La mayor parte de la actuación del Príncipe Licímaco seguirá el modelo del león, pues serán la fuerza y el terror su consigna.

⁷ J. de la Cueva, *Tragedia del Príncipe tirano*, ed. F.A. de Icaza, *Comedias y tragedias de Juan de la Cueva*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1917. Las dos actitudes en las que Licímaco disimula sus ansias de poder pueden leerse en la p. 213 de esta edición, que es por la que siempre cito especificando, en lo sucesivo (entre paréntesis), al final de la cita la página y la numeración del verso que he realizado, aunque respeto sus caprichosos y arbitrarios criterios de edición: "Digo, que razón veda / Que vivo tu en el reyno yo suceda" (p. 213, vv. 51-52); "Siendo de ti mandado / De fuerza debe ser obedecido" (p. 213, vv. 59-60).

mento más simbólico del ejercicio disimulador del Príncipe sea el de la coronación cuando jura respetar todos los principios del reino de Colcos:

- CAL. Tu alteza se levante, y en presencia
Del cielo y del dios Marte, patrón nuestro,
Jure que guardara con reverencia
Los estatutos que por esta nuestro.
- PRIN. Juro que sean guardados con clemencia.
- CAL. Pues levante tu alteza el brazo diestro,
Según costumbre nuestra y rito antiguo
Y diga en alta voz como yo digo:
“El cielo contra mi sea siempre airado,
Iove me abrase con su rayo ardiente
Y al espantable reyno sea arrojado
A padecer entre dañada gente,
Si de mi fuere fuero quebrantado,
Si traspasare ley eternamente,
Si amare la crueldad o la codicia,
Si a todos no guardare igual justicia.”
Si assi cumplido de tu alteza fuere
El juramento hecho, largos años
El reyno goze y su valor prospere
En dulce paz, sin perdidas ni daños.
- PRIN. Assi lo pido al cielo, y si excediere
Del juramento vn punto por engaños,
Muera en poder del mal estrecho amigo,
O en opresion del barbaro enemigo.
- (p. 228, vv. 530-553,)

En efecto, la capacidad de fingimiento de Licímaco le permite aparentar que respetará y hará cumplir los estatutos del reino de Colcos con tal de acceder a su monarquía y, sin embargo, una vez que consigue su objetivo, lo veremos violar los principios legales jurados. El juramento tiene tal significación simbólica que en él se hallan las claves del posterior comportamiento de Licímaco y el consecuente desenlace que se deriva de su acción disimuladora.

La ausencia de religión

Un aspecto que refuerza la relación que existe entre la tragedia de *El Príncipe tirano* con *El Príncipe* de Maquiavelo se halla en el divorcio que en los príncipes de ambas obras se observa entre su ejercicio del poder y cualquier otro criterio de ín-

dole moral, jurídica, religiosa, etc.⁸ El capítulo XV, "Causas de alabanza y vituperios de los príncipes", de *El Príncipe* de Maquiavelo también puede ofrecer algún eco en la tragedia de *El Príncipe tirano*. Así, leemos en el tratado:

Quien quiera obrar en todo como hombre bueno, necesariamente fracasará rodeado de malos, por lo que todo príncipe que desee conservar su autoridad aprenderá a poder ser no bueno y después usará o no usará ese hábito, según dicte la necesidad. (p. 72)

En estas palabras se observa cómo para Maquiavelo el hombre no es bueno, y por eso el príncipe debe aprender a ser como todos los hombres, es decir, no bueno o malo, y, cuando le convenga, podrá actuar como hombre bueno. Desde esa perspectiva, se establece una separación entre el ejercicio del gobierno y la virtud y la moral, porque el gobernante no necesita ni tiene por qué ejercer su gobierno desde la práctica de la virtud ni desde la contemplación de la moral. En la tragedia de Cueva se observa cómo en todo momento el Príncipe Licímaco actúa como un hombre malo que sólo pretende satisfacer sus sanguinarias ansias de poder y dominación por encima de todos y de cualquier criterio de índole moral. Así, pues, la actuación perversa de Licímaco se haya justificada en esa ausencia de moral y en la condición malvada que Maquiavelo concede al príncipe.

Maquiavelo admite que lo mejor sería que el príncipe tuviera todas las buenas cualidades, pero la debilidad del hombre no permite poseerlas ni observarlas, por lo que "el príncipe debe ser tan prudente como para evitar la mala fama de los vicios que pueden inducir a desposeerle de su autoridad; y debe alejarse de los otros, aunque no sean tan peligrosos" (p. 73). Tampoco debe preocuparle que le censuren algunos vicios que le permiten mantener el Estado: "porque si bien miramos todo, algo habrá con apariencia de virtud que, de seguirlo, será su ruina; y algo con aspecto de vicio, de lo que se sigue bienestar y seguridad" (p. 73). A nuestro Licímaco no le preocupa reunir ni observar ninguna virtud, y tampoco tiene inconveniente en rehuir ningún vicio, como la lascivia, el crimen, la crueldad, la impiedad, la tiranía, que, a la postre, suscitarán la rebeldía, la ira e, incluso, su propio asesinato. Licímaco no hace gala en ningún momento de ninguna virtud, y la ruina de su gobierno y su propia muerte están producidos por su comportamiento y esencia viciosa.

Aparte de los horrendos crímenes que ha cometido Licímaco, también convierte la cuestión religiosa en blanco de su afán destructor. Así, una vez que Licímaco ha sido coronado como rey de Colcos, su privado Ligurino le cuenta cómo cumplió satisfactoriamente su mandato de quemar el templo de Marte, patrón de Colcos, con todos los estatutos, leyes y fueros del reino:

⁸ Véase J.A. Maravall, "Maquiavelismo...", art. cit., p. 57.

Fui a los Archivos, qual, señor, mandaste,
Del gran templo de Marte y con violencia
Los abrí de la suerte que ordenaste.
Tomé todos los libros, y en presencia
Del pueblo, que ya junto me cercava
Alterado en confusa competencia,
Y al fuego ardiente ante sus ojos dava
Las essempciones, libertades, fueros
Y sus franquezas en la llama echava.
(...)
Vieras aquí crecer el desatiento
Viendo de Marte arder el sacro templo
Y emprenderse en estatua y ornamento.
(pp. 234-35, vv. 725-754)

La acción simbólica de quemar el templo de Marte evidencia el deseo del Príncipe de no cumplir ni respetar las leyes humanas ni divinas, como, por otra parte, le había pedido su propio padre. La quema del templo de Marte simboliza su deseo de que no haya más ley que la suya ni más veneración ni adoración que la que se haga a él mismo, con lo que se evidencia, por una parte, que la forma de gobierno ha cambiado totalmente, pues se ha pasado de la monarquía ejercida por su padre a la tiranía del Príncipe y, por otra, su intención de no reconocer ninguna autoridad que no sea la suya, suplantando incluso a la propia divinidad. De hecho, más adelante, el Príncipe ratificará su convicción de ser adorado como si se tratara del propio dios:

Entienda el mundo que á de ser mi nombre
No menos que deidad reverenciado,
Y qu' en cualquiera parte que se nombre
An de temer como de love ayrado
(p. 243, vv. 1031-34).

En varias ocasiones, se observa cómo el Príncipe adopta una actitud de descreencia e, incluso, de irreverencia ante la divinidad. Así, por ejemplo, ironiza sobre el deseo del Rey de que le den muerte al Príncipe o que caiga sobre él el castigo de Júpiter: "D' esso tiene el gran Jupiter cuydado / Y lo trae noche y día desvelado" (1293-94). O cuando de forma mucho más irreverente y sacrílega, reafirma su poder absoluto que no puede ser desobedecido ni puede tener límite alguno ni en la tierra, ni en el cielo ni en el infierno:⁹

⁹ Se trata, por otra parte, de una actitud que parece guardar cierto paralelismo con la de Don

- ERI. Mude tu magestad de pensamiento
Porque lo que pretendes no es posible.
- PR. ¿Pues que impossibilita mi contento
Que haze a lo que quiero yo imposible?
¿Puede el cielo impedir mi mandamiento?
¿Puede todo el poder del Verco horrible
evitarlo, si nada no me impide?
(p. 259, vv. 1535-41)

Y, de nuevo, tras una invocación del Rey a los dioses para que castiguen a su hijo, el Príncipe, enfurecido porque había fracasado en el intento de matarlo, exclama en su conocido tono deicida:

Por pies se m' escapó mi padre fiero;
No se me irá o al cielo hare guerra,
Y al Retor summo del celesto impero
Con los mas dioses lançaré a la tierra.
(p. 266, vv. 1767-70)

Así, no parece que quepan muchas dudas acerca de los ecos que de *El Príncipe* de Maquiavelo se oyen en el tema de dios en la tragedia de *El Príncipe tirano* de Cueva, ya que Licímaco –que, en este aspecto, ha extremado la recomendación del florentino– entendía el ejercicio de gobierno como una práctica que no necesitaba la contemplación de ningún otro parámetro divino ni moral, y la quema simbólica del templo de Marte lo había convertido a él mismo en la única autoridad existente tanto en el cielo como en la tierra, y tal convicción le permitía adoptar toda clase de impostura soberbia y prepotente contra dios.

El fin justifica los medios

Maquiavelo veía positivo que el príncipe tuviera buenas cualidades (ser “piadoso, leal, humano, íntegro, religioso”, p. 83), pero, si no las poseía, podía y debía aparentarlas, porque lo que realmente importa es que el príncipe actúe debidamente para defender su Estado y, a veces, debe actuar “contra la lealtad, contra la caridad, la humanidad y la religión” (p. 83). Para el secretario florentino todo es lícito al príncipe para conservar su Estado: “que los medios siempre serán considerados justos y alabados por todos” (pp. 83-84). Así vemos cómo para Maquiavelo el fin

Juan, en *El burlador de Sevilla*, cuando también de forma sacrílega y escéptica exclamaba el “¡cuán largo me lo fiáis”.

de alcanzar y conservar el poder justifica todos los medios; de modo que el príncipe puede actuar con toda libertad sin tener en cuenta ningún tipo de criterio ético o moral, sin tener que someterse al dictado de cualquier ley ni religión, sino que sólo debe tener en cuenta la consecuencia triunfante de lo que le interesa. Los conceptos de justicia, moral, religión, sólo pueden ser considerados como instrumentos para alcanzar unos fines específicos.¹⁰ Como sostiene Pocock, Maquiavelo asume que el príncipe nuevo “vive inmerso en un mundo en el que el comportamiento humano sólo es en parte legítimo y sólo está parcialmente sujeto a las reglas de la moral” y, por consiguiente,

la inteligencia del príncipe –es decir su virtù– debe incluir la capacidad necesaria para comprender cuándo es posible actuar como si estuvieran vigentes las reglas de la moralidad (cuya validez no es negada en ningún momento) teniendo siempre presente que rigen también el comportamiento de otros, y cuándo no.¹¹

Si en la comedia, como primer paso para conseguir el poder, que era ser nombrado príncipe heredero, vimos cómo Licímaco mató a su hermana la Princesa, que era la legítima heredera al trono, y a su consejero Trasildoro, en la tragedia, lejos de rectificar, también continuó ampliando su *curriculum mortis* desde su coronación como rey, sin que ni siquiera tuviera una justificación clara para mantener el poder, sino que tales crímenes y violaciones no respondían sino a su necesidad de saciar su naturaleza violenta y sanguinaria. Es cierto que en el peculiar maquiavelismo del príncipe Licímaco no hay ningún ideario programático del ejercicio del poder, con lo que, en rigor, más que hablar de su prevalencia de la razón de Estado –que para nada le interesa– sobre cualquier otra observancia de carácter moral o religioso, habría que destacar la preeminencia de su egoísta interés sobre todo lo demás, su deseo de satisfacer sus envilecidos anhelos de violencia y muerte.

Si puede resultar comprensible que el que aspira a la consecución del poder encuentre justificable sus crímenes por el premio que espera, lo que resulta algo más sorprendente es que esa máxima maquiavélica haya sido asumida por el Consejo de Colcos y el Rey, quienes, en la comedia, tras una tensa deliberación, decidieron anteponer la razón de Estado a los principios legales y religiosos del reino, que hubieran exigido que el Príncipe Licímaco fuera castigado por el asesinato de su hermana y de su consejero. Y, en la tragedia, el propio Rey, según cuenta el

¹⁰ J.A. Maravall, “Maquiavelismo...”, art. cit., pp. 57 y 59.

¹¹ J.G.A. Pocock, *El momento maquiavélico. El pensamiento político florentino y la tradición republicana atlántica*, Madrid, Tecnos, 2002, p. 261.

Maestresala a Gracildo y Cratilo, también silenció y obligó a ocultar los dos cadáveres de los dos pajes cruelmente asesinados por el Príncipe:

El rey los mando enterrar
Y quel caso se encubriesse,
So pena de que muriesse
Quien lo osasse divulgar.
(p. 226, vv. 470-74)

Así, pues, todos antepusieron la razón de Estado a la justicia y, ante la posibilidad de que el príncipe heredero no alcanzara el trono, soslayaron el cumplimiento de la pena que debía sufrir el culpable y, paradójicamente, le concedieron el cetro. De esta forma, se observa cómo la teoría maquiavélica, que subvierte todo criterio al de la razón de Estado o que justifica todos los medios con tal de conseguir un fin determinado, afecta en la obra a todos los personajes, incluso a quienes pueden representar la función antimachiavélica.

El divorcio o la separación que entraña esta idea política de la moral ha terminado originando en el derecho público los conceptos de despotismo y pragmatismo. Y, en efecto, el maquiavelismo es esencialmente pragmático, pues no tiene en cuenta ni la justicia, ni la moral, ni la religión, sólo interesa alcanzar el fin que se desea, es también totalmente subjetivo y arbitrario, pues no hay ningún interés público que no sea el provecho del gobernante.

El horror

Entre los elementos de la política práctica del maquiavelismo destacan la crueldad y el horror. En este sentido, puede decirse que Maquiavelo legitima el terror como instrumento político. Todo gobierno nuevo sólo puede ser establecido por el terror; otro instrumento del terror es la mala fe y –como se ha visto– el arte del disimulo, de ahí la alabanza de Maquiavelo en *El Príncipe* a César Borgia.

Parece evidente que Juan de la Cueva pretendió aplicar de forma empírica esta idea maquiavélica sobre el terror a su tragedia *El Príncipe tirano*, de modo que el gusto por el horror que practica Licímaco encuentra su justificación teórica en la recomendación maquiavélica de usar el terror como instrumento del pragmatismo principesco. Desde esta perspectiva, el dramaturgo recurre a la técnica del horror –que, por otra parte, resultaba tan del gusto de los trágicos finiseculares–, que se convierte en un elemento importante en el desarrollo de la tragedia de *El Príncipe tirano*, tanto en su dimensión estética como en su vertiente ideológica.

En este aspecto del gusto desmesurado por el horror se observa cómo la tragedia *El Príncipe tirano* de Cueva hunde sus raíces también en la tragedia senequista

pasada por el tamiz de los trágicos italianos,¹² de forma concreta por el *Orbecche* de Giraldo Cintio, que se había convertido en santo y seña de los poetas dramáticos del último cuarto del siglo XVI. El éxito del Séneca trágico en el teatro europeo del último tercio del XVI, según F. Ruiz Ramón,¹³

hay que tratar de verlo como representación, con función catártica, o a lo menos de conjuro, de esos mismos terrores –reales o imaginarios, conscientes o subconscientes– de toda una sociedad, objetivados, casi emblemáticamente, en los fantasmas, cercos, persecuciones y sacrificios rituales que llenan los espacios escénicos o verbales de la tragedia renacentista.

La tragedia finisecular mostró una exagerada obsesión por el horror, hasta el extremo de poder hablar de una estética del horror que se manifiesta en todas sus vertientes: la muerte, la sangre, la tortura, la crueldad, la violación, etc., que terminó configurando todo un amplísimo campo visual y léxico.¹⁴

Por otra parte, tal vez, el gusto por el horror se enraíza en la propia realidad del Renacimiento dominada por una notable presencia de la destrucción, la guerra, la peste, etc., que se traducían en una gran familiaridad con la muerte. En este sentido, decía R. Froldi que el horror es

la radicalización teatral de una visión sufrida y turbada de la realidad. Alejados ya de la idílica y abstracta contemplación de una armonía cósmica, típica del Renacimiento, se entra en una época de contradicciones, en un período conflictivo. El horror es la palpable manifestación de todo esto.

Por otro lado, no debe caerse en la tentación simplista de considerar el horror como una expresión de mal gusto, sino como una amarga y dolorosa proyección de la realidad en las tablas, y cumple una función prioritaria de carácter didáctico y moral.¹⁵

Junto a las fuentes literarias y a la expresión de una colectividad dramática en un tiempo concreto, el horror de la tragedia *El Príncipe tirano* de Cueva también encuentra su fundamentación en *El Príncipe* de Maquiavelo, concretamente en el

¹² Véase J.L. Sirera, "Cristóbal Virués y su visión del poder", en *Mito e realtà del potere nel teatro dall'antichità classica al Rinascimento*, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, Roma, 1987, pp. 275-300, cita en p. 278.

¹³ F. Ruiz Ramón, "Prólogo" a G. Lasso de la Vega, *Tragedia de la destrucción de Constantinopla*, ed. A. Hermenegildo, Kassel, Edition Reichenberger, 1983, p. V.

¹⁴ Véase el volumen monográfico *Horror y tragedia en el teatro del Siglo de Oro. Actas del IV Coloquio del G.E.S.T.E. (Toulouse, 27-29 enero de 1983)*, *Criticón*, 23 (1983).

¹⁵ R. Froldi, "Reconsiderando el teatro...", art. cit., p. 20.

capítulo VIII titulado “Príncipes que alcanzaron el poder mediante el crimen”, ya que puede recordarnos la forma en que Licímaco obtuvo la corona del reino de Colcos, cuyo comportamiento, de acuerdo con la recomendación de Maquiavelo, quedó muy distante de la virtud y de la gloria:

Pero no puede llamarse virtud el asesinar a sus conciudadanos, traicionar a los amigos, no cumplir la palabra dada, carecer de piedad y religión: en tales condiciones, puede conquistarse el imperio, pero no la gloria. (...) Pues no puede atribuirse a fortuna o a virtud lo que se alcanzó sin la una y sin la otra. (pp. 40-41)

Ahora bien, se puede establecer un paralelismo entre Cueva y Maquiavelo en el hecho de que el dramaturgo no le concede la gloria al Príncipe Licímaco que ha alcanzado el poder mediante el crimen.¹⁶

Ser temido

La discusión sobre si el príncipe debe obedecer la ley moral pasa a ser una discusión acerca de cuándo debe obedecerla, y este debate se mezcla con la cuestión de si es mejor ser amado o ser temido, ser audaz o prudente.¹⁷ El capítulo XVII de *El Príncipe* de Maquiavelo, que trata de “La crueldad y la piedad. ¿Es mejor ser amado o ser temido?”, también parece haber encontrado eco en la tragedia de *El Príncipe tirano* de Cueva. Para Maquiavelo, el príncipe puede ser cruel si su crueldad sirve para mantener unido su reino; además, no debe preocuparle, en este caso, que se le llame cruel (p. 77).¹⁸ El secretario florentino también se plantea si resulta mejor que el príncipe sea amado o temido:

¹⁶ Pudo haber servido de fuente de inspiración el caso que cuenta Maquiavelo de Oliverotto de Fermo, quien con sus soldados mató a su tío paterno Giovanni Fogliani y a sus compañeros, saqueó la ciudad y asedió en su palacio al magistrado supremo, aterró a los ciudadanos de Fermo quienes no tuvieron más remedio que obedecer y nombrar príncipe a Oliverotto, quien decretó nuevas leyes civiles y militares. N. Maquiavelo, *El Príncipe*, op. cit., pp. 41-42.

¹⁷ J.G.A. Pocock, *El momento maquiavélico*, op. cit., p. 262.

¹⁸ Maquiavelo se pregunta por qué unos pudieron mantener durante mucho tiempo el poder y otros no, y la respuesta la encuentra en el uso que los príncipes hagan de la crueldad: “Creo que eso depende del buen uso o mal uso que se haga de la crueldad. Puede llamarse crueldad bien usada (si es lícito hablar bien de lo que es malo) la que se lleva a cabo rápidamente, para lograr la firmeza del poder, y después no se insiste en ella, sino que se busca la mayor utilidad posible para los súbditos. Mal usada es la crueldad que, por notable al principio, va creciendo con el tiempo y se sostiene en vez de extinguirse. Quienes siguen el primer método, pueden esperar que Dios y los hombres los perdonen, como sucedió a Agatocles; en cuanto a los otros, es imposible que mantengan el poder.” (p. 43)

Mi respuesta es que convendría lo uno y lo otro; mas ya que es difícil reunir ambas cosas, es mucho más seguro ser temido que amado, si ha de faltar una de ellas. (...) Los hombres no se cuidan tanto de ofender a quien se hace amar como a quien se hace temer; porque el amor se mantiene por vínculo de obligación y éste, dada la malicia humana, se rompe fácilmente en cuanto anda por medio la propia utilidad. En cambio, el temor se mantiene gracias al miedo al castigo, que nunca nos abandona. (pp. 78-79)

Como es sabido, Maquiavelo parte siempre de la naturaleza malvada del hombre y, en ese caso, el uso del temor por parte del príncipe resulta la mejor fórmula para hacerse respetar sin miedo a ser desestabilizado o derribado del poder. Así, Pocock dice:

La respuesta es siempre la misma: la esencia de la virtù es saber cuál de los términos de la antítesis es el más adecuado a cada momento. En el caso de paridad de condiciones, el mejor camino es siempre el más espectador y agresivo –ser audaz, actuar para ser temido–. Ser amado lleva tiempo.¹⁹

Por su parte, el Príncipe Licímaco usa la crueldad por su propia naturaleza e inclinación, pero en ningún caso hallamos ninguna justificación política o social que haga necesaria el uso de la crueldad.²⁰ Cuando, al comienzo de la tragedia, ofrece lo que he llamado su “ideario de gobierno”, el Príncipe muestra su disposición a ejercer siempre la crueldad, la impiedad y la guerra. Además, el Príncipe Licímaco, lejos de pretender el amor de su pueblo, confiesa su deseo de ser temido, con lo que se sitúa en la misma esfera de los valores postulados por Maquiavelo.²¹ Su propia idea del ejercicio de gobierno tampoco se atiene a ninguna concepción política o moral, sino que se expresa como un tirano que quiere oprimir y reprimir a todo

¹⁹ Como señala Pocock, la acción es *virtù* y, en momentos de tribulaciones o cuando el mundo está desestabilizado, actuar, o sea, hacer algo que no es legítimo, significa imponer una forma a la *fortuna*; y así la agresión se convierte en la mejor elección; *El momento maquiavélico*, *op. cit.*, p. 262.

²⁰ J.L. Sirera había señalado que Cueva usaba el horror como un fin en sí mismo: “el poder es una forma de dar rienda suelta a la crueldad; no es ésta concebida tanto como un medio para conservar el poder (...), sino como un fin al que se llega por el ejercicio tiránico del poder”; “Cristóbal de Virués y su visión del poder”, *art. cit.*, p. 291.

²¹ M. Fernández Álvarez nos presenta a un joven príncipe Felipe II que acusa las graves enseñanzas (de Silíceo) que le avisan de “que cuando sea rey, nadie se atreva a ir contra sus decisiones, so pena de la vida”; lo que lo sitúa muy de cerca de la máxima de Maquiavelo de que el Príncipe, entre ser amado o temido, debe escoger lo segundo (*Felipe II y su tiempo*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2001, p. 653 y p. 763). Así, en este aspecto, se podría establecer un evidente paralelismo entre el príncipe Licímaco y el príncipe Felipe II.

el mundo, y que aspira a ser temido y aborrecido, pues parece que ha cifrado su objetivo personal en concitar el odio de su pueblo, de ahí que declare que nada ni nadie, ni hombre alguno ni dios, quedará tranquilo con su ejercicio de gobierno:

Vna viva centella
Me abrassa, y el desseo me levanta
Qu'el duro yugo oprima
Por mi mano todo a quien mi braço espanta,
Haziendo que mi nombre
Se honore qual deidad, qual furia assombre.
Que me aborrezcan no me da cuydado,
Temanme a mi qu'es lo que yo pretendo,
Y esté en odio perpetuo de mi tierra;
Sea inviolable mi real mandado,
Entiendase qu' está en mi pecho horrendo
Crueldad eterna y que piedad no encierra;
La paz bolveré en guerra,
No avra en tomando el ceptro en esta mano
Sossiego que no turbe,
Hombre que no perturbe
Ni dios en todo el coro soberano
A quien el poder mio
Dexe en quietud gozar su señorío.

(p. 212, vv. 7-26)²²

El príncipe Licímaco parece un alumno aventajado de Maquiavelo en tanto que no ha dudado en obrar mal, con absoluta crueldad, incluso desde antes de obtener el poder, y en todo momento ha prescindido de cualquier concepto moral, sólo le ha interesado imponer su voluntad y capricho al margen de cualquier ley o principio ético, y sin ninguna justificación que no fuera su propio interés.

El Príncipe usa la crueldad y el terror desde el primer momento, incluso en la comedia, cuando mata a su hermana la Princesa que era la legítima heredera al trono, y a Trasildoro, su consejero, con tal de quedarse él como único heredero. También mató, sin ningún motivo ni causa, a dos pajes, Rucelo y Porcildo, que arrojó desde el mirador después de sacarle al primero los ojos con una daga, y quemárselos al segundo (pp. 225-26, vv. 427-65). Una vez coronado como rey, castigó mortalmente a los dos nobles, Cratilo y Gracildo, que se habían rebelado tras la

²² A. Robert Lauer señaló el eco de Séneca (*De Clementia*, l. 11-2) en este monólogo que inicia la tragedia de *El Príncipe tirano*, en el que presenta sus credenciales políticas y morales; *Tyrannicide and Drama*, Stuttgart, Franz Steiner, Archivm Calderonianum, 4, 1987, p. 80.

quema del templo de Marte, que fueron despeñados desde un alto monte. Y el mismo Licímaco arrojó desde el mirador a su aya Merope, con su nieto en brazos, porque la vio sollozar por la desdicha de los dos grandes (pp. 247-8, vv. 1137-90).

El comportamiento absolutamente despótico y cruel de Licímaco se encuentra legitimado por el pensamiento maquiavélico, aunque no haya sido un buen discípulo, ya que no ha sabido dosificar bien la aplicación de la crueldad, que la ha ejecutado en todo momento y contra todos, sin administrar ningún beneficio y deseando saciar sólo sus peores instintos. La legitimidad de la crueldad en el ejercicio del gobierno postulada por Maquiavelo se ha traducido en *El Príncipe tirano* en la creación de un “monstro tan horrendo” (como lo llaman el Paje –p. 247, v. 1166–, o el Rey –“monstruo horrible”, p. 251, v. 1282), que es lo que representa Licímaco; y, en este sentido, Cueva ha optado por reflejar una actitud claramente antimachiavélica, pues Licímaco se ha convertido en la representación exagerada, con su consiguiente efecto denigratorio, del uso de la crueldad que era legítima al príncipe de Maquiavelo, de ahí también que pague tantas atrocidades con una muerte horrenda.

ANTIMAQUIAVELISMO EN *EL PRÍNCIPE TIRANO*

Parece haber quedado demostrada la existencia de algunos ecos del pensamiento de Maquiavelo, y más exactamente, del debate en torno al maquiavelismo en la tragedia de *El Príncipe tirano* de Juan de la Cueva. Si, de manera simplificada, puede decirse que la actuación de Licímaco respondía –aunque de forma algo exagerada– a los parámetros ideológicos de Maquiavelo, del mismo modo, podría afirmarse que la reacción suscitada en los demás personajes es susceptible de ser considerada como la respuesta antimachiavélica a tales excesos del tirano.

La monarquía frente al tirano

El Rey es el principal antagonista de Licímaco y, desde el punto de vista dramático, contribuye a proporcionar una mayor tensión a la acción en su conjunto. El Rey tiene una evidente dimensión política, pues significa la oposición de la monarquía a la tiranía;²³ y, por supuesto, también termina por reflejar la propia idea y actitud de Juan de la Cueva acerca del poder que, en los términos que se plantea, se traduce en una clara inclinación a favor del antimachiavelismo.

En este sentido, el papel antimachiavélico por antonomasia lo representa el Rey, pues su concepción política y su ejercicio de gobierno se sitúan en los antípo-

²³ Como había afirmado J.A. Maravall, el maquiavelismo es una destrucción del orden del poder y es, por consiguiente, una tiranía; “Maquiavelismo...”, art. cit., p. 69.

das de la práctica de Licímaco. Como decía Robert Lauer, en el terreno moral el padre de Licímaco es el verdadero Rey, y su hijo, a pesar de su título, es un tirano.²⁴ Si el Príncipe actuaba siempre con la intención de beneficiarse personalmente y pretendía satisfacer exclusivamente sus intereses egoístas sin atender a ninguna otra consideración, el Rey anteponía el “general provecho” para la *res publica* (p. 220, v. 308); si el Príncipe actuaba dominado por sus instintos y por sus bajas pasiones y actuaba de forma injusta e imprudente, sometiendo al pueblo bajo su yugo,²⁵ el Rey, siguiendo la enseñanza estoica, actuaba guiado por la razón y la justicia, como aconsejaba proceder a su hijo a propósito de su sentencia sobre el caso planteado por Aranto: “Hijo, assi debes juzgar, / No movido de passion, / Mas de justicia y razon, / Qu’ en el rey no an de faltar” (p. 218, vv. 242-45), y ejercía el poder de forma prudente y justa, respetando la libertad de sus súbditos, como reconocía Gracildo (p. 224, vv. 408-9). Cueva realza el valor positivo del ejercicio del poder del Rey con la paronomasia “rey” – “ley”, que funciona como un símbolo léxico que enfatiza el respeto del rey a las leyes humanas y divinas:

Qu’ es ley justa y manda al rey
No ser rey o dexar verse,
Porquel rey no a de absconderse
Pues es alma de la ley.
(p. 214, vv. 86-89)

El Príncipe ha sido calificado de forma universal como un rey tirano,²⁶ inhumano e inclemente,²⁷ a diferencia del Rey que era presentado como un gobernante humano y clemente, que estaba al servicio de su pueblo al que impartía justicia igual para todos de forma piadosa. Así se pudo demostrar cuando abrió sus puertas

²⁴ A. Robert Lauer, *Tyrannicide...*, *op. cit.*, pp. 81-82.

²⁵ Así lo declaraba Gracildo: “Oy cumple su desseo Fortuna avara; / Oy del potente reyno se retira / La libertad; oy se verá oprimido / Y a la serviz el yugo sacudido” (p. 224, vv. 406-09). También lo vaticinaba el Maestresala: “Oy damos la libertad / A vn tirano; oy nos ponemos / Al yugo; oy nos sometemos / A toda inhumanidad”, p. 227, vv. 498-501). Y la propia Figura del Reino sentenciaba su padecimiento sin libertad: “Y atado qual me poneys / A este yugo trabajoso” (p. 231, vv. 648-49).

²⁶ En efecto, prácticamente todos los personajes de la obra, excepto su privado Ligurino, calificaron al Príncipe Licímaco como un “tirano” y su forma de ejercer el poder como una “tiranía”: Cratilo (p. 224, v. 389), el Rey (p. 246, v. 1119; p. 247, v. 1151), el Paje (p. 247vv. 1164-66), Teodosia (p. 263, v. 1660).

²⁷ El carácter inhumano de Licímaco por su crueldad e inclemencia también fue señalado por todos los personajes. Esta descalificación se relaciona obviamente con su naturaleza infernal que también ha sido destacada por la mayoría de sus víctimas. Así lo llaman Cratilo (p. 224, v. 387), el Maestresala (p. 227, v. 501) y el Rey (p. 251, v. 1286).

a Aranto para que le contase cuál era su problema y la forma que tuvo de resolverlo. Esta escena tiene un evidente valor simbólico, pues refleja el ejercicio del poder del Rey. Se trata de una anécdota que viene a ser similar a las facecias, cuentos o ejemplos –como los de *El Conde Lucanor*– que sirven para extraer una lección moral o doctrinal, que, en este caso, trata sobre la concepción y práctica del poder. La escena abarca los vv. 66-245 (pp. 213-18) de la primera jornada y se produce justo cuando el Rey está hablando a su hijo el Príncipe al que comunica que le va a ceder la corona y el cetro (iconos o símbolos por antonomasia del poder real),²⁸ y está aconsejándole al respecto. En ese momento, el Paje los interrumpe porque tres hombres y una mujer reclaman la presencia del Rey, quien demuestra su talante político ordenando al Paje que los deje entrar; él no sólo les da “licencia” sino que les abre su corazón, pues sería inhumano no atenderlos (vv. 74-81). El talante del Rey se demuestra entrañable y siempre al servicio del pueblo, al que sirve de forma cariñosa, paternal, diciéndole que hable “sin temor alguno” y su disposición a darle “justicia y clemencia” (p. 214, vv. 94-97), y Aranto ratifica ante la concurrencia la “buena fama” como hombre virtuoso que goza el Rey (vv. 98-101). Por el contrario, el Príncipe también testimonia su diferente conciencia del poder, pues aconseja al Rey que los mande al Consejo y así no les moleste ninguna pesadumbre ajena (vv. 82-83), con lo que se evidencia su egoísmo a la hora de la administración del poder.

Aranto plantea cuál es el problema: su hija, por su cuenta, se ha casado con Licedio, mientras que él mismo quería casarla con Emilio. Pide al Rey que determine a quién se debe dar por esposa, con la condición de que, si se la da a Licedio, el padre la desheredará.²⁹ El Rey deja que cada uno de los implicados –padre, hija, marido y pretendiente– dé su parecer sobre el caso, con lo que demuestra su talante justo al mostrarse dispuesto a oír todas las opiniones. Si la escena expresa una importante carga simbólica, la solución propuesta por el Rey también refleja en sí misma un evidente valor simbólico, pues, de forma semejante a la tópica imagen que representa la Justicia como una mujer ciega, decide que tapen los ojos a Lucila con una venda y que el hombre que escoja de los dos que la disputan, Licedio y Emilio, sea su marido. La elección fortuita de Licedio ratificó su voluntaria decisión. El Rey dice a Aranto que desherede a Lucila (trescientos ducados) por haberle desobedecido, pero que la entregue a Licedio, y él mismo la dotará con tres mil escudos de oro.

²⁸ Véase A. Hermenegildo, “Iconos, símbolos y reyes: de Cueva a Lasso de la Vega”, en *El escritor y la escena. IV Estudios sobre teatro español de los Siglos de Oro. Homenaje a Alfredo Hermenegildo*, IV (1996), pp. 17-25.

²⁹ Puede observarse cómo Juan de la Cueva recrea un tema que será muy frecuente en la *comedia nueva*, el del enfrentamiento entre padre e hija por la elección del marido de ésta.

Excepto Emilio, los tres implicados que ya pertenecen lógicamente a la misma familia, quedan plenamente satisfechos con la solución determinada por el Rey, y expresan la “grandeza”, “largueza” del monarca. A modo de moraleja, el Rey aconseja al Príncipe que “así” debe juzgar, guiándose de la justicia y de la razón, virtudes estoicas “Qu’ en el rey no han de faltar”, y nunca debe moverse por la “pasión”.

Licímaco no actúa guiado por la justicia ni la razón, y así, también de forma simbólica, vemos cómo la recompensa que él ofrece es el pago de cincuenta libras de oro a su capitán Arganto por haber cumplido su horrenda orden de ejecutar a Cratilo y Gracildo. Y también protagoniza otra escena simbólica que, de forma paralela, contrasta con la del Rey sobre el caso de Aranto. Al final de la Jornada III se vuelve al problema planteado por Ericipo al Príncipe acerca de la disputa entre Beraldo y Leutonio. Frente a la solución razonable y justa del Rey, que había abierto de inmediato las puertas de su palacio para resolver los problemas de su pueblo, el Príncipe propone una solución propia de su condición y comportamiento psicótico, ya que la propuesta es injusta y violenta: que se eliminen a golpes el uno al otro (pp. 249-51, vv. 1219-77). Además, el Príncipe no recibió de inmediato a Ericipo, sino que lo haría esperar mientras él se interesaba por su hija, a la que, tras oír a Ligurino, desea poseer. El Príncipe antepone su interés personal al de su pueblo (p. 237, vv. 807-822).

Frente al arte de la disimulación que caracterizaba el ejercicio de gobierno del Príncipe, el Rey siempre actuaba con la verdad; si el Príncipe violó todas las leyes humanas y divinas, el Rey, salvo en las ocasiones comentadas, las respetó y veló que se cumpliesen. Ante la voluntad del Príncipe de ser temido, odiado y aborrecido, el Rey optaba por granjearse el cariño y el amor de su pueblo, de forma que su fama fuera fruto de su bonhomía y buena gestión de la política y de la justicia que ejercidas de forma virtuosa se traducían en la consecución de la paz. El Rey goza del aprecio de todo su pueblo, como lo pone de manifiesto el Consejo de Colcos cuando el Rey anuncia que, tras el juramento del Príncipe, se le debe nombrar rey (p. 219, vv. 254-261). Las intervenciones de Cratilo y de Gracildo –que terminarán rebelándose contra el Príncipe– en el Consejo subrayan que el pueblo de Colcos quiere y respeta al Rey y por eso lamenta que deje el trono (vv. 270-89). Así, se hace evidente la distancia de Cueva respecto de esa máxima maquiavélica que subrayaba el temor que el príncipe debía imponer a su pueblo. Las alusiones y quejas del vulgo terminan cuando el Rey declara que no se aparta del reino sino que lo deja a su hijo (p. 221, vv. 322-23).

Cueva de manera simbólica supo contraponer las dos formas de gobierno, la del Rey y la de Licímaco, desde una vertiente práctica, ya que estas dos actitudes y ejercicios concretos del poder y de la justicia fueron radicalmente distintos y contrarios. Desde un punto de vista ideológico, parece evidente que si la actuación del Príncipe Licímaco parecía dictada por los consejos prácticos de Maquiavelo, la figura del Rey, tanto su pensamiento como su forma de gobierno, se opone to-

talmente al ejercicio de su propio hijo, lo que se traduce en una de las más claras evidencias de la actitud antimachiavélica que adopta nuestro dramaturgo, plasmada en la imagen positiva del monarca o del poder. Así, el papel del Rey también servirá para ofrecer una salida o solución a la crisis de gobierno provocada por el Príncipe tirano.

Providencialismo

Si el machiavelismo se caracterizaba por la preeminencia de la razón de Estado sobre cualquier otro criterio de orden moral, judicial o religioso, el antimachiavelismo reacciona reafirmando la sobrevaloración de la ética y de la providencia. Además de lo señalado en epígrafes anteriores,³⁰ esa tácita contienda entre machiavelismo y antimachiavelismo respecto al problema religioso se traduce en *El Príncipe tirano* en una dialéctica que se cifra simbólicamente en las constantes apelaciones al espíritu infernal del príncipe Licímaco y las continuas invocaciones a la justicia divina, a la intervención de la providencia para que haga justicia y castigue al Príncipe tirano por todos sus crímenes y horribles acciones.

Ya, en la comedia, la furia infernal Aleto apareció inspirando al Príncipe el ejercicio del mal, aconsejándole que matase a su hermana para poder acceder al reinado. De este modo, se sugiere que la maldad del Príncipe viene inspirada por la furia infernal y, conforme los distintos personajes van entrando en contacto, sobre todo como víctimas, con los crímenes y atropellos del Príncipe tirano, todos van subrayando de manera simbólica su condición infernal: Cratilo, el mismo día de la coronación del Príncipe, se queja de que la alegría de Colcos se terminará y todos comenzarán a morir, y el culpable será el Príncipe “inhumano”, “tirano”, poseído por la “infernal Aleto” (p. 224, v. 393); Leutonio lo identifica con la furia infernal (p. 251, vv. 1285-86); el Rey también lo considera el espíritu del infierno (p. 252, v. 1342); Arganto lo cree instigado por Aleto (p. 255, v. 1404).

Frente a tal identificación del Príncipe tirano con el espíritu del infierno sólo cabría una solución que proviniera de una fuerza sobrehumana, de ahí que todos esos mismos personajes, conscientes de su impotencia frente al todopoderoso tirano, acaben invocando la justicia divina, que se convierte en un símbolo léxico que funciona a lo largo de toda la obra y que, en cierto modo, corrobora el fatal desenlace que aguarda al tirano. Ya en el mismo ritual del juramento de Colcos se apelaba a Júpiter si el Príncipe incumplía su promesa de respetar los estatutos del reino (p. 228, vv. 538-39). De forma gradual y conforme los personajes padecen la crueldad de Licímaco, se van sucediendo las invocaciones a la justicia divina (los nobles tras la quema del templo de Marte: p. 235, vv. 735-6), con el ánimo

³⁰ Véase más arriba los epígrafes titulados “La ausencia de religión” y “El fin justifica los medios”.

de que el tirano sea ajusticiado (Cratilo –p. 245, vv. 1095-98– y Gracildo –vv. 1101-2–). El mismo Arganto, que es capitán de la guardia, cuando va a cumplir el insano mandato del Príncipe, expresa su deseo de que sea enviado al infierno y apela a los dioses (p. 255, vv. 1405-6). Calcedio exclama que el cielo lo castigará por su lascivia (p. 258, vv. 1489-90) y Ericipo, ante la afrenta que padece, también reclama justicia divina (p. 263, vv. 1673-4). Hasta el propio Rey confirma el providencialismo de la obra cuando tiene que apelar a la justicia divina para que dé muerte ejemplar al tirano (p. 251, vv. 1292-3; p. 252, vv. 1335-42), y que su cuerpo sea arrojado al infierno (p. 266, vv. 1763-66). La restauración del orden roto en el ámbito religioso se produce cuando el Rey pide a todos que vayan a dar gracias a Júpiter por haberse producido el tiranicidio y la consiguiente liberación del reino de Colcos.

Así, pues, la providencia aparece como un *leitmotiv* constante en la tragedia de *El Príncipe tirano*, ya que son continuas las apelaciones e invocaciones a la justicia divina, a Júpiter, para que Licímaco sea sometido a la justicia y castigado por todos sus crímenes y delitos. Tales invocaciones se convierten en un símbolo léxico. Finalmente, se realiza el anhelo colectivo de castigar al Príncipe tirano, pero no ha sido por obra de la intervención directa de la providencia, a modo de *deus ex machina*, sino que fueron sus propias víctimas quienes le infringieron el merecido castigo. Este desenlace ratifica que las invocaciones a la justicia divina no fueron en vano, de modo que la obra termina reflejando la presencia de la providencia y su consiguiente distancia del pensamiento maquiavélico al respecto.³¹

Culpabilidad y castigo

No podemos olvidar que el Rey y el Consejo de Colcos, formado por los nobles, también cometieron graves errores por anteponer la particular razón de Estado a la aplicación de la moral y de la justicia. Así, después de que el príncipe Licímaco matara a su hermana la Princesa, y a Trasildoro, con el planteamiento de que no se podía dejar el reino sin un legítimo heredero, perdonaron sus crímenes cometidos. Y siguiendo el mismo criterio, también el Rey, más tarde, ocultó el crimen que cometió Licímaco al matar de manera cruel a sus dos pajes. Por ello, tanto el Rey como el Consejo también son culpables, aunque se trate de una culpabili-

³¹ J.A. Maravall había afirmado: “Uno de los ataques más repetidos de los escritores antimachiavelistas, contra Maquiavelo y los príncipes que siguen su escuela, es la de convertir la religión en ‘instrumentum regni’ (...). La razón última de la ineficacia del comportamiento maquiavélico y de la ruina de toda prosperidad política, se encuentra en que el orden del gobierno de los hombres, como el mundo entero, está sujeto en su acontecer a una intervención providencial, divina. El antimachiavelismo es providencialista”, “Maquiavelismo...”, art. cit., p. 67.

dad parcial frente a la culpabilidad absoluta del tirano.³² Así, vemos cómo también Cueva se hace eco del concepto cristiano de la culpabilidad parcial de las víctimas.³³

Así se explica que prácticamente todos los personajes padezcan alguna forma de castigo, en forma de sufrimiento o muerte, con el que paguen su cuota de culpabilidad. Por otra parte, el sufrimiento y la muerte tienen también un carácter simbólico, pues todas las muertes de los personajes suelen cumplir una función explicativa de acuerdo con su actuación en el desarrollo de la intriga. La muerte que, sin duda, expresa el cumplimiento de la justicia poética en la tragedia es la del Príncipe tirano a manos de dos de sus víctimas, Teodosia y Doriclea. La muerte de Licímaco representa la definitiva liberación del reino de Colcos del espíritu infernal y de las consiguientes maldades, atropellos e injusticias que padecían sus gentes. En el mismo sentido cabe interpretar la muerte de Ligurino, privado de Licímaco, pues, en la medida en que cumplió obediente y ciegamente el papel de cínico cómplice del Príncipe tirano, debía padecer su misma suerte para liberar de todo mal el reino de Colcos.

Más difícil de explicar resulta la muerte de los restantes personajes de la obra, sobre todo la de aquellos cuya actuación se ha limitado a cumplir sólo el papel de víctimas inocentes, con lo que sus muertes apenas encuentran otra justificación que la de manifestar o ejemplificar la injustificable maldad del Príncipe tirano. Así pueden entenderse las muertes de los pajes del Príncipe y las de Merope y su nieto. Estas muertes carecen de toda justificación, pues las víctimas no han aparecido en la obra nada más que para sufrir el fatal castigo, de modo que su sacrificio subraya la brutal violencia y la maldad gratuitas del Príncipe tirano, y al mismo tiempo se convierte en la argumentación y justificación razonable del tiranicidio.

El sufrimiento –y, en algunos casos, la muerte– que padecen los nobles y el propio Rey a manos del Príncipe tirano no está exento de alguna justificación, pues los castigos que todos ellos padecen contribuyen a manifestar la sabia crueldad y maldad del Príncipe, pero, por otro lado, también encuentran cierta explicación porque ellos fueron los que, a pesar de las advertencias del Mudo y de la Figura del reino, o del Maestresala (sin recordar los crímenes que cometió contra la Princesa y Trasildoro en la comedia), optaron por dejar impunes los crímenes que había cometido y lo votaron como rey de Colcos. La omisión y el incumplimiento de la legalidad vigente en virtud de la razón de Estado los convertía en sus cómplices y al mismo tiempo en sus víctimas y, por lo tanto, tenían que pagar, que sufrir de algún modo, los errores cometidos: el Rey ocultó y no castigó los crímenes de los dos pajes, con lo que se convirtió en su cómplice; Cratilo y Gracildo tampoco hicieron

³² Véase más arriba el epígrafe “El fin justifica los medios”.

³³ Recuérdese que Doriclea (p. 260, vv. 1551-66) y Calcedio (p. 266, vv. 1761-62) también se habían autoinculcado. Véase R. Frolidi, “Reconsiderando...”, art. cit., p. 28.

nada por evitar la coronación del Príncipe, a pesar de saber que tenía las manos manchadas de sangre, y cuando se rebelaron por la quema del templo de Marte terminaron pagando con la muerte su silencio y su rebeldía, como castigo que padecerían los que siguieran su camino. El mismo Calcedio se autoinculpa y se cree merecedor del castigo que padece por no haber actuado a tiempo y haber evitado que el Príncipe llegara a ser rey de Colcos (de hecho, en la comedia, fue el que más interés puso en que fuera perdonado por el Rey por sus crímenes cometidos y que fuera nombrado príncipe heredero), pues en el proceso de coronación del Príncipe animó al Rey a no hacer caso a la Figura del reino que advertía sobre las consecuencias de la elección del Príncipe como rey.

La muerte del Mudo no cumple la función de expresar el cumplimiento de alguna manera de la justicia poética, sino que asume el papel de una muerte simbólica que sirve para adelantar prospectivamente el baño de sangre, de injusticia, de violencia y de muerte que arrasará el reino de Colcos después de que el Rey y el Consejo de los Grandes entreguen el poder a Licímaco. La actuación del Mudo se mantiene en un plano diferente al de los demás personajes de la obra, pues no pretende tanto advertir con el ánimo de intentar evitar la elección del Príncipe tirano como rey, sino que su intención es la de ilustrar con su actuación gesticulante (a modo de teatro dentro del teatro) la suerte que correrá todo el reino de Colcos con la fatal elección del Príncipe tirano como rey: la violación de las leyes y fueros, los llantos, la miseria y quebranto del reino; aunque apunta la que será la única solución posible para que el reino de Colcos se libere de tantos males: matar al Príncipe tirano. Podría decirse que el Mudo sería la representación simbólica de la justicia,³⁴ que quedará muerta, inoperante, tras la elección como rey del Príncipe tirano, que abolirá por completo los fueros y leyes de Colcos e impondrá la injusticia, la arbitrariedad, la violencia.

De forma simbólica también aparece como una víctima mortal la Figura del reino, a la que vemos en escena con una espada atravesándole el pecho, como símbolo de la muerte que espera al reino de Colcos. Su presencia en la escena es vista por el Rey como “un siniestro agüero” que anuncia el triste fin de todo (vv. 618-21). La espada que el Rey entregó al Príncipe como símbolo real es la que ahora aparece atravesando el pecho de la Figura del reino (vv. 638-41), con lo que se hace evidente el significado de tal estado, que opone el pasado frente al presente del reino. La Figura explica que el Mudo fue enviado como una señal del cielo como advertencia y manifestación del error cometido al haber elegido al Príncipe como rey de Colcos (vv. 650-85); después ofrece la interpretación de la gesticulación del

³⁴ La representación de la ley o la justicia como un magistrado mudo llegó a ser un lugar común en el siglo XVI.

Mudo, y su vaticinio de la suerte que va a sufrir el reino gobernado por el Príncipe tirano (vv. 690-97).

La presencia de estas figuras, tanto la del Mudo como la del Reino, reflejan la contienda interna que se observa en la obra entre el *fatum* o destino irrevocable e inmutable y la libertad del ser humano de intentar evitar con la ayuda de dios el cumplimiento de tal suerte adversa. La presencia del Mudo y de la Figura del reino debería haber servido para evitar la elección del Príncipe tirano como rey, pero, al no haber sido así, se limitó a ser tan sólo una advertencia y un agüero de la suerte fatal que va a sufrir el reino de Colcos.³⁵

Tiranicidio

La inclinación de Cueva a favor del tiranicidio se evidencia de forma rotunda desde el momento en que Licímaco, que es la figura que ha podido encarnar simbólicamente la doctrina del secretario florentino, y su privado Ligurino son asesinados. No se trata de dos muertes injustas como las que cometió el Príncipe tirano, sino que encuentran plena justificación precisamente por el ejercicio de poder de Licímaco, que ha violado totalmente el juramento de su coronación, pues no ha respetado ni las leyes divinas ni las humanas, no ha cumplido la máxima de una justicia igual para todos y ha ejercido la codicia y la crueldad con sus súbditos. El carácter simbólico del juramento implicaba que si el Príncipe incumplía lo prometido en el rito de la coronación, sería castigado por dios (el rayo justiciero de Júpiter) y sería enviado al infierno sirviendo su muerte de ejemplo.

Lascivia

La actuación del Príncipe Licímaco, en su afán de ser temido, tampoco coincide totalmente con la recomendación de Maquiavelo, para quien el príncipe puede ser temido, pero no debe ser odiado, para lo cual debe abstenerse “de usurpar las haciendas de sus súbditos y arrebatarles sus mujeres” (p. 79). Licímaco no sólo será temido sino que también terminará –como, por otra parte, él mismo anhelaba– siendo odiado por todos sus súbditos, con lo que el maquiavelismo que caracteriza al protagonista se ha transformado en un claro discurso antimachiavélico en la tragedia *El Príncipe tirano*, plasmado en su continuo ejercicio de la crueldad y en

³⁵ Se puede establecer una relación entre esta Figura del reino y las figuras de España y del Duero en *La Numancia* de Cervantes, que eran dos figuras alegóricas que advertían de lo que iba a suceder y que, finalmente, se cumplió aunque no fuera sólo por voluntad del *fatum*, sino por la libre decisión de los numantinos. Esas figuras tenían una función similar a la del Coro trágico y sirvieron para relacionar el pasado legendario de Numancia con la España de fines del XVI.

su insana lascivia de poseer a Teodosia, mujer de Calcedio, y a Doriclea, doncella hija de Ericipo. Así pues, Licímaco incumple el consejo de Maquiavelo de que el príncipe “sólo debe ingeniárselas para evitar ser odiado” (p. 80), pues, se deduce que ese odio derivaría en la rebelión y en la pérdida del gobierno,³⁶ como sucederá, de hecho, en la tragedia de Cueva³⁷ En nuestra tragedia, esta causa acaba convirtiéndose en la desencadenante del término del reinado e, incluso, de la vida del Príncipe, aunque no por la revuelta del pueblo sino por el enfrentamiento con sus propias víctimas.

Justo después de que Ligurino le haya contado al Príncipe cómo ha ejecutado su orden de quemar el templo de Marte, con sus leyes y fueros, el Príncipe se interesa por poseer a Teodosia, la esposa de su primo Calcedio; y cuando se le plantea el caso de Ericipo, su privado le habla de la extremada belleza de su hija Doriclea, y el Príncipe hace caso omiso del problema planteado mostrando su exclusivo interés en conocer y poseer a la doncella. Junto a sus crímenes, el Príncipe no pretende otra cosa que gozar a Teodosia y a Doriclea, y está dispuesto al crimen o a la violación con tal de satisfacer su deseo carnal, como amenaza Ligurino a Teodosia (p. 241, vv. 939-42), o como el propio Licímaco la amenaza:

O por fuerza o por amor
E de dar medio a mi fuego,
Y lo que no acaba el ruego
A de acabar el rigor”.
(p. 261, vv. 1603-06).

³⁶ Maquiavelo también aconseja que el príncipe debe evitar que haya una conjura entre sus súbditos contra él, lo que puede conseguir no provocando “el odio o el menosprecio de los suyos y manteniendo satisfecho al pueblo”, y debe “evitar la malquerencia de la mayoría de sus súbditos” (p. 86). El primer mandato del Príncipe Licímaco fue la quema del templo de Marte, lo que suscitó el odio de todo el reino de Colcos y un espontáneo intento de rebelión popular que estuvo encabezado por los grandes Cratilo y Gracildo. Licímaco sofocó la rebelión mandando matar, sin juicio, a los grandes.

³⁷ En el capítulo XIX, “Evite el príncipe ser odiado y menospreciado”, Maquiavelo desarrolla más detalladamente algunas ideas que ya ha expuesto con anterioridad. Así, vuelve a insistir en que el príncipe procure “evitar cuanto lo haga odioso y digno de menosprecio; si lo hace así, habrá cumplido su deber y no hallará perjuicio en otros defectos” (p. 85). Este consejo de Maquiavelo va –como siempre– en la línea de lo que conviene al príncipe para alcanzar o conservar el poder, pero no para ejercerlo virtuosamente. Como ya había dicho, ahora vuelve a insistir en que el príncipe debe evitar ser odiado, lo que nuestro Licímaco deseaba fervientemente. Maquiavelo había aconsejado que el príncipe no fuera odioso por su rapacidad para con los bienes ajenos ni por el atropello de las mujeres de sus súbditos, “cosas ambas de las que debe abstenerse; cuando a los hombres no se les quita los bienes o las mujeres, viven felices” (p. 85).

El deseo de Licímaco de gozar a Teodosia y Doriclea se convierte en la acción secundaria de *El Príncipe tirano*, de manera que se desarrolla, junto al conflicto en torno al tema del poder, la correspondiente implicación en el conflicto del honor. Esta acción secundaria que desarrolla el tema del honor tiene una justificación que puede ser el deseo de la necesidad escénica, es decir, de facilitar la representación de la obra.

La pretensión del Príncipe nos lleva directamente al planteamiento de uno de los motivos más significativos del teatro áureo: el tema de la honra que, en este caso, se asocia o, mejor, se contrapone al tema del poder. De hecho, el problema de la honra no se queda en la esfera individual o privada, sino que adquiere una dimensión pública y, desde el momento, en que es nada más y nada menos que el mismísimo rey tirano el que afrenta la honra de sus súbditos, el problema adquiere una vertiente política. La intención de Licímaco de poseer a las dos mujeres³⁸ va a suponer –como había vaticinado Maquiavelo– la oposición de todo el mundo contra el Príncipe tirano (excepto su cómplice Ligurino): sus víctimas, tanto las mujeres como el marido y el padre de ambas, el Rey, y hasta el capitán de su guardia, Arganto.

Teodosia y Doriclea se oponen radicalmente a los deseos insanos del Príncipe y asumen una férrea defensa de su castidad, hasta el punto de mostrarse dispuestas a la autoinmolación, a perder antes su vida que su honra, como contesta Teodosia a Ligurino (p. 241, vv. 943-64), o como ambas pretenden consolar a su esposo y padre:

TEO. Vamos, y vos, mi Calcedio.
Esperá en Dios el remedio
Y tené esperança en mi,
Quel rey bien podra quitarme
La vida, mas no el honor,
Qu' este os guardare, señor,
Sin que pueda ley mudarme.

DOR. Ericipo, padre mio,
A quien contrario es el cielo,
Recibe de mi vn consuelo
En estado tan impio,
Que presto sere contigo,
Porque morire primero
Que mi honor goze el rey fiero.
(pp. 265-66, vv. 1744-57),

³⁸ Los excesos del Príncipe llegan a plantear una escena, tal vez, única en el teatro áureo, cual es su deseo de formar un triángulo erótico con Teodosia y Doriclea en la misma sesión carnal (pp. 266-67, vv. 1778-82).

pues de esa forma ni siquiera se trataría de una muerte sino de una vida eterna por la fama que cobrarían por el respeto de su castidad, como si fueran dos nuevas Lucrecias. Uno de los rasgos comunes a Teodosia y Docricea que confirma su integridad moral y altruismo es que no se preocupan por su desdichada suerte sino por el sufrimiento que, a su juicio, por ellas mismas están padeciendo su marido y su padre. Teodosia pide al Príncipe que respete su voluntad de querer mantener su honra, y los lazos familiares con su esposo; y Doriclea se autoinculpa por la mala suerte de su padre, de ahí que pida al Príncipe que se ensañe con ella que está dispuesta a morir en su lugar (p. 260, vv. 1551-66). Pero su inclinación por la autoinmolación no suponía que no hubieran pensado también en el tiranicidio, ya que era la única manera de defenderse de semejante deshonra o de tan “horrenda tiranía”, como exclama Teodosia ante su esposo y Ligurino: “Si acudiere, con mi mano / Le daré mil veces muerte” (p. 243, vv. 1029-30). De hecho, todos los personajes coincidieron en calificar al Príncipe y su perversa intención como un “tirano” y una “tiranía”, con lo que todos tienen asumido que la solución pasa por el tiranicidio. Hasta el mismo Rey reprueba la perversa intención de su hijo y se queja por el honor afrentado de los dos grandes, Calcedio y Ericipo (pp. 251-52, vv. 1308-25), defendiendo también el tiranicidio como la única solución.

Al enterarse de sus planes, Ericipo pidió la pronta intervención del Rey (“¡O tiránico rigor! / ¿Tal ay? Quiero ir a dar cuenta / A su padre, y que el de orden / De remediar el desorden / Deste que afrentarme intenta”, p. 239, vv. 874-78), con lo que se hace evidente la dimensión política que presenta el problema y, además, que la única solución es el tiranicidio, si bien es cierto que, a su juicio, en casos de honra, ha de hacer justicia el Rey (“Mas sossiega que yo dare el remedio / Que pide el caso tuyo y de Calcedio”, p. 246, vv. 1133-34). Por su parte, Calcedio también iguala los conceptos de honor y poder, ya que, a su juicio, en casos de honor, tienen el mismo poder señor y vasallo, según le responde a Ligurino:

Pues buelve a su magestad
Con tal respuesta de mi:
Que mude su parecer,
Porque en los casos de honor
Los vasallos y el señor
Son iguales en poder.
(p. 243, vv. 1017-22)³⁹

Y, aunque Calcedio se inclina por el tiranicidio para solucionar el problema, también pide por respeto a la justicia y al Rey su intervención en el caso (p. 243, v.

³⁹ Idea que tendrá gran trascendencia en el teatro áureo.

1026). Calcedio se autoinculpa al reconocer que merece el castigo que recibe por no haberlo impedido cuando pudo (p. 266, vv. 1761-62), tal vez en clara alusión a su postura, en la comedia, a favor del perdón del Príncipe por sus asesinatos o, en la tragedia, cuando no supo o no quiso hacer caso de las señales divinas que, representadas por el Mudo y la Figura del Reino, pronosticaban las desgracias que padecería Colcos tras la coronación de Licímaco. Esta alusión permite unir de nuevo la intriga del poder y del honor.

Juan de la Cueva ha ido acumulando todos los crímenes y tropelías del Príncipe hasta el final de la obra, con lo que también se han ido incrementando todos los odios y deseos de justicia contra el tirano. Sin embargo, la gota que colmó el vaso fue el deseo de gozar a Teodosia y Doriclea. El gusto de Cueva por resaltar los caracteres femeninos, dotados de fuerza dramática, de integridad moral, se tradujo en que ellas fueron las encargadas de defenderse de las malsanas intenciones de Licímaco con su muerte: la tiranía del Príncipe sólo podía solucionarse con el tiranicidio.⁴⁰ La dimensión política que adquiere el asesinato de Licímaco se acentúa cuando Teodosia también mata a su privado Ligurino, pues con ella también se libera el reino de Colcos de la tiranía.

La muerte del Príncipe no se ha visto en escena, pero Teodosia y Doriclea salen confesando que lo han matado. Así, en esta ocasión, Cueva no ha resuelto el conflicto acudiendo a ninguna fuerza sobrenatural que interviene en el problema de los humanos, sino que son éstos los que han llevado a cabo su propia liberación, aunque haya sido después de un conjuro colectivo de invocación a los dioses. Estas dos mujeres han sido las que han interpretado en la práctica el aliento divino de ajusticiar al tirano.

De esta forma, las mujeres se convierten en las liberadoras de todo el reino y, por supuesto, en las salvadoras de su honor (vv. 1795-98).⁴¹ Además, están dispuestas a la autoinmolación, pues su muerte será vida loable, por la fama póstuma, del hecho realizado: matar a un tirano, mantener su honra (1811-14). Su acción heroica y liberadora se extiende incluso a Ligurino quien, al amenazarlas mortalmente por haber asesinado al Príncipe, es matado por Teodosia (1815-20), con lo que han sido asesinados el Príncipe tirano y su cómplice. Por su acción liberadora y catártica se

⁴⁰ Hay una expresión ambigua del Príncipe que puede tener una función simbólica: se trata del momento en que el Príncipe detiene sus requiebros hacia Doriclea y Teodosia y dice que ellas “acaben” de “acabarme” (1691-94) que, por un lado, expresa su voluntad de que ellas satisfagan su deseo sexual y, por otra, el dramaturgo usa esa expresión para adelantar el desenlace del Príncipe que morirá a manos de las dos mujeres (ese verbo permite unir, por lo tanto, la causa sexual con la política).

⁴¹ Como señaló A. Robert Lauer (*Tyrannicide and Drama, op. cit.*, pp. 81-82), al ser cometido el tiranicidio por dos mujeres que defendían su honor, la causa es moral y por eso también son perdonadas moralmente, como decía Séneca, la conducta, y no el título, es lo que está siendo juzgado.

sienten satisfechas y expresan que gozan del “favor divino” (1823-26), y se disponen a desenterrar a su esposo y a su padre. Al llegar el Rey, que no ha cumplido un papel activo en la liberación de Colcos, pregunta lo ocurrido y Teodosia le responde asumiendo el castigo mortal que merecen por lo hecho. El Rey, en lugar de castigarlas por su crimen, las premia con la gloria y alabanza. El mismo Rey le da una dimensión política a la muerte del tirano cuando pide que sea expuesto su cadáver en la calle para que el pueblo deje de tener miedo porque el Príncipe habita el infierno (1847-62), y que Ligurino también sea echado al campo pues fue su cómplice. Después todos van a dar gracias a Júpiter por la ayuda concedida (1865-70).

La mujer sigue, pues, desempeñando un papel importante en el teatro de Cueva.⁴² De hecho, el ajusticiamiento del Príncipe se produce al final porque las dos mujeres, que iban a ser forzadas, lo matan. Así, ellas asumen el papel de vengadoras de las víctimas del Príncipe, de la ley que ha sido violada y ahora será restaurada; ellas han sido el brazo ejecutor de la voluntad divina, cuya autoridad había sido cuestionada por el Príncipe que pretendía alcanzar igual grado de veneración. Puede ser lógico que las dos mujeres sean las liberadoras del reino de Colcos porque ellas no se han visto implicadas –ni, por lo tanto, manchadas– en la coronación del Príncipe. Se puede decir que todos los implicados acabaron sufriendo, de alguna manera, su castigo (muerte, golpes, infamia, etc.) –como asumen Cratilo, Gracildo y Calcedio, por ejemplo–, y, desde su impureza difícilmente podían asumir el papel liberador, que lógicamente tenía que corresponder a las mujeres.⁴³

Lo que parece evidente es que la muerte del Príncipe tirano, y de su privado, representa la apuesta definitiva de Cueva a favor del antimachiavelismo, ya que la impronta más evidente del pensamiento de Maquiavelo se observaba en Licímaco, aunque el personaje expresara las enseñanzas de *El Príncipe* de manera algo exagerada, de modo que su asesinato y posterior aceptación y reconocimiento del Rey a sus asesinas significaba simbólicamente la condena del machiavelismo.

⁴² Véase mi trabajo “El personaje femenino en el teatro de Juan de la Cueva”, ed. M^ªC. García de Enterría y A. Cordón Mesa, *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Madrid, Universidad de Alcalá, 1998, pp. 1023-32.

⁴³ Se podría establecer un cierto paralelismo entre Teodosia y Eliodora de *El infamador*, incluso en aspectos anecdóticos: Eliodora también fue la que se enfrentó al Infamador y se negó a someterse a su voluntad; gustaba pasear por zonas al aire libre, como la ribera del río, igual que Teodosia por el jardín; en ambos casos, la dama es pretendida por un poderoso (rico/Príncipe) que pretende satisfacer sus deseos sexuales exclusivamente sin importarles la voluntad de la dama; no hay proceso de seducción sino de dominación; ambos actúan a través de sus intermediarios; amenazan con forzarlas si no acceden a su petición sexual; no hay amor sino deseo carnal exclusivamente; las dos mujeres mantienen con vehemencia su integridad ética y no se someten a sus pretendientes, sino que se rebelan hasta morir o matar.

Conclusión

El teatro del último cuarto del siglo XVI, y concretamente el de Juan de la Cueva, es un teatro que puede denominarse manierista, en el sentido de tratarse de una obra que se sitúa en plena transición entre el Renacimiento y el Barroco.⁴⁴ Los autores de este periodo participan especialmente de la búsqueda de nuevas fórmulas dramáticas que perfeccionan la heredada práctica teatral. Además de su coincidencia cronológica, hay una serie de rasgos en la dramaturgia de Cueva, y lógicamente en *El Príncipe tirano*, que subrayan su carácter manierista. El estudio de cualquier aspecto de la mencionada pieza teatral difícilmente podría hacerse sin mencionar siquiera su carácter manierista.

Juan de la Cueva no pudo sustraerse al común intento del grupo de dramaturgos del último cuarto del siglo XVI de recuperar y adaptar la tragedia a la escena de su tiempo, ni a su pretensión de diferenciarla teóricamente de la comedia. Fruto de tal aventura fue la clasificación que él mismo ofreció de sus catorce piezas teatrales en diez comedias y cuatro tragedias, perteneciendo a ambos grupos la doble pieza homónima de *El Príncipe tirano*. Tanto esfuerzo teórico y práctico no se tradujo, paradójicamente, en unos resultados diferenciadores, pues el sevillano concluyó que “el Trágico y el Cómico / es uno ya, y una cuenta / (...) / assi, que ya es todo uno”,⁴⁵ dejando margen tan sólo para una simple distinción: “¿en qué? En que siempre en la Tragedia mueren, / un fin della esperando dolorido; / en la Comedia muerte no ay qu’ esperen”.⁴⁶ En efecto, la comedia y la tragedia de *El Príncipe tirano* pueden considerarse una doble pieza teatral, que escenifica el mismo tema del poder político, siendo la segunda continuación de la primera, y coincidiendo, por lo tanto, todos los rasgos esenciales de ambas.

Tal vez la división bastante artificial entre comedia y tragedia pudo responder a la voluntad de Cueva de dar respuesta a una seria dicotomía: la necesidad de conectar con el incipiente público vulgar de los corrales y con las exigencias del

⁴⁴ Sobre el Manierismo, véase, entre otros, los siguientes estudios: H. Hatzfeld, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos, 1964; A. Hauser, *El Manierismo. Crisis del Renacimiento y Origen del Arte Moderno*, Madrid, Guadarrama, 1965; G.R. Hocke, *El mundo como laberinto. El manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650*, Madrid, Guadarrama, 1961; E. Orozco, *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1981³, en concreto “Estructura manierista y estructura barroca en poesía”, pp. 155-187; y su *Introducción al Barroco*, ed. J. Lara Garrido, I, Granada, 1988, pp. 68-128; W. Sypher, *Four Stages of Renaissance Style. Transformations in Art and Literature (1400-1700)*, Nueva York, 1955; G. Weise, *Il Manierismo. Bilancio critico del problema stilistico e culturale*, Florencia, 1971.

⁴⁵ Juan de la Cueva, *Coro Febeo de Romances historiales*, Sevilla, 1588, fol. 8.

⁴⁶ Juan de la Cueva, *Viaje de Sannio*, ed. J. Cebrián, Madrid, Miraguano, 1990, p. 109.

género trágico convertido en teatro dirigido a una minoría culta.⁴⁷ Cueva parece resuelto a dar satisfacción a esas dos tendencias a través del cultivo –y justificación teórica– de los dos géneros teatrales: la comedia y la tragedia, respectivamente. Así, la tragedia de Cueva apenas ofrece concesiones a los gustos del vulgo que empezaba a llenar los corrales y ofrece una visión truculenta de la condición del hombre, de la sociedad del momento, y un teatro claramente didáctico, minoritario por culto; mientras que la comedia sí presenta una vocación más popular, por los temas, personajes, estilos, versificación, etc. Así, no fueron frecuentes –en el caso de Cueva, prácticamente nulas– las didascalias, muy escasos los apartes, muy pocos los enredos habituales de la comedia, los parlamentos eran demasiado largos, con lo que el dinamismo se hacía muy lento, los personajes estaban demasiado encorsetados en sus rasgos determinantes, positivos o negativos, sin dudas ni ambigüedades, etc.⁴⁸

Sin embargo, de manera contradictoria, si compáramos las dos piezas homónimas de Cueva, llegaríamos a la conclusión de que prácticamente no hay diferencias entre la comedia y la tragedia, como demostraría la simple observación de su versificación:⁴⁹

Comedia del Príncipe tirano		Tragedia del Príncipe tirano
Octavas	64'68 %	42'35 %
Dobles redondillas	33'15 %	49'62 %
Tercetos	1'62 %	4'54 %
Estancias	0'52 %	3'47 %

En efecto, la comedia y la tragedia de *El Príncipe tirano* son dos partes de un mismo tema, como si el dramaturgo hubiera recreado en dos momentos distintos la trayectoria política del Príncipe hasta su coronación como rey de Colcos. Con otras palabras, parece que Cueva hubiera forzado tanto la situación que trata el mismo

⁴⁷ A. Hermenegildo, "Introducción" a Cristóbal de Virués, *La gran Semíramis. Elisa Dido*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 28.

⁴⁸ Sobre la técnica dramática del teatro de Cueva, puede verse mi trabajo "Introducción" a J. de la Cueva, *La muerte del rey don Sancho y reto de Zamora. Comedia del degollado*, León, Universidad, 1997, pp. 35-49.

⁴⁹ Las diferencias entre las restantes comedias y tragedias de Cueva sí parecen algo más acusadas, como también lo evidencia, por ejemplo, si comparásemos la versificación de la *Comedia del degollado* con los datos anteriores: Dobles redondillas: 79'31 %; Octavas: 14'56 %; Estancias: 3'38 %; Tercetos: 1'71 %; Canción: 1'01 %. Véase mi "Introducción" a Juan de la Cueva, *Ibidem*, pp. 126-32.

tema del ejercicio del poder político en dos instantes distintos: el del Príncipe que pretende ser nombrado heredero al trono y el del Príncipe que ejerce como rey; si en aquélla es perdonado por sus crímenes (aunque sí aparecen en escena sus asesinatos), en ésta muere a manos de dos de sus víctimas. El sometimiento de la creación dramática a un doble parámetro constructivo (la distinción artificial entre la comedia y la tragedia homónimas, que, no obstante, pretende adaptar a las circunstancias del teatro contemporáneo) para la elaboración de un discurso teórico-práctico sobre el ejercicio del poder político refleja, sin duda, un rasgo más del carácter manierista del teatro de Cueva.

No debió de resultar fácil la acomodación de diversas fuentes (y tradiciones) literarias: por una parte, la adaptación de la tragedia clásica (senequista),⁵⁰ pero sin afán purista –pues suprimió los coros, redujo las jornadas teatrales, etc.–, ya que le interesó su moralidad estoica cristianizada, su tono sentencioso, su efectismo del horror, provocativo y violento; y, por otra, la asimilación de la tragedia italiana, de forma evidente el *Orbecche* de G. Cintio;⁵¹ además, intentó adaptarse a las circunstancias teatrales del momento y a su propia concepción dramática.

La tragedia de Cueva sigue el modelo clásico de la tragedia “morata” que encajaba muy bien con la finalidad moralizante que era un fin operativo en la literatura renacentista.⁵² Además, el propio Cueva había subrayado, en el prólogo a su *Primera parte...*, “Epístola dedicatoria a Momo”, la finalidad moral y religiosa de su teatro: “la Comedia es imitación de la vida humana, espejo de las costumbres, retrato de la verdad, en que se nos representan las cosas que devemos huir, o las que nos conviene elegir, con claros y evidentes exemplos” (pp. 6-7). Para esta finalidad moralizante cumplió un papel importante la instrumentalización del horror,⁵³ que,

⁵⁰ Véase E.S. Morby, “The influence of Senecan Tragedy in the Plays of Juan de la Cueva”, *SP*, 34 (1937), pp. 383-91.

⁵¹ J.L. Sirera, “Cristóbal de Virués...”, art. cit., pp. 277, 281; y R. Frolidi, “Reconsiderando el teatro...”, art. cit., pp. 18-19.

⁵² A. Hermenegildo, “Introducción”, *op. cit.*, p. 27.

⁵³ Acerca de la tragedia renacentista, y más concretamente sobre la tragedia del horror, puede verse, entre otros, los siguientes trabajos: C. Belsey, *The Subject of Tragedy: Identity and Difference in Renaissance Drama*, New York, Methuen, 1985; J. Canavaggio, “La tragedia renacentista española: formación y superación de un género frustrado”, *Academia Literaria Renacentista*, 5, *Literatura en la época del Emperador*, ed. V. García de la Concha, Salamanca, Universidad, 1988, pp. 181-195; R. Frolidi, “Experimentación trágica en el siglo XVI español”, *Actas del IX Congreso de la Sociedad Internacional de Hispanistas*, I, Vervuert Verlag, 1989, pp. 457-468; A. Hermenegildo, *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Madrid, FUE, 1961 [renovada y aumentada en *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973], “Hacia una descripción del modelo trágico vigente en la práctica dramática del siglo XVI español”, *Crítica Hispánica*, Miami, Florida, St. Thomas University, VII, núm. 1 (1985), pp. 43-55, “La semiosis del poder y la tragedia del siglo XVI: Cristóbal de Virués”, *Crítica Hispánica. Teatro y poder*, ed. F. Ruiz Ramón, Pittsburgh, Pennsylvania, Duquesne University,

en esta pieza, encuentra una justificación en el tema tratado, es decir, en el planteamiento político que sigue las pautas del debate en torno a Maquiavelo, pues para el secretario florentino, el horror, más exactamente el terror, era un instrumento legítimo, de ahí su manifestación en la tragedia de Cueva. Y con el horror pretendía –en una actitud prebarroca– impresionar, conmover con el ánimo de provocar en el espectador una reacción de identificación o rechazo con lo visto en la escena.⁵⁴

La dependencia del fin didáctico puede ser también la causa de que Cueva empleara de forma recurrente el paralelismo escénico para subrayar las semejanzas o contrastes del discurso ideológico sobre el poder, lo que termina forzando situaciones dramáticas que dan una sensación de artificiosidad o antinaturalidad (los casos planteados ante el Rey y el Príncipe, la aparición del Mudo y de la Figura del reino, etc.), además de caer en cierta sensación de episodismo. También resulta recurrente el paralelismo en el tratamiento de los personajes, pues siempre suelen aparecer asociados en parejas, de manera que se transmite una sensación duplicada de todo, a modo de ratificación escénica (son siempre dos las víctimas del Príncipe tirano, y son dos las liberadoras de Colcos, son dos las figuras que vaticinan los males, etc.).

Tal vez Juan de la Cueva haya sido uno de los primeros dramaturgos de la España del Siglo de Oro que llevó a las tablas el problema del poder político, planteado desde una perspectiva que ahonda sus raíces en el debate contemporáneo entre maquiavelistas y antimachiavelistas. *El Príncipe tirano* ofrece una evidente decantación a favor de los argumentos esgrimidos por la reacción antimachiavelica, como se observa en las actitudes condenatorias que proyecta prioritariamente sobre el príncipe Licímaco –que simbólicamente muere de forma violenta–, pero que también se ven reflejadas en la velada censura expresada a través de los reverses que padece el Rey, y del sufrimiento y muerte de otros personajes de la pieza. Por otra parte, hay que subrayar que la obra ofrece unos planteamientos que pretenden ser más funcionales y operativos que científicos o trascendentes, pues interesaba más el fin didáctico y la inmediatez comunicativa que exigía el teatro que la inviable –al

XVI, 1 (1991), pp. 11-30, *El teatro del Siglo XVI*, op. cit.; E.W. Hesse, "Perspectivas sobre la tragedia en el Siglo de Oro", *Interpretando la comedia*, Madrid, Porrúa, 1977, pp. 153-75; M. Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, London, Tamesis, 1974; J.L. Sirera, "Los trágicos valencianos", *Cuadernos de Filología*, III (1981), pp. 67-91, "Rey de Artieda y Virués: la tragedia valenciana del Quinientos", en *Teatros y prácticas escénicas II. La comedia*, ed. J. Oleza, Londres, Tamesis-Institución Alfonso el Magnánimo, 1986, pp. 69-101; Y. Novo, "Notas para el estudio de la tragedia del XVI", en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, eds. I. Arellano, M.C. Pinillos, F. Serralta, M. Vitse, Navarra, GRISO-LEMSO, 1998, pp. 291-300; VV.AA., *Horror y tragedia en el teatro del Siglo de Oro. Actas del IV Coloquio del G.E.S.T.E. (Toulouse, 27-29 enero de 1983)*, *Criticón*, 23 (1983).

⁵⁴ A. Hermenegildo, *El teatro del Siglo XVI*, Madrid, Ediciones Júcar, 1994, p. 207.

menos en el medio teatral— plasmación de un problema teórico, como el del poder, excesivamente complejo. Todo ello hace que los planteamientos políticos o la reflexión sobre el poder resulte claramente simplista y, si se quiere, incluso maniquea.

En *El Príncipe tirano* de Cueva no hay una exposición organizada ni sistemática de las ideas políticas o ideológicas acerca del poder, ni tampoco vemos una programación que especifique cómo debe actuar el gobernante. Coincidiendo con *El Príncipe* de Maquiavelo, se trata básicamente de la presentación de ejemplos o anécdotas que el Rey o el Príncipe deben resolver o seguir, de manera que estamos ante un evidente pragmatismo y empirismo⁵⁵ que pretende actuar sobre casos concretos más allá de cualquier universalización ideológica, y así se plasma también en el planteamiento de problemas específicos cuya solución diferenciará el talante del Rey y el del Príncipe.

Pero la visión del poder que Cueva ofrece en su obra no se circunscribe sólo al ámbito del debate ideológico en torno al maquiavelismo, sino que debe ampliarse de forma general y concretarse en una imagen del poder que nos muestra una perspectiva un tanto negativa y sórdida de las nefastas consecuencias que acarrea su tiránico ejercicio, simbolizado en la actuación de Licímaco, y otra panorámica muy positiva, incluso utópica, del ejercicio de gobierno, simbolizado en el papel del Rey. Desde esta óptica, se observa que el discurso sobre el poder de *El Príncipe tirano* se expresa de forma dialéctica en la contienda que enfrenta al Príncipe con el Rey o, mejor, con todos los demás personajes. Así, sin firmes anclajes teóricos ni prácticos —pues no pretendió representar la realidad histórico-política de su tiempo—, la concepción de Cueva sobre el poder político en *El Príncipe tirano* se cifra en las siguientes coordenadas de signo utópico: el Rey debe respetar las leyes humanas y divinas; debe gobernar guiado por la razón y la justicia, anteponiendo siempre los intereses de la *res publica*, ejerciendo el poder de forma humana y clemente; debe procurar el amor de su pueblo y conseguir la fama póstuma por las buenas obras.

Cueva en *El Príncipe tirano* ofrece una idea comprometida acerca del poder. Quizás no haya que quedarse en lo dicho acerca de la oposición de su teatro a la política de Felipe II y, más concretamente, que critique la anexión de Portugal,⁵⁶ pues, a mi juicio, no hay elementos claros ni suficientes para demostrar tal hipótesis.⁵⁷ Parece más bien que el compromiso del sevillano había consistido en una crítica acerba, aunque de forma genérica, que no se concreta ni en personajes ni en hechos específicos, a la forma de gobierno y a los gobernantes que anteponen sus intereses egoístas y personales a los de la *res publica*. Sin embargo, no hay que

⁵⁵ Véase J.A. Maravall, "Maquiavelismo...", art. cit., pp. 53-54.

⁵⁶ Sobre la defensa de esta hipótesis, véase A. Watson, *Juan de la Cueva and the Portuguese Succession*, Londres, Tamesis, 1971.

⁵⁷ R. Froldi había mostrado su escepticismo ante la hipótesis sostenida por A. Watson; "Reconsiderando ...", art. cit., p. 23.

perder de vista que esta pieza, como el resto de la producción dramática de Cueva, se representó en tiempos de Felipe II, al igual que la mayoría de las tragedias del horror creadas en el último cuarto del siglo XVI y, como ellas, también participa no sólo de su común afán por moralizar acerca de la realidad política de su tiempo, sino también de su deseo de superarla.⁵⁸

El Príncipe tirano de Cueva podría interpretarse como una tragedia contra el abuso de poder y sus nefastas consecuencias en todos los ámbitos, cuyo mensaje es susceptible de aplicarse de manera universal en cualquier tiempo y lugar, incluida la propia circunstancia histórica que le tocó vivir, y cuya intención tal vez fuera la de provocar alguna forma de reacción por parte del público.

⁵⁸ A. Hermenegildo, "Introducción" a C. Virués, *La gran Semíramis...*, op. cit., pp. 30-32, cita en p. 30.

LECTURA SENTIMENTAL DE *LA VIDA ES SUEÑO**

Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ
Universidad de Castilla-La Mancha

Este trabajo es fruto de la investigación que viene desarrollando el Instituto Almagro de teatro clásico. Se incluye dentro de los proyectos FFI12008-05884-C04-03 (I+D) y CSD2009-00033 (Consolider), aprobados por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

¿Un drama abstracto?

Tradicionalmente se ha dado por sentado que *La vida es sueño* es un drama emblemático que pone ante los ojos del espectador “una suerte de historia simbólica del hombre”. Dice Antonio Rey Hazas:

*El camino teatral de Segismundo [...] sigue los mismos pasos que el hombre ha seguido desde el paganismo hasta el catolicismo, según la particular síntesis de los padres de la Iglesia y de San Agustín, asumida por Calderón. La dimensión simbólica del personaje le lleva desde la ley pagana hasta la ley judaica, y desde esta revelación, ayudado por la sabiduría platónica y neoplatónica, hasta la ley de gracia.*¹

Para avalar esta lectura, se trae a colación cómo el drama dio origen a dos autos sacramentales del mismo título (el primero compuesto, al parecer, antes de 1648; y el segundo, en 1673), que, en efecto, son, sin más, una representación simbólica de la historia de la salvación.

A menudo, la crítica tiende a confundir con lo abstracto y deshumanizado los textos que repudian la verosimilitud realista. Es evidente que *La vida es sueño* se aparta de las premisas que conforman la estética del realismo: la fábula es una parábola, en la que conscientemente se han podado los elementos que podrían proporcionar al espectador la ilusión y el convencimiento de estar ante la vida cotidiana; no existe la necesaria correspondencia entre la condición, las circunstancias,

¹ Antonio Rey Hazas: *Introducción* a su edición de *La vida es sueño*, Vicens Vives, Barcelona, 1997, p. LVIII. Algo muy parecido había señalado Marcelino Méndez Pelayo: “*La vida es sueño* es cifra de la historia humana en general, y de la de cada uno de los hombres en particular. Segismundo es lo que debía ser, dado el propósito de su autor, no un carácter, sino un símbolo” (“Estudio crítico sobre Calderón”, en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, tomo III, CSIC, Madrid, 1941, pp. 308-376; la cita, en p. 343).

el comportamiento y el lenguaje de los personajes. Segismundo, criado entre las fieras, emplea un lenguaje siempre complejo (hasta aquí es convención aceptable por el espectador) y a veces extremadamente alambicado. Así, la “fiera de los hombres” y el “hombre de las fieras” comenta, cuando ve que Rosaura se quiere retirar con presteza:

Oye, mujer, detente.
No juntes el ocaso y el oriente,
huyendo al primer paso;
que juntas el oriente y el ocaso,
la lumbre y sombra fría:...

(Hasta aquí lenguaje complejo)

...serás, sin duda, síncopa del día. (vv. 1572-1578)²

Ahora el tecnicismo helenizante *síncopa* pasa de la convencional complejidad al caprichoso e inadmisiblemente alambicamiento. La inverosimilitud es patente y ha sido censurada por los neoclásicos dieciochescos y por los decimonónicos como Menéndez Pelayo, que supo apreciar muchas de las calidades estéticas de Calderón, pero se atascó siempre en una idea convencional de la verosimilitud y de la coherencia interna de textos y personajes³.

² Citaré siempre por la edición de Milagros Rodríguez Cáceres, con prólogo de Rosa Navarro Durán, Octaedro, Barcelona, 2001.

³ Al analizar el papel de Rosaura dentro del drama, don Marcelino lo vincula a su primera réplica, exageradamente cultista (“Hipogrifo violento,/ que corriste parejas con el viento...”, vv. 1-2), y concluye: “Tan falso como es el personaje, tan hinchado y babilónico es su lenguaje. [...] Prueba clarísima de que lo mal imaginado y mal sentido, también se expresa siempre mal; y que personaje tan fuera de toda sana razón y de toda naturaleza humana no podía hablar en estilo más racional y llano” (M. Menéndez Pelayo: “Calderón y su teatro”, en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, tomo III, p. 230). Son numerosos los trabajos modernos dedicados a contradecir esta opinión. Entre los ya clásicos se cuentan los de Edward M. Wilson: “La vida es sueño”, *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, núms. 3-4 (1946), pp. 61-78; Michele Federico Sciacca: “Verdad y sueño en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca”, *Clavileño*, I (marzo-abril, 1950), pp. 1-19; Albert E. Sloman: “The structure of Calderón’s *La vida es sueño*”, *Modern Language Review*, XLVIII (1953), pp. 293-300; y William M. Whitby: “Rosaura’s role in the structure of *La vida es sueño*”, *Hispanic Review*, XXVIII (1960), pp. 16-27. Tres de estos artículos, los de E. M. Wilson, M. F. Sciacca y W. M. Whitby, se encuentran reunidos en Manuel Durán y Roberto González Echevarría (eds.): *Calderón y la crítica: historia y antología*, Gredos, Madrid, 1976, 2 tomos.

El espacio dramático se aleja de cualquier referencia a la realidad. Una Polonia irreal, lejana, que Vitse ha equiparado a una isla, una ínsula de los libros caballerescos, donde pueden ocurrir cosas extraordinarias e inverosímiles⁴.

No es, pues, un drama realista. Y de ello se concluye que no es ni puede ser un drama psicológico y, mucho menos, sentimental. Don Marcelino *dixit*: “En un arte que estudiase, profundizase y ahondase más los caracteres, el de Segismundo sería incompleto”⁵. Y, sin embargo, *La vida es sueño* es un drama psicológico y moral, un drama sobre la educación y el sentimiento, que sigue un formato distinto al del realismo decimonónico o al presunto realismo shakespeariano.

Estos “personajes abstractos” se pasan toda la obra hablando de gustos y disgustos, de engaños y desengaños, de amores y odios, de asperezas y ternuras...

“...tal linaje de crianza...”

Segismundo en su discurso final, que presumiblemente sintetiza lo que el poeta creía que eran los temas centrales de su obra, alude de forma expresa a la educación sentimental:

Mi padre, que está presente,
por excusarse a la saña
de mi condición, me hizo
un bruto, una fiera humana; [...]
solo bastara
tal género de vivir,
tal linaje de crianza,
a hacer fieras mis costumbres. (vv. 3172-3184)

¿Qué linaje de crianza es ese al que alude Segismundo? Una crianza en el desamparo paterno, en la orfandad, en la soledad. Implícitamente, se le asimila al Minotauro: “en el traje de fiera, yace un hombre” (v. 96) nos dirá Rosaura. Y el propio protagonista:

aquí, por más que te asombres,
y monstruo humano me nombres,
entre asombros y quimeras,
soy un hombre de las fieras,
y una fiera de los hombres. (vv. 208-212)

⁴ Véase Marc Vitse: *Segismundo et Serafina*, Université de Toulouse-Le Mirail, 1980, pp.8-9.

⁵ M. Menéndez Pelayo: “Calderón y su teatro”, p. 223.

Y en el acto segundo tenemos la aceptación definitiva, con amenaza implícita hacia los demás:

Pero ya informado estoy
de quién soy, y sé quién soy:
un compuesto de hombre y fiera. (vv. 1545-1548)

También en las famosas décimas del acto primero se ha comparado con el Minotauro: “monstruo [como él] de su laberinto” (v. 140). Ambos han sido arrojados a la cárcel y condenados a la soledad, apartados del comercio humano.

Segismundo aparece en un marco hostil (el monte desierto) y decadente (la confusa luz del ocaso), vestido de pieles, cargado de cadenas. No es el buen salvaje, ignorante y feliz, sino un hombre torturado que remata su primera estrofa con una afirmación tan pesimista como teatral:

el delito mayor
del hombre es haber nacido. (vv. 111-112)

Las circunstancias del nacimiento son las que condenan a la soledad al Minotauro y a Segismundo. En un precioso cuento de Borges, *La casa de Asterión*, el protagonista nos habla de su exclusión social:

Algún atardecer he pisado la calle; si antes de la noche volví, lo hice por el temor que me infundieron las caras de la plebe, caras descoloridas y aplanadas, como la mano abierta. Ya se había puesto el sol, pero el desvalido llanto de un niño y las toscas plegarias de la grey dijeron que me habían reconocido. La gente oraba, huía, se prosternaba; unos se encaramaban al estilóbato del templo, otros juntaban piedras. Alguno, creo, se ocultó bajo el mar.⁶

La aberración sexual de Pasife lo condenaba antes de su nacimiento. Y antes de su nacimiento, Segismundo estaba condenado por los pronósticos paternos, confirmados míticamente en el momento del parto:

nació Segismundo, dando
de su condición indicios,
pues dio la muerte a su madre,
con cuya fiereza dijo:

⁶ Jorge Luis Borges: *Obras completas*, RBA, Barcelona, 2005, tomo I, p. 569.

“Hombre soy, pues que ya empiezo
a pagar mal beneficios”. (vv. 702-707)

Uno y otro se hacen odiosos antes de nacer. Aunque la crítica ha prestado especial atención al fracaso intelectual de Basilio como astrónomo, conviene resaltar el complejo psicológico que subyace en sus pronósticos: el odio al hijo que lo dejó viudo.

En *La casa de Asterión* el protagonista habla con orgullo de ser el único (“arriba, el intricado sol; abajo, Asterión”) y alude a una vida feliz que pasa en diversiones: “Pero de tantos juegos el que prefiero es el del otro Asterión. Finjo que viene a verme y yo le muestro la casa...”⁷. A pesar de tan inconsciente felicidad, el Minotauro, ante la sorpresa de Teseo, no se resiste cuando baja a matarlo. El sentimiento de la soledad puede más que el instinto de conservación.

Segismundo está también en “una prisión obscura/que es de un vivo cadáver sepultura” (vv. 93-94), y en soledad: “aunque nunca vi ni hablé,/ sino a un hombre solamente/que aquí mis desdichas siente” (vv. 203-205).

Intimidad e imagen de sí mismo

Reacciona con violencia ante la invasión de su intimidad, siente vergüenza al verse sorprendido en cuitas que solo él tiene derecho a conocer:

pues la muerte te daré,
por que no sepas que sé
que sabes flaquezas mías. (vv. 180-182)

Calderón apunta aquí cómo en cada individuo existe la pulsión legítima e irrefrenable de proyectar de sí mismo la imagen que desea. Por eso Segismundo considera una agresión que obtengan noticias sobre sus flaquezas. Y más grave: que él sepa que lo saben, que sienta la vergüenza de saberse descubierto y juzgado por los demás⁸.

A lo largo del drama veremos su irritación cuando alguien saca a relucir datos del pasado que él prefiere olvidar y que se olviden. Así ocurre en palacio, donde todos malicioso o ingenuamente se empeñan en recordarle su vida anterior:

ASTOLFO. [...] pues que salís, como el sol,
de debajo de los montes... (vv. 1346-1347)

⁷ J. L. Borges: *Obras completas*, tomo I, p. 570.

⁸ Véase Francisco Ayala: “Porque no sepas que sé”, en M. Durán y R. González Echevarría (eds.): *Calderón y la crítica: historia y antología*, tomo I, pp. 647-666.

que lo que hay de hombres a fieras
hay desde un monte a palacio...
(vv. 1434-1435)

ROSAURA. [...] ¿Mas qué ha de hacer un hombre
que de humano no tiene más que el nombre,
atrevido, inhumano,
cruel, soberbio, bárbaro y tirano,
nacido entre las fieras? (vv. 1654-1658)

Este hacer público un dato "íntimo" acaba de irritar al protagonista:

Por que tú ese baldón no me dijeras,
tan cortés me mostraba... (vv. 1659-1660)

En el primer acto, Segismundo, el salvaje desdichado, se aplaca enseguida y descubre al momento (cosa que no es verosímil, pero es verdad: todo lo que tiene importancia se revela en un instante) la atracción irresistible de la compañía, de las afinidades electivas, del otro, que es igual y distinto. La violencia se torna ternura, sorpresa, perpleja emoción:

Tu voz pudo enternecerme,
tu presencia suspenderme
y tu respeto turbarme. (vv. 190-192)

E interés:

¿Quién eres? (vv. 193)

Y humilde sentimiento de la propia pequeñez, en busca de la conmiseración ajena:

Que aunque yo aquí
tan poco del mundo sé,
que cuna y sepulcro fue
esta torre para mí... (vv. 193-196)

Y siente, naturalmente, el vértigo gozoso, pero también temible, de volcarse en la experiencia de la comunicación: "Ojos hidrónicos creo/ que mis ojos deben ser..." (vv. 227-228).

Idéntica reacción en Rosaura: "Con asombro de mirarte..." (v. 242). Dos almas solitarias, maltratadas por el destino, se encuentran y se reconocen, y hallan el

bálsamo de la amistad y la comunicación, el alivio de contarse sus desdichas y de compadecerse mutuamente.

Calderón establece con escrúpulo la gradación (también hay gradaciones en el teatro simbólico) con que se produce el acercamiento. Rosaura ha sentido una íntima sacudida, “temor y piedad”⁹, ante la escena en que Segismundo ha expresado, para sí mismo, como mero desahogo personal, su angustia. Califica las palabras del preso como “melancolías”, es decir, “tristeza vaga, profunda, sosegada y permanente”, según los diccionarios al uso. Encuentra consuelo solidario en sus penas:

para haberme consolado,
si consuelo puede ser
del que es desdichado, ver
a otro que es más desdichado. (vv. 249-252)

E inicia la réplica como consuelo:

y por si acaso mis penas
pueden aliviarte en parte,
óyelas atento... (273-275)

La relación la corta la irrupción de Clotaldo.

Dos situaciones sentimentales contrapuestas

Puede y debe matizarse un contraste sentimental entre Rosaura y Segismundo. La reacción del protagonista parece obedecer al deslumbramiento erótico, por cierto, ante un varón, al menos en apariencia. Ya dijo Gide que, cuando el amor es puro, el sexo es lo de menos. Ese nuevo sentimiento se expresa con las paradojas cancioneriles (a que tan aficionado fue el Lope de Vega trágico: *El caballero de Olmedo, El castigo sin venganza*): “si el verte muerte me da,/ el no verte qué me diera” (vv. 235-236). En Rosaura, en cambio, parece una afinidad amistosa, solidaria, compasiva y melancólica:

hallo que las penas mías,
para hacerlas tú alegrías,
las hubieras recogido. (vv. 270-272)

⁹ A nadie se le oculta que los términos empleados por Calderón son los mismo que Aristóteles utilizó en su Poética para describir el sentimiento trágico. Con razón afirma Evangelina Rodríguez Cuadros que “estamos, más que en ninguna otra obra del Siglo de Oro, ante una tragedia absolutamente próxima al canon aristotélico” (Calderón, Síntesis, Madrid, 2002, p. 91).

En unos minutos (contra la verosimilitud, pero a favor de la realidad de las reacciones sentimentales) se ha fraguado la solidaridad entre los desdichados que se han visto arrastrados a un estado miserable: Segismundo en su cárcel de soledad, por un horóscopo; Rosaura, “ciega y desesperada”, “sin más camino/ que el que me dan las leyes del destino” (vv. 11-13). Por eso Segismundo defiende a sus nuevos amigos, a sus únicos amigos, Rosaura y Clarín, amenazando con la autoinmolación:

Primero, tirano dueño,
que los ofendas y agravies,
será mi vida despojo
de estos lazos miserables... (vv. 309-312)

El acto primero de *La vida es sueño* es muchas cosas, entre otras —y no es la de menos relieve—, el descubrimiento de la sentimentalidad, de la emoción de comunicarse.

La presencia turbadora de Rosaura

Esa emoción acompañará a lo largo de todo el drama a Segismundo. La presencia de Rosaura siempre turbará y emocionará al protagonista. Cuando en el acto segundo la reencuentra en palacio, vestida de mujer:

SEGISMUNDO. (Yo he visto esta belleza otra vez.)

ROSAURA. (Yo esta pompa, esta grandeza he visto reducida a una estrecha prisión.)

SEGISMUNDO. (Ya hallé mi vida.)

Mujer, que aqueste nombre
es el mejor requiebro para el hombre,
¿Quién eres? (vv. 1580-1586)

La misma pregunta que oímos en el acto primero: “¿Quién eres? Que aunque yo aquí...”.

Cuando se le devuelve a la torre, está dispuesto a admitir que todo ha sido un sueño, pero... ¿ha sido todo un sueño?, ¿todo ha acabado? No. Hay algo que no ha desaparecido:

De todos era señor,
y de todos me vengaba.
Solo a una mujer amaba;
que fue verdad, creo yo,

en que todo se acabó,
y esto solo no se acaba. (vv. 2132-2137)

La certidumbre en un mundo de inseguridades está ligada a la salida de la soledad, al descubrimiento, como diría Antonio Machado, de la otredad¹⁰: de otra persona que nos permite la comunicación. Esa es una experiencia que transforma y cambia al protagonista. Eso no puede ser mentira o, mejor dicho, esa mentira constituye nuestra única verdad.

Por eso, lo que viene a continuación no es una definición objetiva, desapasionada, filosófica, de lo que es la vida. Ramiro de Maeztu supo ver y explicar que el monólogo del segundo acto de *La vida es sueño* no es un canto de resignación, sino un trágico poema en que el personaje acepta, constata y se duele de que la vida sea, en efecto, un sueño¹¹. Para admitirlo hay que violentarse íntimamente:

Es verdad; pues reprimamos
esta fiera condición... (vv. 2148-2149)

La “fiera condición” no es más que la voluntad de vivir, de creer que la vida no es sueño, y que en ella se pueden realizar nuestros deseos de sexo, poder y comunicación.

En el acto tercero vuelve a aparecer Rosaura, con arcos militares sobre el traje femenino, y ella misma —muy calderonianamente— va desgranando las reacciones de Segismundo:

Tres veces son las que ya
me admiras, tres las que ignoras
quién soy, pues las tres me has visto
en diverso traje y forma.
La primera... (vv. 2712-2716)

Y, por fin, puede responder a la insistente pregunta: ¿quién eres?

De noble madre nací
en la corte de Moscovia... (vv. 2732-2733)

¹⁰ Véase Antonio Machado: *Cancionero apócrifo*, en *Poesías completas*, ed. de Oreste Macrí, Espasa-Calpe/Fundación Antonio Machado, Madrid, 1989, p. 678: “el objeto erótico [...] se opone al amante [y], lejos de fundirse con él, es siempre lo otro, lo inconfundible con el amante, lo impenetrable, no por definición, como la primera y segunda persona de la gramática, sino realmente”.

¹¹ Véase Ramiro de Maeztu: *Defensa de la Hispanidad*, Valladolid, 1938, 3ª ed., p. 65.

A través del tópico de la oposición irreconciliable entre hermosura y dicha, va esbozando una melancólica historia. Su madre,

según fue desdichada,
debió de ser muy hermosa... (vv. 2734-2735)

fue como ninguna bella
y fue infeliz como todas. (vv. 2754-2755)

Retrata también una historia de comprensión entre madre e hija:

que a veces el mal ejemplo
sirve de algo. En fin, piadosa,
oyó mis quejas, y quiso
consolarme con las propias.
Juez que ha sido delincuente,
¡qué fácilmente perdona! (vv. 2820-2825)

Enamorada de su burlador

Rosaura necesita la solidaridad personal y política de Segismundo, viene a pedirle amparo y a ofrecerle su ayuda; pero no busca su amor. Rosaura está enamorada de su burlador: la primera experiencia parece haberse grabado de forma indeleble en su corazón. Estrella le dijo en el acto segundo:

Discreta y hermosa eres;
bien sabrás lo que es amor. (vv. 1813-1814)

A lo que contestó para sí Rosaura:

¡Ojalá no lo supiese! (v. 1815)

En medio de sus desdichas, sigue prendada de Astolfo y sabe que no es dueña de sus actos. Antes de reencontrarse con su amante, medita:

¿para qué estudio
lo que haré, si es evidente
que, por más que lo prevenga,
que lo estudie y que lo piense,
en llegando la ocasión,
he de hacer lo que quisiere

el dolor? Porque ninguno
imperio en sus penas tiene. (vv. 1868-1875)

En su ingeniosa disputa con Astolfo, a cuenta del retrato, lo que la mueve es el despecho: “¿Yo tuya, villano? Mientes” (v. 1955). El montaje de Calixto Bieito¹², tan excesivo en otros detalles, ha sabido ver esto y remata la disputa con un beso de cine.

Segismundo, adolescente falto de afecto, ha ido a fijar su interés en una mujer ya experimentada y aguerrida y con el corazón ocupado. Por eso en el acto tercero el largo parlamento de Rosaura se cierra con una amenaza (existe el precedente del intento de violación de la jornada segunda en palacio):

Y así, piensa que si hoy
como a mujer me enamoras,
como varón te daré
la muerte en defensa honrosa
de mi honor. (vv. 2914-2918)

Y de nuevo la llamada del sexo y del amor aparecen como marcas de certidumbre en la atribulada conciencia del protagonista:

Si soñé aquella grandeza
en que me vi, ¿cómo agora
esta mujer me refiere
unas señas tan notorias? (vv. 2930-2933)

Se recrea así el motivo de la rosa vista en sueños, que está sobre la almohada del soñador cuando despierta.

El magisterio de sí mismo

Esa confrontación con Rosaura actúa decisivamente en lo que Vitse ha llamado “la maîtrise de soi”, el dominio de sí mismo; pero que yo preferiría traducir por “el magisterio de sí mismo”¹³. Segismundo duda, siente de nuevo la llamada del instinto de violación:

¹² Coproducción del Teatro Romea y la Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2000. Véase Felipe B. Pedraza Jiménez: “Tres espectáculos calderonianos”, *Cuadernos de teatro clásico*, núm. 15 (2001), pp. 27-52.

¹³ M. Vitse: *Segismundo et Serafina*, pp. 60-68.

Rosaura está en mi poder,
su hermosura el alma adora.
Gocemos, pues, la ocasión:
el amor las leyes rompa
del valor y la confianza
con que a mis plantas se postra. (vv. 2958-2963)

Pero Calderón siempre ha defendido una concepción del amor en la que el afecto, la voluntariedad, el respeto son las únicas claves válidas, como lo expresó en *El alcalde de Zalamea*:

¡Mal haya el hombre, mal haya
el hombre que solicita
por fuerza ganar un alma!
Pues no advierte, pues no mira
que las victorias de amor
no hay trofeo en que consistan,
sino en granjear el cariño
de la hermosura que estiman;
porque querer sin el alma
una hermosura ofendida,
es querer una belleza
hermosa, pero no viva.¹⁴

El horizonte de la responsabilidad

Segismundo se ha educado sentimentalmente a través del desengaño del sueño. El violador del acto segundo ha sentido en carne propia el fracaso de la agresión. Ha madurado, con violencia y dudas, y empieza a vislumbrar el horizonte de la responsabilidad, de sus sacrificios y placeres, de sus renunciaciones y satisfacciones.

El sentimiento no se reduce ya a la pulsión instintiva. Se va haciendo paulatinamente más complejo. Se va convirtiendo en algo que es represión pero que va más allá de la represión. El temor que ha engendrado en su alma la terrible experiencia del palacio y la torre se ha sublimado en agrídulce generosidad. Con un nudo en la garganta dice a Rosaura:

¹⁴ *El alcalde de Zalamea*, ed. de Celsa Carmen García Valdés, Bruño, Madrid, 1992, vv. 1956-1967.

No te responde mi voz,
por que mi honor te responda;
no te hablo, porque quiero
que te hablen mis obras;
ni te miro, porque es fuerza,
en pena tan rigurosa,
que no mire tu hermosura
quien ha de mirar tu honra. (vv. 3008-3015)

Del titanismo a la renuncia

Atrás va quedando el Segismundo titánico que soñaba con la rebelión adolescente:

Porque fuera
contra vosotros gigante,
que, para quebrar al sol
esos vidrios y cristales,
sobre cimientos de piedra
pusiera montes de jaspe. (vv. 331-336)

Rebelión que cree verificable en palacio. Allí se dispone a ejercer una libertad sin límites, sin el contrapeso de la responsabilidad, sin el reconocimiento de los demás. El dolor ajeno no existe para quien tanto ha sufrido: mata a un criado, intenta apuñalar a Clotaldo, amenaza a Basilio, se muestra descortés con Estrella, trata de violar a Rosaura... Este Segismundo rebelde, con razones para su rebeldía pero sin proyecto para encauzarla, ha pasado de ser víctima a refugiarse en el victimismo. Todos están en deuda con él. Así se lo espeta a su padre:

Tirano de mi albedrío,
si, viejo y caduco, estás
muriéndote, ¿qué me das?
¿Dasme más de lo que es mío? [...] ...y pedirte cuentas puedo
del tiempo que me has quitado
libertad, vida y honor;
y así, agradéceme a mí
que yo no cobre de ti,
pues eres tú mi deudor. (vv. 1504-1519)

No le falta razón a este Segismundo reivindicativo —y Calderón no se la quita—; pero su razón es incompatible con la vida, es decir, con la realidad social y con la propia existencia.

La piedad filial y la paterna

Segismundo tiene razón en reaccionar frente a su padre y despreciar sarcásticamente su recién descubierto afecto:

de poca importancia fue
que los brazos no me dé
quien el ser de hombre me quita. (vv. 1485-1487)

Pero no puede dejar también de causar honda impresión en el espectador la reacción de Basilio:

¿Con qué amor llegar podré
a darte agora los brazos,
si de tus soberbios lazos,
que están enseñados sé
a dar muertes? (vv. 1456-1460)

sin ellos me volveré,
que tengo miedo a tus brazos. (vv. 1474-1475)

El conflicto paterno-filial —tan presente en tantas obras de Calderón— es expresión de un desequilibrio, de una aberrante anomalía sentimental de responsabilidad múltiple.

Frente a los dislates trágicos de Segismundo y Basilio, el buen sentido, la correcta educación sentimental, lleva a otras relaciones y a otras reacciones. Como en otros dramas calderonianos, es el gracioso el que encarna esos parámetros de normalidad moral. Cuando los soldados lo confunden con Segismundo, se cruza un donoso diálogo, que raya en ocasiones lo absurdo, pero que retrata la piedad filial, imprescindible para la sociedad, por mucho que nos opongamos a la tiranía patriarcal:

SOLDADO 2º. Todos a tu padre mismo
le dijimos que a ti solo
por príncipe conocemos,
no al de Moscovia. (vv. 2253-2256)

Y la reacción, sorprendida y cómicamente indignada, de Clarín:

¿A mi padre
le perdistis el respeto?
Sois unos tales por cuales. (vv. 2256-2258)

Segismundo, en cambio, ofendido y humillado, mal educado en sus sentimientos, va derecho hacia el parricidio autodestructivo, hacia la ilusión quimérica de la violencia como remedio a crisis personales y sociales: “las músicas militares/ solo he gustado de oír” (vv. 1258-1259). Pero, cuando el destino pone a su padre a sus pies, Segismundo ya ha abandonado sus sueños parricidas de adolescente.

La escena final: optimismo y melancolía

La escena final de *La vida es sueño* es un mar de ambigüedades. Se ha visto en ella la culminación de un proceso por el que el protagonista se pliega a las injustas exigencias contra las que se había rebelado en el acto segundo. Vittorio Bodini habla de la “basilización” del protagonista¹⁵. La espontaneidad se sacrifica a las exigencias del orden establecido: Segismundo casa a Rosaura con Astolfo y da su mano a Estrella. La política vence al corazón. Con prudencia maquiavélica mueve las piezas que convienen a su aspiración a confirmarse en el poder. Como dijo Valbuena Briones, “Segismundo mata tu sinceridad para hacerse cortesano”¹⁶.

Caben otras interpretaciones. El príncipe, como quiere Vitse, “instaura una ética inaudita que, lejos de responder a la justicia, mira, más allá de la injusticia aristocrática, a la justeza heroica”¹⁷.

Quizá el desencanto y el miedo se aúnan, como en la existencia real, para obligarnos a abandonar los sueños titánicos de adolescencia. Al fondo, una lección de optimismo y prudencia histórica: la revolución no debe destruir la generación paterna, pero sí desplazarla del centro del poder. Y otra de melancolía: la vida exige el sacrificio del deseo. Los sueños de poder radical no caben en el mundo. El ejercicio ilimitado de la libertad, tal y como lo pintó Camus en *Calígula*, es letal. La vida es dejación de los deseos, es abandono de la gigantomaquia adolescente y aceptación de la represión como sostén social. *La vida es sueño* es, entre otras muchas cosas, una melancólica historia de abdicación y renuncia.

¹⁵ Véase Vittorio Bodini: *Estudio estructural de la literatura clásica española*, Martínez Roca, Barcelona, 1971, pp.148-157.

¹⁶ Ángel Valbuena Briones: “Introducción” a *La vida es sueño*, en Pedro Calderón de la Barca: *Obras completas. I. Dramas*, Aguilar, Madrid, 1966, 5ª ed., p. 495.

¹⁷ M. Vitse: *Segismundo et Serafina*, p. 77: “elle n’est pas restauration mais instauration d’une éthique inouïe qui, loin de répondre à la justice, vise, par-delà l’injustice aristocratique, à la justesse héroïque”.

LOS CLÁSICOS, LA ZARZUELA Y EL CINE

Ramón NAVARRETE
Universidad de Sevilla

*A Espino Jiménez, mi profesora, que me avivó
el amor por el saber y el conocimiento.*

La relación de las artes musicales con la literatura es algo común en su historia, ya sea por incluir argumentos propios de la narrativa o del teatro, o por incorporar canciones y composiciones que los escritores elaboraron para sus obras y que posteriormente se han visto recuperadas para otros trabajos. Valga como ejemplo, en la actualidad, la presencia de composiciones lorquianas en muchas obras teatrales o incluso filmicas como es el caso de *El balcón abierto* (1984).

La ópera ha tomado argumentos clásicos para conformar sus obras. Fausto, Carmen o Macbeth son vocativos que sirven para nombrar tanto composiciones literarias como musicales.

Algo similar ha ocurrido con el denominado género chico, definición de la que discrepo notablemente pues no creo que sea la solemnidad del argumento lo que ha de dar calidad y valores artísticos a una obra, sino otras cuestiones.

Por ello, a mi entender, la zarzuela resulta un género musical, peculiar y singular de España, pero sin tener que entrar a definir su dimensión. Prueba de ello es lo atractivo que resulta la zarzuela para alumnos universitarios extranjeros, cuando la visionan en cursos sobre historia del cine español, ya que ha sido llevada en bastantes ocasiones a la gran pantalla.

La zarzuela, al igual que la ópera, también ha incorporado obras teatrales o narrativas a su *corpus*, para configurar e inspirar libretos.

En ocasiones han sido los propios autores los que adaptaron sus trabajos para el libreto musical como es el caso de los hermanos Joaquín y Serafín Álvarez Quintero con *La reina mora*, que fue llevada al cine.

Pero en otras ocasiones han sido los compositores los que han musicalizado trabajos clásicos como sucede con obras del Siglo de Oro.

Así, nos encontramos con partituras como *El hijo fingido*, de Joaquín Rodrigo y Vidre estrenada en 1964 en el Teatro de la zarzuela e inspirada en los textos de Lope de Vega *¿De cuando acá nos vino?* y *Los ramilletes de Madrid*.

La villana de Amadeo Vives, estrenada el 1 de octubre de 1927 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, basada en la obra *Peribañez y el comendador de Ocaña* de Lope de Vega.

Entre bobos anda el juego de Josep Valls, estrenada a finales del XIX, y está inspirada en la obra homónima de Francisco Rojas Zorrilla.

Podemos encontrar también la inspiración en clásicos extranjeros como sucede con *Las bravías* de Ruperto Chapí estrenada el 12 de diciembre de 1896 en el Teatro Apolo de Madrid, e inspirada en *La fierecilla domada* de William Shakespeare.

También contamos con ampliaciones de argumentos clásicos como *La nieta de don Quijote*, de Miguel Santonja, estrenada en 1896 o *El patio de Monipodio* estrenada en 1919 en el Teatro Novedades de Barcelona. La ampliación y recreación de obras clásicas también se da en la literatura. Recordemos como hace breve tiempo el escritor Andrés Trapiello publicó la novela *Al morir Don Quijote*, donde nos contaba que lo sucedía con la familia y amigos del famoso hidalgo al fallecer este.

El caso que nos ocupa hoy es encontrar aquellos trabajos zarzuelísticos que, inspirados en obras clásicas, se han llevado a la gran pantalla.

Lo cierto es que hemos encontrado pocos y no de gran calidad. En concreto existen dos adaptaciones de *Doña Francisquita* y otras dos de *El huésped del sevillano*.

De *Doña Francisquita* inspirada en *La discreta enamorada* de Lope de Vega se realizaron dos trabajos: uno en 1934 y otro en 1952.

En cuanto a *El huésped del sevillano*, que supone una recreación de *La ilustre fregona*, de Miguel de Cervantes, hay otros dos: el primero de 1939, y el segundo de 1969.

Sin lugar a dudas es ese último, dirigido por Juan de Orduña la mejor realizada, que además es fiel al libreto por completo, dando la importancia que merece el personaje del huésped, don Miguel de Cervantes, el manco de Lepanto.

La zarzuela *Doña Francisquita*

La zarzuela narra como Francisquita conoce a Fernando, del que se enamora, aunque poco después el padre de aquel, don Matías, pide su mano a la madre de ella, viuda hace años. Fernando mantiene amores con la Beltrana, una cantante de marcado carácter. Francisquita regenta una pastelería, y la compra, por parte de Fernando, de unos pasteles para la Beltrana, desatará el enredo de la comedia. Finalmente el padre volverá sobre sus pasos, la Beltrana acepta otro amante y Fernando y Francisquita podrán ver cumplidos sus anhelos, ya que él estaba enamorado en secreto de la joven y le daba celos con su amante. Un conflicto dramático muy similar al de *La discreta enamorada*, donde Fenisa habrá de conquistar y hacer ver su amor a Lucindo, hijo de su pretendiente, el capitán Bernardo. Lucindo, mientras, tendrá amores con Gerarda.

Es decir, dos enamorados que han de encontrarse, pese a las trabas que van a tener, entre ellos el padre del joven, que pretende casarse con la dama.

La zarzuela es una traducción del espíritu original de la obra de Lope: dos jóvenes se conocen y se enamoran. Será ella la que lleve la acción adelante para

culminar su amor, ya que tiene que hacerle ver al galán sus intenciones, lograr que deje a su amante e impedir que el padre de aquel consiga su mano.

Ésta es la línea principal de la trama, que sigue la obra de Lope y la zarzuela de Vives.

Doña Francisquita (1934)

La adaptación de 1934 sigue prácticamente el libreto de la zarzuela de Vives ya que la acción es similar a la obra musical, además de estar ambientada en la época romántica.

El argumento de la película es el siguiente: Fernando llega a Madrid y se encuentra que la Beltrana, su amante, acepta regalos de otros hombres. Recién llegado, conoce a Francisquita y le compra unos dulces en su pastelería, para la Beltrana, aunque ésta le entrega una caja vacía.

Don Matías, amigo de la familia, pide la mano de Francisquita. Fernando busca a la Beltrana en el café donde canta y le da la caja vacía. Se citan para el día siguiente.

Después llega Lorenzo, que tiene amores con la cantante, quien queda con él al día siguiente para darle plantón a Fernando.

Fernando va hasta la finca de Lorenzo, donde se encuentran los tres. Allí la Beltrana le dice que la caja de dulces, estaba vacía.

Fernando le pide a Francisquita que le explique por qué le dio la caja sin nada dentro y se da cuenta que ella está enamorada de él, algo que él también siente por ella.

Después sabremos que Fernando es hijo de don Matías.

La Beltrana va a ver a Francisquita y le dice que Fernando será para ella y que esa noche lo podrá comprobar, ya que aquel la acompañará en su cuarto del teatro, donde actúa.

Francisquita lo descubre, pero Fernando va tras ella y llega hasta su ventana. Allí le lanza una flor, y le declara que está enamorado de ella.

En un baile coinciden Francisquita y Fernando con su madre y padre, respectivos. Allí se descubre que el padre de Fernando quiere casarse con Francisquita, aunque él no llega a saberlo, ya que su progenitor les ve bailar y acepta el amor de la pareja, haciéndole el primer regalo a la novia.

La Beltrana llega al baile y hace las paces con Fernando.

La película presenta los arquetipos del cine de aquel entonces, así como una lentitud excesiva, ya que ha respetado el argumento básico de la zarzuela, incorporando algunas de las canciones y romanzas de la misma. La película es aceptable, sin grandes pretensiones. La traslación es adecuada y los diálogos acertados. Otra cosa son los actores y la dirección de estos que deja mucho que desear. En ocasiones parece que estamos ante una película muda.

Este trabajo de 1934 se engloba dentro de la moda de aquel entonces, ya que se hicieron muchas adaptaciones cinematográficas de zarzuela, algo que ya se puso en marcha durante el cine mudo. Hasta 1929, que llegó el sonoro al cine realizado en España con *El misterio de la Puerta del Sol*, se llevaron a cabo múltiples adaptaciones zarzuelísticas. Hay que tener en cuenta que las películas siempre iban acompañadas de música, por lo que el público disfrutaba de las imágenes y la música en directo. Tal es así, que en 1925 la mitad de las películas realizadas ese año eran adaptaciones de zarzuelas. Este tipo de adaptaciones se mantuvo cuando llegó el sonoro, ya que muchas zarzuelas mudas se llevaron de nuevo a la gran pantalla con sonido, como se hizo con otras obras musicales. Un ejemplo de obra musical no zarzuelística fue *La hermana San Sulpicio*, que supuso la confirmación de la pareja de moda de aquel entonces, Florián Rey e Imperio Argentina.

En aquel entonces se grabaron varias zarzuelas y obras musicales como *La Dolorosa* (1934), de Jean Gremillon; *La verbena de la Paloma* (1935), de Benito Perojo; *Los clavos* (1935), de Santiago Ontañón; *Don Quintín el amargao* (1935), de Luis Marquina; *La farándula* (una antología de la zarzuela, que fue interrumpida durante la Guerra Civil, para concluirse y estrenarse al final de esta) de Antonio Momplet; *Centinelas alertas* (1936), de Jean Gremillon; *La reina mora* (1936) de Eusebio Fernández Ardavín

Algunos de estos trabajos supusieron importantes éxitos de taquilla, como fue el caso de *La verbena de la Paloma*, que estaba interpretada por Raquel Rodrigo, una de las estrellas de aquel entonces y protagonista de esta versión de *Doña Francisquita*.

De *La verbena de la Paloma* se hizo una curiosa versión en 1963, dirigida por José Luis Sáenz de Heredia, y protagonizada por Concha Velasco y Vicente Parra y con Miguel Ligeró otra vez en el papel de Don Hilarión. Esta película traslada el argumento a los años sesenta y al final el famoso estribillo de “una morena y una rubia” se canta a ritmo de mambo, bailada por una pandilla de jóvenes, vestidos según la época y con una coreografía muy similar a la que aparecía en *West Side Story* (1961).

***Doña Francisquita* (1952)**

La adaptación de Vajda supone un juego argumental, en el que, en una acción ambientada a principios de siglo XX, la protagonista Francisquita, está enamorada de Fernando, que anda en amores con Aurora. Esta Francisquita, es una pastelera con dotes musicales, que en sus ratos libres estudia canto, con tal talento que hasta hace parar el tráfico y a la gente en la calle, que aguarda bajo el balcón donde toma las clases, para deleitarse con sus interpretaciones.

Ella encuentra similitudes entre su situación, ya que la pretende el padre de Fernando, y por ello decide seguir la estrategia del argumento de la zarzuela, contando también con el apoyo del íntimo amigo de Fernando, algo similar al argumento de Lope.

Además, en esta adaptación cinematográfica un pañuelo, al igual que sucede en la obra clásica, será determinante, ya que en la de Lope servirá para que Fenisa

se haga ver a Lucindo, y en esta obra fílmica se usa la prenda, para el mismo fin, ya que la joven, invitada al teatro por el padre de Fernando, se hace la encontradiza con aquel, le tira el pañuelo, pero el galán juega al equívoco con ella, ya que no acaba de comprender que se trata de “su” pañuelo. Finalmente lo guarda, y Aurora comprenderá que tiene una amante. El final de la película es similar a la obra de Lope ya que hay una escena de enredo en la que la dama invita a Fernando que ronde su casa, con la intención de que se encuentre con su padre.

El final, parejo en las obras, consiste en el triunfo de la juventud y la cordura.

Los dos trabajos cinematográficos difieren en sus planteamientos. La primera es fiel al libreto original, y la segunda supone un juego sobre el mismo, ya que se cuenta la historia de una joven enamorada del hijo de su prometido, que utiliza las mismas estratagemas que la protagonista de la zarzuela para conquistar al hombre que ama.

La producción de 1952 fue un vehículo para el lucimiento de los actores protagonistas, que en aquel entonces estaban muy de moda: Mirtha Legrand y Armando Calvo. La primera era una actriz, muy popular, que actualmente es una estrella de la televisión argentina, gracias a un programa en el que recibe a estrellas del espectáculo y almuerza con ellas. En España su espacio fue muy conocido en los programas del corazón por unas conflictivas declaraciones que realizó Rocío Jurado, sobre el esposo de su hija.

Armando Calvo era un galán de los años 50, que protagonizó, entre otras, *El último cuplé* (1957), junto con Sara Montiel.

El papel de Aurora lo interpretó Emma Penella, a quien le doblaron su voz, que tanto hubiera apoyado con su peculiar timbre al personaje de mujer de gran carácter; sin embargo la doblaron como se solía hacer en los primeros trabajos de esta actriz.

De estas dos adaptaciones, la primera resultó un intento fallido, y la segunda, a mi parecer, es muy preciosista, pero adolece de ritmo cinematográfico y desde luego no ha resistido el paso del tiempo.

Resultan ambas dos discretos trabajos, que no aportaron nada importante a la traslación cinematográfica, ni despuntaron por sus cualidades fílmicas. Basta recordar adaptaciones actuales como fue el caso del trabajo que José Luis García Sánchez hizo en 1985 sobre *La corte de Faraón*, que supuso una revisión del trabajo musical y una visión ácida e irónica de la sociedad y el mundo del teatro en la España de los años cincuenta.

Criticas a Doña Francisquita

La prensa especializada demostró interés por los prolegómenos del rodaje de la primera adaptación¹ “Hans Behrendt ha sido contratado para dirigir Doña Fran-

¹ *Cine Art.* Nº 12, 30-12- 1.933.

cisquita. Behrendt, que ha obtenido algunos de los más grandes éxitos de la industria cinematográfica de su país, dirigirá Doña Francisquita en colaboración con el director español señor Francisco Elías, quien como es sabido, es uno de los más prestigiosos valores de la cinematografía española. Es indudable que de semejante colaboración habrá de resultar una excelente producción. Una gran experiencia de la industria cinematográfica se unirá a un profundo sentido de las gracias típicas de nuestro país.”

Poco antes de su estreno también se insertaron fotos publicitarias².

El hecho de que la película fuera una coproducción fue recogido por la prensa con interés, denostándose que la producción no fuera cien por cien española. Así, se pone como ejemplo *Doña Francisquita* y *La traviesa molinera*³ que han sido realizadas “con la colaboración de elementos técnicos extranjeros también, en su mayor parte, especialmente la primera; pero es que el capital no era español en su totalidad y ese ha sido el objeto de nuestra lamentación”.

También se atendió el hecho de que fuera una adaptación. En *Cine Art*⁴, hay un artículo “Doña Francisquita a la pantalla”, donde Lucas Cot analiza lo complejo de la adaptación y lo perjudicial que es recurrir a argumentos ya creados “sin nervio y sin garbo, una Doña Francisquita, de la orilla del Rhin, más que de la ribera del Manzanares”.

En otras se buscaron los aspectos positivos del filme⁵: “innegablemente la película Doña Francisquita, que preciso, es confesarlo, tiene bien poco de la zarzuela del mismo título, la anécdota es la misma pero el guión cinematográfico ha seguido un camino bien distinto al de la zarzuela; representa un grandioso esfuerzo editorial, que merece el apoyo de todos y creo, que especialmente, de los que disponemos de una tribuna donde podemos hacernos oír. Un apoyo, incondicional y entusiasta, que yo por mi parte no pienso negarle. Eso no quiere decir que callemos los defectos en los que ha incurrido; antes al contrario, creemos que es absolutamente necesario, y francamente favorable a los editores, no silenciarlo... era muy difícil conseguir desprenderla de su carácter racialmente teatral y dar relieve a una anécdota ligera y trivial como aquella. Por ello consideramos más meritorios algunos de los valores cinematográficos de esta película...el diálogo, dentro de su abundancia, no es excesivo y contiene algunos chistes muy graciosos. La lentitud que se observa, más que del diálogo proviene de las larguísimas pausas que se producen. De la pregunta a la respuesta, media generalmente un espacio excesivamente largo, y eso es, principalmente lo que produce la lentitud y alarga innecesariamente las

² *Films Selectos*. Nº 176, 24-2-1.934.

³ *Cinegramas*. Nº 21, 3-2-1.935.

⁴ *Cine Art*, Nº 6, 15-11-1933.

⁵ *Films Selectos*. Nº 184, 21-4-1.934.

escenas. Si eso consiguiera eliminarse, creo que el film ganaría mucho en movilidad y pasaría más agradablemente... Con todo se trata de una película que, al menos, es muy agradable. Y creemos que algunos inteligentes recortes la harían ganar extraordinariamente”.

Carlos Aguilar define la *Doña Francisquita* de 1934 como “una de las numerosas zarzuelas filmadas durante la II república”⁶. De la de años después destaca “las mil y una picardías que se verá obligada a acumular la protagonista para conquistar al hombre que desea”⁷.

De la de 1952 Méndez Leite califica de “habilísima traducción la película” y añade que “llama la atención la lujosa escenografía de Burmann y el criterio que ha presidido la elección de los principales intérpretes...como apunte de arte en esta feliz realización, destaca una serie de alucinaciones de la protagonista de extraña e impresionante composición, logradas con manifiesta perfección técnica por López Ballesteros, uno de nuestros operadores más entusiastas”⁸.

La zarzuela *El huésped del sevillano*

La zarzuela *El Huésped del sevillano* tiene un argumento que supone una recreación de *La ilustre fregona*, de Miguel Cervantes, ya que Constanza la que recibe tal denominación trabaja en el citado mesón y posada, donde reside un huésped, escritor, que le dice que va a inventar una historia sobre ella, ya que está seguro que es mujer noble por el porte, por lo que no puede ser una vulgar mesonera.

En concreto el argumento es el siguiente: Estamos en el siglo XVI, bajo el reinado de Felipe II. El Rey ha encargado al pintor Juan Luis un cuadro de la Inmaculada. Y Juan Luis, con su criado Rodrigo, sale hacia Toledo para que Constancia, la criada del Mesón Sevillano, le sirva de modelo. Una vez allí descubre que no es Constancia la modelo ideal, sino Raquel, la hija del armero Maese Andrés. Pero Raquel tiene un pretendiente, Don Diego, que la rapta, se la lleva al Mesón Sevillano. Don Diego para vigilarla se hace pasar por un mozo de cuadra del mesón. Por suerte Constancia vigila, y entre ella, Juan Luis y Rodrigo consiguen liberarla, con la ayuda del Corregidor y la justicia. El Mesón queda en paz. Solamente hay un huésped, un tal Miguel de Cervantes, que prepara en soledad el libro *Don Quijote*, y promete a Constancia hacerla protagonista de otro que empezará en breve y se titulará *La ilustre fregona*.

⁶ Aguilar, Carlos. *Guía del video-cine. Signo e Imagen*. Madrid. Cátedra. 1992. Pag. 367.

⁷ Aguilar, Carlos. *Guía del video-cine. Signo e Imagen*. Madrid. Cátedra. 1992. Pag. 367.

⁸ Méndez-Leite, Fernando. *Historia del Cine Español*. Ediciones Rialp. Madrid, 1965. Vol. II. Pag. 115.

Del argumento original cervantino es cierto que la zarzuela conserva algunos elementos: se desarrolla en Toledo, un noble se disfraza de mozo de cuadra o de mulas, por amores, aparecen figuras como el corregidor, que destaca en la trama de ambas películas. La moza del mesón tiene el mismo nombre en ambos trabajos Costanza o "Costancica", además de los de Juan, Diego, Rodrigo o el apellido Avendaño. La figura del gracioso en la zarzuela, el criado de don Juan, Rodrigo, supera algunas vicisitudes, similares a las de los galanes de la novela ejemplar.

Junto a ello la ambientación del mesón y posada, y la presencia de determinados arquetipos o premisas dramáticas que se repiten en ambos textos.

Podemos considerar el libreto como una recreación de lo que podría haber sucedido realmente si Cervantes hubiese sido testigo de esta acción y de ello hubiera arrancado su genial novela ejemplar.

El huésped del sevillano (1939)

La película arranca en una casa solariega castellana donde fallece el padre de un joven. El moribundo entrega a su hijo su espada. Tras la muerte del padre, el joven, Juan de Avendaño, abandona su ciudad natal, junto a su criado Rodrigo. En el camino a Toledo, donde explica que es pintor, se encuentra con una dama y su dueña. La siguen, pero un percance con la herradura de su caballo, le hace perderla. Descansan en una venta donde descubrirá que la joven del camino, Raquel, es hija de un espadero, judío converso. Allí hace su aparición Costancica en el despacho de Cervantes, quien habla de su obra *el Quijote*. El galán defiende a la joven de unos malhechores que la quieren raptar, y cuenta para su defensa con la ayuda de Don Diego, quien finalmente descubrimos que también era uno de los atacantes de la joven y que pretende raptarla con la ayuda de la dueña de Raquel. Ésta es raptada y guardada por don Diego en el mesón del sevillano, donde éste se disfraza de mozo de mulas.

Avendaño, trata de encontrar a su dama, tras pedírselo el padre de ésta. Finalmente y con la intercesión de Costancica y el criado, Rodrigo, la joven será liberada y los malhechores detenidos con la intervención del corregidor, personaje importante en esta obra, al igual que lo fue en la de Cervantes.

La obra acaba con el personaje de Cervantes pero éste no dice su parlamento sobre el proyecto de escribir una obra inspirada en *La ilustre fregona*, ya que en esta adaptación el escritor resulta un personaje menor, que no tiene todas las intervenciones que hay en el libreto original.

Esta adaptación es bastante lenta y poco estructurada fílmicamente. Cuenta con un prólogo, ya que la zarzuela se inicia en el taller de Maese Pedro, el espadero, padre de Raquel. Sin embargo aquí hay un preludio bastante largo, para el lucimiento de Sagi-Vela, que va desde la muerte de su padre hasta el encuentro con Raquel en Toledo y la decisión de que sea su modelo.

La adaptación se plantea dentro del hábito de llevar las zarzuelas al cine, que se hizo durante los años treinta, y que ya hemos comentado anteriormente. Contemporáneas a este trabajo tenemos por ejemplo *Molinos de viento* (1939), de Rosario Pi, la primera mujer directora española. Anteriormente en 1936 había dirigido otra adaptación de una zarzuela, en concreto *El gato montés*. Francisco Elías que había dialogado *Doña Francisquita* en 1934, dirige en 1937 *Bohemios*, inspirada en la zarzuela del mismo nombre.

***El huésped del sevillano* (1969)**

La adaptación de Juan de Orduña, comienza con el protagonista y su criado frente a Toledo. Allí conoce a los personajes principales así como a la hija del espadero, Raquel, de quien alaban su belleza, junto con la de Costancica, de la que está enamorado el hijo del corregidor.

Aquí, como en la otra adaptación, se destaca la belleza de Raquel, por lo que Juan la requiere como modelo para un cuadro que quiere pintar de la Virgen.

La dama será atacada, y el galán será objeto del mismo engaño que referimos anteriormente. Pero es cierto que en este trabajo que se insiste mucho más en el personaje de Cervantes, ya que en el minuto 30 ya se nos explica que es hombre de letras.

Raquel será secuestrada y llevada al mesón, donde el raptor se disfraza de mozo de cuadra. El personaje de Cervantes, a mitad de la película, (en el minuto 53) le dirá a Costancica que parece noble por el porte que tiene.

Finalmente Raquel será liberada con la colaboración de Costancica y el criado de Avendaño, que llevan a cabo una interpretación de su dúo, que es un número musical cómico, que resulta de lo mejor de la obra.

Cervantes realiza casi al final una locución sobre los valores de Castilla, que aquí, evidentemente son mantenidos tal y como aparecen en el libreto original, ya que suponen el realce de unos valores, Castilla, la España eterna, que en aquel momento se postulaban desde las mismas instancias oficiales. Castilla era el epicentro de la unidad española, valor promocionado desde el gobierno de la Dictadura, que se ofrecía en los centros educativos y que, evidentemente, el ente público de televisión española también tenía que apoyar y fomentar.

La película acaba igual que el libreto original, con el anuncio, por parte de Cervantes, de que va a escribir una novela que titulará *La ilustre fregona*.

De las dos zarzuelas destaca con creces la de Orduña. La primera adolece de ritmo cinematográfico, ya que se planteó para el lucimiento de Sagi-Vela. De hecho el personaje del huésped, que da título a la obra musical, apenas aparece y ni siquiera cierra la película con el diálogo del libreto, sobre la obra que va a escribir en honor de Costancica.

Orduña resulta mucho más brillante. No podemos olvidar el buen hacer de este realizador y los éxitos logrados durante su carrera cinematográfica, con muchas

adaptaciones como fue el caso de *Rosas de otoño* (1943), *La Lola se va a los puertos* (1947) o *Locura de amor* (1948), entre otras. Además esta película se enmarca en un conjunto que produjo TVE para la pequeña pantalla, aunque se rodaron en formato de película, ya que no se usaba todavía el vídeo. Por ello estas zarzuelas finalmente fueron exhibidas en salas de proyección.

El respaldo de TVE aquí es importante ya que el presupuesto fue holgado y permitió plantear una producción de gran calidad, sustentada por los actores más de moda en aquel entonces como María Silva, como Raquel, con la voz de Dolores Pérez; Manuel Gil, como Juan Luis, con la voz de Carlo del Monte; María José Alfonso, como Costancica, con la voz de Rosa Sarmiento; Antonio Durán, como Rodrigo, con la voz de Enrique del Portal; y Rubén Rojo, como Don Diego, con la voz de Luis Frutos.

La obra de Orduña se realizó en una producción conjunta junto a otros títulos como *La Revoltosa*, *Bohemios*, *La canción del olvido* o *El caserío*.

En suma una obra muy bien realizada, que sigue fielmente el libreto desde el principio hasta el final y que da la importancia que merece al personaje de Cervantes,

Criticas a *El huésped del sevillano*

Con respecto al trabajo fílmico de 1939 los especialistas indican:

“No destacan las primeras figuras del reparto, aunque entre ellas se halle el recién nombrado y siempre apuesto Sagi-Vela. Su actuación solamente discreta”⁹.

Al respecto asegura otro investigador que “fue una equivocación”.¹⁰

Mientras sobre el de Orduña reconocen que “es uno de los más conseguidos, entre todo los títulos que rodó para TVE a partir de las más célebres zarzuelas y de los pocos que fueron estrenados en pantallas comerciales, por lo general en formato de 70 milímetros”¹¹.

⁹ Méndez-Leite, Fernando. *Historia del Cine Español*. Ediciones Rialp. Madrid, 1965. Vol. I. Pag. 397.

¹⁰ Gómez Mesa, Luis. *La literatura española en el cine nacional*. Filmoteca Nacional de España. Madrid. 1979. Pag. 159.

¹¹ Aguilar, Carlos. *Guía del video-cine. Signo e Imagen*. Madrid. Cátedra1992. Pag. 127.

Apéndice: fichas técnicas

Doña Francisquita

Dirigida: Hans Behrendt , 1934.

Nacionalidad: Española.

Género : Comedia, Musical.

Productora: Ibérica Films.

Intérpretes: Raquel Rodrigo, Antonio Palacios, Matilde Vázquez, Manuel Vico, Fernando Cortés, Felix de Pomés, Antonia Arévalo, Issa Halma, Asunción Sáez, Antonio Zaballos, Andrés Carranque de Ríos, Francisco Cejuela.

Argumento : Inspirada en la zarzuela de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw.

Guión : Francisco Elías, Hans Jacobi.

Diálogos : Francisco Elías.

Director de Fotografía : Enrique Guerner.

Música : Amadeo Vives.

Decorados : Herbert Lippschitz.

Sonido : Luis Marquina.

Formato: 35 milímetros. Blanco y negro. Normal.

Duración original : 80 minutos.

Doña Francisquita

Dirigida: Ladislao Vajda , 1952.

Nacionalidad: Española.

Género : Comedia, Musical.

Fecha de estreno : 22-12-1952 Valencia: Rialto; 02-02-1953 Bilbao: Coliseo; 09-02-1953 Madrid: Rialto.

Productora: Producciones Benito Perojo.

Intérpretes: Mirtha Legrand, Armando Calvo, Antonio Casal, Manuel Morán, Emma Penella, Julia Lajos, José Isbert, Jesús Tordesillas, Antonio Riquelme, Ballet de Marianela de Montijo.

Empresa distribuidora: Compañía Industrial Film Española, CIFESA, S.A.

Guión : José Luis Colina , José Santugini.

Director de Fotografía : Antonio L. Ballesteros.

Música : Amadeo Vives.

Montaje : Julio Peña.

Formato: 35 milímetros. Color: Cinefotocolor.

Duración original : 88 minutos.

El huésped del sevillano

Dirigida: Enrique del Campo, 1939.

Nacionalidad: Española.

Género : Drama.

Fecha de estreno : 29-01-1940 Madrid: Palacio de la Prensa; 08-04-1940 Barcelona: Coliseum.

Productora: Arte Films.

Intérpretes: Marta Ruel, Luis Sagi-Vela, Julio "Castrito" Castro, Charito Leonís, María Anaya, Manuel Kaiser, Joaquín Bergia, Delfín Jerez, Manolo Morán, José Martínez Román, Francisco Zaballos, Herna Rosi, Carlos Alvarez Segura, Rosario Royo.

Director de Fotografía : Ricardo Torres.

Música : Jacinto Guerrero.

Montaje : María Paredes, Bienvenida Sanz.

Formato: 35 milímetros. Blanco y negro. Normal.

Duración original : 90 minutos.

El huésped del sevillano

Dirigida: Juan de Orduña, 1969.

Nacionalidad: Española.

Género : Musical.

Fecha de estreno : 09-11-1970 Madrid: Bulevar; 30-08-1971 Barcelona: Bosque, Regio, Palacio Balañà.

Productora: Televisión Española (TVE)

Intérpretes: María Silva (Raquel. Voz: Dolores Pérez) , Manuel Gil (Juan Luis. Voz: Carlo del Monte) , María José Alfonso (Contancica. Voz: Rosa Sarmiento) , Antonio Durán (Rodrigo. Voz: Enrique del Portal) , Rubén Rojo (Don Diego. Voz: Luis Frutos) , Ángel Picazo (Huésped) , José Orjas , José Franco , Julio Gorostegui , Trini Alonso , María Pinar , Maite Brick , Tania Ballester , María Luisa San José , Roberto Martín , Joaquín Bergia , Luis Frutos , Víctor Blas , Roberto Caballero , Malik Abidin , Luis Orduña , Coros y danzas de la Sección femenina , Ballet de Alberto Portillo.

Empresa distribuidora: Arturo González Rodríguez.

Productor ejecutivo : Miguel Ángel Martín Proharam.

Director de producción : Fortunato Bernal.

Jefe de Producción : Telesforo de la Plaza.

Argumento : Basado en el libreto homónimo de Enrique Reoyo y Juan Ignacio Luca de Tena.

Guión : Manuel Tamayo.

Director de Fotografía : Federico G. Larraya.

Cámaras : Clemente Manzano , Miguel Barquero.

Música : Jacinto Guerrero.

Dirección musical : Federico Moreno Torroba.

Montaje : Magdalena Pulido.

Maquillaje : Dolores Merlo.

Peluquería : María Dolores Castellá.

Ayudantes de dirección : Joaquín Vera , Luis Ligeró.

Formato: 35 milímetros. Color: Eastmancolor. Normal.

Duración original : 86 minutos.

BIBLIOGRAFIA

Aguilar, Carlos. *Guía del video-cine*. Madrid. Cátedra. 1992.

Gómez Mesa, Luis. *La literatura española en el cine nacional*. Madrid. Filmoteca Nacional de España. 1979.

Méndez-Leite, Fernando. *Historia del Cine Español*. Madrid. Ediciones Rialp. 1965.

Cine Art.

Cinegramas.

Films Selectos.

SOBRE UNA LECTURA INÉDITA DEL TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL

Francisco RUIZ RAMÓN
Universidad de Vanderbilt

Quiero dar las gracias a Antonio Serrano por invitarme a participar en estas ya veteranas y siempre entrañables JORNADAS en torno al Teatro del Siglo de Oro. Si en anteriores Jornadas hablé de textos clave- La vida es sueño, El burlador de Sevilla y su “recepción vertical” “en el Don Juan Tenorio de Zorrilla-en ésta había planeado hablar de la que podríamos quizás llamar, sin complejo alguno, la más terrible de las tragedias teológicas cristianas del teatro occidental: El condenado por desconfiado. La excesiva longitud que el trabajo exigía dadas sus correlaciones con otros modelos de la tragedia cristiana de los siglos XVI y XVII, decidió a cambiar y a elegir otro tema, apenas conocido por quienes trabajan sobre el teatro clásico español por una razón obvia: el no haber sido publicadas las páginas que su autor –poeta, dramaturgo, ensayista, profesor exilado de España y gran lector de textos del teatro del siglo de Oro-dejó inéditas. ¿Qué mejor ocasión que está para dar a conocer algunas de ellas a quienes mejor pueden valorar y apreciar esas inéditas lecturas de Pedro Salinas?

En la colección de “Papeles de Salinas” en la Houghton Library de Harvard University hay varias carpetas¹ que contienen hojas escritas a mano o a máquina, con esbozos y sumarios de conferencias y apuntes y notas de cursos sobre el teatro clásico español preparados por Salinas en la década de los 40 en Wellesley Collage, John Hopkins University o en la escuela de Verano de Middlebury Collage y la Universidad de Puerto Rico. Muchas de esas hojas son notas de lectura, generalmente a mano, difíciles de descifrar, dada la enrevesada escritura autógrafa de Pedro Salinas; otras guiones de conferencias o de ensayos.

Cuando Salinas anotaba sus lecturas de textos concretos del teatro clásico español en los años cuarenta y leíamos nosotros sus anotaciones en los años noventa, cinco décadas después, nos sorprendieron éstas, no pocas veces, por tres razones fundamentales:

¹ Estas carpetas llevan las signatures bMS 100 (1104) y (1105)

La primera es histórica. En los mil novecientos cuarenta no se había producido todavía la explosión de nuevas lecturas críticas de nuestro teatro clásico que empezarán al final de los cuarenta y principios de los cincuenta con los trabajos de la llamada escuela anglosajona (Wilson, Parker, etc...), la cual supondrá un modo nuevo o, por lo menos, distinto, de enfrentarse con los textos dramáticos del siglo XVII, escuela, o mejor grupo cuyas características programáticas resumiría admirablemente— y no menos generosamente— Pring Mill en su artículo — ensayo (1968)² sobre los llamados “métodos de análisis temático-estructural”, especialmente centrados en la interpretación de Calderón y cuyos presupuestos alimentarán hasta la saciedad, sino hasta la náusea, a la joven crítica americana del Bulletin of the Comediantes, fundado por Everest Hesse en 1964. Sin que éste sea el lugar para la crítica de dicha aproximación al teatro clásico, lo que me interesa destacar en ella es la importancia del “close reading” de textos concretos y de negación de la negación o afirmación indiscriminadas y en bloque de ese teatro emitidas desde espúreas posturas nacionalistas de signo distinto: proespañola, proShakspeare, proLope o proCalderón, o anti uno o el otro, preneoclásica francesa, no importa si estribadas en una ideología o contraideología de derechas o de izquierdas, términos que por entonces todavía no habían perdido su sentido.

En España y en América una nueva promoción de investigadores— de Valbuena Prat a Montesinos, por citar dos nombre bien conocidos—habían comenzado ya una importante labor de lectura y edición críticas cuidadosas e inteligentes, sin miopías ni deformaciones ideológicas, de textos áureos, siendo su especialización en Lope, Tirso, Calderón u otros dramaturgos cuestión de preferencia estética o de afinidad, pero no de infección del virus polémico. En 1930 se había publicado en Barcelona Literatura dramática española de Angel Valbuena Prat³, manual que exponía, en síntesis ejemplar, las ideas entonces más valiosas sobre la materia.

La segunda razón para que nos sorprendan las anotaciones de Salinas es teórica pues tiene que ver con el enfoque y sus principios de lectura. En los cuarenta D. Pedro lee, por ejemplo, La estrella de Sevilla o La Vida es sueño atendiendo a cuestiones implícitas de dramaturgia del texto, muy consciente de los problema o aspectos de su construcción en tanto que texto teatral, cuestiones, problemas y aspectos hoy comunes, pero no entonces, los cuales están estribados en principios de lecturas procedentes del estructuralismo o de los estudios de semiótica teatral o de socio crítica de la producción/recepción de las últimas décadas. La concentración de Salinas en el texto atiende a establecer relaciones entre los llamados “texto literario” y “ texto espectacular”, a seguir el juego dialéctico entre dramaturgia e

² Pring-Mill R.D.F., “Los calderonistas de habla inglesa y La Vida es sueño métodos del análisis temático-estructural” in Litterae hispaniae et lusitanae, ed. Hans Flashe, Munich 1968, pp.369-413

³ Valbuena Prat A., Literatura dramática española, Barcelona-Buenos Aires, Labor, 1930

ideología, a conectar procesos de conciencia y lenguaje teatral, alerta al entramado de personaje-acción-situación-espacio, por una parte, y al sistema cultural histórico, por otra, o a la especial concordancia/discordancia entre psicología e invención poética o entre autoridad y libertad, individuo, persona y carácter o entre burla y trascendencia.

Esa concentración y ahondamiento en el texto, como texto dramático, parece responder a una teoría de la lectura, admirablemente expuesta desde la perspectiva del humanista-poeta en su *Defensa de la lectura* (1948), ensayo en el que leemos, por ejemplo,, esto: "Todo escrito lleva su secreto consigo, dentro de él, no fuera como algunos creen, y sólo se le encuentra adentrándose en él y no andando por las ramas" (Ensayos, 2, p.336)⁴.

El Salinas lector del teatro clásico español no sólo tenía en alto grado esa "conciencia del lector, personal y libre" (Ibíd., p.336) que él veía como resultado de un largo proceso de la práctica inteligente de la lectura, práctica que compromete todas las Potencias intelectuales y afectivas del individuo lector, sino que poseía además, como autor de piezas teatrales-aunque escritas en régimen de marginada soledad-el sentido interior de los procesos de configuración del texto dramático como texto funcionando en el espacio y en el tiempo, con personajes que no son sólo percibidos como entes de papel y palabras, sino como sujetos dotados de cuerpo, gesto y movimiento.

La tercera razón, de índole estrictamente personal, me la reservo para el final.

No estando publicados los textos de Salinas a los que vengo refiriéndome, pienso que sería un abuso de poder por mi parte -el poder que da el haberlos leído- seguir hablando de ellos sin dárselos a conocer al lector. Abuso innecesario, doblado de lesa descortesía, no ya sólo o no tanto con el lector, como con el propio D. Pedro. No es, por lo tanto, lo poco que haya podido decir o lo que pudiera seguir diciendo lo que, en verdad tiene interés, sino las anotaciones del Salinas lector-docente. Anotaciones que son solamente textos incompletos, fragmentarios, piezas de un sistema no formulado como tal, aunque sí adelantado y cifrado, implícitamente, en ellas como parte de un proceso que no llevó a su término.Son esas notas, largas o breves, y no mi paráfrasis de ellas, las que deben, en estilo directo, ocupar el centro de atención. Mi papel será el de selecciones y ordenar esta breve "antología no consultada". Mi respetuoso homenaje -el mejor- al gran lector y profesor que fue Pedro Salinas va a ser, pues, callarme yo para dejarle hablar a él, sirviéndole mi voz de médium.

He antologizado sus anotaciones en dos secciones: una general, muy breve, de 1) Ideas obre la Comedia, y otra m más larga 2) Lecturas concretas de textos clave: *La Estrella de Sevilla*, *El médico de su honra*, *La vida es sueño*, *Casa con dos puertas*. Una

⁴ Pedro Salinas, Ensayos, 2, Ed. Solita Salinas de Marichal, Madrid, Aguilar, pp.294-359

tercera sección, no considerada aquí, podría albergar sus proyectos de ensayo sobre Don Juan y sobre el criado/gracioso, los cuales, de haber tenido más tiempo Salinas, estoy convencido hubiera podido convertirlos en libros como su Jorge Manrique o su Rubén Darío, pues en los guiones o esquemas que dejó puede verse la amplitud de la investigación a realizar y el perfil de los capítulos del libro nonato.

Los textos salinianos que voy a citar transcriben fielmente lo escrito por él, corrigiendo erratas evidentes o completando abreviaturas.

1) Ideas sobre la comedia

Valor espectacular de la Comedia.

Conciliación entre los dos extremos de teatro como espectáculo y como literatura. La rapidez de acción de la Comedia crea lo que llamaríamos un tono de movilidad que, bien aprovechado por el director, realza el sentido espectacular de la obra.

La cuestión de la psicología

¿El teatro es vida interior o exterior? ¿Carece el teatro español de valores psicológicos? ¿Qué es el personaje de teatro? ¿Un hombre anatómico, un hombre psicológico? No. Un hombre poético. Una invención. Y como tal actúa, obra, se mueve, con una libertad superior a la del común de los mortales. Se le pide cuentas al personaje. ¿Por qué cambia así? Lo normal sería que ... Ya tenemos aquí el realismo, el intentar sujetar el ser de ficción a una disciplina geométrica psicológica. Hay, claro, un mínimo de verosimilitud. Pero dentro de él se mueve Ariel, como en *The Tempest*, o el duende, como en la *Dama Duende*, en el mundo propio de la literatura, que no es la lógica, sino la fantasía inventora.

- El teatro clásico es el más grandioso intento de poetización dramática de la vida que ha hecho pueblo alguno (...) Vivir es representarse, es verse uno mismo y otro, es duplicarse en algo que, pareciéndose a nosotros, es mejor, por haber sido sometido a la operación anagógica de la poesía. Todo acción_ o acción trascendente o acción gratuita, tragedia o juego.
- Sinergia acción combinada de concierto y concurso de varios órganos para realizar una función o concurrencia de varias funciones para el logro del mismo fin, Cooperación. La Comedia es un ejemplo perfecto de sinergia literaria.
- No podremos nunca apreciar nuestro teatro hasta que se escriba la historia de nuestros públicos literarios.

La obra dramática, como todo arte, es el último baluarte de la libertad individual: está escrita para el público colectivo”.

2) Lecturas de textos clave

La Estrella de Sevilla

“El problema de ser lo que es.

El rey es el ejemplo del que no es lo que es; es decir el rey en la plenitud de sus deberes. El rey es falso, se deja arrastrar por sus apetitos, es cruel y falta a su palabra. No está en su sitio; se sale de su modo de estar en la sociedad y contradice su propia función. Una y otra vez los súbditos le dan lecciones de honor y cumplimiento de sus obligaciones. Los demás son, por el contrario, dechados de ser lo que son. Están todos en su lugar. La escena de la entrada del rey en casa de Busto envuelve en un conceptismo barroco una profunda idea: es la clave. El rey dice, que él es el rey; Busto le replica que no lo es, que no lo puede ser, por que no se comporta como rey. Es decir ser algo, comportarse, conducirse como lo que es. Parece que el disimulo y ocultación del rey son un recurso de teatro, y lo son; pero va más allá. Porque dan lugar al planteamiento del tema profundo de la obra: faltar al propio ser, conducirse en modo contrario a lo que se es. Lo que le viene a decir Bustos al rey es: tú no eres el rey porque no estás obrando como rey; tus acciones desdicen tu ser, lo traicionan. Por esos es acusador de algo más que de una aventura, de toda una conducta, y el rey no se lo perdona.

En cambio Sancho está en su ser es lo que es. Estoy en mi honra. Esa es la raíz de ser el caballero; es decir que se está en la honra, es decir que se está arraigado en el propio ser. Pero la honra, el honor no son palabras vacías: obligan a la acción, cuando llega el momento. Obligan al último límite de la acción, al sacrificio de todo lo personal, en aras de los motivos de la honra (State of being complete, undivided or unbroken. Honesty, purity). Perfección, completo, sin falta. Todo esto apunta a un tipo de hombre_ el hombre entero. Entereza e integridad. El funcionamiento del ser humano obedeciendo como una unidad, como un todo a los mandatos de la ley por él aceptada, en este caso la de honor. Ser lo que se es y hacer como lo que se es. Obras son amores.

Obsérvese que en *La Estrella*, ... todos son lo que son, incluso Don Arias: él cumple su función, que es la de facilitar la voluntad del rey.

¿Hay un abstraccionismo, una sumisión a los principios inhumanos en la obra? Los habría si los personajes no se dieran cuenta de lo que se juegan, de lo que pierden, si obraran automáticamente, como máquinas ante el dictado del honor. Pero Sancho sabe muy bien lo que sacrifica, como se ve en el monólogo. Y Estrella también: sacrifican su amor y su felicidad, con conciencia de lo que valen.

La cédula que el rey le ofrece es ese detalle menudo y sin embargo determinante de gran parte de la acción trágica: no la acepta porque eso equivaldría a un contrato y el caballero no contrata: su palabra basta (Don Quijote y Sancho).

La palabra del rey: el rey no hace honor a su palabra, no la cumple. Todo lo que parece incomprensible en la acción, el empeño de Sancho de no hablar, es perfectamente lógico; responde a su deseo de humillar al rey, de obligarle a cumplir su palabra. Sancho es, en sólo este punto, más fuerte que el rey. El rey tiene el poder material, pero Sancho tiene esa especie de palanca, el poder moral. Dadme un punto de apoyo y levantaré un peso. El rey siente que Sancho puede más que él: porque tiene esa potencia infusa en el sentido de la obligación. Curioso sistema de ordenación social e individual.

¿Está el individuo esclavizado al orden social? ¿El honor le convierte en un esclavo a sus leyes? No. Sancho sabe que puede hacer de otra manera: Sancho escoge. Escoge varias veces cuando no quiere el papel, cuando se decide a matar, cuando no acepta la libertad, cuando rechaza la boda. Las cuatro veces corresponden al mismo orden de valor: ser lo que es, un caballero. La caballería es ante todo una obligación; eleva al hombre sobre los demás, pero por ende le obliga a más. El rey queda en mala postura, porque siendo el más elevado es el más obligado.

Domina un sentido de ordenación de valores: en la sociedad. Dios, el rey, los súbditos, la justicia, el honor. Y en el hombre: el deber sobre el gusto, la ley moral sobre el apetito y la conveniencia.

La esclava muere porque falta a la ley de fidelidad.

Salinas monta esta interesantísima lectura sobre los conceptos de persona y de carácter.

Remitiendo a la Filosofía de la persona, de Francisco Romero⁵ y a Vossler, anota esquemáticamente lo siguiente: "Individuo y Persona. La persona es unidad. Deber de conciencia y deber de conducta. Los actos deber ser "nuestros". Entereza". Y añade: "Para Vossler⁶ persona es: papel que se representa y el deber de devenir ese papel; así se llega a nosotros mismos. Persona; máscara del cómico, sonar a través. La persona es el papel que desempeñamos. Sociedad de individuos y sociedad de personas".

Por lo que se refiere a carácter anota:

Carácter.

En griego significa cuño, sello, marca

La organización psíquica que hemos construido – con sentido prospectivo – por encima de la vida natural y espontánea.

Lo que nos proponemos ser, la dirección que imprimimos a nuestra existencia, la voluntad.

Es lo que queremos y lo que debemos ser.

⁵ Romero, Francisco, Filosofía de la persona

⁶ No he podido encontrar la referencia a Vossler.

Exige un intercambio constante con el ambiente que nos rodea, y especialmente con los demás individuos; está abierto hacia un mundo de personas y cosas.

Es algo inconfundible en la persona, pero solamente en cuanto podemos deducir, a través de sus actividades, los principios que la guían.

La manera de decidirse por sí mismo y de determinarse a sí mismo.

Es un principio individual de preferencia de valores:

- Selección de motivo.
- Modo peculiar de cada cual de tomar las decisiones
- Fuerza de realizarlas.
- Energías e impulsos de la vida afectiva.
- Constancia de dirección: recta dirección interna.
- Referencia a la vida ética y social

Los aspectos de persona y de carácter, indisociables entre sí, definen, junto con el aspecto de tipo, la estructura interna del personaje dramático, aspectos que remiten a los utilizados por la retórica latina para estudiar su configuración, según ha recordado el crítico francés Robert Abirached en su libro de 1978 *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Me parece, pues, muy significativo el que Salinas enlazara entre sí, como fundamento de su interpretación de los personajes de la Estrella de Sevilla, dos de los términos clave de la retórica latina, pero también ineludibles hoy en la formulación y análisis del concepto dramaturgico del personaje teatral.

El médico de honra

“La inocencia de la mujer en estos dramas es un recurso para inspirar más compasión.

Casualidad y fatalidad. Estos dos conceptos son los dos grandes motores de la tragedia. La fatalidad, aquello que no puede por menos de ocurrir, se produce por una combinación de pequeñas circunstancias imprevisibles y azarosas, de las cuales acaba por salir la figura terrible de lo fatal. Es la conversión de lo menudo en grande. Lo insignificante va cobrando una significación que da en la tragedia. Por eso no se le puede reprochar al dramaturgo su uso.

Juego de la casualidad_ caída del infante, junto a la casa; daga olvidada; regreso del marido; salida clandestina de la prisión; Mencía dormida; la carta al infante.

Los soliloquios del honor. La “película” de la conciencia atormentada. La psicología de los motivos presentada analíticamente, y hasta con técnica escolástica jesuítica.

El engañado. Lo es el marido, no por la verdad, sino por las apariencias. Apariencias contra realidad. Mundo contra individuo. Se sacrifica a la mujer al mundo, el “no ha hecho” al “qué dirán”. Ceder a lo aparente, a conciencia.

La sospecha como mecanismo interpretativo de todos los hechos. Cualquier cosa la tuerce. La refracción psicológica.

Sentimiento y entendimiento. Sobre un sentimiento apasionado, los celos, el pundonor, la inteligencia erige construcciones deductivas, erróneas, pero fatalmente erróneas. ¿La razón, la lógica aparente, contra la verdad? ¿Deben o no deben morir? No, según nosotros, sí según ellos. Víctimas de la abstracción (el honor) y el ergotismo. Intelectualismo y pasión.

El final de la sangre. Lo barroco. La vieja idea de que el honor sólo se lava con sangre llega aquí a una espantosa realización plástica.

Se trata de una especie de realismo delirante, de interpretación literal de "la sangre". Toda la sangre. ¿No puede haber un caso de conceptismo psicológico? Es barroco, por lo extraño, lo original, lo sorprendente, lo horroroso. Hay en el barroco una exageración de dolor del gesto, una complacencia mórbida en la expresión exaltada. Trágico juego de palabras. Recuérdese lo sensacional de las muertes: el fuego, en *A secreto agravio...*, los pistoletazos en *El pintor...* Efectismo tremebundo.

Aptitud de estos casos de la honra para el drama trágico. Por eso se usan tanto. Lope: "Los casos de la honra son mejores porque mueven con fuerza a toda gente". Nada tiene que ver con el realismo.

El honor, mecanismo social superior a la voluntad del hombre, que no tiene más recurso que someterse a él, aunque sea con conciencia de su inoerable rigor. Las quejas de los "honrados". Cumplen con la ley. Matan lo que quieren, por sumisión a un principio abstracto impuesto por la sociedad.

No obedece el vengador a una satisfacción personal, sino a un principio.

Carácter pseudo-sagrado. Expiación. Sacrificio. Sangre. El sacrificio es restablecimiento del orden del mundo.

Salinas, como se ve, no pierde el tiempo en falsos problemas o problemas marginales o accidentales al sentido profundo del texto, sino que va directo a las fuerzas y significados mayores de la tragedia de honor calderoniana. Es su dramaturgia, no su moral lo que le importa.

La vida es sueño

Sobre *La vida es sueño* hay entre los papeles de Salinas siete holandesas a máquina, a un espacio, y ocho a mano, en las que sigue para sus notas el orden de la acción dramática. Las páginas sobre *La vida es sueño* forman parte, a su vez, de un retablo calderoniano en el que se ocupa del auto sacramental. *La cena del rey Baltasar*, el "drama de celos" *El médico de su honra* y la comedia de enredo *Casa con dos puertas, mala es de guardar*. En las cuatro le parece ver expresado un mismo problema – el conflicto entre abstracción y apariencia – enfocado desde distintos puntos de vista, y la duda del hombre ante la realidad.

Las cuatro introducen al teatro de Calderón, al que llama “una selva virgen y magnífica, densa y oculta”.

Voy a citar, sin interrupción, algunas de las anotaciones y reflexiones salinianas que me parecen, en el contexto de la crítica calderoniana, especialmente impresionantes y absolutamente nuevas en la década de los años 40:

Acto I

- Las primeras palabras de Segismundo son de quejas y lamentos (v.102). Aparece antes de que le veamos y ya sabemos lo que es, el hombre dolorido. El lamento del hombre ante el mundo.

- El hombre que nace en la confusión, preso de la confusión y acompañado sólo de la luz de la conciencia.

Habilidad dramática, Rosaura y Clarín sirven sólo para atraernos a Segismundo excitando nuestra curiosidad.

Segismundo es un misterio que habla gracias a la preparación dada por la conversación que procede.

Y empieza el famoso Monólogo. La primera impresión es de extrañeza, es una aparición extraña.

La primera parte del Monólogo es la pregunta del hombre frente al mundo.

El hombre es desgraciado sin razón y se pregunta: ¿Qué daño he hecho?

El mismo hombre se contesta, Verso 112, Nacer... nacer es venir a pagar el delito de haber nacido. La primera estrofa asimila la vida con el sufrimiento. Vivir es sufrir.

Al ver la escena el primer pensamiento es un elemento perturbador... Los otros personajes hablan de detalles, pero Segismundo va derecho al corazón de la obra. Sus primeras palabras son complejas, atormentadas, grandiosas!

Es la segunda estrofa continúa la pregunta.

Segismundo plantea la cuestión del hombre en relación con lo que le rodea... Inevitablemente cuando el hombre se encuentra frente a la naturaleza es o una pregunta o una respuesta; unas veces en ella encontramos la tranquilidad y reposo, otras la pregunta y la inquietud. Como fuente de preocupación la segunda estrofa de Calderón nos lanza problemas sin cesar y esa es su grandiosidad dramática.

El hombre tiene más alma, más albedrío, pero menos libertad y he aquí el conflicto. Las cosas naturales pueden correr y volar, pero el hombre no, quizá porque tiene más alma. **Lo que limita al hombre es su conciencia, isu mayor honor y su mayor cadena!**

Acto II

Llegamos a un momento climático de la obra. La aparición de Segismundo. ¿Cómo va a resultar la prueba? La curiosidad dramática es muy grande. Salida al mundo del hombre salvaje. Dos extremos de la vida humana se van a poner en contacto; el palacio la condensación de la vida culta y la selva, el bosque, el hombre salvaje convertido en príncipe.

Actitud de Segismundo ante las riquezas que le rodean. El primer sentimiento es uno de asombro y maravilla... Exclamaciones... Interrogaciones...

El segundo sentimiento es el de duda y enseguida viene el tercer sentimiento vital del gozo. La actitud del hombre salvaje_ vamos a gozar sin preguntar... El instinto de poseer y disfrutar sin preguntar razones.

Claro está que la prueba resulta catastrófica, cosa que no admira a nadie más que a Basilio.

La salida de Segismundo es extraordinariamente bella, con toda su impetuosidad y toda su fuerza vital. ¡Sale igual que un toro a la plaza después de haber estado encerrado muchos días, deseando acometer y atacar! Con todo lo que tiene el toro de noblemente instintivo.

Clotaldo viene a ponerse a sus órdenes y Segismundo con un sentido común que no tiene vuelta de hoja lo trata muy mal.

Segundo, entra Astolfo que le saluda con un perfecto ejemplo del saludo cortesano y de hombre retórico; Segismundo le contesta con tres palabras: "¡Dios os guarde!". Segismundo es el sentido común frente a la complicación cortesana de la vida social en el siglo XVII en España.

Tercero, llega Estrella, la mujer, y todo cambia. Segismundo se deja seducir por su belleza. Su primera actitud es, en efecto, galante y cortesana, pero enseguida quiere besarle la mano, que en aquellos tiempos no era costumbre, y se porta como un salvaje cuando un criado quiere impedir la ofensa, lo coge y lo tira por la ventana. Dice Segismundo "nada me parece justo en siendo contra mi gusto". Cosa típicamente española, decimos muy a menudo_ "Hago esto porque me da la gana", y añadimos dos adjetivos bastante curiosos_ "La real gana y la santísima gana". ¡La coronamos y la santificamos! La gana es deseo, no es apetito, es voluntad vital: no es práctica, es el responder a un instinto. Aquí Segismundo es el héroe de la gana española; actitud instintiva del toro!

Segismundo en todos sus encuentros, aunque con diferentes matices, es siempre el salvaje y entonces se encuentra con su "noble" padre que le echa un discurso y en el que se extraña de que el que había educado como salvaje, lo sea, y Segismundo contesta, natural y lógicamente, que, puesto que han estado tantos años sin verse ni abrazarse, pueden muy bien continuar así un poco más.

Diálogo importantísimo cuando Segismundo se vuelva acusador sobre todo.

Primero, detrás del papel de Segismundo vemos esta afirmación: la esclavitud no es vida; de nada sirve dar vida si no se da la libertad con ella; la vida es la libertad. Derechos de los individuos de vivir cada cual su vida. Idea profundamente nueva en la España del siglo XVII, una monarquía absoluta.

Paradojas sobre España: Basilio, el padre, es del despotismo ilustrado.

Dos concepciones de la vida, una la del padre con derecho al hijo; la otra la del hijo con derecho de vivir según su naturaleza.

Ideología del hombre libre frente a la autoridad tiránica.

Conciencia de la justicia: ¿Quién tiene razón? ¿Qué quería Calderón? Calderón quería dar la razón al rey, al padre, al viejo; pero la razón de Segismundo era tan fuerte que se muestra como el hombre moderno de hoy que tiene libertad y derechos.

Las anotaciones a mano para el Acto III son muy pocas, y éstas difícilmente legibles, pues el papel color paja tiene grandes manchas. En otra holandesa a máquina encontramos un guión en el que sólo figuran palabras o frases-clave para ser desarrolladas por Salina, oralmente o por escrito. Sin embargo, basta enumerar algunas de ellas para percibir por donde hubieran ido quizás los tiros. Cito algunas pocas:

“-El final. Duda, pero firmeza. La aceptación de la duda y el sueño integrantes de la vida. Vivir, sea como sea.

En Segismundo hay un rebelde, un desconfiado, como en Don Juan y en Paulo, pero supera ambos estados venciendo la rebeldía. Y el engaño. No indigna, como en Quevedo, no condena”.

La única sentencia completa, aunque sintética, se refiere precisamente a Quevedo y Calderón. Dice:

“-Quevedo desengaña, revela (la) vanidad de todo lo que vemos, y del mundo en que vivimos. Pero hay un paso más por ese camino. No es ya el preguntarse si las cosas son verdad o mentira, buenas o malas, sino, yendo al fondo, preguntarse si son o no son. El problema de la realidad misma. La realidad, lo que nos parece la máxima verdad (the real thing) es también mentira. Ese sería el último definitivo desengaño”.

Finalmente, en otra holandesa a máquina, señala también telegráficamente, esto:

“- Algunos rasgos distintivos: teatralidad, es decir apariencia, engaño, y profundidad, verdad, autenticidad”.

Y añade líneas más abajo:

“- Es teatro puro: los escenarios sucesivos. La cárcel. La corte es otro teatro, montado por Basilio: comedia preparada por él, dentro de la comedia”.

Casa con dos puertas mala es de guardar

De las cuatro apretadas y muy sustanciosas páginas dedicadas a esta comedia de enredo calderoniana voy a citar sólo el párrafo en el que Salinas la conecta con *La vida es sueño* y la página final, magistral, en la que hace el “Resumen de los elementos de técnica”.

Comentando estos versos:

Félix. - ¿Puede ser mentira esto?

Laura. – Sí, bien puede ser mentira.

Félix. - ¿Mentira lo que estoy viendo? (II, 1620-23)

anota Salinas:

“- Palabras básicas de la comedia de enredo y que tienen mucha sustancia: ¿Puede ser mentira lo que veo?

Lo que se ve, lo que parece más verdad puede ser mentira, y nos encontramos con el mismo problema de *La vida es sueño*: cuando Segismundo va a la Corte y luego le quieren hacer creer que era un sueño se pregunta lo mismo. Calderón en estas dos comedias llega al mismo punto: duda sobre la realidad, inverosimilitud de las apariencias. En *La vida es sueño* presenta este problema desde un ángulo metafísico, en *La casa con dos puertas* un ángulo cómico. En *La vida es sueño* es una pregunta de angustia: ¿puede ser mentira lo que veo? Es el problema ante la realidad. En *La casa con dos puertas* es una pregunta de juego y de ingenio, pero no dejamos de notar esa conciencia: en ambas obras los personajes llegan a dudar de todo, ambas son comedias de apariencias”.

En 1988, en el primer número de *Cuadernos de Teatro Clásico*⁷, coordinado y presentado por Luciano García Lorenzo, número monográfico dedicado a la “comedia de capa y espada”, colaboraba Ignacio Arellano con un magnífico artículo – quizás una de las mejores aproximaciones críticas al tema – en el que estudiaba las “convenciones y rasgos genéricos de la comedia de capa y espada”. Al principio hacía una breve reseña crítica de los trabajos de otros críticos, citando, naturalmente, a Wardropper, Weber de Kurlat, García Lorenzo, Serralta, Vitse., trabajos aparecidos entre el final de los 60 y el final de los 80. De haber conocido estos papeles de Salinas, su “Resumen de los elementos de técnica” hubiera figurado, no sólo en lugar destacado, sino como núcleo o principio seminal de un nuevo modo de enfrentarse con el tema. He aquí, en su integridad, el **resumen**:

⁷ *Cuadernos de Teatro Clásico*. 1 (*La Comedia de capa y espada*), Ed. Luciano García Lorenzo, Madrid 1988, pp. 27-49.

1. Recursos:

Técnica de variantes, pero siempre fiel a sí misma. Ocultación de la personalidad: siempre hay un personaje disfrazado; esa es la base de la comedia, en este caso, Marcela.

2. Constantes falsedades:

Crean las apariencias que son la verdadera realidad de la comedia de enredo y crean las confusiones.

3. Adición de confusiones que crea la complicación.

4. Personalidades:

Los personajes tienen dos y a veces tres personalidades.

5. Recursos materiales.

a) Casas con dos puertas, puertas secretas, alacenas y los escondites.

b) Las sorpresas, llegadas inesperadas de un personaje de autoridad.

El manto o el velo: la tapada es el personaje más romántico de todo el teatro clásico.

La oscuridad.

Todos estos recursos son necesarios para crear la confusión y el valor de la comedia de enredo.

Lo que tiene que hacer el autor es sacar algo de nada: la comedia de enredo es la creación de lo máximo sobre lo mínimo. En el circo vemos como un equilibrista sostiene un edificio provisional magnífico y lo sostiene lo mismo que el autor de la comedia de enredo que sostiene en un solo punto, su propia mente, todo el edificio de la obra. Es la comedia del juego.

Sicológicamente es el hombre perdido entre sus apariencias. En el último acto ya no se sabe quién es quién: es un juego entre sombras que se persiguen, la comedia del laberinto. Juegan dos fuerzas que se combinan paradójicamente, la lógica y la ilógica: la verosimilitud y la inverosimilitud.

Todo parece natural y la obra se desarrolla y la obra desarrollada en la lógica y la ilógica resulta la comedia del absurdo.

La mentira se impone como verdad y la consecuencia artística es la comedia anti-realista: la realidad se disuelve ante nuestros ojos. Los personajes no son nunca verdaderos caracteres humanos, son muñecos, sombras y apariencia. Es el juego de la fantasía universal, juego de ingenio que nunca nos hace ni temblar ni llorar.

El final es siempre triste, porque cuando los personajes llegan a ser verdad, llega la desilusión y se acaba la comedia. Son como fuegos artificiales: surgen en la noche, nos iluminan y se acaban.

Perfecto ejemplo del **Arte Barroco**_ duda de la realidad, dinamismo y complicación. La línea curva siempre y, sobre todo, negación de la realidad.

Para cerrar este trabajo sobre Pedro Salinas lector de textos del teatro clásico español, quisiera referirme brevemente a la tercera de las razones para mi asombro ante sus anotaciones, la que he llamado razón personal, única que puede justificar el mencionar mi propia lectura de ese mismo teatro (Espero que así lo entenderá el lector).

Cuando en junio de 1991 volví a la Houghton Library para revisar los últimos textos incorporados a mi edición crítica del Teatro Completo de Salinas que debía formar parte de la magna edición de sus Obras Completas, me topé en una de las páginas de notas salinianas dedicadas a La vida es sueño – fueron las primeras que leí – con dos parejas de palabras en oposición, “Fatalidad // Libertad” y “Autoridad // Libertad”, las cuales me produjeron no poco asombro, sorpresa y emoción. Esas mismas palabras en donde se cifra la doble polaridad esencial de la visión dramática calderoniana, que yo había destacado y estudiado primero en 1967, en la “Introducción” al tomo I de mi edición, en tres tomos de las Tragedias⁸ de Caderón, y en la primera edición, el mismo año, del primer volumen de mi Historia del teatro español⁹, y, mucho más tarde, en 1984, desarrollado con amplitud en mi libro sobre Caderón y la tragedia¹⁰, me las encontraba, de pronto, en esa holandesa de Salinas nunca publicada ni citada.

El mismo día, en las dos holandesas dedicadas a El médico de su honra me encontraba, brevísimamente apuntadas, algunas de las ideas – la importancia de la “casualidad” y la “fatalidad” como “los dos grandes motores de la tragedia”, “la película de la conciencia atormentada” en los soliloquios de honor, “la sospecha como mecanismo inperpetativo de todos los hechos” – temas sobre los que había escrito yo bastantes páginas en la segunda parte, dedicada a la Tragedia de honor, del ya citado Calderón y la tragedia, en la que estudiaba los mecanismos trágicos del malentendido, la sospecha, el silencio y la ocultación, el espacio del miedo y la intervención del azar, la conciencia alucinada y el proceso de su alienación en el sujeto poseído por el honor y, finalmente, el asesinato como única solución de su sistema herméticamente cerrado.

⁸ ⁸ Ruiz Ramón, Francisco, Calderón de la Barca. Tragedias- 1, Madrid, Alianza Editorial, 1967, pp. 9.31.

⁹ ⁹ Ruiz Ramón, Francisco, historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900), Madrid, Alianza, 1967, pp. 290-336.

¹⁰ ¹⁰ Ruiz Ramón Francisco, Calderón y la tragedia, Madrid, Alhambra, 1984.

Al terminar la lectura de esas páginas salinianas, en las que descubría tan asombrosas afinidades con mi propia visión de esos textos claves de Calderón, no pude menos de pensar o imaginar si, misteriosa e inexplicablemente, allá por los años cuarenta, siendo yo estudiante de bachillerato en el Instituto de Enseñanza Media de mi pueblo, me hubiera sido dado el privilegio de asistir a algunas de las clases o de las conferencias de D. Pedro en las Américas.

Hoy, sin haber aclarado científicamente el misterio, creo que, sin presunción, puedo declararme, al terminar estas páginas dedicadas a Pedro Salinas lector del teatro clásico español, como el único de sus discípulos que, siendo un “teenager” en Xátiva, provincia de Valencia, España, asistió a sus cursos americanos en ...¿Wellesley?, ¿John Hopkins?, ¿Middlebury?, ¿Puerto Rico?. No me acuerdo, créanme.

LA LUCHA CON ESPADA Y LA PALABRA

Francisco ALBEROLA

Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia

Luchar, atacar o defenderse de una agresión, quiere decir combatir, pelear. Es enfrentamiento, es lance de pleito entre dos adversarios o grupos de adversarios, es esgrimir razones, si hablamos, y hacer valer las posiciones; es mantener estas razones con la espada si llega el caso, y es también enfrentarse seriamente afirmándose uno en uno mismo negando al otro. Dos partes, dos opiniones, intereses encontrados: un conflicto por resolver.

Esgrimir es el arte de servirse de las armas blancas del mejor modo posible tanto en el ataque como en la defensa. Si buscamos una definición para la esgrima teatral tendremos que añadirle, además, que tendrá que hacerlo el actor, siendo la ficticia lucha o combate tan verdad como sería un duelo real.

¿Y la palabra? La palabra es la intención de nuestro deseo verbalizado, emitido por medio de sonidos articulados. Pero, a diferencia de los golpes y cuchilladas y empujones que en la lucha podemos provocarnos (quedando como recuerdo el moratón, la herida, el chichón, etc.), las palabras se las lleva el viento, que dice el refrán; si no queremos que esto ocurra (que desaparezcan) debemos escribirlas, y entonces, escritas, las palabras, quedan sujetas a perpetuidad. Perder la palabra es grave, aunque no tanto “como no tener palabra”; en ambos casos es algo que conlleva un cierto malestar, pero no tanto como pudiera ser no tener espada o haberla perdido.

Tanto las palabras como las armas constituyen la historia del teatro español del Siglo de Oro. Así pues, la historia de nuestro teatro áureo decimos que está escrita con dos clases de hojas: las de papel, de los libros, en papel impreso, y las de las espadas y otras armas en acero reluciente (“*esta brillante lengua de acero elegante*” D. Gutierre, **El médico de su honra**, Calderón). Y así, de hoja en hoja, trazamos una trayectoria que atraviesa de parte a parte la obra de autores que empuñan tanto la pluma como la ropera para defenderse ellos mismos y sus personajes de los múltiples conflictos en los que se van a ver envueltos. Y es que armas y letras, sabemos, siempre han ido cogidas de la mano, al menos en el tiempo que nos ocupa, *que muchas veces se dieron/ las manos letras y armas* (Cipriano en **El Mágico Prodigioso** de Calderón). Unos años antes también lo diría, de otra manera, el Marqués de

Santillana: “*La ciencia no embota el fierro de la lanza, ni hace floja el espada en la mano del caballero*”. Nuestro Siglo de Oro de las letras y las artes lo fue también de las armas.

Con el término jugar las armas debemos entender que en primer lugar nos referimos a armas blancas, y en segundo, que la palabra juego hay que contemplarla como semilla o germen que el autor deposita en esa línea del texto, indicando que allí existe un detonante en forma de conflicto que los intérpretes tendrán que resolver de la mejor manera posible, sin posibilidad de otro final que el propuesto por el mismo autor.

Los autores del teatro del Siglo de Oro nos van a legar numerosa obra escrita. En esas comedias, hay escenas de armas de muy distintos estilos, siendo diferentes porque los lances que se plantean son variados y heterogéneos; también depende del autor, de que conozca mejor o peor el mundo de las armas o/y que el mismo autor desee o no explayarse más o menos con la escena en cuestión; igualmente condiciona que los personajes que se enfrentan sean bravos, melifluos, apocados, valentones, galanes, sirvientes y lacayos, soldados, padres viejos,...; y por supuesto las circunstancias ambientales y vitales de los personajes (Segismundo encerrado de por vida en la torre, se mostrará más próximo a estrangular con sus brazos, o a agarrar y luchar cuerpo a cuerpo que a tirar de armas); por último, será estrictamente necesario que un personaje determinado pueda empuñar un arma en concreto y otra no, de la misma manera que ese mismo personaje podrá batirse con otro de su registro social, pero no con otro de rango inferior o superior, normalmente. De todas maneras, el juego de armas en el teatro del Siglo de Oro aporta un matiz dimensional a los personajes, ya sean de obra cómica o trágica. Si trágica les da profundidad, pues el arma es objeto con el que matar o ser muerto, y esto es jugarse la vida; si cómica, les impregna con un rasgo de infantilismo (ese desenvainar casi sin motivo, sobre todo por la dama), de inmadurez, de banalidad.

Queremos hacer referencia en esta exposición a unas cuantas (ciertas) comedias del siglo XVII, y un poco más especialmente a estas de Lope de Vega: *El caballero de Olmedo* y *Fuenteovejuna*; de Calderón, *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea*, y la de Tirso, *El burlador de Sevilla*. Muchas otras podrían acompañar este escasa lista, más hemos creído conveniente centrarnos en estas más conocidas de nuestro teatro áureo. Cada una es única y especial, y en cada una de ellas el autor ha volcado fragmentos que, irremediamente, con las armas se han de resolver. Por las escenas transitaremos persiguiendo, verso a verso, las acciones de los personajes, y alrededor de estas comedias picotearemos en otras que por su cualidad nos brindan acción armada ejemplar y paradigma de algún aspecto de los muchos que conforman una escena de armas.

En un análisis esgrimístico de una escena de acción tendremos en cuenta lo siguiente: qué armas se utilizan, en qué momento, cómo se utilizan, en dónde y por quién. Estos parámetros nos encuadran en la acción, en la estrategia a seguir, y por supuesto en el objetivo a conseguir. Un arma, sea cual sea, puesta en el escenario

es un elemento teatral muy poderoso que inmediatamente llama la atención del espectador, arrastrándolo hacia sí misma. No se debe eludir su presencia, a menos que dentro del juego planteado se la quiera ocultar.

Si observamos en esta apenas media docena de comedias de nuestro teatro, veremos que se nos muestran, en ramillete y acalorada gresca, innumerables actos encontrados, entre sus protagonistas: Pedro Crespo, don Lope de Figueroa, el capitán don Álvaro, Rebolledo, don Mendo, Isabel y Juan, Laurencia y Frondoso, comendador Fernán Gómez de Guzmán, don Juan Tenorio, don Gonzalo, don Diego y el marqués de Mota, don Alonso y doña Inés, don Rodrigo y don Fernando, Fabia y Tello, Rosaura, Clotaldo, Segismundo, Astolfo y el rey Basilio,...

Son ellos, una treintena de personajes, los que mueven conflictos de armas singulares y manifiestan que mujeres y hombres, como personas, y como personajes (damas, caballeros, galanes, soldados, rufianes, lacayos, padres, hermanos y hermanas, reyes, príncipes, y marqueses, etc.) tienen una relación especial, y así vemos que se agreden, se raptan, se retan, se acometen, se emboscan, se asaltan, se pelean, se enfrentan, se hieren y se matan a cuchilladas y estocadas sedientos de restablecer el desequilibrio al que ha sido sometido su orden social, o personal, lidiando en el empeño hasta dejarse la vida. Para ello emplearán sobretodo la espada, pero no faltarán acciones con la daga, y otras armas, tanto ofensivas como defensivas, para resolver el conflicto planteado. Los autores desde los comienzos van, como perros de presa, rastreando la pieza, escudriñando el terreno, entre matorrales ortográficos y arbustos gramaticales, buscando, persiguiendo ese por qué luchar. Pedro Crespo dirá a su hijo Juan:

*No riñas por cualquier cosa:
Que cuando en los pueblos miro
Muchos que a reñir enseñan,
Mil veces entre mí me digo:
"Aquesta escuela no es
La que ha de ser, pues colijo
Que no ha de enseñarse a un hombre
Con destreza, gala y brío
A reñir; si no a por qué
Ha de reñir; que yo afirmo
que si hubiera un maestro sólo
que enseñara prevenido,
no el cómo, el porqué se riña,
todos le dieran sus hijos*

Todos los personajes tienen un conflicto que resolver y cada uno lo hace a su manera. ¿Por qué pelea don Juan Tenorio? ¿Y don Alonso? ¿Y Rosaura? ¿Clotaldo

y Segismundo? ¿Fronoso? ¿Don Rodrigo y don Fernando? ¿Y Tello? ¿Y Pedro Crespo? ¿Don Gonzalo el padre de doña Inés?...

Los desencadenantes de los conflictos son los propios de personajes arrastrados a empuñar, y los motivos por los que las armas se blanden son por el honor, por celos, por ansia de poder, por restablecer el orden jerárquico social, por chulería, por envidias, por defensa y amenazas, por violación, lascivia, burla, agravio familiar, defensa personal, despecho, bravuconería, por amor, por justicia,...

Todos claman por desenvainar...

*“la lengua
suspended y hable el acero,...
creed de mi lo que quisiere
que, con la espada en la mano,
sólo ha de vivir quien vence;
don Manuel, La dama duende, Calderón;*

*“...la espada
no ha de estar tan sujeta ni enfundada”
Laurencia, Fuenteovejuna, Lope;*

*ya yo estoy
con la hojarasca en la mano,
Galván, El condenado por desconfiado, Tirso;*

*pídeme el honor venganza,
el puñal luciente empuño
su corazón atravieso;
mírale muerto.
García, Del rey abajo, ninguno, Rojas Zorrilla.*

A veces se escucha una voz que aconseja prudencia

*Volved la espada a la vaina
que la mayor valentía
es no tratar de las armas,
Don Diego Tenorio, El burlador de Sevilla, Tirso.*

Los lances de armas podríamos diferenciarlos según haya herida final o no, y según la herida sea o no irreparable. Así, con escena mortal nos encontramos la de don Alonso contra don Rodrigo-don Fernando en *EL caballero de Olmedo*; en *Fuenteovejuna* la escena de la muerte multitudinaria del comendador; la de don Juan

Tenorio, desenlace fatal cuando se enfrenta con don Gonzalo, cuando muere, y la escena final cuando don Gonzalo, convidado de piedra, le estrecha la mano; en *La vida es sueño*, afortunadamente no hay más muerte que la del pobre e infeliz soldado que Segismundo arroja por la ventana; también la muerte por ajusticiamiento del capitán don Alonso ordenado por el alcalde Pedro Crespo. Haciendo recuento tenemos seis difuntos que en vida profesaron de caballero, comendador, galán, soldado y capitán, todos ellos dedicados al oficio de las armas. De ellos, tres merecían castigo (don Juan Tenorio, el comendador Fernán Gómez de Guzmán y el capitán don Alonso); los otros, es posible que no (don Alonso de Olmedo, don Gonzalo de Ulloa y el soldado de la corte del rey Basilio).

Podemos decir que una obra de teatro es una sucesión de conflictos que sobrevienen unos de otros, que se heredan unos a otros, que se cuidan y forman tropel. Del conflicto deviene la confrontación, el intercambio de palabras y/o golpes tan simple a veces como que...

*le hablé, me respondió, vino derecho,
le miré, alzó, métíme; ya está hecho.*
Felisardo, *Los melindres de Belisa*, Lope

*Pídeme el honor venganza,
El puñal luciente empuño,
Su corazón atravieso;
mírale muerto, (...)*
García, *Del rey abajo, ninguno*, Rojas Zorrilla

*Respóndate retórico el silencio,
Cuando tan torpe la razón se halla,
mejor habla señor, quien mejor calla.*
Rosaura, *La vida es sueño*, Calderón

Rompe, derriba, hunde, quema, abrasa!
Juan, *Fuenteovejuna*

*Cuando se alteran
los pueblos agraviados, y resuelven,
Nunca sin sangre o sin venganza vuelven.*
Flores, *Fuenteovejuna*, Lope

El objetivo en una escena teatral con enfrentamiento de armas viene definido por el conflicto de la propia escena, tomando como base para el juego, lo que el autor, a través del texto, nos propone. Las más de las veces éste se limita a decir

en acotación y entre paréntesis, que “sacan las espadas y pelean”, para acto seguido establecer el desenlace, en el que uno de los contendientes, o grupo de contendientes enfrentados, sale favorecido. Lo más que se indica es que yace muerto, o pide confesión, o queda herido, o huye,..., evitando el desarrollo esgrimístico del combate; es decir, la estrategia que cada cual desarrolla para conseguir el objetivo. La maniobra estratégica de combate la tenemos que organizar nosotros, como creadores que somos, y debemos hacerlo a partir del análisis de la escena y del enfrentamiento, coreografiando el desarrollo del combate dentro del espacio propuesto, intercalando, si lo hubiera, el texto que los intérpretes dicen.

En el conflicto debemos tener en cuenta tres factores:

- qué lo provoca,
- qué camino coge y
- qué desenlace tiene.

Así mismo quién participa en él, si hay armas, cuáles son, quién incita e induce, si hay aliados, si son individuos o grupos, el objetivo de cada una de las partes enfrentadas,...

¿Podemos indicar donde comienza realmente una escena de combate entre A y B, adversarios? Podemos decir que un enfrentamiento comienza con la intención de la palabra, que nos arrastra a ponernos en guardia, y en seguida se echa mano al puño del arma; el gesto de empuñar marca el límite entre una situación u otra; lo inmediato siguiente es tirar de ella, el resto ya es ruido de cuchilladas...

*Yo ya estoy
Con la hojarasca en la mano.
Galván, El condenado por desconfiado, Tirso*

*Y yo sacando el acero,
Le metí cinco o seis veces
En el cristal de su pecho,
Donde puertas de rubíes
En campos de cristal bellos
Le dieron salida al alma.
Enrico, Condenado por desconfiado, Tirso*

*“retórico el acero, mudo el labio,
no acabaron de otra suerte,
que con sola una vida y una muerte,...
siendo las lenguas las espadas,
Doña Ángela, La dama duende, Calderón.*

En *Las mocedades del Cid* si tomamos la escena del enfrentamiento entre Rodrigo, y el conde Lozano, en la que el joven Rodrigo tiene que vengar el agravio que su padre ha sufrido por parte del envidioso Conde, que dice:

*Rapaz
Con soberbia de gigante,
Mataréte si delante
te me pones; vete en paz.
Vete, vete, si no quiés
Que como en cierta ocasión
Di a tu padre un bofetón,
Te de a ti mil puntapiés.
A lo que responde Rodrigo:
¡Ya es tu insolencia sobrada!*

En *La dama duende*, el enfrentamiento es entre don Luís y don Manuel; dice este:

*Caballero, este criado
es mío, y no se qué pueda
Haberos hoy ofendido
Para que de esa manera
Le atropelléis. (...)
La lengua
suspended y hable el acero.*

Hay enfrentamientos que se vienen gestando desde atrás en el tiempo y otros que, explosivos, estallan por lo que acontece en ese momento. Ejemplo de la primera situación sería la emboscada que don Rodrigo y don Fernando le tienden a don Alonso (*El caballero de Olmedo*), encuentro-conflicto que se viene generando desde el principio, irreconciliable actitud por parte de don Rodrigo (don Alonso no teme nada de él, sobretodo por que acaba de salvarle la vida en las fiestas de Medina); la emboscada y ataque de varios contra uno y a traición imprime un punto de cobardía a don Rodrigo y aumenta el grado de valoración de don Alonso, que muere abatido por arma de fuego.

Como pelea que surge en el momento tenemos la escena de Segismundo-Rosaura "*quién eres mujer bella? Detente*", cuyo detonante son las palabras de Rosaura "respóndate retórico el silencio..."; como consecuencia de este enfrentamiento en el que no hay armas se van a dar los siguientes entre Segismundo-Clotaldo (daga) en defensa de Rosaura, y Segismundo-Astolfo (espada-daga) en la que este defiende a Clotaldo. Otra escena de este calibre será la del encuentro primero entre don Juan Tenorio y don Gonzalo de Ulloa, después que aquel ha seducido a doña Inés.

No suelen los autores comprometerse en la propuesta de armas, ni en tipos, ni acciones, ni estrategia; evaden el tiempo del combate y tan solo apuntan un desenlace que aclare quien sale vencedor en la contienda; aún más difícil es encontrar referencias directas a otras personas coetáneos suyos, como maestros de armas, espaderos, o maestros armeros,... a excepción hecha de Rojas Zorrilla que sí utiliza la propia comedia *Entre bobos anda el juego* para mostrar el clima social con respecto a determinados personajes relacionados con el mundo de las armas y los tratados. Concretamente hace referencia a dos maestros de armas: a Jerónimo de Carranza, sevillano de principios del siglo XVI, y a su sucesor Pacheco de Narváez; al primero, Carranza, lo ridiculiza, bautizando a uno de los criados con su nombre, con el que don Lucas, el antihéroe, se batirá, confundiéndole con el verdadero maestro; al maestro Pacheco de Narváez lo mostrará como modelo técnico de usar la espada (pues donde pone el ojo pone la punta):

*Juega la espada y la daga
Poco menos que el Pacheco
Narváez, que tiene ajustada
La punta con el objeto;...*

Los autores no mencionan casi nunca qué arma esgrimen los diestros, limitándose a decir que desenvainan o luchan,... Esto obedece a lo siguiente: una, poco probable, porque quizás no conocían las armas y no especificaban cuál debían esgrimir; y dos, por que siendo tan popular y habitual la espada, no se molestaban en decir que esta arma era la del enfrentamiento, puesto que se daba por hecho que todo el mundo lo sabía. La espada que se porta o ciñe normalmente es la ropera, o espada de taza, llamada así por la forma de la cazoleta y por los luengos gavilanes, con cubremano, y hoja estrecha y larga. Su flexibilidad colabora a crear climas rítmicos estupendos en la ejecución de las escenas. Estos cambios de ritmo son sumamente importantes y debemos tenerlos en cuenta, y esta tarea nos corresponde a nosotros, pues, que se sepa, ningún autor aconseja nada al respecto: es una cuestión expresiva de primer orden.

El combate tiene que estar adornado con cambios de velocidad, de intensidad, de altura, con giros o saltos, dependiendo de la expresividad del personaje; todo esto hará al espectador mantener la atención y el interés. Una lucha teatral (imitación de una lucha real) si no tiene ritmo, carece de verdad y deja de ser creíble. El actor debe transformar la artificialidad de su trabajo, que está medido a la perfección, en algo que parezca espontáneo, como si ocurriera por primera vez: los golpes del combate han de parecer que surgen en ese instante y que no han sido preparados con antelación y ensayados minuciosamente. Un golpe siempre procede de lo anterior y prepara lo siguiente; no son actos aislados, son

acciones continuas en el tiempo, que también pertenecen a aquel adversario al que van dirigidas, lo que invita a afirmar que el combate es acción compartida en donde siempre influye en uno lo que hace el otro; y en el código teatral más todavía.

La escena de combate participa activamente de la cadencia general de la obra aportando elementos rítmicos importantes que no debemos menospreciar: hay que observarla en su particularidad y en el conjunto de la puesta en escena. El enfrentamiento en escena no tiene por qué desarrollarse siempre al tempo-ritmo general: se puede alterar, buscar pausas, ralentizar, acelerar,... Debemos cuidar lo que dicen los personajes, dejando lugar a lo específicamente sonoro que se produce en el encuentro: batir de armas, exclamaciones, tendiendo especial cuidado en lo que el espectador debe oír.

Igualmente en la construcción del ritmo tienen importancia suprema las pausas. Su valor y grado radica en la contribución al ritmo general, y habrán de justificarse con la necesaria respiración de los actores. Un actor que no respira en la lucha y que no deja libre su voz no ha acabado de cerrar una escena de esgrima. Las pausas contribuyen a crear tensión y expectación, y los combatientes pueden/deben parar a tomar aire, a coger impulso, observar el espacio total del encuentro (mirada periférica),... elementos importantes para el sentido espectacular del enfrentamiento, pudiendo convertir un altercado correcto y técnicamente bien ejecutado en un combate espectacular.

Luchar con la espada implica, necesariamente, que al menos uno de los que luchan es noble o pertenece a la clase de los que empuñan esta arma, que es normalmente el arma con la que se baten los caballeros, galanes, reyes,... También aparece la daga, a veces sola, a veces colmando el juego de la espada. En alguna ocasión junto a la espada, indica el autor que se porta escudo, broquel o rodela; a veces capa. No es frecuente el arma de fuego (pistola en *La vida es sueño* y arcabuz en *El caballero de Olmedo*); otras no habituales son la ballesta, la honda, lanzones, chuzos, palos en *Fuenteovejuna*; espadas negras (las que se utilizan para entrenamiento, con protección en la punta de la hoja, aparecen en *Las mocedades del Cid*, siendo un maestro de esgrima el que entrena al príncipe don Sancho; igualmente el rey don Pedro las pedirá en *El rey don Pedro en Madrid*). Un bastón utilizará Ruy Velásquez para golpear a su sobrino Gonzalo y lanza y adarga utilizará Mudarra contra su tío Ruy Velásquez en *El bastardo Mudarra*. Una cadena utiliza Enrico (*El condenado por desconfiado*) como arma contra sus carceleros, y un puñal será el arma con la que García acaba con Mendo en *Del rey abajo, ninguno*. Don Gutierre utilizará un segur, hacha de doble filo para combatir contra los moros (*Desta agua no beberé*), y en *Fuenteovejuna*, cuando Jacinta le pregunta a Mengo si tiene armas, este responde:

*las primeras/ del mundo. (...)
Piedras hay, Jacinta, aquí.*

A veces el arma sufre accidente, recurso poco utilizado por los autores, como el golpe que da Sancho contra el suelo doblando la hoja (*Donde hay agravios no hay celos*), o en el reto y pelea entre don Manuel y don Luís, en donde a éste se le desguarnea la espada (*La dama duende*).

No suelen proponer los autores que sus personajes combatan cuerpo a cuerpo, eludiendo el contacto físico, y siempre que hay encuentro para combatir serán las armas, intermediarias, las que estarán entre uno y otro contendiente. Es una propuesta un poco maniática que casi nadie proponga empujones, golpes con la mano o el puño, agarres, patadas,... Suponemos que esta actitud se debe a la forma de comportamiento ético de la jerarquía dominante, reyes, príncipes, marqueses,... estrictos y sujetos a reglas para duelos y enfrentamientos. Históricamente sabemos que sí es modo de combate, y estas técnicas, al igual que las referidas a las armas, aparecen recogidas en algunos tratados propios de la época. Tan sólo Calderón, a su personaje Segismundo, le permitirá realizar acciones con las extremidades superiores, siendo varias las ocasiones en las que con sus manos y brazos acometerá acción violenta (estrangular, agarrar, arrojar, forcejear, bregar,...)

*Pues muerte aquí te daré,
Porque no sepas que sé
Que sabes flaquezas mías.
Sólo porque me has oído,
Entre mis membrudos brazos
Te tengo de hacer pedazos.*

*Traidor fuiste...
Y así el rey, la ley y yo,
Entre desdichas tan fieras,
Te condenan a que mueras
A mis manos.*

*Suelta digo,
Caduco, loco, bárbaro enemigo,
O será de esta suerte,
Dándote ahora entre mis brazos muerte.*

*Piadoso príncipe es
El que castiga tiranos:
Clotaldo muera a mis manos.*

Un duelo crea un intenso momento de drama que requiere cada una de las habilidades del actor. Se podría llegar a creer que la lucha escénica es de algún modo un arte separado del resto de la obra, y no es así.

El combate es una parte del drama con sus propios movimientos y estilo. Creemos que un actor debe buscar la verdad (lo verosímil) en una escena de lucha, al igual que hace en otros aspectos de su interpretación/actuación. Si una lucha se sitúa en un momento histórico determinado o período, entonces debe tener un estilo de movimiento adecuado a ese periodo. Esto es lo que se llama verdad en la acción.

El estilo de movimiento puede verse afectado por las circunstancias del conflicto, ya se trate de una situación uno contra uno, o bien la multiplicidad de la batalla.

La base para coreografiar una lucha dramática es el correcto conocimiento del arma original y por supuesto el entrenamiento con el arma adecuada. Este proceso hay que realizarlo con cuidado. Todo lo que se practique puede convertirse en peligroso si el comportamiento es imprudente; La responsabilidad es de cada uno, así que es mejor ceñirse a los movimientos coreografiados y no al capricho o al pronto insensato.

¿Qué espacio proponen implícitamente los autores para el desarrollo de una escena de armas: Ubicación de los personajes que pelean, evolución de los mismos, frontalidad, diagonales, alturas,...

Siempre se puede deducir algo referido al espacio y esto será parte fundamental para el desarrollo del juego de las armas.

El escenario como espacio donde se desarrolla una escena de combate es un lugar acotado, con unas dimensiones determinadas, y por tanto el manejo y uso de las armas estará condicionado por esta circunstancia. Pero a la vez, por el mismo hecho teatral en sí, este espacio se puede transformar en otros de dimensiones implícitamente distintas. Ello nos permite jugar las acciones en el lugar físico específico, que, tratado convenientemente, se habrá convertido en el otro posible: el espacio de la ficción.

Como muestra de la variedad aérea, ahí van esos:

Cuando don Juan Tenorio, al comienzo de la obra es sorprendido por el rey y por su tío don Pedro en la **alcoba** de doña Isabela, escapando por el **balcón**; en la jornada II don Lope y Pedro Crespo salen a la **calle** cada uno por un lado y eso obligará de alguna manera a plantear en **pasillo** el enfrentamiento; distinto será el espacio en la revuelta popular contra el comendador, de las mujeres y hombres de **Fuenteovejuna**, que se moverán por el **espacio total** y no acotado, al igual que el de la **sala de palacio** en donde Clotaldo se enfrenta a Segismundo en defensa de Rosaura, o el **asalto a la cárcel** en donde está preso el capitán don Álvaro por las tropas de don Lope, guardada así mismo por el alcalde Crespo y las gentes del lugar.

¿Hay un patrón o plantilla para confeccionar una escena de enfrentamiento armado entre adversarios?

No lo hay, pero sí debemos contemplar ciertos elementos para que podamos decir que un enfrentamiento ocurre:

- a/ los adversarios,
- b/ el conflicto a resolver
- c/ las armas
- d/ el lugar del encuentro (espacio de la ficción)
- e) el objetivo de armas de cada personaje
- f) los posibles aliados

¿El juego de armas se comporta igual en una obra de corte gracioso que en una de estilo trágico?

No necesariamente. Si tomamos la escena de *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso, en la que don Martín cree ver en don Juan, que va disfrazado a lo don Gil, al alma de doña Juana, temeroso podrá utilizar su espada, no para pelear, sí para, a modo de cruz, espantar al que cree espíritu:

*Yo nunca saco el acero
Para ofender los difuntos,
Ni jamás mi esfuerzo empleo
Con almas, que yo peleo
Con almas y cuerpos juntos.*

La misma acción y el mismo gesto hecho esta vez en una obra trágica como *El burlador de Sevilla*, gesto que podría componer don Juan Tenorio para desprenderse del abrazo pétreo de don Gonzalo, no tendrá el mismo significado, ni valor, pues en don Juan nos indica su desesperación, induciendo a compasión; mientras que aquel, ridículo, provoca a risa.

Igualmente en la comedia de capa y espada *La dama duende*, don Manuel acoge bajo su protección a doña Ángela

*No temas nada,
Pues mi valor te defiende.
Ponte luego a mis espaldas.*

Distinto de aquel acogimiento que hace Astolfo al vilipendiado Clotaldo, contra el colérico Segismundo:

*Pues, ¿qué es esto,
Príncipe generoso?
¿Así se mancha acero tan brioso
En una sangre helada?*

Vuelva a la vaina tan lucida espada.

(...)

Ya su vida

Tomó a mis pies sagrado...

Cuando nos ponemos delante de una escena de armas extraemos la información en principio de un único lugar: el texto legado por el autor; de él deducimos y exprimimos para que extraiga su maravilloso jugo. El texto es único y no hay dos; las palabras nos llegan escritas como en una partitura las notas musicales: una jornada sigue a la primera, y las escenas se suceden hasta que ya no hay más y aparece la palabra FIN. Las intenciones que expresan las palabras, y las acciones que provocan en los personajes nos conducen por el conflicto teatral, que unas veces podrá ser resuelto a gritos, a empujones, con armas si realmente hay intereses y objetivos enfrentados. La duración de esa pugna será el tiempo en el que los personajes, desde el sentido común, puedan resolver el conflicto: normalmente no suelen durar mucho, como acción de enfrentamiento, y su grandeza está en la intensidad con que se muestran: lo sonoro, lo visual, lo gestual, rítmico y ancestral, conjugados mostrándose unidos en ese tiempo, explosivo en ese tiempo, atractivo e intensamente fuerte en ese tiempo escénico.

Los lances de armas son detonantes, núcleos de energía visceral muchas veces, que deben tener su lugar en la puesta en escena y que como creadores debemos construir. Descubrir por qué combaten los personajes, nos encuadra en el objetivo a perseguir y nos aproxima a la acción estratégica a seguir.

Una escena de armas se construye, y debemos tener en cuenta en primer lugar el encuentro, ¿De qué modo A y B se ven; uno espera al otro emboscado, cara a cara, uno de ellos teme algo, intuye algo, sabe que le van a asaltar, se figura un motivo, se buscan A y B, uno no quiere pelear??? La manera de encontrarse los personajes en la acción armada tiene mucho que ver con su determinación con respecto al otro: matarlo, asustarlo, ridiculizarlo, desarmarlo, defenderse, acorralarlo, raptarlo, etc. De la misma manera podremos hablar de lance a traición, por sorpresa con saludo caballeresco, cara a cara,...

Entre A y B habrá un tanteo, un contemplarse, si la gravedad de la acción lo permite, o no, y tendremos que decidir (en función del análisis de fuerzas enfrentadas, del objetivo de armas de los personajes y de las circunstancias emocionales y ambientales) la estrategia a seguir y las acciones de ataque y defensa de A y B, la utilización del espacio de la ficción, cuidando el lenguaje específico de las armas cuando chocan, resbalan, sisean al aire, o quedan mudas amenazando la estocada mortal para el otro; los personajes deberán sonorizar el juego en la respiración, en el jadeo, en la fatiga si la hubiere, en el grito de la herida, en la llamada de atención, en el cling-clang de los aceros vibrantes,...

Por último llegara el desenlace, con herida o sin ella, con desarme, con huida de uno de los oponentes o bandos, o con rendición, o tablas, o separación por una fuerza mayor, o acogimiento a sagrado, etc.

Una pelea, un enfrentamiento se da porque hay fuerzas antagonistas que se enfrentan intentando anularse la una a la otra.

En todo enfrentamiento coexisten dos contrarios (sean individuales o grupales). A veces el objetivo es común entre ellos, pretendiendo ambos lo mismo -anular al otro-; a veces ese objetivo no es compartido y una de las partes es empujada a la acción por la otra parte... intereses enfrentados, que decíamos al principio.

El conflicto, esencia del teatro, es lo que genera la confrontación.

Sabemos que en ocasiones ese enfrentamiento se resuelve por medio de la palabra -las más de las veces-; otras, se busca un desenlace en el que las armas blancas -negras- intervengan. Entonces será la acción armada la que determinará una dinámica distinta, y la que dibujará una estética en el juego, precisa -el golpe exacto, en el lugar exacto, en el momento exacto-, partitura rítmica -coreografía- preñada de golpes, pausas, fintas, tretas, giros, etc. Hablaremos entonces de Lucha Escénica, o de Esgrima Teatral,...

Los autores de aquel brillante siglo, los más de ellos hidalgos *de los de lanza en astillero*, desplegaron todo un abanico de recursos de combate que nos han provocado, benignamente, a hacernos algunas reflexiones...

Los autores de aquel "fulgurante diecisiete" nos han legado un manojo abundantísimo de escenas con armas blancas -negras-, cuyos aceros (icling, clang!) continúan hasta hoy mismo cruzándose y oyéndose en plazas y teatros de este recién estrenado siglo XXI.

Aunque en eso también, aquel Siglo de Oro, se sigue llevando la palma (y las palmas).

CARLO GOLDONI, UN MAESTRO DELL'ARTE. MA È LA SUA LOCANDIERA UN ESEMPIO DI COMMEDIA DELL' ARTE?

Mar MORATA GARCÍA DE LA PUERTA
I. E. S. Sol de Portocarrero

I. Introduzione

La scelta della Commedia dell'Arte come argomento centrale del nostro lavoro, non è affatto accidentale. Dobbiamo dire che da alcuni anni lavoriamo con la stessa con il contributo de "La Compagnia VeneziaNscena" del TAG di Venezia, il centro di Formazione e Produzione Teatrale più conosciuto a questo livello, la cui regia è stata affidata da una decina d'anni ad Adriano Lurissevich, attore, regista e insegnante in Italia, Spagna, Inghilterra e Israele.

Dall'inizio del nostro rapporto, abbiamo avuto diversi incontri, sia a Venezia che ad Almería, e vario è stato anche il contenuto degli argomenti trattati.

In questi anni abbiamo lavorato molto su diverse Commedie: *D'amore rapito* (in versione originale), *Gli innamorati* (nella versione spagnola, adattata e rappresentata per gli alunni spagnoli del secondo anno del Biennio e che ha avuto a nostro parere un grande successo), *Don Giovanni, raccontato e cantato dai Comici dell'Arte* (ancora in versione italiana), *L'amore delle tre melarance*, ecc.

Non è quindi da poco voler condividere con i lettori tutto ciò che stiamo imparando e forse, aggiungere qualche dato o notizia ancora sconosciuta, a questo genere letterario nato in Italia nel Cinquecento e rappresentato in tutta Europa fino al Settecento.

Per quanto riguarda *La Locandiera*, dobbiamo dire che ha un ruolo molto importante in questo nostro lavoro. Possiamo già anticipare che -sebbene opera di Goldoni- non appartiene affatto alla Commedia dell'Arte, nonostante si possano trovare in essa tratti, sfumature, che la fanno assomigliare a questo genere drammatico. Ed è questa, precisamente, la ragione che ci ha spinto a studiarla ed approfondirla maggiormente, cioè il fatto che, agli occhi di tanti studiosi, *La Locandiera* è -se possiamo esprimerci così- la prima opera di teatro moderno di Goldoni, quella che differenzia le Commedie dell'Arte da quelle Moderne, nuove borghesi, che cominciano ad essere già scritte nel Settecento e che convivono con le precedenti.

La Locandiera, non ha perduto alcuni tratti tipici delle Commedie dell'Arte, riscontrabili soprattutto in certi personaggi ed allusioni ambientali, ma si differenzia

chiaramente da esse nella vicenda, nell'idea del senso della vita, nel rapporto tra i personaggi e, principalmente, nel personaggio di Mirandolina, protagonista indiscutibile di quest'opera.

Cominceremo, quindi, dalle origini della Commedia dell'Arte, dalla sua struttura, le sue influenze, i personaggi-tipo principali, le maschere e l'influenza sul teatro europeo, sino al suo lento decadimento e sopravvivenza posteriori.

Riguardo la fonte principale che abbiamo adoperato e da cui abbiamo attinto per organizzare, strutturare e stilare queste righe, dobbiamo chiarire che, purtroppo, non è ancora stata pubblicata. Si tratterebbe infatti dell'ultimo Corso Teorico-Pratico svolto ad Almería da Adriano Lurissevich nel passato mese di Marzo, che si trova ancora inedito. Speriamo quindi di poterne godere subito la pubblicazione, che attualmente è in corso d'opera.

II. Origini della Commedia dell'Arte

Dove, meglio che nella Commedia, l'attore si confronta con la propria vocazione, la necessità ed il suo senso di stare in scena? Dove, meglio che nella Commedia, si rappresentano ed aspramente si criticano i limiti e le nefandezze umane, con l'arma della risata (sarcastica o amara) e col sorriso(a volte smorfia) della comprensione? Dove, meglio che nella Commedia, il gioco del Teatro è dichiarato e condiviso all'interno della rappresentazione e della celebrazione in un comune sentirsi (attore e spettatore) attori e vittime della vicenda umana? La Commedia dell'Arte è la Commedia allo stato di essenza e di energia primordiale?

Quando Adriano Lurissevich inaugurava con queste parole la conferenza-spettacolo che proprio lui andava sviluppando nella nostra scuola, non faceva altro che affermare ciò che sembra ovvio soprattutto per un attore di commedie, e cioè che, ogni volta che si affronta un nuovo canovaccio, magari già dichiarandosi stanco in partenza degli stereotipi, si ritrova divertito a godere del gioco sempre fresco, della vitalità imperitura della Commedia dell'Arte, della raffinatezza tecnica e sapienza teatrale dei comici che la definiscono. Così tutti quanti si sorprendono a ridere come bambini di un teatro adulto.

La Commedia dell'Arte, un tipo di commedia che si sviluppò in **Italia** nel corso del **Cinquecento**, fu anche conosciuta come "Commedia a soggetto", "Commedia non scritta", "Commedia improvvisata", "Commedia a braccio" o "Commedia di zanni". Tutte queste definizioni hanno un'importanza decisiva, poichè ci illustrano su cosa punti il suo vero senso e contenuto.

¹ IURISSEVICH, A "De actores y vagabundos: la Commedia dell'Arte" in XXIV *Jornadas de Teatro del Siglo de Oro español*. Ed. Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 2007 (en prensa)

La definizione di "arte", per questo tipo di **commedia**, è molto recente: risale al **XVIII secolo**.

La ricerca della nascita della commedia di improvvisazione (il termine **commedia** dell'arte nasce già nel Settecento inoltrato) è stato uno dei più interessanti e affascinanti temi di studio della storia del teatro moderno².

La prima volta che s'incontra la definizione di Commedia dell'Arte è nel **1750** nella commedia *Il Teatro Comico* di **Carlo Goldoni**. L'autore veneziano parla di quegli **attori** che **recitano** "le commedie dell'arte" usando delle **maschere** e improvvisando le loro parti, riferendosi al coinvolgimento di attori professionisti (per la prima volta nel Teatro Occidentale abbiamo compagnie di attori professionisti, non più dunque dilettanti), ed usa la parola "arte" nell'accezione di professione, mestiere, ovvero l'insieme di quanti esercitano tale professione. Commedia dell'Arte, dunque, come "Commedia della professione" o "dei professionisti". In effetti in **italiano** il termine "arte" aveva due significati: quello di opera dell'ingegno ma anche quello di mestiere, lavoro, professione.

Il trapasso dalla Commedia **Rinascimentale**, **umanistica** ed erudita, recitata da attori dilettanti, a quella dell'Arte avviene tra la fine del **XVI** e l'inizio del **XVII secolo**, grazie ad una serie di coincidenze e contingenze fortunate che si susseguono intorno a quegli anni. La prima è propria della nascita dei **teatri** privati, specialmente a **Venezia**, dove le famiglie **nobili** iniziano una politica di diffusione, all'interno della città, di nuovi spazi di spettacolo dedicati alla **recitazione** di commedie e **melodrammi** a pagamento. Sono quindi le famiglie ricche che per la prima volta costruiscono "Stanze" per le commedie, che diventano col tempo veri e propri teatri.

Sulla scia di queste famiglie, anche altre nobili famiglie veneziane si adoperarono alla formazione di questa nuova "industria", cosa che d'altra parte non stupisce, vista la predisposizione mercantile e imprenditoriale della città. La nascita dei teatri dette nuovo impulso all'arte dell'attore che da **giocoliere** di strada, saltatore di corda o **buffone** di corte che fosse, cominciò a esibirsi in trame più complesse; per questo alcuni attori di strada cominciarono a strutturarsi in compagnie girovaghe: le "Fraternal Compagnie" dell'inizio si trasformarono in vere e proprie compagnie che attingevano ai proventi di questa nuova industria.

Gli attori della Commedia dell'Arte erano principalmente saltimbanchi e ciarlatani di piazza che per favorire i loro affari improvvisavano scenette comiche, in genere dialoghi a due. Nacquero, da questa esigenza di affare- attrazione commerciale, i primi contrasti comici fra un padrone (chiamato in genere Magnifico) che rappresentava il prototipo del borghese, il mercante avaro e lussurioso, ed il suo

² Cfr. PEROCCO, S "La compagnia dell'improvviso diretta da Luca Franceschi" in ibid. sopra.

servo (denominato Zanni) che rappresentava il tipo del contadino inurbato, furbo e malizioso, ma talvolta anche sciocco e pasticcione.

Con il trascorrere degli anni questi spettacoli popolari recitati nelle piazze e nelle fiere, cominciarono a strutturarsi con delle vere e proprie trame da sviluppare sulla scena e i saltimbanchi diedero vita a compagnie comiche.

La **recitazione** assunse una nuova struttura: i testi da recitare si limitavano a un **canovaccio**³, dove venivano date delle indicazioni di massima su ciò che sarebbe successo sul palco.

Su questo tema dell'**improvvisazione** gli storici del teatro hanno spesso difeso tesi contrastanti: non per tutti l'improvvisazione era il tratto distintivo delle commedie degli **Zanni**, ma su questo era stata creata una mitologia dell'attore "puro" e completamente padrone dei suoi mezzi, perchè non aveva nessun bisogno di parti recitate.

O forse invece il mito dell'improvvisazione⁴ deriva dalla scarsità di materiale e testi giunti fino a noi e dalla grande proliferazione di testimonianze **iconografiche**, che alle volte non sono che parziale sintesi della diffusione di un'idea del **comico** dell'arte, piuttosto che una reale testimonianza dei testi recitati⁵.

Accanto al teatro colto ed erudito del Rinascimento che diventa famoso ai tragici come Rucclai, Cinzio o Aretino, o ai comici come Ariosto e Macchiavelli, fiorisce in Italia un teatro popolare, rappresentato soprattutto da Cecchi e Giancarli. Le loro opere si rivolgevano a un pubblico più popolare e ignaro, non socialmente adeguato comunque ad accostarsi ai palazzi dei grandi.

Ebbero subito un così grande successo, che cominciarono a nascere compagnie semi-professioniste dappertutto: a Venezia, a Siena, e addirittura a Roma.

Le opere trattavano semplici temi di vita quotidiana, dove si mescolavano i lazzi e le buffonerie, recitate spesso in dialetto, che invogliavano le risate degli spettatori.

Questi gruppi di attori, si affermarono subito come professionisti, organizzandosi in Compagnie di Teatro che a volte si trasferivano all'estero, dalla Francia alla lontana Russia, dove godevano già di grande successo⁶.

³ In tutte le opere consultate da noi sulla Commedia si tratta ampiamente del canovaccio. Ma ci sembra alquanto interessante l'opera di ALLARDYCE, N (1977), sul canovaccio in genere, ma più particolarmente quello di Arlecchino.

⁴ *El arte de los cómicos italianos estaba basado en la improvisación, pero como bien señala Evangelina Rodríguez Cuadros, existe la "sospecha de una técnica previsible, consciente"* (vid. RUANO DE LA HAZA, JM (2005), 284

⁵ Un documento splendido –tra altri- si trova in MARQUERIE, A (1972) È magnifica e ben curata la raccolta di illustrazioni di tutti i personaggi, maschere e tipi.

⁶ Abbiamo notizia che nel 1575 i comici dell'Arte *I Gelosi* furono chiamati in Francia per i festeggiamenti del battesimo di Carlo-Enrico di Clermont. *I Fidei* invece si trasferirono a Vienna e la compagnia *Ganassa* si stabiliva in Spagna per alcuni anni (vid. RUANO DE LA HAZA, JM (2007), 285 e ssg.

III. Evoluzione nelle rappresentazioni teatrali

All'inizio, i comici dell'Arte recitavano all'aperto, nelle pubbliche piazze o negli anfiteatri romani. Poi, quando fu loro concesso, usarono i salotti o le stanze dei palazzi, oltre che i locali che le Accademie avevano costruito esclusivamente per questo scopo.

Il palcoscenico era molto rudimentale. Si trattava di un palchetto di forma rettangolare: davanti ad un pannello di fondo, sospeso fra due pali ed aperto in due o tre punti, apparivano gli elementi fondamentali dell'arredo: un incrocio di strade con le sue case laterali –eredità della commedia plautina-, ed una via nel mezzo, perpendicolare. In questa maniera si transennava lo spazio disponibile per la scena principale e per l'annessa, l'apparizione attesa o inattesa dei personaggi, colloqui e monologhi. L'attrezzatura era al minimo necessario per lo sviluppo dell'azione. Certo è che, col tempo, questa si arricchisce e si completa, diventa più lussuosa, ma senza dimenticare che doveva rimanere sempre una scelta a servizio e gusto dell'attore, unico vero protagonista della commedia, anche perché questi doveva muoversi, andare qui e là, saltare, correre, giocare. Aveva bisogno, in breve, del maggior spazio libero possibile per esprimersi.

A volte lo schermo o fondale offriva diversi sfondi, ad esempio una scena di giardino con uomini che suonavano la chitarra o altri strumenti musicali; oppure un angolo di veranda con un tavolo sopra cui c'era un cofano, un baule o una cassapanca, elemento ricorrente in queste commedie.

I guadagni si distribuivano fra tutti i membri della compagnia malgrado tutto, eccetto in caso di malattia; il denaro si conservava in un cofano, di cui solo tre attori possedevano la chiave e poteva essere speso soltanto previo permesso di tutti.

Uno di loro veniva scelto come regista e responsabile –capocomico- della compagnia. Lui si faceva carico di organizzare le prove, sceglieva gli itinerari delle rappresentazioni e firmava i contratti.

Gli attori solitamente erano stati in precedenza saltimbanchi e ciarlatani di piazza, e per favorire i loro affari improvvisavano scenette comiche, in genere dialoghi, tra due di loro; altri erano girovaghi, oppure truffaldini. A volte, oltre che venire pagati dagli spettatori o ricevere uno stipendio da un principe o nobile, preferivano passare tra il pubblico con un berretto e accontentarsi di racimolare gli spiccioli che il pubblico offriva loro dopo la rappresentazione.

Sebbene la Commedia dell'Arte fosse una realtà complessa e varia, la sua influenza nella formazione e sviluppo delle compagnie professionali e nel loro stile di rappresentare fu imprescindibile in tutta Europa. Grazie a essa ha origine il teatro professionale europeo, e non si potrebbe capire la genesi e l'evoluzione della commedia europea- quindi nemmeno della spagnola- se non tenessimo conto dei comici italiani che attuarono nella nostra Penisola in tutto il XVI sec.

IV. Struttura delle commedie e personaggi-tipo principali

La struttura di ogni commedia era fissa: tre atti, con una trama –o canovaccio definito- e un elenco di personaggi archetipi. Con questi due limiti gli attori potevano improvvisare a loro agio. I temi erano di solito gli imbrogli amorosi e la gelosia. Alcune parti dei testi, la gestualità, i lazzi... potevano variare a seconda del paese nel quale si svolgeva la rappresentazione.

Molti dei personaggi maschili portavano delle maschere. All'inizio nessuna donna aveva parti di attrice in teatro poiché le donne salirono alla ribalta soltanto con le grandi compagnie della fine del XVI secolo. Se già ne facevano parte non portavano mai maschera. Malgrado tutto, la Commedia è andata considerandosi come teatro di maschere.

I "tipi fissi" non erano affatto uno stampo ortopedico di gesso, ma il mezzo più idoneo per dar luogo ad una recitazione più libera. Quando gli attori apparivano davanti al pubblico, quest'ultimo conosceva già il ruolo, o per lo meno la traccia della recitazione di ognuno di essi però, sopra il canovaccio, l'attore obbedendo al proprio temperamento poteva apportare variazioni, trasformarsi di sua volontà, senza far perdere chiarezza alla vicenda e al proprio ruolo. Così da questa "recita improvvisata", nasceva un teatro gonfio di naturalezza, di freschezza, di ritmo sottile combinato a sfumature quasi istrioniche, ridicole.

Vera ma senza leggi scritte, la *Commedia* dell'Arte vantava un equilibrio armonioso. Canzonava i diversi aspetti della vita, era satirica e sarcastica, tante volte impudica, ma sempre divertente e tal volta didattica.

Parlare dei personaggi separati dalla loro maschera non ha senso: tipo e maschera sono un tutto unico. Perciò intraprenderemo la caratterizzazione del personaggio, la sua psicologia e la sua parte all'interno dell'opera insieme al suo costume.

I personaggi sono molti: Arlecchino, il Capitano, Pulcinella, Scaramuccia, Balanzone, Brighella, Colombina, Gioppino, Pantalone, Mezzettino, Tartaglia, Truffaldino, Scapino, i Zanni, e un lungo eccetera, eccetera, di nomi che non è possibile aggiungere in queste righe. Per quanti essi siano, parleremo soltanto di quelli che erano considerati essenziali, principali, che avevano e facevano la loro parte in ogni commedia.

La maggior parte delle commedie era formata dal seguente gruppo di attori: due vecchi, due servi, due giovani innamorati, due donne e una donzella. E quando la vicenda lo esige, un capitano che rivestiva diversi ruoli. Questo elenco poteva crescere o diminuire a seconda dell'esigenza della storia da rappresentare, però c'era sempre un grande stacco tra i personaggi buffi e quelli seri. Gli uomini portavano la maschera, le donne mai.

I vecchi provenivano da Bologna e Venezia; i servi da Bergamo; il capitano parlava italiano inserendo parole in lingue straniere; le donne e i giovani innamorati si esprimevano in toscano, ecc. Di solito i tipi buffi parlavano in dialetto. E tutti quanti

offrivano un teatro quasi conforme al loro modo di proporsi esteriormente, senza profondità psicologica⁷.

Per loro la caratterizzazione era soltanto esteriore. La capacità creatrice delle maschere si doveva ad altri principi estetici. La maschera insieme al costume caratterizza fortemente lo stile di recitazione, viene spesso a essere sinonimo stesso del personaggio. *Dal momento in cui si stacca dal teatro colto, l'attore di commedie vive solo per il palcoscenico. Sottomette a disciplina la sua voce, il suo corpo, la sua dizione. Perciò l'unione tra questi elementi non è qualcosa di aleatorio: è, anzi, fissa e permanente. Tutto si indirizza verso la ricerca e il raggiungimento degli effetti teatrali fino all'acume, alla sintesi di tutte le arti: il colore nei costumi, la musica, la canzone, il ballo, il recitato, il ritmo, il movimento...*⁸

Incominciamo a seguire, lo studio dettagliato delle maschere⁹:

La maschera, nelle sue dimensioni, colori e forme, nella sua fissità, nella sua emanazione magica extraumana ed extra quotidiana, dovrebbe, di primo avviso, coincidere con il linguaggio quotidiano, familiare e borghese qual'è la lingua di Menandro¹⁰. La presenza della maschera insiste direttamente sulla drammaturgia

⁷ Vid. MARQUERIE, A (1971), 8

⁸ Cfr. IURISSEVICH, A (2007)

⁹ Si veda IURISSEVICH, A, *Maschere tipi* e PEROCCCO, S *Costruzione della maschera di cuoio* in Centro Internazionale della Maschera, 2 vol. Ed. Studio Pantale, Venezia, 2005, pp 2-27. Tutti i riferimenti alle maschere sono stati presi da questi volumi. *La maschera è quell'artificio che istantaneamente dichiara teatro. Affrontare il mondo delle maschere è porsi ai primordi del Teatro, è capire alle radici il senso dell'essere e del fare teatro, penetrare l'anima dell'umano, situarsi nel tratto che lo congiunge al mistero della divinità e della morte. Maschera è anche rinuncia al predominio dell'io attore, al narcisismo dello specchiarsi in uno spettatore riconoscente e acclamante. Da qui forse una caduta in disgrazia nell'era moderna, se non a denotare in negativo chi la porta, intendendola solo in senso di maschera-nascondiglio, negazione d'autenticità. Ma una maschera a teatro denota e non nasconde, rivela e non nasconde, smaschera, non maschera.*

Portare una maschera è cambiare il corpo, così come il volto, è entrare in un gioco fuori dal quotidiano; è anche "essenzializzare" l'espressione depurandola delle sue scorie aneddotiche. (Mettiamo in neretto queste ultime righe, perchè sappiamo che non ci sono tanti –sarebbe meglio dire che sono pochissimi- gli studiosi che sostengono questa teoria, a nostro parere ovvia). Vid. LECOQ, J, in IURRIVEVICH, A (2005), 5

Abbiamo, viceversa, argomentazione affidabile, che afferma che le maschere dell'Arte non hanno niente a che vedere con quelle rigide delle commedie classiche. Le maschere dell'Arte erano di cuoio, con tratti grottescamente smisurati che esageravano i difetti fisici dei personaggi, mentre altri attori attuavano a viso scoperto. Per esempio, Giovanni Cantieri non è d'accordo affatto sull'influenza di Plauto e Terenzio nella nascita della Commedia dell'Arte, e altri, come Gaston Baty e René Chavance sostengono il contrario. Ma comunque sembra ovvio –data anche l'iconografia- che ci sia stata tale influenza.

¹⁰ IURISSEVICH, A, (2004), 8

di Menandro, che ben sapeva e considerava il fatto che le sue commedie venissero rappresentate in maschera.

La maschera neutra serve a scoprire, riconoscere e assumere lo “stato di neutralità” preesistente all’azione, uno stato di ricettività a tutto ciò che ci circonda, uno stato di equilibrio da cui sarà più facile capire ed esprimere disequilibri e conflitti dei personaggi: una maschera di fondo ed anche d’appoggio a tutte le altre maschere.

È per tanto indispensabile, per l’attore comico d’oggi, la tecnica di base della maschera: esercizi propedeutici della rappresentazione, il movimento del corpo, la presenza scenica, coro ed improvvisazione, il lavoro sul gesto, la tecnica della pantomima, la mimica ecc.

Partendo da quest’ultima maschera-la neutra- si incontrano poi la maschera larvale e quella espressiva.

La prima maschera è una forma appena abbozzata, un bozzolo larvale appunto, di puri volumi geometrici elementari, potenzialità che intuisce e suggerisce il corpo.

La seconda, invece, è una forma da scoprire e su cui giocare, una forma che si comporta e naviga nello spazio secondo le sue dimensioni e caratteristiche. Ci conduce come veicolo, ha una sua direzione, un suo modo di girare, di bloccarsi, di partire. È in conclusione, assunzione e rivelazione di un corpo inatteso e impensato, di relazioni possibili, di pensieri, di sentimenti¹¹.

IV. 1. I Magnifici: di origine veneziana, erano di solito proprietari terrieri, padroni e nobili di antiche famiglie decadute, che non si affiancavano più agli antichi condottieri della Repubblica in onore dei fasti. Costringevano i loro servi a trattarli con rispetto, ma erano del tutto gretti e meschini. Nel XVI secolo vestono un calzone stretto, maglie rosse e casacca nera.

Sempre si beffano degli Zanni, prendendoli in giro.

IV. 2. I Zanni – che a Venezia venivano chiamati Zane o Zanne- sono poveracci, barboni che arrivano dalla campagna o scendono dalle montagne verso la città a vendere carbone.

L’etimologia di Zanni è stata molto discussa. Alcuni autori insistono che derivi direttamente da sannio, il buffone delle commedie latine. Ma l’opinione più comune è quella che afferma che è una parola derivata da Giovanni, nome veneziano che fa riferimento a tutta una classe sociale.

A Venezia indossa un vestito stracciato ed ha la faccia macchiata di carbone nero. Invece a Firenze porta una tunica bianca, stretta in vita da una corda. I pantaloni sono gonfi e indossa anche un cappuccio che ricade sulle spalle.

¹¹ cfr. LEPARSKI, A (2005), 11



Colombina



Brighella



Balanzone



Pulcinella



Arlecchino



Pantalone

PRINCIPALI MASCHERE A CURA DI AMLETO SARTORI

Subirà più tardi un'evoluzione, si sdoppierà e troverà la sua controparte: l'uno sarà sempre bugiardo, l'altro grottesco e mangiatutto

Il primo è Arlecchino. È la maschera in assoluto più nota. È il servo imbrogliatore, perennemente affamato.

Proviene da Bergamo e si esprime in dialetto, per lo meno durante la prima parte della sua esistenza. Sul suo nome ci sono state diverse tesi, da quella di Achille de Harlei, nobile francese protettore di un comico italiano chiamato "Arleichino", fino a considerarlo un diminutivo di Harle, un uccello multicolore.

A volte indossa un costume bianco. Nel XVI sec, la sua maschera è già fissa. Porta una giacca corta e un pantalone multicolore, variopinto; una maschera nera e una barba sempre nera.

Per liberarsi degli imbrogli in cui si trova sempre invischiato, Arlecchino approfitta della sua agilità fisica, delle sue acrobazie, e salta, balza e bastona tutti quanti.

Più tardi, la figura di Arlecchino si raffina totalmente; i colori dei suoi costumi si ordinano a scacco e aggiunge un colletto bianco. I suoi balzi sono ritmici, continua a essere un mangiatutto, anzi fa anche la parte del pronubo nella commedia latina

Il secondo è Pulcinella. È la maschera meridionale più nota. Servo spesso malinconico, mescola le caratteristiche del servo sciocco a una buona dose di saggezza popolare.

Il suo nome deriva dalla sua voce e dal naso aquilino. All'inizio si chiamava Pulcinello.

È anche mangiatutto, furbo e saggio a risolvere le liti amorosi. Bastona ed è bastonato, manifesta però un senso profondo

della giustizia. È un contadino Napoletano. Nelle sue vene scorre il sangue dell'ottimista a volte, e tragico e amaro altre.

Dal XVII sec. indossa un costume bianco che stringe in vita con una cintura di cuoio.

Pulcinella può essere uomo o donna, ricco o povero, giovane o vecchio, aristocratico o plebeo, scioperato o attivo, intelligente o stupido, cinico o sentimentale, gentiluomo o gabbamondo, ecc. Da tutto ciò si evince che non c'è una regola, un canone fisso per definire questa maschera, capace di subire una vera metamorfosi.

Lo stesso possiamo dire per quanto riguarda l'amore. È un personaggio di ardente sensualità, tipica mediterranea. Fa la parte del lenone della commedia latina, come i vezzosi nel teatro spagnolo del Secolo d'Oro, che impararono veramente molto da lui.

Le amanti di Pulcinella si chiamano Franceschina¹², Ricciolina, Puppaperella, Pinpinella, Zerbinetta, Smeraldina, Serpilla, Lissetta, Rossetta, Fiammetta, Vespina, Argentina, Fravoletta, Pinetta, Carmosina, Zefferina.... tra molti altri nomi. Con tutte queste Pulcinella sfrutta il suo amore, strizza gli occhi, si diverte.

Il Zanni Pulcinella spagnolo è "don Cristóbal", da cui deriva "Cristobita", personaggio che bastona a destra e a sinistra nel teatro dei puppi, delle marionette.

È infine un personaggio ingenuo, un bambino grande, perciò è adatto agli spettatori più piccoli.¹³

IV. 3. Brighella: proviene da Bergamo, si esprime anche in dialetto. È amico per la pelle di Arlecchino. Indossa una giacca e lunghi pantaloni bianchi; anche il cappottino è bianco. Inoltre porta mezza maschera e un berretto orlato di colore verde.

I suoi ruoli sono tra i più diversi; non solo fa la parte del servo, ma tante volte svolge migliaia di compiti non del tutto "onorabili"¹⁴.

Subisce diverse mutazioni, a seconda di chi sia l'autore della commedia e del paese dove sia rappresentata.

IV.4. Il Capitano: la maschera napoletana del Capitano esprime la satira contro gli spagnoli, durante la loro dominazione in Italia. Inoltre, non si può negare che sia il personaggio erede del *miles* plautino, concretamente del *Miles gloriosus*.

¹² cfr. GOLDONI, C, *D'amore rapito*

¹³ *Pubblico: da 7 a 107 anni!!* Cfr. Scheda tecnica della funzione *D'amore rapito* svolta dal Tag di Venezia, Almeria 2004, in cui **si consiglia l'età degli spettatori, a fronte di una totale godibilità dell'opera**

¹⁴ Da Brighella nasce un altro servo comico, Truffaldino, che apparve in *L'amore delle tre melarance* di Carlo Gozzi.

Si esprime in una lingua strana, piena di metafore barocche, dove si mescolano l'italiano con lo spagnolo, il francese e addirittura il tedesco.¹⁵

Nel XVII secolo il Capitano si chiama Fracassa. È fanfarrone e truffatore, spaccone e buffonesco; di solito narra di lotte avventurose mai vissute, tranne che nella sua immaginazione. Ma quando deve dimostrare sul serio il suo coraggio, si intimidisce. Ecco che qui nasce la sua tragicommedia, perchè non riesce mai a sguainare la spada quando deve e, quando si rende conto della sua paura del suo spavento, si blocca, annichilisce e si sente come un uomo vinto già prima di combattere.

Fracassa si chiamava anche Rodomonte, nome utilizzato nell'*Orlando Furioso*¹⁶, e anche Matamori, Coccodrillo, Rinoceronte, Terremoto, Spavento...

Tutto in lui era smisurato: il naso, i baffi, la lunga spada, il variopinto costume, ecc. Era, in fine, un personaggio adatto alle rappresentazioni più esagerate possibili.

IV.4. Pantalone: è una famosissima maschera veneziana; è l'incarnazione propria del Magnifico veneziano. Insieme al Dottore diventa la coppia di vecchi della commedia dell'Arte.

Può essere un mercante in pensione al quale fregano i servi del figlio. Di solito è avaro e geloso, perché ha trascorso tutta la sua vita risparmiando denaro e, nella vecchiaia desidererebbe, anche se non riesce, godere di qualche amore che solo si incontra in giovinezza. Entra spesso in competizione con i giovani nel tentativo di conquistare qualche fresca donzella.

Il suo nome proviene, dicono alcuni, da San Pantaleone, protettore di Venezia; invece, altri affermano che derivi dalla espressione "Pianta Leone", beffa recitata dai veneziani, quando si affrettavano a "piantare" il loro stendardo rappresentante il leone nelle terre conquistate¹⁷.

Fino al VII secolo veste un costume rosso ma dopo la conquista dei turchi, cambia il rosso per il nero, in segno di lutto.

IV.5. Tartaglia: mezzo cieco e balbuziente, grosso, calvo e padre di Colombina o Pulcinella. Assume il ruolo di notaio, giudice o farmacista. È di origine napoletana e tenta di correggere la sua miopia con smisurati occhiali. Ma la caratteristica più conosciuta è la sua balbuzie, di cui si serve per creare gags.

¹⁵ È un vero spettacolo, una delizia, ascoltare –più che guardare– la recita che lo stesso Adriano, fa impersonando il Capitano in *D'amore rapito*. La modulazione della voce, la miscela di linguaggi, le fanfaronate mimiche, in conclusione, tutto in lui è proprio di un vero *miles gloriosus settecentesco* all'italiana.

¹⁶ Vid. MARQUERIE, A (1971) 12

¹⁷ cfr. LECOQ, J, in IURISSEVICH, A (2007)

IV.6. Il Dottore: è il tipico grammaticastro, il signor “Sotuttoio” che dal XVI secolo serve da caricatura alle smisuratezze dell’Umanesimo.

Può risolvere qualsiasi problema, giacchè la sua “laurea” ben si adatta ad argomentare su astronomia, filosofia, oppure a trattare questioni di giurisprudenza e di diplomazia, ecc. Logicamente fa finta di dimostrare saggezza.

A volte è originario di Bologna. Indossa un costume nero e la sua maschera copre soltanto la fronte ed il naso. Altre volte è milanese, sia servo che padrone, persino mercante o contadino.

Riesce a comporre discorsi infiniti costituiti da frasi sconclusionate che collega una all’altra attraverso l’ultima parola pronunciata, a modo di scioglilingua: un vero artificio poetico, che nonostante riesca a stancare chi ascolta, produce proprio per questo un effetto più comico, anche se spietato allo stesso tempo¹⁸.

V. Altri personaggi

V.1. Meneghino: è la maschera “simbolo” della città di Milano. A volte servo, a volte padrone; mercante oppure contadino. È il personaggio più scettico fino al VII secolo, che subisce una trasformazione, e diventa un servo “pieno di saggezza”, dalle sue labbra sgorgano senza fine massime, proverbi e sentenze.

È sua caratteristica inventare parole o imbrogliarle a proprio piacimento. È un chiacchierone smisurato, a volte scemo, altre volte molto arguto.

V.2. Colombina: è la servetta astuta e furba, maliziosa, ma con senso pratico. A volte però mostra tratti di ingenuità. La cuffia e il grembiule definiscono il personaggio, anche se il resto e il tipo di costume non è affatto modesto.

Può recitare insieme a Corolina, Smeraldina, Argentina, ecc.

¹⁸ Riproduciamo qui l’esempio splendido che Andrzej Leparski recitò nella versione spagnola de *I figli dell’urano*, rappresentata nelle XV Jornadas internacionales de Teatro Clásico del Siglo de Oro español ad Almería, nel 2005: *“Florenzia es la capital de Toscana. En Toscana nació el hablar rebuscado cuyo rey fue Cicerón. Cicerón fue senador de Roma. En Roma hubo doce césares. En el año hay doce meses. Esos doce meses se dividen en cuatro estaciones: primavera, verano, otoño e invierno... Los Elementos también son cuatro: aire, agua, fuego y tierra. La tierra se ara con bueyes. Los bueyes tienen los zapatos. Los zapatos se calzan en los pies. Los pies sirven para caminar. Y caminando trastabillé, trastabillando, llegué hasta aquí para saludaros.*

Eredità indiscutibile di questi tipi di artifici li troviamo, ad. esempio, nel nostro Gracián, in una versione moderna –a nostro parere un tanto anacronistica- della sua opera *Agudeza y arte de ingenio*. Vediamo il seguente soliloquio: *¿Que qué me pasa? Nada; el que nada no se ahoga, el que no se ahoga flota, flota es una escuadra, una escuadra sirve para medir, para medir se usa el metro, el metro está en Madrid y de Madrid al cielo sin pasar por ningún otro lado.* Cfr. XIV Jornadas de Teatro clásico del Siglo de Oro, Almería, Marzo, 2004.

A volte si traveste, e vorrebbe sparire, essendo l'artefice di qualche imbroglio o pasticcio. Di solito gli imbrogliati sono gli Innamorati - i loro stessi padroni -, che si rivolgono a lei per chiedere aiuto nelle loro vicende amorose.

I Zanni primitivi, a cui dispregiavano i Magnifici, diventano dispregiatori di costoro. Adesso sono i colleghi inseparabili dei figli di quei signori che prima disprezzavano per la loro volgarità. È questo un aspetto molto interessante della Commedia dell'Arte, che esprime in qualche modo il mutamento sociale che ribolle già negli ultimi anni del Settecento.

VI. La Locandiera

Con tutto ciò che è stato detto sopra, sarebbe quasi una stoltaggine continuare questo studio. E diciamo perchè. Dunque, se i lettori ricordano il titolo del nostro opuscolo, Carlo Goldoni un maestro dell'Arte e autore di La Locandiera. Ma, è La Locandiera una Commedia dell'Arte?, a questo punto saranno pronti a rispondere immediatamente: Non affatto, non lo è. Ma forse questa risposta così assoluta sarebbe un po' troppo semplicistica, e in parte ingiusta o inadeguata, dato che Carlo Goldoni la scrisse nel 1752¹⁹, e venne rappresentata per la prima volta nel 1753. In quel momento infatti l'influenza della "Commedia dell'improvvisazione", era ancora molto forte. Perciò, ci sembra interessante approfondire ulteriormente e cercare di trovare quegli elementi settecenteschi che convivono con questo nuovo modo di fare Teatro, già in uso nell'Ottocento italiano.

Così detto, non ci resta poi che raccontarne in breve la trama e presentare delle "sfumature" che a nostro parere sono da approfondire.

La vicenda si svolge a Firenze, nella locanda di Mirandolina, l'unica vera protagonista della commedia. Il conte di Albafiorita e il marchese di Forlimpopoli, ospiti della locanda, si contendono le sue attenzioni e il suo amore, il primo con doni che può facilmente permettersi, grazie alla sua buona posizione economica e il secondo, appartenente a quella parte di nobiltà decaduta e ormai senza mezzi, tenta di conquistarla con promesse di protezione.

Ospite della locanda è anche il cavaliere di Ripafratta, un convinto misogino che si vanta di essere immune al fascino femminile e anzi sostiene di disprezzare l'intero sesso "debole".

Mirandolina, risentita del suo atteggiamento e della sua insensibilità, decide di provare a farlo innamorare di lei, e senza troppe difficoltà ci riesce, causando gelosie e liti tra i tre pretendenti.

Tutto succede in 24 ore. Nel frattempo arrivano anche due "donne nobili" (in realtà sono due attrici di una compagna di teatro dell'improvvisazione) che

¹⁹ Abbiamo trovata un'altra data di composizione: 1750.

fingendo il proprio ruolo altolocato aspettano l'arrivo del resto della compagnia di attori²⁰.

Riuscita nell'intento di far capitolare il cavaliere, ella però ne rifiuta l'amore, così come prima aveva rifiutato la corte dei due nobiluomini e concede invece la propria mano al cameriere della locanda, Fabrizio.

La locandiera è lo stendardo del nuovo teatro di Goldoni, che soppianta gli schemi arrugginiti dell'obsoleta Commedia dell'Arte. Egli qui sembra definire appieno quell'opera di riforma tecnica che consisteva nella sostituzione di commedie scritte a quelle improvvisate della Commedia dell'Arte. Si visualizza attraverso l'artificio scenico, quel mutamento, già ampiamente in atto nella vita reale, che vede la borghesia conquistare maggior spazio a danno della nobiltà veneziana, dapprima quasi coesistendo pacificamente, per poi acquisire una precedenza che andrà via via consolidandosi negli anni successivi.

D'altra parte, la storia di una donna che rifiuta Conti, Marchesi e Cavalieri, per accoppiarsi con Fabrizio, umile borghese quanto lei, non può che essere una chiara allusione alla novità dei rapporti tra borghesia e nobiltà, in quel particolare momento storico.

Dall'inizio abbiamo chiarito che *La Locandiera*, a nostro parere infatti, appartiene a un periodo di transizione storica e letteraria, in quella "terra di nessuno". Goldoni, certo, aderisce completamente al costume del proprio tempo, eppure, è tra i pochi che si mostrano sensibili ad ogni istanza innovativa.

Le maschere che gli attori portavano per interpretare personaggi fissi, vengono soppiantate dal volto stesso degli attori, che impersonano il ruolo di gente normale e reale. Lo svolgimento della vicenda, prima affidato all'inventiva degli attori, viene sostituito dall'ordinata sequenza di eventi mirabilmente pianificata da Goldoni, che diventa così poeta di teatro. I personaggi di Dejanira e Ortensia, appartenenti al mondo della Commedia dell'Arte, vengono descritti come figure incapaci di prevedere e definire il proprio personaggio. Mirandolina, invece, pianifica e calcola: in questo senso è più vicina al Goldoni.

Questo personaggio, in aggiunta, non è altro che uno sviluppo della figura di Colombina come la ritroviamo nella Commedia dell'Arte; a differenza di Colombina, però, si tratta di un personaggio diverso ed imprevedibile. Questa tendenza al realismo conferisce alla commedia un volto umano, ed è universalmente valido in ogni tempo, rappresentando sulla scena il mondo con le sue contraddizioni.

²⁰ Non era mica concepibile che una donna avesse vita propria, addirittura viaggiasse da sola, senza marito oppure uomini che la accompagnassero. È logico, quindi, lo stupore di Fabrizio quando arrivano Hortensia e Dejanira: *Chi diamine saranno queste due signore così sole? All'aria, all'abito, paiono dame* (scena XVII, atto I); oppure: Conte di Albafiorita: *Come? Siete sole? Non avete uomini?*. Hortensia: *Siamo sole, signor Conte. Poi vi diremo il perchè* (scena XXII, atto I), tra altre

Potremmo far notare degli esempi, basti però dire che l'intero modo di comportarsi della protagonista è già un esempio. Cioè, non c'è decisione, compito, lazzo, relazione, che non sia deciso da lei, senza renderne conto a nessuno. Inoltre, è un personaggio assolutamente autonomo, non sottomesso nè servile –nel senso più etimologico della parola-, anche se lei incarna il ruolo di donna “che serve” i suoi clienti. Anzi questo è un servizio considerato da lei come “vero lavoro professionale” –se ci è consentito utilizzare questa espressione quasi futurista per una donna di allora-. Lei dirige la sua locanda a proprio piacimento, non è affatto una servetta. Presenteremo sottolineati questi tratti:

Notiamolo, dunque, nella scena XV del I° atto; l'esempio si adegua perfettamente ma ce ne sono tanti altri che seguono:

MIRANDOLINA: È permesso?

CAVALIERE: Chi è di là? (...)

MIRANDOLINA: Perdoni. Lasci ch'io abbia l'onore di metterlo in tavola colle mie mani.

CAVALIERE: Questo non è officio vostro

MIRANDOLINA: Oh signore, chi sono io? Una qualche signora? (facendo finta) sono una serva di chi favorisce venire alla mia locanda. In verità non avrei difficoltà a servire in tavola tutti, ma non lo faccio per certi riguardi (...) Egli (il pranzo che lei ha preparato per lui) è un intingolletto fatto colle mie mani (...) (atto II, sc. IV)

E ancora:

MARCHESE: Fatemi il piacere, restate ancora un po'

MIRANDOLINA: Ma signore, ho da attendere a'fatti miei'; e poi il signor cavaliere... (...)

MARCHESE: Ah, Mirandolina, vi piace?

MIRANDOLINA: Per me, signore, non posso dissimulare; non mi piace, lo trovo cattivo, e non posso dir che sia buono. Lodo chi sa fingere nell'altre ancora. (atto II, sc. VI)

Chiaramente, si tratta di un'opera accessibile a tutti, anche agli analfabeti, ed ha quindi lo scopo di divertire il pubblico. In questo senso non si può certo dire che sia un testo particolarmente rappresentativo del Nuovo Teatro. Malgrado ciò, l'opera rispecchia il dibattito sulle classi sociali così vivo nel Settecento. Notiamo infatti come Mirandolina si preoccupa dei suoi interessi incarnando in un certo senso i nuovi ideali della borghesia emergente²¹.

²¹ vid. esempi sopra

I nobili, poi, sono rappresentati nella varia articolazione che caratterizzava l'aristocrazia del XVIII secolo: nobili di antica stirpe ma decaduti e privi di mezzi, nobili ricchi di appoggi e relazioni ma non di denari, borghesi da poco nobilitati e guardati con disprezzo malcelato dai «veri» aristocratici²².

Nell'insieme, comunque, rappresentano i parassiti della società che non contribuiscono minimamente al suo sviluppo e pretendono privilegi e servigi, rendendosi così ridicoli e irritanti agli occhi degli spettatori. Se dal punto di vista sociale, la visione di Goldoni fu profondamente critica, lo stesso vale per la critica dei nobili nei confronti del drammaturgo.

Emerge inoltre nell'opera il concetto borghese di autodeterminazione dell'individuo, particolarmente significativo perché portato avanti da un personaggio femminile.

Per quanto riguarda lo stile, è importante la separazione che alcuni hanno fatto tra "commedie di carattere" e "commedie di ambiente"²³, sottolineando che *La Locandiera* è in misura diversa, tra tutti e due i tipi di commedie. È armonica come mai prima d'ora. C'è una mirabile rispondenza tra l'ambiente e l'azione e, soprattutto, fra i personaggi.

Tra tutti loro, risplende *Mirandolina*, che riesce a far innamorare il cavaliere nello spazio di 24 ore, senza tradire la sua credibilità psicologica e la scorrevole naturalezza degli eventi. È questa traccia, tra tutte, ciò che la distacca dai personaggi dell'Arte.

Altro aspetto che dobbiamo chiarire è la cosiddetta moralità di cui Goldoni avrebbe rivestito la sua opera. Sulle sue parole in *L'autore a chi legge* vengono pubblicati fiumi di inchiostro. Non possiamo aggiungere nulla di nuovo, niente di inedito fino a ora. Queste sono le sue conosciute parole: questa è la più morale, la più utile, la più istruttiva. (...) Pare impossibile che in poche ore un uomo possa innamorarsi a tal segno: un uomo, sprezzante delle donne, che mai ha seco loro tattato (...) Ma non è il luogo questo né di vantarmi delle mie follie, né di pentirmi delle mie debolezze. Bastami che alcun mi sia grato della lezione che gli offerisco.

²² Gli esempi sono innumerevoli. Dalla scena I dell'atto I, la rivalità tra il conte e il marchese sembra non aver fine. Non c'è scena in cui non si trovi qualche sfumatura a riguardo: i regali del marchese, le promesse del conte, le dispute ridicole tra altri, ecc:

MARCHESE: ma se la locandiera usa a me delle distinzioni, mi si convengono più che a voi

CONTE: per qual ragione?

MARCHESE: Io sono il marchese di Forlipopoli

CONTE: Ed io sono il conte d'Albafiorita

MAECHESE: Sì, conte! Contea comprata

CONTE: Io ho comprata la contea, quando voi avete venduto il marchesato

MARCHESE: Oh, basta: son chi son, e mi si deve rispetto

CONTE: Chi ve lo perde il rispetto? (...)

²³ MOMIGLIANO (1996), BARBERI, L (1994) vid. introduz.

Le donne che sono oneste, giubileranno anch'esse che si smentiscano codeste simulatrici, che disonorano il loro sesso(...)

La morale dichiarata in questo brano si ricollega all'*Ars amandi*²⁴, dunque a un'arte al tempo riservata agli uomini: l'uomo deve essere messo in guardia da malizie e truffe escogitate dalle donne, furbe e dotate di armi pericolose. Anche il brevissimo monologo finale di *Mirandolina* si inquadra in questa lettura (III atto, scena ultima):

*(...) e lor, signori ancora profitino di quanto hanno veduto, in vantaggio e sicurezza del loro cuore; e quando mai si trovassero in occasioni di dubitare, di dover cedere, di dover cadere, pensino alle malizie imparate, e si ricordino della Locandiera*²⁵

In realtà Goldoni sembra strizzare l'occhio al suo pubblico, dichiarandosi pure lui rassegnata vittima di quel tipo di donna che tanto vitupera. L'immagine di *Mirandolina* non è crudele o subdola, anzi, è implicita un'adesione dell'autore all'intelligenza, al buon senso e al fascino che la caratterizzano. Vediamo, solo, alcune delle cose che pensa il cavaliere nella scena XV dell'atto I:

Non si può negare che costei non sia una donna obbligante; È curiosa costei; Voi siete peraltro la prima donna ch'io senta parlar così; Questo accade perchè avete buona maniera; Che diavolo ha costei di stravagante, ch'io non capisco, e così via.

Mirandolina è un'ottima locandiera, interessata a far funzionare alla perfezione la sua locanda, ed è con grande senso pratico, mescolato al sapiente uso dell'ingegno –più che delle armi di seduzione- che finisce per chiedere a Fabrizio, onesto innamorato senza illusioni, di sposarla, facendosi beffe di tutti gli altri sgorbi. È così è che ella, intuendo le menzogne non si fa incantare da nulla, e conquista il cuore dei tre uomini –per il solo piacere di divertirsi- ed alla fine li rifiuta: (...) tratto con tutti, ma non m'innamoro di nessuno, confessa al cavaliere nella scena XV del I atto.

Possiamo concludere, dunque, dicendo che *Mirandolina* più che onesta o crudele, più che infida o virtuosa, è un'efficiente donna d'affari, che pone la locanda

²⁴ PUBLIUS OVIDIO NASO *Ars amandi*, oppure *Ars amatoria* Opera didattica scritta in distici elegiaci, che -accanto alla sua *Remedia amoris*-, ebbe un grande successo, malgrado la forte critica ricevuta dallo Stato Romano, molto preoccupato allora nel ricomporre la moralità antica nella società romana del I sec avanti Cristo

²⁵ Questo finale, più che un monito morale o didascalico, ci sembra quasi una strizzata d'occhio, anzi una eredità tipica della fine delle commedie romane, dove si chiedeva "sfacciatamente" l'applauso del pubblico..

al centro della sua vita e che al suo buon andamento, subordinerà sempre qualsiasi apparenza ed ogni altra lusinga. In questo forse è riconoscibile uno dei primi veri ritratti di donna “moderna” che il teatro ci ha offerto.²⁶

BIBLIOGRAFÍA

- ALLARDYCE, N, *El mundo de Arlequín, un estudio crítico de La Commedia dell'Arte*, Ed. Barral, Barcelona, 1977
- ATTI DEL CONVEGNO “ORIGINI DELLA COMMEDIA IMPROVVISA O DELL'ARTE”, Ed. Torre d'Orfeo, Roma, 1995: (facciamo riferimento soltanto a ciò che abbiamo letto. Ce ne sono ancora tanti altri.)
- BARBERI, L, *La Locandiera di Carlo Goldoni, Tascabili Economici Newton*, Milano, 1996
- BORSELLINO, N, “Tra testo e gesto. Drammaturgie di fine Cinquecento”.
- BRINDICCI, M, “La Commedia dell'Arte a Napoli”
- CASERTA, E.M, *La pazzia di Isabella (sul canovaccio originale edito nel 1611 da Flaminio Scala)*, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, Ed. Torre d'Orfeo, Roma, 1995
- CONATI, M, “Musiche e comici nella seconda metà del Cinquecento: il canto in Commedia”
- COTTICELLI, F, “Sui canovacci della raccolta Casamarciano”
- FROLDI, R, “I comici italiani in Spagna”
- GOLDONI, C *La locandiera*, ed. BUR, Milano 2004 (10ª)
- GOLDONI, C, *D'amore rapito*, versione svolta per il Tag di Venezia, Almeria 2004
- GOLDONI, C, *La locandiera*, Ed. Rizzoli, Milano, 2001
- GOLDONI, C, *La posadera*, ed. Espasa Calpe Argentina, Buenos Aires, 1951
- GOLDONI, C, *La posadera*, trad. de Cipriano Rivas, ed. Calpe, Barcelona, 1920
- GRECO, F, “Andrea Ferrucci e l'istituzione del Teatro”
- IURISSEVICH, A, “De actores y vagabundos. La Commedia dell'Arte” XXIV Jornadas internacionales de Teatro del siglo de Oro español, Ed. IEA, Almería, 2007 (en prensa)
- IURISSEVICH, A, *Maschere tipi e PEROCCO*, S *Costruzione della maschera di cuoio in Centro Internazionale della Maschera*, 2 vol. Ed. Studio Pantale, Venecia, 2005, pp 2-27.
- LEPARSKI, A *I figli dell'uranio*, brano orale presentato nelle XXII Jornadas de Teatro clásico del siglo de Oro español, Almería, 2005
- LUNARI, L, *Introduzione a La Locandiera di C.G*, Milano, 1998
- MAROTTI, F, “La Commedia dell'Arte. Studi recenti e prospettive”
- MARQUERIE, A, *La Comedia del Arte*, Colecc. de Arte Roger, Barcelona, 1971 (además del espléndido estudio, ofrece una cuidadísima colección de 36 láminas con bocetos de máscaras del s. XVI)

²⁶ cfr. Redazione Virtuale di *La Locandiera* Ed. Rizzoli, Milano, aprile 2001

- MELDOLESI, C, "Divagazione sul grande attore e il comico dell'arte"
- MOMIGLIANO, A, Storia della letteratura italiana, Milano-Messina, 1996
- PEROCCO, S "La compagnia dell'improvviso diretta da Luca Franceschi" in XXIV Jornadas internacionales de Teatro del siglo de Oro español, Ed. IEA, Almería, 2007 (en prensa)
- RUANO DE LA HAZA, J.M, "Commedia dell'Arte" Talleres Goldoni, Real Escuela Superior de Arte Dramático n° 12, Madrid, 2007, 284-293
- SCAPARRO, M e altri, Don Giovanni raccontato e cantato dai Comici dell'Arte nell'edizione diretta da Mauricio Scapparro, Ed. Ubulibri, Milano, 2002
- TURCHETTI, P, "Luoghi teatrali della Commedia dell'Arte a Firenze tra il XVI e il XVII secolo"

ROJAS ZORRILLA: BALANCE DE UN CENTENARIO¹

Rafael GONZÁLEZ CAÑAL

Universidad de Castilla-La Mancha

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación titulado *Edición y estudio de la obra de Rojas Zorrilla I. Comedias impresas sueltas* (FFI2008-05884-C04-01/FILO) financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, del que soy investigador principal.

El 2007, año del centenario de Francisco de Rojas Zorrilla, marca un antes y un después en la recepción crítica y escénica del teatro del toledano. Con los eventos y fastos del centenario parece que Rojas ha vuelto por sus fueros y ocupa de nuevo el lugar que le corresponde por derecho propio en el Parnaso dramático español.

Es curioso comprobar los efectos del paso del tiempo en el repertorio dramático. Un autor como Francisco de Rojas Zorrilla, que alcanzó en su época el beneplácito de la Corte, que se convirtió en pocos años en uno de los preferidos del público madrileño, que fue incluso el elegido para suministrar la obra del estreno del flamante coliseo del Palacio del Buen Retiro el 4 de febrero de 1640, fue cayendo poco a poco en el olvido hasta casi desaparecer de la memoria colectiva. No obstante, antes de su declive en los escenarios, estuvo vigente durante un período sorprendentemente largo.

Durante unos años, Rojas compitió con Calderón, hasta el extremo de ser el dramaturgo predilecto de palacio durante lo que se ha dado en llamar “la década de oro de la comedia española”.¹ Sus obras se estrenaron en los teatros de la Corte, a partir de 1633, a cargo de las principales compañías de la época: la de Pedro de la Rosa, la de Roque de Figueroa, la de Cristóbal de Avendaño, la de Tomás Fernández, etc. Fue tan intensa su actividad dramática en aquellos años que hubo temporadas en que sus estrenos se sucedían unos a otros. Son fecundos para el dramaturgo los años 1635 y 1636, en los que representa en los teatros madrileños al menos catorce obras: *No hay ser padre siendo rey*, *Peligrar en los remedios*, *Progne y Filomena*, *Obligados y ofendidos*, *No hay amigo para amigo*, *Donde hay agravios no hay celos*, etc. Además, también compuso algunos autos sacramentales para la festividad

¹ María Grazia Profeti, “El último Lope”, en *La década de oro de la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1996*, ed. Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1997, pp. 11-39, p. 12.

del Corpus entre los años 1639 y 1641: el *Hércules*, *El rico avariento*, *Las ferias de Madrid*, etc.²

El tirón de Rojas se produjo igualmente en las imprentas de la época. Además de las dos partes de comedias que publicó en vida (1640 y 1645), fueron muchas las piezas del toledano que se imprimieron sueltas a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Es más, llegó a ser tan popular entre los aficionados y lectores de teatro que, en ocasiones, algunos libreros sin escrúpulos en busca de un negocio rápido y rentable publicaron a su nombre obras de otros dramaturgos (Lope de Vega, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Fernández de León, etc.).³

Lo curioso es que Rojas Zorrilla tuvo una carrera breve y fulgurante, ya que a diferencia de Lope o Calderón, murió bastante joven, sin llegar a cumplir los 41 años. Desde 1632, en que Montalbán en su *Para todos* alude a los “aplausos de las ingeniosas comedias que tiene escritas”⁴, o 1633, cuando representó en palacio su *Persiles y Segismunda*, hasta el 6 de octubre de 1644, en que se prohíben los espectáculos teatrales como parte del luto oficial que se mandó guardar a la muerte de la reina Isabel de Borbón, median doce años de intensa actividad dramática. Sus obras se representan casi a la par que las de Calderón, con quien colaboró hasta en cuatro ocasiones: *El monstruo de la Fortuna*, *La más hidalga hermosa*, *El mejor amigo*, *el muerto* y *El jardín de Falerina*.

En 1640, siguiendo la estela de Calderón, da a la imprenta la *Primera parte* de sus comedias y la *Segunda* cinco años después, ya en pleno período de prohibición de las representaciones a causa del luto real. Cuando se reabren los teatros en 1649, muerto ya Rojas, sus obras se van a seguir representando. En la segunda mitad del siglo XVII y durante el siglo siguiente Rojas estará presente, junto a Calderón y Moreto, en los escenarios y en las imprentas españolas. Además, fue el toledano uno de nuestros poetas dramáticos más imitados en el extranjero, principalmente en Francia: autores como Scarron, Thomas Corneille, Lesage o Rotrou, tomaron como fuente de inspiración obras del nuestro dramaturgo.

No se le escapa a nadie el hecho de que no suelen coincidir las obras que hoy gozan del aprecio de la crítica y que forman parte del repertorio canónico del teatro áureo español, con aquéllas que fueron apreciadas por los lectores y por el público

² Vid. María Luisa Lobato, “Puesta en escena de Rojas Zorrilla en el siglo XVII (1630-1648)”, en *Rojas Zorrilla en escena. XXX Jornadas de teatro clásico. Almagro, 2, 3, 4 y 5 de julio de 2007*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Almudena García González, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 17-44.

³ Para el tema de las atribuciones a Rojas y las comedias publicadas a su nombre, *vid.* Rafael González Cañal, Ubaldo Cerezo Rubio y Germán Vega García-Luengos, *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla*, Kassel, Reichenberger, 2007.

⁴ *Para todos, exemplos morales, hvmanos y divinos...* Madrid, Imprenta del Reyno, a costa de Alonso Pérez, 1632, f. 345v.

de los teatros de los siglos precedentes. Por ejemplo, al examinar las carteleras de los teatros madrileños del siglo XVIII, se observa cómo las obras de Rojas se programaron con cierta asiduidad.⁵ Hay piezas suyas que se llevaron a las tablas una y otra vez: *Donde hay agravios no hay celos* (en 118 ocasiones), *La más hidalga hermosura* (48), *Los áspides de Cleopatra* (47), *Los bandos de Verona* (35), etc. Curiosamente, no aparecen en los primeros puestos los títulos más conocidos hoy, *Del rey abajo, ninguno* (44) y *Entre bobos anda el juego* (44), mientras que algunas de esas piezas de gran éxito en la escena dieciochesca desaparecieron totalmente de las carteleras en épocas posteriores. Así ocurre en el caso de una obra tan olvidada hoy como *El monstruo de la fortuna, la lavandera de Nápoles*, escrita en colaboración por Rojas, Calderón y Pérez de Montalbán, que gozó de una gran popularidad: se imprimió numerosas veces a lo largo del siglo XVIII y se representó en los teatros madrileños al menos en 110 ocasiones entre 1708-1850, antes de caer definitivamente en el olvido. Destaca especialmente la representación que llevó a cabo la compañía de Manuel Martínez en el teatro de la Cruz el 23 de abril de 1784, en la que actuaban Antonia Máiquez, hermana del gran Isidoro Máiquez, y MO del Rosario Fernández, más conocida como La Tirana.

En el siglo XIX el repertorio dramático del toledano se altera sustancialmente. La reivindicación del teatro nacional por parte de los románticos coincidió con la práctica desaparición de Rojas de la escena. Poco a poco, su repertorio se fue polarizando en torno a las dos obras principales: *Del rey abajo ninguno*, más conocida entonces como *García del Castañar*, y *Entre bobos anda el juego*, ni mucho menos los títulos que más repercusión habían tenido anteriormente. En el éxito y popularidad que tuvo la primera de estas obras durante el siglo XIX tuvo mucho que ver la genial interpretación realizada por el célebre actor Isidoro Máiquez, presente durante años en la memoria de los espectadores y de los amantes del teatro.

Desde principios del siglo surgen adaptaciones y refundiciones que vuelven a dar vida a algunas de las obras de Rojas: *Abre el ojo* y *Entre bobos anda el juego*,

⁵ Vid. René Andioc y Mireille Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, 2 vols. Se pueden consultar también las notas sobre escenificaciones dieciochescas que aporta Ann L. Mackenzie, *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto. Análisis*, Liverpool, Liverpool University Press, 1994, pp. 28-104. Sobre la fortuna las obras de Rojas en el siglo XVIII, vid. Emilio Palacios Fernández, "Pervivencias del teatro barroco. Recepción de Rojas Zorrilla en el siglo XVIII" y María Elena Arenas Cruz, "Las representaciones de Rojas en el siglo XVIII y su valoración en el Memorial literario", en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico, Almagro 13, 14 y 15 de julio de 1999*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, pp. 349-378 y 379-394, respectivamente, y Joaquín Álvarez Barrientos, "Tras ser desfigurado, Francisco de Rojas Zorrilla entra en el parnaso español. Los siglos XVIII y XIX", *Revista de Literatura*, vol. LXIX, núm. 137, enero-junio 2007, pp. 141-162.

refundidas por Félix Enciso Castrillón, *Lo que son mujeres*, arreglada por el mexicano Manuel Eduardo de Gorostiza y, más tarde, *Donde hay agravios no hay celos*, refundida por Juan Eugenio Hartzenbusch con el título de *El amo criado*, y *Entre bobos anda el juego*, adaptada de nuevo por Eduardo Asquerino, tuvieron cierta notoriedad y un buen número de representaciones en los teatros decimonónicos. Precisamente, María Guerrero llevó a escena la versión de Asquerino de *Entre bobos anda el juego* a finales de siglo. En 1899 esta misma obra se adaptó también al género chico, con el título de *Don Lucas del Cigarral*, en versión de Tomás Luceño y Carlos Fernández Shaw y música del maestro Amadeo Vives.⁶ El mismo Luceño ofreció dos versiones a principios del siglo XX de otra obra significativa de Rojas, *Donde hay agravios no hay celos: Amo y criado*, y su variante musical: *Lances de amo y criado*.

A principios del siglo XIX, Rojas formaba, inmediatamente detrás de Calderón y Lope, la segunda fila del teatro áureo y aventajaba a los maestros en la preferencia de ciertos públicos y en la frecuencia con que se llevaban a la escena algunos de sus dramas y comedias.⁷ Paradójicamente, la reivindicación del teatro nacional por los románticos (desde los Schlegel a Durán, Schack, Mesonero o Hartzenbusch) va a coincidir con el olvido de Rojas en los escenarios, como muy bien ha estudiado Felipe Pedraza.⁸ A partir de la segunda mitad del siglo XIX, el repertorio vivo de Rojas se va a reducir drásticamente tanto en el mundo escénico como en el mundo editorial. Son dos obras las únicas que van a pervivir a partir de este momento: *Entre bobos anda el juego* y *Del rey abajo, ninguno*. La fijación de este título como el más representativo del repertorio de Rojas obedece probablemente a la viva impresión que causó en los amantes el teatro la genial interpretación del conocido actor Isidoro Máiquez.

A pesar de que Mesonero Romanos consagrara en 1861 un volumen de la prestigiosa colección denominada Biblioteca de Autores Españoles al teatro de Rojas, el prestigio del dramaturgo toledano comienza a decaer. Incluso él critica con dureza algunos aspectos de la dramaturgia de Rojas como, por ejemplo, cuando señala...

...que un ingenio tan peregrino y que sabía en ocasiones sostenerse a inmensa altura, ya fuese por complacer y halagar el gusto del vulgo, ya por capricho pro-

⁶ Vid. Juan José Pastor Comín, "Don Lucas del Cigarral, de Francisco de Rojas: polémicas de una adaptación al género lírico", en *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 721-735.

⁷ Un ejemplo sería *Donde hay agravios no hay celos*, como muy bien ha estudiado Felipe B. Pedraza Jiménez, "Donde hay agravios no hay celos: un éxito olvidado", en sus *Estudios sobre Rojas Zorrilla*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha (col. «Corral de Comedias», 21), 2007, pp. 277-301.

⁸ Felipe B. Pedraza Jiménez, "Rojas ante la crítica romántica", *Revista de Literatura*, vol. LXIX, núm. 137, enero-junio 2007, pp. 183-217.

pio, extravagante y veleidoso, se rebajara en otras (por desgracia harto frecuentes) a hacinar como de intento despropósitos y vaciedades que rayan en el absurdo...⁹

De esta censura solo se salva *Del rey abajo, ninguno* y las piezas cómicas, que acaparan todos sus elogios:

La discreta e ingeniosa comedia de enredo o de capa y espada, de caracteres y de costumbres [...] no tiene seguramente, después de Calderón y de Moreto, representante más digno, intérprete más propio y adecuado que don Francisco de Rojas.¹⁰

Bien por la calidad de estas piezas, bien por falta de osadía para romper con la tradición, Mesonero mantiene todavía la relación canónica de los “seis grandes nombres de Lope, Tirso, Calderón, Alarcón, Moreto y Rojas”.¹¹

En el siglo XX Rojas Zorrilla va a brillar por su ausencia en los escenarios y en la imprenta. Son pocas las ediciones que se hicieron de sus obras y escasos los montajes y representaciones, eligiendo casi siempre los dos títulos canónicos ya citados. Destaca el montaje de *García del Castañar* por Margarita Xirgu en 1933. En toda la historia de los teatros nacionales y anejos no se han visto más que dos versiones de *Entre bobos anda el juego* (una dirigida en 1951 por Cayetano Luca de Tena en el Teatro Español, y otra en el Beatriz por el teatro de cámara Ditea de Santiago de Compostela en abril de 1966)¹² y el montaje de *Abre el ojo* que se estrenó el 16 de diciembre de 1978 en el María Guerrero, sede del recién creado Centro Dramático Nacional, en versión de José Manuel Caballero Bonald, dirigida por Fernando Fernández Gómez, con escenografía de Cristina Borona y protagonizada por Juan Diego y Carmen Maura, con Charo Soriano, Tina Sainz y Maite Blasco, entre otros.¹³

⁹ Ramón de Mesonero Romanos, “Apuntes biográficos, bibliográficos y críticos de Don Francisco de Rojas Zorrilla”, en F. de Rojas Zorrilla, *Comedias escogidas*, Madrid, Atlas (BAE, LIV), 1952, p. xviii.

¹⁰ Mesonero Romanos, *op. cit.*, p. xx.

¹¹ Mesonero Romanos., *op. cit.*, pp. xi y xii. De este canon se hace eco Emilio Cotarelo y Mori cuando califica a nuestro autor como “uno de los seis astros de primera magnitud” del drama áureo (E. Cotarelo, *Don Francisco de Rojas Zorrilla, noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, 1911; edición facsímil con prólogo e índices de Abraham Madroñal, Toledo, Real Academia de Bellas Artes Ciencias Históricas de Toledo, 2007, p. 5).

¹² Vid. las fichas de los montajes y las referencias a las críticas aparecidas en Andrés Peláez, ed., *Historia de los teatros nacionales*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993-1995, tomo I, p. 227, y tomo II, p. 386.

¹³ Vid. Andrés Peláez, ed., *op. cit.*, tomo II, pp. 350-351. Sobre los montajes de Rojas en el siglo XX, vid. Andrés Peláez, “Francisco de Rojas, un ausente en la escena”, en *Francisco de Rojas*

En los veinte primeros años del Festival de Almagro (1978-1997) solo se puso en escena una obra del dramaturgo toledano: *Entre bobos anda el juego*, en la quinta edición (1982).¹⁴ Sin embargo, parece que en los últimos años se ha despertado cierta actividad e interés en torno a nuestro poeta. En 1998, la RESAD representó *Obligados y ofendidos*, en versión de Fernando Doménech, dirigida por Juanjo Granda, y en 1999 volvió a las tablas una versión de *Entre bobos anda el juego*, debida a Rafael Pérez Sierra y Gerardo Malla, a cargo de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, dirigida por este último. En julio de 2002, en la XXV edición del Festival, se estrenó una nueva producción de *Abre el ojo*, dirigida por Francisco Plaza.

Sorprendentemente, las mejores obras de Rojas, a juzgar por su constante presencia en los escenarios durante los siglos XVII, XVIII y primera mitad del XIX, apenas han merecido en los últimos ciento cincuenta años la atención de actores y directores. Tampoco la crítica académica se ha consagrado a su análisis y difusión.

El estreno citado de *Abre el ojo* en 1978 parecía inaugurar una nueva consideración de nuestro autor. Pero el éxito de *Abre el ojo* no trajo consigo la aparición de nuevos textos suyos en los escenarios, a pesar de que en el repertorio de Rojas hay obras de una excepcional comicidad, que pueden captar la atención e interés del público de nuestros días. Algo de esto se ha empezado a apreciar en los últimos años, en los que se está llevando a cabo una revisión exhaustiva de la obra dramática del autor toledano. A ello ha contribuido también la celebración del cuarto centenario de su nacimiento en 2007.

La actualidad editorial de Rojas Zorrilla

Ya hemos señalado cómo en el siglo XX Rojas interesa muy pronto a editores e impresores. Este desinterés hace que se olviden algunas de sus obras básicas. Así, en las dos primeras décadas del siglo sólo disfrutaban de cierto reconocimiento en la imprenta dos de sus obras, *Del rey abajo ninguno* y *Entre bobos anda el juego*, seguidas a bastante distancia por *Lo que son mujeres*.¹⁵

La suerte de Rojas parece haber cambiado en los últimos años. Han tenido que pasar bastantes décadas para que el trabajo de recuperación del teatro de Rojas

Zorrilla, poeta dramático. *Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 1999*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 2000, pp. 395-403.

¹⁴ Luciano García Lorenzo y Andrés Peláez, eds., *Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. 20 años (1978-1997)*, Toledo, Caja Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, 1997, p. 160.

¹⁵ Para la fortuna editorial y escénica de esta obra, *vid.* Rafael González Cañal, "Lo que son mujeres en los escenarios", *Revista de Literatura*, vol. LXIX, núm. 137, enero-junio 2007, pp. 109-124.

iniciado por MacCurdy a mediados del siglo XX se haya visto continuado. En los últimos años contamos con la edición de Profeti de *Entre bobos anda el juego*, y con dos ediciones de obras menos frecuentes: *Lo que son mujeres* y *Casarse por vengarse*.¹⁶ En 2005 la editorial Castalia ha publicado una rigurosa edición de *Donde hay agravios no hay celos* y *Abrir el ojo*, a cargo de Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres.

El Instituto Almagro de teatro clásico de la Universidad de Castilla-La Mancha prepara desde hace unos años la edición crítica de las obras completas de Rojas. Es verdad que se trata de un autor algo irregular, pero a él se deben algunas de las piezas mejor construidas, más originales y más divertidas de nuestra comedia áurea. El primer tomo, que contiene las primeras cuatro comedias de la *Primera Parte*, se publicó en el año del centenario¹⁷ y el segundo está a punto de salir a la luz. Los siguientes tomos, siempre con cuatro comedias cada uno, se encuentran en preparación. Esperamos que poco a poco se pueda ir editando el corpus dramático de Rojas en ediciones críticas fiables y solventes. Sólo así se podrá analizar y valorar su obra para colocarla en su justo lugar.

Por otra parte, el centenario celebrado en el 2007 ha dado lugar a múltiples trabajos sobre la vida y obra del dramaturgo toledano. Veamos los hitos fundamentales:

- En primer lugar, la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo ha sacado a la luz una edición facsímil del trabajo señero de Emilio Cotarelo y Mori de 1911 sobre Rojas Zorrilla, con una introducción de Abraham Madroñal.
- Además, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas ha publicado un número monográfico de la *Revista de Literatura*, dedicado a nuestro dramaturgo, coordinado por Abraham Madroñal y Luciano García Lorenzo, que contiene quince artículos y seis reseñas a cargo de los principales especialistas en el autor toledano.
- La revista *Lectura y signo*, 2 (2007), de la Universidad de León, también ha dedicado un suplemento especial a nuestro autor con un total de cinco artículos.

¹⁶ *Lo que son mujeres*, en David Castillejo, *La formación del actor en el teatro clásico. Ejercicios en torno a ocho obras clave del Siglo de Oro*, Madrid, Ars Millenii, 2004, II, pp. 847-1004; *Casarse por vengarse*, ed. Linda L. Mullin, Kassel, Reichenberger, 2007.

¹⁷ Francisco de Rojas Zorrilla, *Obras completas I. Primera parte de comedias. No hay amigo para amigo. No hay ser padre siendo rey. Donde hay agravios no hay celos. Casarse por vengarse*, edición crítica y anotada del Instituto Almagro de teatro clásico, dirigida por Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal; coord. Elena E. Marcello, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.

- La Compañía Nacional de Teatro Clásico le dedicó un número de su *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico* (49, 2007: *Rojas Zorrilla: una vida para el teatro*).
- Finalmente, se ha publicado en la Editorial Reichenberger una bibliografía de este autor, que recoge todas las fuentes primarias, es decir, los manuscritos y ediciones impresas de cada una de las obras de este autor, con localización de los ejemplares dispersos en las distintas bibliotecas del mundo.

La **bibliografía** crítica que se ha generado es, pues, muy abundante. He recogido un total de 42 entradas bibliográficas publicadas en el año 2007 sobre la vida y obra del dramaturgo toledano:

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín [2007]: «Tras ser desfigurado, Francisco de Rojas Zorrilla entra en el parnaso español. Los siglos XVIII y XIX», *Revista de Literatura*, vol. LXIX, núm. 137, enero-junio 2007, pp. 141-162.
Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, núm. 49, 2007 (*Rojas Zorrilla: una vida para el teatro*).
- DI PINTO, Elena [2007]: «Las hechuras del figurón (*Entre bobos anda el juego*, de Rojas Zorrilla, *Un bobo hace ciento*, de Solís, y *Un loco hace ciento*, de María Rosa Gálvez)», en *El figurón. Texto y puesta en escena*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Editorial Fundamentos, pp. 221-248.
- DÍAZ-MAS, Paloma [2007]: «Rojas Zorrilla y otros dramaturgos españoles en la biblioteca de un sefardí de Gibraltar del siglo XVIII», *Revista de Literatura*, vol. LXIX, núm. 137, enero-junio 2007, pp. 125-139.
- ECHAVARREN, Arturo [2007]: «Sinón como personaje en el teatro español del Siglo de Oro», *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, 27, 1, pp. 135-160 (sobre *El robo de Elena y destrucción de Troya*, de Rojas Zorrilla).
- GARCÉS, Elena [2007]: «El léxico del hiperdramatismo en el teatro del Siglo de Oro: *Los hijos del dolor* de Francisco de Leiva y *Los áspides de Cleopatra* de Rojas Zorrilla», en *Patrimonio literario andaluz (I)*, ed. Antonio Gómez Yebra, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Fundación Unicaja, pp. 37-56.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis [2007]: «De novela a comedia: *Persiles y Sigismunda* de Rojas Zorrilla», *Revista de Literatura*, vol. LXIX, núm. 137, enero-junio 2007, pp. 75-107.
- GARCÍA GONZÁLEZ, Almudena [2007]: «La figura de Juan Sala Serrallonga en *El catalán Serrallonga y bandos de Barcelona*», en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Almagro, 15, 16 y 17 de julio de 2005*, ed. Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 195-206.
- GARCÍA LORENZO, Luciano [2007]: «De la fortuna escénica de Rojas Zorrilla en los teatros de Madrid», *Revista de Literatura*, vol. LXIX, núm. 137, enero-junio 2007, pp. 235-247.

- GÓMEZ RUBIO, Gemma [2007]: «Rojas Zorrilla ante el universo palatino: el caso de *Morir pensando matar*», *Lectura y Signo*, 2, pp. 191-215.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael [2007]: «La poesía de un dramaturgo: poemas panegíricos y ocasionales de Rojas Zorrilla», *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 1, pp. 47-65.
- [2007]: «*Lo que son mujeres* en los escenarios», *Revista de Literatura*, vol. LXIX, núm. 137, enero-junio 2007, pp. 109-124.
- [2007]: «Bibliografía crítica sobre Francisco de Rojas Zorrilla», *Revista de Literatura*, vol. LXIX, núm. 137, enero-junio 2007, pp. 249-267.
- [2007]: «La transmisión impresa del teatro de Rojas Zorrilla», *Lectura y Signo*, 2, pp. 217-235.
- [2007]: «Los otros figurones de Rojas Zorrilla», en *El figurón. Texto y puesta en escena*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Editorial Fundamentos, pp. 165-182.
- [2007]: «Incógnitas y hallazgos en el repertorio dramático de Rojas Zorrilla», en *Los segundones. Importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular. Actas del Congreso Internacional (Gargnano de Garda, 18-21 de septiembre de 2005)*, ed. Alessandro Cassol y Blanca Oteiza, Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, pp. 95-118.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, Ubaldo CEREZO RUBIO y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS [2007]: *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla*, Kassel, Reichenberger.
- JULIO, M^o Teresa [2007]: «Bruto, el loco cuerdo de *Lucrecia y Tarquino* de Rojas Zorrilla», en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Almagro, 15, 16 y 17 de julio de 2005*, ed. Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 283-297.
- (ed.) [2007]: *Academia burlesca que se hizo en Buen Retiro a la majestad de Filipo Cuarto el Grande. Año de 1637*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica, 41).
- [2007]: «El vejamen de Rojas para la academia de 1638. Estudio y edición», *Revista de Literatura*, vol. LXIX, núm. 137, enero-junio 2007, pp. 299-332.
- [2007]: «El arte de fingir: juegos metateatrales en *Lucrecia y Tarquino* de Francisco de Rojas Zorrilla», *Lectura y Signo*, 2, pp. 157-174.
- [2007]: «*Ridendo castigat mores*: figurón y figuras en *Entre bobos anda el juego*», en *El figurón. Texto y puesta en escena*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Editorial Fundamentos, pp. 149-163.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham [2007]: «Nuevos documentos sobre Rojas Zorrilla y su teatro», *Revista de Literatura*, vol. LXIX, núm. 137, enero-junio 2007, pp. 271-295.
- [2007]: «Obras "menores" de Rojas Zorrilla», *Revista de Literatura*, vol. LXIX, núm. 137, enero-junio 2007, pp. 333-369.
- [2007]: «Introducción», en Emilio Cotarelo y Mori, *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas*, Toledo, Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, edición facsímil.
- LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, Germán [2007]: «*García del Castañal* (1762): una versión posible de la obra de Rojas Zorrilla en el siglo XVIII», en *Actas del XV Congreso de la Asociación*

- Internacional de Hispanistas "Las dos orillas". Monterrey, México. Del 19 al 24 de julio de 2004*, ed. Beatriz Mariscal, México, Fondo de Cultura Económica, Asociación Internacional de Hispanistas, Tecnológico de Monterrey, el Colegio de México, II, pp. 267-280.
- MARCELLO, Elena E. [2007]: «La recepción del teatro de Francisco de Rojas Zorrilla en Italia. Algunas anotaciones», *Lectura y Signo*, 2, pp. 175-190.
- [2007]: «La furia celosa de Rodamonte en Lope y Rojas», en *La pasión de los celos en el teatro del Siglo de Oro. Actas del III Curso sobre teoría y práctica del teatro, organizado por el Aula Biblioteca Mira de Amescua y Centro de Formación Continua, celebrado en Granada (8-11 noviembre, 2006)*, coords. Remedios Morales Raya y Miguel González Dengra, Granada, Universidad de Granada, pp. 267-279.
- MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen [2007]: «Memoria de actores: *Entre bobos anda el juego* en la escena del teatro Español de Madrid (1895-1896)», *Revista de Literatura*, vol. LXIX, núm. 137, enero-junio 2007, pp. 219-234.
- MULLIN, Linda L. [2007]: «Introduction» a su edición de F. de Rojas Zorrilla, *Casarse por vengarse*, Kassel, Reichenberger, pp. 1-191.
- OLIVA, César [2007]: «Mi amigo don Lucas del Cigarral», en *El figurón. Texto y puesta en escena*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Editorial Fundamentos, pp. 455-460.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B [2007]: «*Donde hay agravios no hay celos*: un éxito olvidado», *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 1, pp. 155-184.
- [2007]: «Rojas ante la crítica romántica», *Revista de Literatura*, vol. LXIX, núm. 137, enero-junio 2007, pp. 183-217.
- [2007]: *Estudios sobre Rojas Zorrilla*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha (col. «Corral de Comedias», 21).
- [2007]: «Personas reales y justicia poética: Lope, Guillén de Castro, Rojas Zorrilla», *Lectura y signo*, 2, pp. 129-156.
- [2007]: «Las graciosas de Rojas Zorrilla», en *Los segundones. Importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular. Actas del Congreso Internacional (Gargnano de Garda, 18-21 de septiembre de 2005)*, ed. Alessandro Cassol y Blanca Oteiza, Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, pp. 191-209.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y Rafael GONZÁLEZ CAÑAL, dir. [2007]: Francisco de Rojas Zorrilla, *Obras completas I. Primera parte de comedias. No hay amigo para amigo. No hay ser padre siendo rey. Donde hay agravios no hay celos. Casarse por vengarse*, edición crítica y anotada del Instituto Almagro de teatro clásico, coord. Elena E. Marcello, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- PROFETI, María Grazia [2007]: «Rojas en Italia en los siglos XVII y XVIII», *Revista de Literatura*, vol. LXIX, núm. 137, enero-junio 2007, pp. 163-182.
- RUBIO SAN ROMÁN, Alejandro y Elena MARTÍNEZ CARRO [2007]: «Relaciones entre Rojas Zorrilla y Jerónimo de Cáncer», *Árbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXIII, 726, julio-agosto 2007, pp. 461-473.
- SÍMINI, Diego [2007]: «Celos cruzados en *Casarse por vengarse* de Rojas Zorrilla», en *La pasión de los celos en el teatro del Siglo de Oro. Actas del III Curso sobre teoría y práctica del teatro, organizado por el Aula Biblioteca Mira de Amescua y Centro de Formación Continua*,

celebrado en Granada (8-11 noviembre, 2006), coords. Remedios Morales Raya y Miguel González Dengra, Granada, Universidad de Granada, pp. 315-325.

SUÁREZ MIRAMÓN, Ana [2007]: «Espacios dramáticos en Rojas Zorrilla», *Revista de Literatura*, vol. LXIX, núm. 137, enero-junio 2007, pp. 51-73.

VÉGA GARCÍA-LUENGOS, Germán [2007]: «Entre calvos anda el juego: la insistencia de un tema satírico en Rojas Zorrilla», *Revista de Literatura*, vol. LXIX, núm. 137, enero-junio 2007, pp. 13-34.

Además, se han celebrado en el 2007 diversos eventos y reuniones científicas en torno a Rojas Zorrilla:

- *La mujer en el teatro español del Siglo de Oro. IV centenario de Rojas Zorrilla*, ciclo de seis conferencias celebrado en la Facultad de Humanidades de Toledo del 16 al 18 de abril de 2007.
- XXX Jornadas de teatro clásico de Almagro. *Rojas Zorrilla en escena: seis conferencias y siete coloquios sobre los montajes de Rojas más significativos*. Las actas ya han sido publicadas: *Rojas Zorrilla en escena. XXX Jornadas de teatro clásico. Almagro, 2, 3, 4 y 5 de julio de 2007*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Almudena García González, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008.
- *Congreso internacional IV centenario del nacimiento de Francisco de Rojas Zorrilla*, celebrado en Toledo del 4 al 7 de octubre de 2007: 24 ponencias, 25 comunicaciones y un coloquio. Las actas se han publicado a finales de 2008: *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008.

También el XIII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro español y Novohispano de los Siglos de Oro (AITENSO), celebrado en México D. F., del 15 al 18 de octubre de 2007 se dedicó en parte al toledano: *Cuatro triunfos áureos: Mira, Vélez, Rojas y Moreto* (las actas se encuentran en prensa).

Los montajes del centenario

En el año del cuarto centenario del nacimiento de Rojas, la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) llevó a escena la obra de referencia del toledano, *Del rey abajo, ninguno*, ausente de los escenarios durante décadas, bajo la dirección de Laila Ripoll. Pero la temporada fue muy rica en montajes relacionados con Rojas Zorrilla. Se estrenaron los siguientes:

- *Donde hay agravios no hay celos*, por el Aula de Teatro de la Universidad de Murcia, dirigida por César Oliva.
- *Entre bobos anda el juego*, por Invitro Teatro, Aula de Teatro de la Universidad de Jaén, dirigida por José Luis Fernández.
- *Morir pensando matar*, por la Compañía Siglo de Oro de la Comunidad de Madrid y la Escuela Superior de Arte Dramático, bajo la dirección de Ernesto Caballero.

-*La ventana Rojas*, antología de comedias de Rojas Zorrilla, por la compañía Morboria Teatro, con dirección de Eva del Palacio. En este montaje se enlazan escenas de tres de las obras más representativas de Rojas: *Donde hay agravios no hay celos*, *Entre bobos anda el juego* y *Abre el ojo*, a través del hilo conductor que supone un autor dramático, que parece ser el propio Rojas, que presenta las obras, comenta las escenas y hace de confidente del público.

Estas cuatro obras se representaron en el Festival de teatro clásico de Almagro en julio de 2007 junto con *Del rey abajo, ninguno*, por la CNTC.

Lectura dramatizada de *No hay amigo para amigo*, dirigida por Denis Rafter, representada en el Teatro de Rojas de Toledo en 4 de octubre de 2007, con Vicente Cuesta, Carmen del Valle, Resu Morales, Yolanda Arestegui, José Vicente Moirón, etc.

Del rey abajo ninguno

La CNTC eligió para celebrar el centenario la obra señera de Rojas Zorrilla. De Rojas sólo había montado antes *Entre bobos anda el juego*, en 1999. La versión y dirección de la obra corrió a cargo de Laila Ripoll, actriz y directora escénica de amplia trayectoria en el mundo teatral, especialmente con su compañía Micomicón. De la escenografía se encargó Miguel Ángel Coso y Juan Sanz, y Joaquín Notario y Pepa Pedroche representaron los papeles principales.

La autoría de la obra

Al día de hoy persisten dudas sobre la autoría de esta obra, una de las más conocidas del dramaturgo toledano. Las tres primeras ediciones conservadas aparecen a nombre de Calderón, aunque éste rechazó su paternidad al incluir este título en la lista de 41 comedias espurias que aparece en el Prólogo a la *Cuarta Parte* de sus comedias publicada en 1672. La atribución a Rojas se fundamenta solamente en una edición suelta, sin año, que Cotarelo cree de finales del siglo XVII y Cruishank sitúa hacia 1674.¹⁸ A partir de entonces, nadie parece dudar de la autoría de Rojas hasta que modernamente la crítica ha vuelto sobre

¹⁸ E. Cotarelo, *op. cit.*, p. 157. La apreciación de Don W. la recoge Germán Vega García-Luengos en el reciente y fundamental trabajo sobre la atribución de esta obra: "Los problemas de atribución de *Del rey abajo ninguno*", en *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 459-483. Tanto a él como a los demás miembros de la tertulia del Hotel Canarias les agradezco su constante ayuda con el afecto de siempre.

el tema. Raymon R. MacCurdy,¹⁹ por ejemplo, opina que no es de Rojas, al menos en su totalidad. Brigitte Wittmann, una de sus modernas editoras, también pone en duda su paternidad.²⁰ Es verdad que se aprecian diferencias entre el estilo del tercer acto respecto a los dos primeros. En este sentido, MacCurdy ha llegado a sugerir que podríamos estar ante la obra perdida de Solís, Calderón y Rojas representada en el coliseo del Buen Retiro el 2 de julio de 1640.²¹ Recientemente, Germán Vega García-Luengos ha profundizado en el arduo tema de la autoría, rechazando con distintos argumentos la autoría de Rojas Zorrilla. Su contribución al Congreso del centenario en la que analizó los argumentos a favor y en contra de la autoría de Rojas parece llegar a una conclusión bastante clara: no sabemos quién fue el verdadero autor pero sí parece evidente que la obra no es de Rojas. Hay razones de bibliografía material (los tres testimonios más antiguos no fueron impresos a nombre de Rojas, sino de Calderón), razones métricas y razones de estilo que abogan por una mano ajena al dramaturgo toledano.

Argumento y personajes

La obra se sitúa en el siglo XIV, durante el reinado de Alfonso XI (1312-1350), que se encuentra preparando la campaña de Algeciras, suceso ocurrido históricamente en 1344. El rey está interesado en conocer a García del Castañar, un labrador rico, retirado en su hacienda, muy en la línea de los protagonistas de *El villano en su rincón* de Lope o de *El celoso prudente* de Tirso de Molina. Prevenido por el conde de Orgaz, García recibe la visita del Rey acompañado de don Mendo, pero confunde la identidad de ambos personajes. Este último se enamora de Blanca, esposa de García, y vuelve en su busca poco después para tratar de seducirla. García, que cree que se trata del rey, se debate entre la fidelidad al monarca y la defensa de su propio honor que exige que lave con sangre su ofensa. Debe, pues, matar a su propia esposa a pesar del amor que siente por ella. Blanca huye y se refugia en palacio en donde finalmente se deshace el enredo: García se da cuenta de la identidad del ofensor y se entera además de

¹⁹ Mostró sus dudas por primera vez en su breve artículo titulado "Francisco de Rojas Zorrilla", *Bulletin of the Comediantes*, IX, 1957, pp. 7-9.

²⁰ Primero en un artículo titulado "Falscher lorbeer für Rojas Zorrilla?", *Ibero-Romania* (Munich), I, 1969, pp. 261-268, y luego en sus dos ediciones de esta obra: Salamanca, Anaya, 1970 y Madrid, Cátedra, 1980.

²¹ Raymond R. MacCurdy, *Francisco de Rojas Zorrilla*, Nueva York, Twayne Publishers, Inc. 1968, pp. 22 y 142. En cambio, Ann L. Mackenzie en *La escuela de Calderón: estudio e investigación*, Liverpool University Press, 1993 y *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto. Análisis*, Liverpool University Press, 1994, no duda de la autoría de Rojas.

su origen noble, con lo que puede vengar su afrenta matando a don Mendo, con el beneplácito final del rey.

La obra presenta un canto al amor conyugal puesto en peligro por el riguroso código del honor. García se mueve en la incertidumbre entre el amor y el deber, y el dramaturgo nos muestra sabiamente el conflicto y desgarró interior del protagonista, como se aprecia en el monólogo final del segundo acto:

A muerte te ha condenado
mi honor, cuando no mis celos,
porque a costa de tu vida,
de una infamia me prevengo.
Perdóname, Blanca mía,
que aunque de culpa te absuelvo,
sólo por razón de estado
a la muerte te condeno.
Mas ¿es bien que conveniencias
de estado en un caballero,
contra una inocente vida
puedan más que no el derecho?
[...]
Mas ¿yo he de ser, Blanca mía,
tan bárbaro y tan severo
que he de sacar los claveles
con aquéste de tu pecho
de jazmines? No es posible,
Blanca hermosa, no lo creo,
ni podrá romper mi mano
de mis ojos el espejo.
Mas ¿de su beldad, ahora
que me va el honor, me acuerdo?
(Muera Blanca y muera yo!
¡Valor, corazón! Y entremos
en una a quitar dos vidas,
en uno a pasar dos pechos,
en una a sacar dos almas,
en uno a cortar dos cuellos,
si no me falta el valor,
si no desmaya el aliento
y si no, al alzar los brazos,

entre la voz y el silencio,
la sangre salta a las venas
y el corte le falta al hierro.

[*Del rey abajo, ninguno*, II, vv.1646-1683].²²

Además, la obra presenta un fondo bucólico y un elogio de la vida campestre, en la línea del *beatus ille*:

Más precio entre aquellos cerros
salir a la primer luz,
prevenido el arcabuz,
y que levanten mis perros
una banda de perdices,
y codicioso en la empresa,
seguirlas por la dehesa
con esperanzas felices
de verlas caer al suelo,
[...]
pelarlas dentro en mi casa,
perdigarlas en la brasa,
y puestas al asador,
[...]
donde, en servicio de Dios,
una yo y otra mi esposa
nos comemos, que no hay cosa
como a dos perdices, dos;
[...]
Que queso es el Castañar,
que en más estimo, señor,
que cuanta hacienda y honor
los Reyes me puedan dar.

[*Del rey abajo, ninguno*, I, vv.494-553].²³

Sin embargo, la crítica ha apuntado que, partiendo de un planteamiento interesante, el autor de esta obra opta por un desenlace fácil y poco arriesgado para el

²² Cito por la edición de Jean Testas, Madrid, Castalia, 1971, pp. 152-153.

²³ F. de Rojas Zorrilla, *op. cit.*, pp. 93-94.

conflicto entre la fidelidad al rey y el honor matrimonial. Para solucionar el problema se recurre a la anagnórisis, descubriendo los orígenes nobles de los protagonistas, lo que permite a don García salvaguardar su honor y lavar su afrenta.

Por otra parte, es continuo el contraste entre violencia y bucolismo y se han destacado algunos de los pasajes líricos de la obra, como los dos sonetos amorosos que se intercambian los protagonistas (I, vv. 291-318). Se aprecia también la presencia de algunas pinceladas de lenguaje gongorino.

Fortuna editorial y escénica

Evidentemente, se trata de la obra de Rojas que más popularidad adquirió, una vez que se le adjudicó su autoría. Veamos la lista de manuscritos y ediciones impresas que se han conservado:²⁴

- Dos manuscritos del siglo XIX, uno de ellos con censura y licencia de 1818 para su representación en el Teatro del Príncipe.
- Una edición en la *Parte 42 de comedias de diferentes autores* (1650) a nombre de Calderón.
- Tres sueltas del siglo XVII, dos a nombre de Calderón y una a nombre de Rojas.
- Doce sueltas del siglo XVIII y principios del XIX a nombre de Rojas.
- Once ediciones en el siglo XIX.
- Treinta y seis ediciones en el siglo XX.
- Cuatro ediciones en lo que llevamos del siglo XXI.
- Nueve traducciones a distintas lenguas: tres alemanas, dos francesas, dos inglesas y dos italianas.

Tres refundiciones:

- *Del rey abajo ninguno y labrador más honrado*, García del Castañar, refundición de Dionisio Solís: Barcelona, BIT, ms. 60870 (siglo XIX).
- *García del Castañar*. Comedia famosa en tres actos; original de Francisco de Rojas Zorrilla; refundida y arreglada por Xavier Cabello y Lapiedra, Madrid, R. Velasco, 1911.
- *García del Castañar o Del rey abajo ninguno*, comedia en tres actos de Francisco de Rojas Zorrilla, refundición recordando la que representaba D. Antonio Vico por su hijo José Vico, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1913 (Barcelona, Tip. de Félix Costa, 1913). El añadido final de esta versión es de lo más curioso:

²⁴ Vid. González Cañal, Cerezo y Vega García-Luengos, *op. cit.*, núms. 166-239 y Vega García-Luengos, "Los problemas de atribución...", *op. cit.*

(Al público)

En las etéreas regiones,
descansa el genio fecundo,
que llegó a admirar al mundo
con sus mágicas creaciones.
Futuras generaciones
rendirán a su memoria
justo homenaje a la gloria
que por su genio alcanzó;
que si en la tumba cayó,
ivivirá eterno en la Historia!

Ya hemos señalado que gracias a la interpretación del gran Isidoro Máiquez (1768-1820) la obra se grabó definitivamente en la memoria colectiva de los españoles.²⁵ Como señala Cotarelo,²⁶ se trataba de su comedia favorita y la representó en sucesivas temporadas entre 1810 y 1820. Con ella inauguró, por ejemplo, la temporada de 1818 en el teatro Príncipe de Madrid. Se representó del 22 al 25 de marzo y, más tarde, de nuevo el 21 de julio. Conservamos en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid el manuscrito utilizado para esta representación con censura y licencia del vicario de la Inquisición firmada el 4 de marzo de 1818 y censura civil del 5 de marzo de ese mismo año.²⁷

El 25 de junio y el 5 de julio de 1821 se representó la obra en el teatro de la Cruz y fue Alberto Lista el encargado de reseñar este montaje en la revista *El censor*, en donde elogia a Máiquez, destacando igualmente la profundidad del carácter del protagonista de la obra.²⁸

En 1838 sale a la luz el *Tesoro del teatro español desde su origen (1356) hasta nuestros días*, editado en París por Eugenio de Ochoa. En el tomo IV incluye tres obras de Rojas: *Del rey abajo ninguno*, *Donde hay agravios no hay celos* y *Entre bobos anda el juego*. Los elogios que hace en el prólogo a la primera de ellas denotan claramente la difusión y consideración que había alcanzado esta obra por aquel entonces:

²⁵ Más tarde, también Antonio Vico (1840-1902) protagonizaría con gran éxito este drama atribuido a Rojas.

²⁶ Emilio Cotarelo y Mori, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez.1902, p. 434.

²⁷ Se trata del manuscrito de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Tea 1-74-1 A.

²⁸ Alberto Lista, "Teatros. *Del rey abajo, ninguno: García del Castañar*: comedia de don Francisco de Rojas", *El censor*, núm 59 (15 de septiembre de 1821), tomo X, pp. 365-369. *Vid.*, para la recepción de Rojas en el siglo XIX, Felipe B. Pedraza, "Rojas Zorrilla, ante la crítica romántica", *op. cit.*

*Es tan popular esta comedia en España, que apenas hay joven medianamente educado que no recite de memoria algunos trozos de ella; en los teatros de las ciudades se representa continuamente, y aun en los lugares y aldeas es muy conocida por ser la primera que sacan á relucir, cuando pasan por ellas, las trashumantes compañías de cómicos de la legua. Puede decirse, pues, que esta comedia es la más generalmente conocida en España de todas las de nuestro inmenso repertorio.*²⁹

En efecto, la obra se consolidó en el repertorio dramático y subió a las tablas hasta 168 veces a lo largo del siglo XIX.

La adaptación de la obra

La versión del montaje estrenado en 2007 corrió a cargo de Laila Ripoll.³⁰ En principio, parece bastante fiel al texto original, fuera de los pasajes cantados y bailes añadidos a lo largo de la pieza. No obstante, se aprecian algunas intervenciones significativas.

Como hemos señalado, Rojas sitúa su drama en el siglo XIV, en la época de Alfonso XI de Castilla. Este rey instituye la orden de caballería de la Banda en 1332, que aparece aludida en la obra. La acción se sitúa antes de la conquista de Algeciras, que ocurrió realmente en 1344. La reina era por entonces doña María de Portugal, con quien se había casado Alfonso XI en 1328.

Sin embargo, en el montaje de la Compañía Nacional de Teatro Clásico se eliminan muchas de las alusiones históricas y se presenta una corte en escena que es más bien la coetánea al autor de la obra, es decir, la de Felipe IV e Isabel de Borbón, con bufón incluido. La directora escénica recrea la corte de los Austrias en torno a 1630, con un rey joven y entusiasta.

Es curioso ver cómo en el texto original ya se habían deslizado algunos anacronismos que remitían a la propia época del autor y que, lógicamente, se mantienen en la versión de Laila Ripoll: la alusión a los arcabuces, arma que no se empieza a utilizar hasta finales del XV; la cita de las “estafetas de Milán” (v. 891); la referencia a Flandes: “cuando duermo más seguro / que en Flandes detrás de un muro” (vv. 898-899); etc.

²⁹ En *Tesoro del teatro español desde su origen (1356) hasta nuestros días*, ed. de Eugenio de Ochoa, Madrid, Librería Europea de Baudry, 1838, IV, p. 339. Dos años después se publica una selección de esta obra titulada *Colección de piezas escogidas... sacadas del Tesoro del teatro español*, formado por Eugenio Ochoa, París, Librería Europea de Baudry, que incluye las dos primeras obras de Rojas citadas anteriormente. El *Tesoro...* de Ochoa se reeditó después en París, Garnier Hermanos, 1898.

³⁰ Esta versión ha sido publicada dentro de la colección “Textos de teatro clásico” (nº 47): *Del rey abajo, ninguno*, versión y dirección de Laila Ripoll, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2007.

Además, el vestuario de Almudena Huertas, calificado por un crítico como “velazqueño”, los peinados, el protocolo, y, en especial, la figura de la reina están claramente inspirados en la corte de los Austrias.

Por otra parte, la adaptación incorpora una serie de personajes que sirven para completar el cuadro de la corte: Don Gonzalo, el bufón, la azafata de la reina, el criado de don Mendo llamado Ginés, etc.

En general, la versión acorta el texto, añadiendo en cambio bailes y canciones. Así en la Jornada I hay 139 versos menos, en la Jornada II, 213 versos menos y en la Jornada III, 326 versos menos. En total 678 versos menos (de 2574 en la edición de Jean Testas a 1896 en la versión de Laila Ripoll). Pero a cambio se añaden 165 versos en los bailes e interludios cantados: la versión tiene finalmente un total de 2061 versos. Veamos algunos de las intervenciones en el texto y los cambios más significativos:

Jornada I

Se elimina la descripción del Castañar (vv. 99-144).

En la escena segunda en la que aparecen por primera vez Blanca y los labradores, el texto atribuido a Rojas presenta la siguiente canción:

Músicos.

Ésta es blanca como el sol,
que la nieve no.
Ésta es hermosa y lozana,
como el sol,
que parece a la mañana,
como el sol,
que aquestos campos alegra,
como el sol,
con quien es la nieve negra,
y del almendro la flor.
Ésta es blanca como el sol,
que la nieve no. (vv. 263-274)³¹

Esta canción se suprime en la versión de Ripoll poniendo en su lugar una diferente: “Si escogiese yo bien sé a quien escogería,/...”

³¹ F. de Rojas Zorrilla, *op. cit.*, pp. 80-81.

-Se añade un personaje, don Gonzalo, al que se le otorgan una serie de versos pertenecientes a don Mendo en el texto original: vv. 24, 90, 422-427 y 436-438.

-Se le dan 32 versos más a Tello, que también pertenecían a don Mendo (vv. 56-88) y medio verso al Bufón en la escena de la corte: "Su Alteza" (v. 196).

-Se suprime el nombre del rey Alfonso (v. 482).

-Se elimina la explicación del cambio de la banda entre el rey y don Mendo, hecho que causará toda la confusión posterior (vv. 638-653).

-Se acorta el asedio de don Mendo a Blanca, que en la obra atribuida a Rojas resulta de bastante interés: por la gracia con que se defiende Blanca y por generar las primeras sospechas de García (vv. 729-732 y 749-776).

- Se suprimen algunos términos y se cambian otros de difícil comprensión: *logrero*, *juro*, *intonso*, *gigote*, *arrugado* (por "murciado"), *mano en almodrote* (por "sazonada"), etc.

Jornada II

- Se cambia el apellido "Cerda" por la denominación "Conde" (v. 857).

- Se suprime de nuevo una alusión al rey Alfonso (vv. 937-940).

- Se elimina el diálogo entre el rey y el Conde de Orgaz en donde describen y ponderan las virtudes de García (vv. 1029-1048).

- Se acorta el monólogo de García "de cazador" en 48 versos (de un total de 86), precisamente uno de los pasajes en donde el estilo se vuelve más alambicado (vv. 1061-1146). De esta forma se eliminan también alusiones cultas de difícil comprensión para el público actual:

y cristalino cebo
con la luz que mendiga Cintia a Febo, (vv. 1119-20).

verá el Argos de la noche
y el Polifemo del día, (vv. 1220-21).

el Cielo se desabroche,
salga Faetón en su coche (vv. 1234-35).

-Don Mendo va en busca de Blanca acompañado de un criado, que en esta versión se llama Ginés, a quien se le otorgan varios versos pertenecientes a don Mendo (v. 1171 y vv. 1173-1174 y 1176-1177).

- Se añade una canción ("Tañen a la queda...") tras el verso 1228, y se alarga en cuatro versos la canción de Bras, tras el verso 1284.

- Curiosamente se mantiene la alusión al "suceso de Anteón" en boca de Belardo (v. 1344), que contrasta con el "peinado" que se hace en todo el texto eliminando las alusiones cultas o mitológicas de difícil comprensión.

- Se acorta el diálogo amoroso entre los dos esposos (vv. 1365-1450).
- Se elimina el contrapunto jocoso que paralelamente a la escena amorosa van haciendo Bras y Teresa (vv. 1451-1478).
- Se suprime una alusión a la banda que aclaraba la equivocación que había cometido García al trocar la identidad de los dos personajes (vv. 1514-1518).
- Se mantiene completo el último monólogo, verdadero clímax de la obra (vv. 1598-1683).

Jornada III

- Se suprimen de nuevo las alusiones al apellido Cerda (vv. 1693 y 1947) y la referencia a Blanca desnuda (v. 1697) y su posterior acción de vestirse (v. 1709), aunque más adelante alude a ello el Conde (vv. 1966-1970).
- También se elimina la parte del parlamento de Blanca en la que narra cómo salió de la cama ante la llegada de su esposo fuera de sí, sin tener tiempo para vestirse (vv. 1744-1755 y 1791-92). Este parlamento se aligera en 48 versos (vv. 1723-1876). También se peina el texto eliminando las alusiones más cultas: "Himeneo" (v. 1739), "risco cano" (v. 1772), etc.
- Se suprimen algunos de los versos más dramáticos de García cuando sale en busca de Blanca debatiéndose sobre qué hacer (vv. 1907-1930) y otro buen número de versos de su diálogo con el Conde de Orgaz, cuando éste le informa de que ha enviado a Blanca a palacio (vv. 1980-1991 y 2005-2026).
- Se le da de nuevo un verso del rey al bufón: "Esta es poca voluntad." (v. 2319).
- Al poner en escena en un segundo plano la muerte de don Mendo, se eliminan los versos previos en los que García y el traidor se citan en la antecámara (vv. 2345-48).
- Se resume el discurso final de García, en donde explica su origen reduciéndolo de 192 a 44 versos, eliminando así algunos de los pasajes más oscuros estilísticamente y algunos cultismos de difícil comprensión: *coturnos* (v. 2446), *infurto* (v. 2452), *coluros* (v. 2460), *sulcos* (v. 2480), *carbunclos* (v. 2517), etc. El romance en *u-o* resulta realmente exigente, pero termina con el octosílabo que da título a la obra (v. 2554).

Los bailes e interludios cantados añadidos en la versión de Laila Ripoll

Loa inicial: *Anda la Sarabanda, / que el amor te lo manda.*

La zarabanda es una danza picaresca y de movimientos lascivos que se usó en España en los siglos XVI y XVII. Solía acompañarse con las castañuelas. Se prohibió numerosas veces: en 1583 y de nuevo en 1603 y mereció las diatribas de los moralistas como, por ejemplo, Juan de Mariana.

Los versos están sacados de la *Loa con que empezó en la Corte Roque de Figueroa*, de Luis Quiñones de Benavente:

*Anda la Sarabanda,
que el amor te lo manda.*
Sabios y críticos bancos,
gradas bien intencionadas,
piadosas barandillas,
doctos desvanes del alma,
aposentos, que callando
sabéis suplir nuestras faltas;
infantería española
porque ya es cosa muy rancia
el llamaros mosqueteros;
damas que en aquesa jaula
nos dais con pitos y llaves
por la tarde alboreada:
a serviros he venido,
con la vida, con el alma,
a vuestras plantas ofrezco
esta comedia afamada.
Con amor vengo y sin fuerzas:
perdonad yerros y faltas;
que los hechos por amores
perdón merecido alcanzan.
*Anda la Sarabanda,
que el amor te lo manda.*³²

Jornada I, escena segunda:

Como hemos visto antes, se elimina en este lugar una breve canción de la obra original para añadir en su lugar una diferente, que, según Marcos León, asesor de costumbres, canciones y bailes tradicionales del montaje, se trata de una versión “facticia” de un baile de aldeanos:

³² *Del rey abajo, ninguno*, versión de Laila Ripoll, *op. cit.*, p. 29. Tres de los versos citados (“con la vida, con el alma,/ a vuestras plantas ofrezco/ esta comedia afamada.”) sustituyen a los 17 versos de la loa original de Quiñones de Benavente. Vid esta loa en Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, ed. facsímil, estudio preliminar e índices de José Luis Suárez y Abraham Madroñal, Granada, Universidad de Granada, 2000, II, p. 533a.

Canción

*Si escogiese yo bien sé a quien escogería,
ese caballero su dama se lo quería,
la bella flor cargadita iba de amor
la bella rama de amores iba cargada.*

Dale niña al pandero
dale con brío,
que vengan por el aire
tu amor y el mío.
Eres como la oliva
dulce y amarga,
amor que me entretienes
con tus palabras.
Afuerita, afuerita,
que sobresale
la niña que más quiero
de todo el baile.

Contra el amor nada vale
que si en el corazón toca
aunque le cierren la boca
él por los ojos sale.
Qué bonita sois hermana,
bien parecéis toledana,
decir gentil aldeana,
¿quién os hizo tan galana?
*Si escogiese yo bien sé a quien escogería,
ese caballero su dama se lo quería,
la bella flor cargadita iba de amor
la bella rama de amores iba cargada.*³³

Jornada I, escena segunda (tras los dos sonetos):

BRAS. (*Canta*)

Vaite conmigo Teresa
y verás que te daré,
darte he borceguí de seda
que te rechine en el pie.³⁴

³³ *Del rey abajo, ninguno*, versión de Laila Ripoll, *op. cit.*, p. 33.

³⁴ *Ibid.*, p. 34.

Jornada II, escena primera:

Canta.

Toca Bras tu rabelejo,
toca Gila trompa o cuerno,
¿por qué?
Porque ha nacido un zagalejo.³⁵

Jornada II, escena tercera:

Doña Blanca, Teresa y una labradora que cantan.

Tañen a la queda,
mi amor no viene,
*algo tiene en el campo
que le detiene.*

A la queda tañen,
espadas quitan,
con su esposo cena
quien tiene dicha.

Al salir del alba
se fue mi ausente,
*algo tiene en el campo
que le detiene.*

Qué mal hizo en irse
tan de mañana,
si a la media noche
venir pensaba.
Cena, esposa y cama
no me le vuelven,
*algo tiene en el campo
que le detiene.*³⁶

³⁵ *Ibid.*, p. 44.

³⁶ *Ibid.*, pp. 47-48.

El estribillo procede de la extensa familia de una canción del *Cancionero musical de Palacio*:

Aquel pastorcico, madre,
que no viene,
algo tiene en el campo
que le duele.

Esta variante en concreto se recoge en el *Cancionero de Claudio de la Sablonara*.³⁷

Jornada II, escena tercera:

BRAS. (*Cantando.*)

Que te traigo un galán
de moscatel,
un galán, mi Teresa,
que es pura miel.³⁸

Jornada III. Comienzo:

Baile de Marizápalos.³⁹

La Marizápalos corrió durante el Siglo de Oro en coplas, bailes y cantares varios caracterizados por el tono popular y el gracejo de su anécdota: la merienda que ofrece Marizápalos a Pedro Martín, encargado luego de espantar a Simón, viejo rico que pretende a la moza.

Jornada III. Final:

Baile del villano.

Aludido ya en una *Farsa* de López de Yanguas en 1529, y más tarde por Cervantes en *El rufián viudo*, el baile del villano fue muy popular (Agustín de Rojas, Val-

³⁷ Vid. José María Alín, *El cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, Taurus, 1968, pp. 387-390 y *Cancionero tradicional*, ed. José María Alín, Madrid, Castalia, p. 134.

³⁸ *Del rey abajo, ninguno*, versión de Laila Ripoll, *op. cit.*, p.49.

³⁹ *Del rey abajo, ninguno*, versión de Laila Ripoll, *op. cit.*, pp. 54-55. Vid. este baile en *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, ed. Javier Huerta Calvo, Madrid, Taurus, 1985, pp. 313-316.

divielso, Lope, Quiñones, Matos, etc.).⁴⁰ Lleva habitualmente el siguiente estribillo: "Al villano se lo dan/ la cebolla con el pan." Lope lo recoge en la primera jornada de *San Isidro labrador de Madrid*, en un romance bailado de donde están tomados estos versos:

*Al villano se lo dan,
la cebolla con el pan.
Para que el tosco villano,
cuando quiera alborear,
salga con su par de bueyes
y su arado, otro que tal,
le dan pan, le dan cebolla,
y vino también le dan.
Ya camina, ya se acerca,
ya llega, ya empieza arar.
Al villano se lo dan,
la cebolla con el pan.*⁴¹

Observaciones sobre el montaje

Con estos elementos que hemos descrito se aprecia que en el montaje se ha intentado recrear un espectáculo barroco, dando un papel fundamental a la música y a los bailes, y ayudándose de una escenografía semejante a un corral de comedias. Además, el escenario se prolongó para acercar los actores al espectador y algunos de los intensos diálogos amorosos se situaron en primer plano. El estudio de la luz también estaba muy cuidado, con el fin de producir los efectos del día o de la noche o para marcar el cambio de espacios: la casa de García, el bosque o el palacio. La música, que corrió a cargo de Alicia Lázaro, daba una expresividad y un interés especial al montaje. Los músicos, que se movían, salían y entraban, y acompañaban a los personajes, marcaban el tono de cada escena. El violín barroco, la guitarra, la viola de gamba, la percusión y, en especial, la zanfona, instrumento popular de ciegos, fueron los instrumentos utilizados en la obra.

El contraste entre la tragedia a la que asistía el auditorio y los intermedios cómicos y alegres que suponían el baile entremesado y las distintas canciones, pusieron a prueba la sensibilidad del público. Esos contrastes y cambios de tono, habituales en el espectáculo teatral barroco, han sido uno de los logros principales de este montaje.

⁴⁰ José María Alín, *El cancionero español...*, *op. cit.*, pp. 508-509.

⁴¹ *Del rey abajo, ninguno*, versión de Laila Ripoll, *op. cit.*, p. 64. Vid. José María Alín y María Begoña Barrio Alonso, *El cancionero teatral de Lope de Vega*, Londres, Támesis, 1997, pp. 16-19.

Por otra parte, la función se apoyó en la buena interpretación de los dos protagonistas principales: Joaquín Notario y Pepa Pedroche. Es curioso cómo el personaje de García lanzaba dos de sus monólogos desde la altura, a una distancia considerable del público, algo que es un verdadero desafío para el actor, del que Notario salió claramente airoso.

Otro elemento interesante es el personaje dramático de Bras, un peculiar y rústico gracioso interpretado por Toni Misó. Se trata de un criado que traiciona a su amo por dinero, aunque el sentimiento de culpa despierta en él una cierta amargura que le da bastante profundidad. En el montaje Bras, que dice ser de Ajofrín, se apoya continuamente en su rabel y conecta de inmediato con el público, aunque el acento utilizado era más bien extremeño. Los trajes aldeanos, según la encargada del vestuario Almudena Huertas, estaban inspirados también en una zona de Toledo, en este caso, en la Lagartera.

Por otra parte, la obra se basa en ese contraste continuo entre la corte y la aldea. La belleza de las escenas líricas en la primera parte de la obra (véanse, por ejemplo, los dos sonetos que se intercambian los enamorados, vv. 291-318) alternan de manera sugerente con las escenas cortesanas, que venían marcadas escénicamente en el montaje por las colgaduras en el primer piso y el despliegue de una gran alfombra, efecto que se perdía en parte desde el patio de butacas. La majestuosa figura de la reina, que quería representar a la francesa Isabel de Borbón, presidía las escenas de corte. La chacona francesa inicial (que procede de Michel Lambert), contestada por su azafata con otra española (procedente de Lully), presentaba al personaje real que luego intervenía utilizando un acento que pretendía ser francés aunque resultaba un tanto extraño. El protocolo borgoñón, el bufón y la azafata, el rico vestuario, en especial en el caso de la reina, daban entidad y relieve a una corte cercana a la de los Austrias menores y bastante ajena a lo que pudo ser la corte de Alfonso XI en la oscura y violenta primera mitad del siglo XIV.

Final

Hemos tenido, pues, el año del centenario una buena muestra de lo que pudo ser el repertorio dramático de Rojas Zorrilla. No vale la pena imaginar lo que podría haber dado de sí nuestro autor si la muerte no le hubiera sorprendido a los 40 años de edad. A esas alturas ya se había construido una fama notable y era el único dramaturgo que podía competir de tú a tú con Calderón. No obstante, tenemos lo que tenemos y con todo, su obra dramática es una de las más importantes del siglo XVII. No hay que olvidar que figura por derecho propio en todos los manuales inmediatamente detrás de los tres grandes genios dramáticos del Siglo de Oro español: Lope, Tirso y Calderón. Pero el bueno de Rojas sólo alcanzó los cuarenta, mientras que Lope llegó a los 73, Tirso a los 65 y Calderón a los 81 años. Juegan, pues, con ventaja.

El corpus dramático que nos ha legado es de primera importancia. Hay grandes creaciones, tanto en campo de la tragedia como en el de la comedia. Destaca además su teatro por la búsqueda de nuevos caminos y por la defensa de tesis atrevidas para la época: emancipación de la mujer, atenuación de la ley de la venganza de honor, humanización de los conflictos entre el deber de rey y el amor de padre, etc.

Después de años de olvido en los escenarios españoles, en el año del centenario hemos tenido la suerte de ver en escena algunas de sus obras más significativas. Pero aún quedan joyas por descubrir: entre las tragedias cabe citar *Cada cual lo que le toca* y *La traición busca el castigo* que no desmerecen en nada a las tragedias calderonianas habituales en nuestro repertorio dramático clásico; entre las comedias podemos citar *Lo que son mujeres*, *No hay amigo para amigo*, *Sin honra no hay amistad* o *Primero es la honra que el gusto*, textos divertidos e ingeniosos que están esperando turno para ser llevados a las tablas. Esperemos que a golpe de centenario consigamos rescatar la obra dramática del toledano para la escena española. Es algo que se le debe.

CLÁSICOS CARA AL SOL, I

Javier Huerta Calvo
Instituto del Teatro de Madrid, UCM

Algunas notas sobre el centenario de Lope en 1935

Durante los años de la Segunda República y la Guerra Civil nuestros clásicos del Siglo de Oro no estuvieron al margen de la contienda política. Fueron objeto del deseo partidario de los unos y los otros. Mientras que las izquierdas subrayaron los aspectos populares y prerrevolucionarios que advertían en algunos de sus dramas, las derechas vieron prefigurada en el teatro del Siglo de Oro su visión tradicionalista y conservadora de España. El hecho de que estas últimas terminaran vencedoras explica no pocas de las reticencias que ciertos sectores progresistas mantuvieron posteriormente y mantienen todavía respecto del teatro clásico. En esta apasionante batalla teatral se vieron envueltos algunos de los nombres más prominentes de la escena española de los años 30 y 40: del lado republicano, nombres ya consagrados como los de Federico García Lorca, Max Aub, Dámaso Alonso y Cipriano Rivas Cherif; del lado nacionalista, otros que tendrían más tarde su papel preponderante en la posguerra, como Luis Escobar, Felipe Lluch y Modesto Higuera. Los tres estuvieron vinculados a Falange Española, el partido que aglutinó a la mayor parte de la intelectualidad antirrepublicana. Mi intención en este trabajo es ofrecer un primer acercamiento al papel que los falangistas, junto a otros intelectuales de la derecha, desempeñaron durante este decisivo periodo de nuestra historia contemporánea en la transmisión y la recepción del teatro clásico.

La celebración del centenario de Lope de Vega en 1935 fue un buen pretexto para medir el peso de los clásicos en la sociedad española, y, por lo que se refiere a su apreciación política por parte de los sectores más derechistas, su obra "was raised to the rank of a symbol of fascist theatre" [Wahnon, 1995: 198]. En el teatro de Lope se veían reunidos los valores más acendrados de la tradición nacional por la que suspira Rafael Calvo, nostálgico de una España "¡[...] en la que todos pensaban cerca y sentían de la misma manera!" [Calvo, 1935]. Otro joven activista católico, el que, unos años después, será gran director de escena, Felipe Lluch, proponía las obras religiosas de Lope como un ejemplo de posible "retorno a nuestra escena clásica y católica", a fin de comprobar "lo que todavía no ha muerto en el sentimiento

devoto y teatral del pueblo español" [Lluch Garín, 1935]¹. Por su parte, Arturo M. Cayuela proponía recuperar los autos de Lope para superar los odios de clase y revivir "el ambiente tan confortador de amor y caridad" en el que se generaron y al que tan ajeno es un público "estragado en su gusto por el materialismo impresionista y malsano que las paganizadas diversiones modernas le sirven de continuo" [Cayuela, 1935: 42]². Otros como Julián Pemartín iban más allá de la consideración estrictamente religiosa cuando veían en el Fénix un precursor del totalitarismo fascista que sus correligionarios deseaban imponer a una sociedad como la española perdida en la deriva democrática y socialista:

Se encuentran, pues, plenamente marcadas, en el teatro de Lope de Vega, estas tres condiciones necesarias de una sociedad sana y robusta: la jerarquía organizada, la unidad de mando, la alegría vital. Precisamente, todo lo que nos falta hoy en nuestra España, en la que se ha borrado todo sano sentido de jerarquía, y desatados los rencorillos y las envidias, unos, los más brutales, aspiran a proletarizarnos a todos; otros, más corcovados y tortuosos en sus propósitos, a hacernos a todos clase media. Todos a destruir y a nivelar [Pemartín, 1935].

Desde la otra trinchera, en la revista *Claridad*, *Marceliano* reivindicaba el Lope de los jóvenes revolucionarios, el que escribe "*Fuenteovejuna*, en donde hace al pueblo fuerte contra los tiranos y los explotadores y hace triunfar de una manera maravillosa la justicia sobre la injusticia y la depravación". La circunstancia de que Lope tomara los hábitos sacerdotales nada quería decir, pues se trató de un "sacerdote por conveniencia"; nada le hubiera impedido en la hora presente ponerse "a luchar de nuestra parte por hacer triunfar una nueva y vigorosa moral sobre la moral marchita que se derrumba y aniquila" [*Marceliano*, 1935]³.

¹ En esta misma línea hay que poner varios actos organizados por Acción Española; así los comentarios de Eduardo Marquina a *La Dorotea* [*El Debate* (23-II-1935)] o la crónica de la conferencia del padre Rafael Alcoler en un acto presidido por personalidades tan significadas como Rafael Sánchez Mazas, Araujo Costa y el marqués de las Marismas del Guadalquivir [*El Debate* (13-II-1935)].

² Parecidas ideas se encuentran en el jesuita padre Eguía Ruiz [1935], uno de los grandes críticos del teatro inicial de Jacinto Benavente.

³ De esta lectura socialista de Lope es un buen ejemplo, asimismo, la crónica que enviara Pedro de Répide en 1930 al diario *La Libertad*, a propósito de un montaje de *Fuente Ovejuna* por parte del Teatro Indio de Minsk: "Mi emoción es intensa, no sólo ante el espectáculo de indudable arte, sino al sentir la gloria de Lope, del poeta que a través de las distancias de tiempo y de lugar, allí donde un Imperio ha caducado y ha surgido un nuevo concepto de la Humanidad, su genio influye con su intuición y su presciencia, ha salvado los abismos de las épocas y recibe la aclamación de un pueblo abatidor de las coronas temporales" [Répide, 1930].

En esta recepción política de Lope tiene gran importancia la figura de Joaquín de Entrambasaguas, que después de la Guerra Civil ocuparía la cátedra de Literatura española en la Universidad Central y firmaría numerosas adaptaciones de obras clásicas. A diferencia de los casos anteriores, Entrambasaguas era un filólogo muy notable, que había publicado ya un libro fundamental sobre Lope (*Una guerra literaria del Siglo de Oro. Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos*, 1932), por lo cual sus juicios no pueden ser considerados como simples desahogos ideológicos sino que estaban respaldados por un conocimiento riguroso del autor y de su época. Ello no le impide, sin embargo, reacciones tan vehementes como la que expresa en un artículo de 1935 en el que, después de cargar de modo violentísimo contra la generación del 98, una “generación de impotentes y resentidos”, por “desnacionalizar a España, desvalorizar sus glorias y deshacer todo sin crear nada”, propone rescatar el teatro de Lope con el firme convencimiento de que “nuestra alma nacional, dormida, pero no muerta, durante estos tres siglos de desorientación o abatimiento, sentirá de nuevo, avasalladora, la voz poderosa de su predestinación histórica y social” [Entrambasaguas, 1935a: 16]. En las palabras de este crítico, tal vez el más apasionado lopista de nuestra filología, se encierra todo un programa de interpretación de la historia de España que, en buena parte, será el que asuma la *intelligentsia* franquista: menosprecio de los siglos extranjerizantes, liberales y progresistas para conectar con la esencia de la raza proveniente de los Reyes Católicos.

Fuente Ovejuna en el centro de la polémica

Como es sabido, la obra de Lope que mayores controversias políticas suscitó fue *Fuente Ovejuna*. Las diversas representaciones que del drama se hicieron durante los años 30 dieron lugar a una polémica que enfrentó a derechas e izquierdas. Así, por caso, la célebre versión que de la obra de Lope había realizado Federico García Lorca para “La Barraca” mereció un ataque contundente en un artículo publicado en la revista *Haz*:

Se le coge a Lope por aquí; se le despedaza por allá; se le adultera, añade, corta y pega en esta obra y se le roba en esta otra. [...] Vamos a referirnos a un caso concreto: Fuente Ovejuna. A uno de esos modeladores de ocasión concreto: García Lorca. A una compañía: “La Barraca”.

Y no nos referimos a este caso por ser de los peores; los hay infinitamente peores en el triste sino que a este drama tan auténticamente español le han deparado los intelectuales de pacotilla que se llaman revolucionarios. Nos referimos a este caso por ser una compañía universitaria la que lo ha representado. García Lorca no añadió una letra a la obra de Lope. Menos mal que le faltaron arrestos para ello. Sin embargo no vaciló en empuñar las tijeras. Y cortar aquí y allá de tal modo, que con-

virtió en entremés lo que era drama en tres actos. [...] Pero su labor, movida por elementos indeseables del más repugnante tipo comunista, que operaban detrás de él, fue el transformar un drama tan auténticamente español, con las características tan españolas de odio a lo injusto y sometimiento incondicional ante lo justo –los reyes, en este caso, en un mezquino drama rusófilo. [E.R.L., 1935]⁴

Este crítico denuncia el método seguido por Lorca, que no ha añadido texto alguno de su cosecha, sino que se ha limitado a eliminar “los nombres de Isabel y de Fernando”, de modo que “ya el pueblo no obra contra un tirano para entregarse al voluntario y deseado sometimiento a sus reyes” sino que “mata porque sí, porque hay dentro de él una fuerza anárquica e impulsiva que le hace odiar a una clase” [E.R.L., 1935], y que es fruto de interpretaciones blandas, por lo cual este vehemente falangista, al que no le es extraña la personalidad del adaptador, no quiere en sus filas “ni afeminados ni cobardes” [E.R.L., 1935]⁵.

Concuerda esta opinión con la que dos años antes había expresado Luis Escobar con motivo de una representación de “La Barraca” en su ciudad natal, Albacete.

⁴ Fuente *Ovejuna* siguió planteando después una verdadera polémica entre rojos y azules. Tomo del texto de Emilio Peral las siguientes citas; así, por ejemplo, esta de Concha Espina, que no tiene desperdicio: “Los rojos zarandean mutilada en perversa interpretación, el drama *Fuente Ovejuna*, que en poder de los comediantes marxistas extiende su patetismo como un inri más, clavado sobre la egregia cruz de España” (“Villancicos. Páginas del cautiverio”, *ABC* -Sevilla- (24-XII-1938), p.4; en Peral Vega, 2006: 372). Y desde las mismas páginas abundaba en lo mismo José María Pemán, al definir el drama lopiano como un “drama de Estado fuerte y Nación vigorosa; de Rey y de Pueblo: o si queréis ‘nacional’ y ‘sindicalista’” (“*Fuenteovejuna* en la provincia”, *ABC Sevilla* (1-I-1939). Pemán se convirtió en el adalid de esta lectura fascista de Lope, hasta el punto de que Tomás Borrás le dirige una carta en 1934 en la que afirma: “Es su destino, grato destino, poeta Pemán, satisfacer la necesidad de combatir por España mediante el teatro. Del núcleo de trabajadores de esa fácil y santa obra usted tiene que ser el animador. Hay que establecer la agrupación que se ocupe de erigir en una escena el retablo del pensamiento y del sentimiento nacionales. ¡Vamos al pueblo por la belleza! Alta cruzada” [Borrás, 1934]. Todavía en 1944, con motivo de la versión de Luca de Tena en el Teatro Español, el siempre fogoso Ernesto Giménez Caballero proclamaba: “[*Fuente Ovejuna*] había venido siendo utilizado con deformaciones políticas y falseamientos subversivos por la Rusia soviética y por el periodo español filocomunista” [Giménez Caballero, 1944a]. El propio Giménez Caballero vuelve a la carga en un libro con pretensiones de manual de literatura: “Frente al separatismo medieval en lucha de calces (de un lado el Pueblo y por otro los Feudales robándose y asesinándose mutuamente), *Fuente Ovejuna*, de Lope, significó la unificación de Pueblo y Señorío bajo el signo estatal y superior de los Reyes Católicos que, perdonando a unos u a otros, los sometió a su yugado emblema como único y absoluto poder” [Giménez Caballero, 1944b: 189].

⁵ Enrique García Santo-Tomás escribe en su excelente monografía sobre la recepción de Lope: “La *Fuenteovejuna* lorquiana adquiere un carácter paradigmático ya desde el momento de su estreno, pero se configura como uno de los diferentes discursos que se apropiaban del texto para expresar una serie de inquietudes colectivas, tanto desde las filas republicanas como por parte de la Falange nacionalista” [2000: 353].

El grupo de Lorca –“laicos artistas” los llama con desprecio– había escogido a los clásicos y, en particular, la *Fuente Ovejuna* de Lope, en la medida en que con ella se halagaba “a las masas adictas”, propensas a asistir a esta suerte de “mítines artísticos”, enfrentarnos con el pueblo de Albacete, con su sensibilidad artística y hasta... con la memoria de Lope de Vega. Y todo esto no ha podido producirnos más que risa, porque es hacernos creer que el pueblo de Albacete es la Casa del Pueblo, que no comulgó con ruedas de molino en aquella ocasión, aunque después ayude con doscientas pesetas a sostener los gastos que se originaron en aquel festival artístico por los oradores del carro ambulante del socialismo [Escobar, 1933; en Peral Vega, 2006].

Sin embargo, he podido recoger algún testimonio falangista a favor del proyecto que dirigían García Lorca y Eduardo Ugarte. En un número posterior de la revista *Haz* antes mencionada el mismo crítico que atacaba la versión lorquiana de *Fuente Ovejuna* defiende “La Barraca” como un teatro opuesto al que complacía a la burguesía:

Mañana a otro pueblo, a un nuevo lugar: las mismas caras, los mismos tipos; un rincón de España más que recibe una, dos, tres horas de alegría. ¿Merece la pena? Nuestras cerriles derechas dicen que no. Nosotros decimos claramente que sí [E.R.L., 1935: 3].

Desconozco si para entonces había ya falangistas “infiltrados” en “La Barraca”. Me pregunto por la función que algunos colaboradores de Lorca, como el escultor Emilio Aladrén, el pintor José Caballero o el actor Modesto Higuera –los tres luego vinculados a la Falange–, pudieron tener en esta visión simpatizadora del teatro itinerante.

Por lo demás, los escritores joseantonianos de *Haz* –por cierto, todos ellos camuflados por las iniciales de sus nombres y apellidos– asumían a Lope dentro de su totalitario sistema de valores, como símbolo de “la unidad de destino de la España de siempre, militar, católica, universitaria, doctoral y artesana”. Al panfleto sólo le faltaba la vibrante rúbrica con que los ardorosos falangistas finalizaban sus arengas: “*¡Arriba Lope de Vega! ¡Arriba España!*” [L.B.L., 1935b: 2].

Por eso, este mismo crítico carga contra la versión que de *Fuente Ovejuna* había dado Rivas Cherif en el Teatro Español, proponiendo resaltar el “significado totalitario, nacional, católico e imperial, en vez de utilizarlo como se hace ahora con nuestro español imperial Lope de Vega en el Teatro Municipal, donde alborota el cuñado de Azaña para una falsa propaganda disolvente del sentido popular y justo que atesoran” [L.B.L., 1935: 2]. A principios de 1936, Ángel Rodríguez Pascual señalaba la improcedencia de darle a *Fuente Ovejuna* un sesgo revolucionario, sacándola de su contexto natural, “un fidelísimo retrato de la lucha que reyes y pueblo sostiene contra el poder despótico de los señores” pero que de ningún modo puede

entenderse como “una apología de la revolución, porque Lope de Vega no era revolucionario ni por temperamento, ni por cultura, ni por conveniencia siquiera, y lo que quiso retratar en esta obra fue precisamente el arraigo y la difusión del surtido de lo justo en el alma popular” [Rodríguez Pascual, 1936: 12 y 14].

Otra de las grandes aventuras teatrales de la Segunda República fue la que alentó en Valencia Max Aub al frente del Teatro Universitario de la FUE de Valencia, con la asesoría literaria de Dámaso Alonso y Federico Miñanes. En el primer programa se contraponía “lo caduco y estúpidamente anodino del teatro actual” a “la impercedera solera del teatro español, de vibración potente de nuestros días y un entusiasmo juvenil que se entrega plenamente al deleite jugoso del arte dramático”. Fuente Ovejuna fue la obra con la que “El Búho” conmemoró la efeméride lopesca. En la plaza del Colegio del Patriarca y retransmitida por Unión Radio Valenciana, se montó la tragedia sobre “un tabladillo tapizado con todos los colores de la República”. El crítico Emilio Forner se entusiasmaba al dar cuenta del “fervor campesino por el teatro clásico” [en Aznar Soler: 12]. La idea de que los clásicos eran los mejores aliados de la cultura republicana es idea en la que insisten una y otra vez: “Lope, Cervantes, Valle-Inclán saldrán de nuevo a nuestros escenarios a pelear por la cultura española” [Aznar Soler: 13]. En agosto de 1936 y a beneficio de las Milicias Antifascistas se programan un paso de Lope de Rueda, dos entremeses de Cervantes, *La guarda cuidadosa* y *Los dos habladores* (éste simplemente atribuido) y *El dragoncillo*, de Calderón, y de nuevo se hace hincapié en el carácter “eminente revolucionario” del teatro clásico.

La querrela *Fuente Ovejuna* se mantuvo ya en tiempos de guerra e incluso traspasó nuestras fronteras. Es el caso de la versión debida a Jean Cassou y Jean Camp estrenada en el Théâtre du Peuple en los primeros meses de 1938. La representación se fraguó de un modo militante en favor de la España republicana, cuya sociedad no difería mucho de la que se enfrentó al “prefascista” Comendador: “Qu’il se situe un soir d’avril 1476, ou un matin de l’hiver de 1938, que les paysans se battent contre Fernand Gómez de Guzmán ou contre les armées de Franco, le motif est le même, l’élan pareil, la cause n’est pas moins sacrée” [Paz, 1938]. Pero en la misma Francia salieron voces discrepantes. En el semanario *Occident* se decía:

L’utilisation par les Rouges de Lope de Vega et de sa pièce aurait de quoi nous surprendre, s’il n’y a bati pas un précédent, en quelque sorte double: on l’a portée à la scène, voici quelque dix ans, en Russie soviétique, puis plus tard, dans le Madrid républicano-marxiste par la compagnie “La Barraca”.

Y, después de señalar la extravagancia de extrapolar el caso de la rebelión de Fuente Ovejuna y encontrar en ella “le presentiment d’une révolution du genre marxista”, concluía:

Il n'est pas de violence que les Rouges n'auront commise, pas de cité qui ait échappé à leur folie. Le village cordouan que Lope de Vega, catholique et espagnol, avait fait pour toujours entrer dans l'histoire, ils ont trouvé moyen de le piller [Anónimo, 1938].

Un año antes Dámaso Alonso echaba su cuarto a espadas en pro de una *Fuente Ovejuna* revolucionaria, “la primer obra dramática en favor de los oprimidos, y, al saltar el nuevo héroe al escenario, en la primera tragedia popular de la literatura europea” [Alonso, 1937: 7].

No pasaron muchos años después de la guerra para que el controvertido drama de Lope subiera a las tablas de un teatro franquista. El señalado día de la Hispanidad de 1944 Cayetano Luca de Tena la dirige en el Teatro Español de Madrid. Del programa de mano se encargó Ernesto Giménez Caballero, que subrayaba la necesidad de volverlo a representar, dado que “había venido siendo utilizado con deformaciones políticas y falseamientos subversivos por la Rusia soviética y por el periodo español filocomunista hasta el punto de alterar su desarrollo suprimiendo y subvirtiendo escenas que habían hecho de *Fuenteovejuna* el primer drama unitario e imperial del mundo moderno” [Giménez Caballero, 1944c].

“La Tarumba”, una “Barraca” falangista

Ya hemos visto que algunos falangistas valoraron positivamente el esfuerzo de “La Barraca” por hacer un teatro al margen de los convencionalismos burgueses y mercantiles. No es extraño, en consecuencia, que se dieran, al poco de empezar la guerra, proyectos casi miméticos del grupo que había fundado García Lorca. El principal de ellos fue “La Tarumba”, constituido por los falangistas Manuel Augusto García Viñolas, Manuel de la Corte y el pintor José Caballero⁶. En el grupo, que tuvo su arranque en Huelva, participó otro pintor, José Romero Escassi. Es curioso que el nombre de “La Tarumba” procediera de una idea debida a un artista de izquierdas, el pintor Miguel Prieto, que hacia 1934 había querido formar una compañía de guiñol junto a Federico García Lorca y Pablo Neruda, a quien parece se le ocurrió denominarlo así: “Los tres –contaría luego Prieto– estuvimos varios días tratando de buscar un nombre para nuestro teatrillo y fue Neruda el que encontró el nombre de ‘La Tarumba’, por aquella voz popular que dice que de tanto hablar uno se vuelve tarumba” [en Perujo, 2008: 31]. El teatrillo alentado por Prieto empezó a funcionar en 1935 y tuvo una gran actividad ya en la guerra, entre 1937 y 1939, con montajes de piezas de Alberti y Lorca como *Lidia de Mola en Madrid*, *Radio Sevilla*, *Los salvadores de España* y el *Retablillo de don Cristóbal*, en cuyo final se alude al propio grupo: “[...] Saludemos hoy en ‘La Tarumba’

⁶ El nombre mismo estaba ya en Lorca, que lo emplea al final de su *Retablillo de don Cristóbal*:

a don Cristóbal el andaluz, primo del Bululú gallego y cuñado de la tía Norica, de Cádiz; hermano de Monsieur Guiñol, de París, y tío de don Arlequín, de Bérghamo, como a uno de los personajes donde sigue pura la vieja esencia del teatro" [González Tuñón, 1937; Rivas Cherif, 1956].

Así es que no deja de ser curioso que un mismo nombre sirviera para dos empresas teatrales tan representativas de las dos Españas en combate. Por lo que se refiere a "La Tarumba" falangista, su primer espectáculo llevaba el título de *Pliegos de romance*⁷, y lo había escrito el poeta Rafael Duyos con un prólogo en el que dejaba claras sus bases doctrinales:

*Este romance, con el que comienza el poema dramático ¡Presente!, más que prólogo de ¡Presente!, encierra dimensiones inaugurales para todo el Teatro de Falange, que ahora nace. Quizás más doctrinal que lírico, pero tenía que ser así... El pueblo, los pueblos, el mundo entero, necesitan saber el "por qué" de la guerra y el "por qué" de la revolución*⁸.

El decorado para este "carro de la farándula nueva", como se le llama al principio de la obra, tenía como fondo "unas inmensas cortinas azules, con un yugo y cinco flechas –en rojo–, yugo y flechas que colgaban del escudo de Isabel y Fernando". De otra de las piezas incluidas en este romancero azul, el "Romance de Luis Platero" se dice que "pertenece al repertorio de 'La Tarumba', Teatro de la Falange de Huelva; y al repertorio del recitador José González Marín" (p.41). Se trata de un romance dramatizado en el que intervienen Luis Platero, el Poeta, el Ángel, el Jefe de Presentes y el Coro de Ángeles y Camaradas caídos", con un estilo que no puede evocarnos sino el del *Romancero gitano*:

¡Silencio! ¡Se para el aire!
¡La luna también! ¡Silencio!
Todo parece que está
metido dentro del sueño...
Hay un no sé qué en el aire
que trae no sé qué recuerdos...
En el nocturno doliente
de la vega de Toledo,
por las orillas del Tajo,

⁷ "A José Caballero y José R. Escassi los había entrevistado en Sevilla, donde, al amparo de Pedro Gómero, habían llevado 'un carro de Téspis' nacido en Huelva: La Tarumba –réplica de La Barraca de Lorca, con el que el primero de los pintores había colaborado–, que representaba un espectáculo lírico y popular, refinadísimo, titulado *Pliegos de romance*" [Ridruejo: 451]

⁸ *Romances de la Falange. Primer pliego*, Buenos Aires, Corletta y Castro, [1937], p.17.

traen en hombros a Platero...
Cuatro camisas azules
lo llevan al cementerio...
Álamos y campanarios
silban alto, doblan lento...
Músicas y voces hacen
de cada senda un lamento... (p.48)⁹

En fin, quede para otra ocasión el examen más pormenorizado de la “Tarumba” falangista, aventura breve pero de gran interés en el contexto de la Guerra Civil, pese a que ciertos investigadores la eluden, incluso cuando tratan de figuras tan comprometidas con ella como la de José Caballero [así, por caso, Brihuega, 1993: 17-25].

El Teatro Nacional de Falange

Desde un punto de vista teórico, el proyecto más ambicioso de un teatro falangista es el que Gonzalo Torrente Ballester plantea en *Razón y ser de la dramática futura* (1937). En este ensayo se repasan distintos problemas de preceptiva, para los cuales se ofrecen soluciones extraídas del teatro clásico, en particular del español, como el del tiempo, que –según Torrente– debía ser regido no por “el concepto apolíneo” propio de Eurípides, ni tampoco por “el concepto fáustico”, al estilo del *Pericles*, de Shakespeare, sino “por el concepto y la intuición católicas” derivados de un paradigma como *El gran teatro del mundo*, donde “el tiempo como factor dramático no existe”. En cuanto a los argumentos, el nuevo teatro “no puede seguir nutriendo su repertorio temático de pequeños líos burgueses”, sino que “se impone la vuelta a lo heroico”, de modo que se recuperen las formas tradicionales como el *misterio*, pues el teatro del futuro debe convertirse en “la liturgia del Imperio”:

... ¿No estaría mejor nuestro 29 de octubre si en él, como Liturgia o Ceremonia se representase una Tragedia que todavía está por hacer? Y no es nada nuevo este carácter litúrgico del Teatro. Piénsese en Calderón, en sus Autos y en el Corpus-Christi; piénsese en la Edad Media y en sus Misterios y Moralidades.

⁹ Una segunda edición, ampliada de este libro, se publicó bajo el título de *Romances de la Falange. Primero y segundo pliegos*, Valencia del Cid, Talleres de Tipografía Moderna, 1939. El Prólogo, en el que se defiende el carácter poético del movimiento falangista, es de Vicente Genovés Amorós.

Piénsese en la Misa. Decididamente, lo mejor de los 29 de octubre futuros será la representación de una Tragedia [Torrente Ballester, 1937: 18].¹⁰

Menos conocido que el proyecto de Torrente es el que firma Federico Blas Torralba en 1938. Está inspirado por la idea de la tan necesaria como imposible reconciliación entre los dos bandos, de tal modo que aconseja “hacer venir a la parte de España ya en poder nuestro a todos aquellos actores notables, de ambos sexos, que andan desperdigados por distintos países más o menos mediterráneos” [1938: 20]. En cuanto al repertorio y, a diferencia del sectarismo que alimentarán otros ideólogos del fascismo español como Giménez Caballero, propugna un repertorio que abarque “todo el desarrollo de nuestra dramática desde el *Auto de los Reyes Magos* hasta Benavente y García Lorca” [1938: 15]. En materia de teatro clásico son curiosas sus pacatas recomendaciones para que el vestuario de los intérpretes se ciña a la moralidad vigente; es decir, que los trajes no sean demasiado ceñidos, hasta el punto de que “se excluirá de este Teatro el uso de las mallas que simulan la carne” [1938: 25].

Los clásicos tienen el primer puesto en el Teatro Nacional de Falange, cuyo primer y último director fue Luis Escobar, nombrado por el entonces Director General de Propaganda, Dionisio Ridruejo¹¹. Y dentro de los clásicos, los autos sacramentales ocupaban el lugar más relevante. El número 16 de la revista *Vértice*, además de recoger abundante información gráfica sobre esta *première* del teatro del partido único, daba esta noticia un tanto sorprendente:

El Ministro del Interior, Excmo.Sr. Ramón Serrano Súñer, ha restablecido las representaciones de los autos sacramentales, prohibidos en el siglo XVIII. El Teatro de Falange Española Tradicionalista que forma parte del Servicio Nacional de Propaganda ha tomado sobre sí el cuidado de representarlos y ha logrado, en plena guerra y aun a pocos kilómetros del frente, en la ciudad de Segovia, elegida como sede de estas representaciones, crear un espectáculo digno de la tradición teatral española.

Escobar eligió para la ocasión un auto sacramental escasamente conocido y representado: *El hospital de los locos*, de José de Valdivielso. Se rodeó de colaboradores de gran prestigio como el escritor Antonio de Obregón, los pintores Pedro Pruna y Pancho Cossío, además del escultor Emilio Aladrén, que había sido amigo y amante de Lorca. El estreno, que tuvo lugar en Segovia, mereció una crónica muy poética

¹⁰ Sobre el libro de Torrente, reivindicado ya en la posguerra, escribe Alberto Clavería [1944: 34]: “Y si los hombres nos traen un nuevo siglo con el predominio de las masas, ofrezcámosles un teatro que, al mismo tiempo de ser un teatro de masas, exalte los valores morales y estéticos, la capacidad creadora del hombre de carne y de espíritu; del hombre eterno”

¹¹ De hacer caso a sus Memorias, el Teatro Nacional de Falange surge después de haberse hecho cargo Luis Escobar del grupo “La Tarumba”.

de Agustín de Foxá, que veía en estas representaciones una forma de combate contra los ateos: “Corremos por la alegría tostada de los trigos. Vamos contentos: porque anoche a siete kilómetros de las trincheras de los enemigos de Dios hemos visto subir al Alma a las campanas y repicar por la alegría del Corpus” [Foxá, 1938].

Después el auto fue llevado a otras ciudades. El 25 de julio recaló en Santiago de Compostela, ante la fachada del Obradoiro. Escobar, con el estilo sabrosamente cínico que le caracterizaba, deja testimonio de la aversión que uno de los jefes del Régimen, el cuñadísimo Serrano Súñer, había mostrado hacia las gentes de teatro: “¡Tú no te ocupas más que de tus titiriteros” [Escobar, 2000: 120-121]¹². Aun así, el Teatro, en seguida llamado Nacional de FET y de las JONS, siguió su trayectoria con la puesta en escena, el año de la Victoria de Franco, de un auto sacramental, en esta ocasión *La cena del rey Baltasar*, presentado en el Retiro madrileño, con un prólogo escrito por Felipe Lluch, una escenografía de Víctor M. Cortezo y la coreografía para ballet de Nadine Lang. Pero los cronistas reparaban menos en la brillantez del espectáculo que en su dimensión ideológica, así el autor de la versión, el camarada Samuel Ros: “Evacuada por los rojos, el alma de Calderón volvió a Madrid tras los siglos y se desparramó en versos por el Retiro hasta llenar el jardín” [Ros, 1939].

Las revistas de Falange siguieron con atención la andadura de este Teatro Nacional, que –según el criterio mayoritario– no debía ir dirigido a una elite sino al pueblo:

Acabar con el teatro de público y crear urgentemente un teatro popular lleno de gracia y señorío, un teatro que coopere en la medida de sus fuerzas a la unidad de los hombres de España, es tarea que, con otros, tiene que cumplir este Teatro, dirigido por Luis Escobar [...]. Nuestra atención franca y sincera seguirá los laudables propósitos el Teatro Nacional que no debe olvidarse ni un solo momento que su única misión es hacer en España teatro ejemplar. [Anónimo]

Una revista como *Haz* seguía empeñada en atizar contra los modelos teatrales más burgueses. “En España –escribía un anónimo articulista– no se pueden tolerar por más tiempo esas comedias históricas para estudiantes de bachillerato, esas representaciones comerciales de teatro clásico dirigidas por un empresario sin sentido, esas revistas más o menos morales, donde unos cuantos señores se satisfacen mostrándonos grotescamente ataviadas a sus entretenidas de turno, ni esas zarzuelas abochornantes que asfixian a nuestro pueblo y no le permiten crecer a la altura que se debiera” [Anónimo 1939]. Y otro carga contra “los engendros de

¹² Es, por cierto, la misma expresión descalificatoria que utilizan hoy algunos popes del integrista presuntamente liberal.

Marquina o de Pemán”, cuyos decorados se utilizan para limitar comedias como *El condenado por desconfiado*, *Don Gil de las calzas verdes* o *La vida es sueño*. Eso no es óbice para que se aproveche alguna obra de Marquina, como *El monje blanco*, que, en montaje de Modesto Higuera, se ofreció el 26 de mayo de 1941, en el teatro María Guerrero, “en honor de los representantes de las Juventudes Hitlerianas”¹³. Pero hay cierta actitud despóticamente ilustrada en algunas consignas falangistas, como la que recomienda que Educación y Descanso obligue a sus asociados “a asistir a las representaciones que, en teatros como el Español y María Guerrero, tratan de elevar una conciencia popular teatral, encanallada por individuos sin nivel intelectual y sin conciencia”. Y concluye: “Pero no puede, de ninguna de las maneras, aunque al pueblo español le divierta, tratar de que a este pueblo se entretenga con todo lo que no trata más que de morfinomanizarlo, anestesiarlo, inutilizarlo por procedimientos artísticamente innobles e inaceptables” [Anónimo, 1942a: 15].

En 1940 Escobar, ya al frente del Teatro María Guerrero, monta *La verdad sospechosa*, de Juan Ruiz de Alarcón, y la puesta en escena es celebrada por el órgano falangista como una muestra excepcional en la línea de “acabar con un teatro de público y crear urgentemente un teatro popular lleno de gracia y señorío, un teatro que coopere en la medida de sus fuerzas a la unidad de los hombres de España” y “que no debe olvidarse ni un solo momento que su única misión es hacer en España *teatro ejemplar*” [Anónimo, 1940e: 11]. Un repaso por las reseñas publicadas en la revista *Haz* demuestra que cierta intelectualidad falangista se movía en los terrenos de la modernidad y de la vanguardia: se reseñan obras de Joyce, se elogia el teatro de O’Neill, se publica una obra de Thornton Wilder en la cuarta época, poemas de Rainer Maria Rilke, y se ataca el teatro más comercial, el que representaban Adolfo Torrado o Quintero y Guillén, e, incluso, Benavente, este último tal vez por las veleidades republicanas de que había hecho gala durante la Guerra Civil¹⁴.

Una segunda “Barraca”: el TEU

La creación del Teatro Español Universitario (TEU) hay que situarla en esta onda. La regeneración teatral de la nueva España habría de venir, por tanto, del mismo propósito que había animado la política teatral de la Segunda República, con las Misiones y “La Barraca”, es decir, “misionar con teatros ambulantes esos pueblos y apartados lugares de España, a los que lo único que llega es el poso maldito de lo mal hecho en la ciudad”. De ahí que *Haz* se enorgullezca de que los

¹³ *Haz* (27-IV-1941).

¹⁴ “Benavente, el autor más burgués y más completo de los autores burgueses, tiene ya, desgraciadamente, muy poco que hacer en un mundo que, quierase o no, resulta eminentemente revolucionario. Don Jacinto Benavente es lo que es —y nadie se lo discute—, pero no puede resucitar” [*Haz* (30-IX-1941), 7].

camaradas representen “sin ayuda económica” a Lope, a Tirso, a Cervantes y a Calderón. Ahora bien, se entiende que, pese a todo, ese teatro ha de buscar su medio natural en la universidad:

No nos parece mal [...] que nuestro teatro descienda a la plazuela y levante retablos de maravilla ante la expectación ingenua de las clases populares. Lo que sentimos es la inutilidad del esfuerzo y el menguado resultado de la empresa, apuntando lo necesitados que estamos de esa clase de representaciones para la juventud universitaria [A.E.A., 1939: 68].

El repertorio del primer TEU era muy “barraquiano”. Se combinaban comedias y entremeses, y se prestaba menos atención a los autos: *La mujer por fuerza* y *El burlador de Sevilla*, de Tirso; *El santo rey don Fernando*, de Calderón; los *Pasos*, de Lope de Rueda; entremeses de Cervantes, alguno de Quiñones de Benavente (*Los sacristanes burlados*) y un espectáculo, *Vida del estudiante español en el teatro*, formado a base del paso de *La cazuela*, de Rueda; *La cueva de Salamanca*, de Cervantes, y *El maestro de rondar*, de Ramón de la Cruz. La proyección natural de este teatro era rural más que urbana. Higuera reivindica el nombre de Rueda, al igual que el de los cómicos de la legua, por su deseo de “acercarse nuevamente a las gentes, de montar su tablado en las plazas de los pueblos españoles para hacer presente la fuerza de nuestra dramática” frente a “las comedias teatrales y vulgares que en gran mayoría se nos ofrecen en la ciudad” [Higuera, 1944: 38].

Federico Sopena se hacía eco de los primeros éxitos del TEU, como el montaje que de *Peribáñez* hicieron en 1940, justamente ante el primer aniversario de la victoria franquista: “Sin descorsarse las cortinas ante los aplausos con la ejemplaridad del cumplimiento de un deber, el teatro vibró al conjuro del esta buena contribución del SEU a nuestras fiestas de la Victoria” [Sopena, 1940].

La línea del TEU es la que marca, en la opinión de los falangistas, un modo de hacer teatro opuesto al del teatro comercial, respecto del cual se convierte en una suerte de desinfectante¹⁵. El papel que en ese proceso de desinfección desempeñan los clásicos debía ser de primer orden [Tébar, 1939]. Para ello proponen ampliar el repertorio. Al comentar la puesta en escena de *Las bizarrías de Belisa* por Felipe Luch, desde las páginas de *Haz* se alaba el *revival* de los clásicos pero se aboga por que no se reiteren siempre los mismos nombres –Lope, Calderón– y se atienda

¹⁵ “Mientras el teatro comercial español sigue efectuando con todos los medios de que está dotado una labor de infección, deplorable desde un punto de vista nacional, el TEU (secciones provinciales de Zaragoza y Valencia) desinfecta con su brío y con sus escasos medios, poniendo en escena *Las mocedades del Cid*, los lugares donde actúa” [Anónimo, 1940b: 13].

también a Gil Vicente, Juan del Encina, Juan de la Cueva, Mira de Amescua, Rojas Zorrilla o Moreto¹⁶.

Conclusión

En el “Estudio preliminar” a su antología *Falange y literatura* escribe Mainer que “en una sociedad pragmática y despreocupada como la que se avecinaba, posiblemente [el error de los escritores falangistas] estuvo en la distancia abismal que mediaba entre la fantasía creadora de sus poetas y sus novelistas y las dimensiones de un mundo cerril e interesado” [Mainer, 1971: 61]. Es decir, en las contradicciones entre los principios de su ideología y la praxis política de un Régimen que, en seguida, fagocitó la utopía falangista al servicio de otros intereses más inconfesables.

Los numerosos artículos publicados en la revistas de Falange –*Haz, Jerarquía, Vértice*– desde la fundación del partido por José Antonio Primo de Rivera en 1933, testimonian el papel relevante que la *intelligentsia* falangista concedió al teatro. Su rechazo de los autores más comerciales e, incluso, de aquellos otros, ideológicamente afines pero conservadores, les empujó a revalorizar el teatro clásico. El centenario de Lope en 1935 fue una buena oportunidad para manifestar el modo falangista de ver los clásicos, frente a las versiones progresistas o revolucionarias.

Por encima de las diferencias políticas, los falangistas supieron admirar el modelo que Federico García Lorca había sabido asentar con “La Barraca”. De ella surgió “La Tarumba”, auspiciada por quienes habían sido estrechos colaboradores suyos como los artistas José Caballero y Emilio Aladrén¹⁷.

La entrada en escena de figuras más vinculadas con el tradicionalismo católico que con el falangismo propiamente dicho, como Luis Escobar, Huberto Pérez de la Ossa y Felipe Lluch, desvió esta primera práctica falangista de sus postulados primigenios en beneficio de un teatro de espectáculo con el auto sacramental como forma dramática predilecta. Es éste el relevo que, en los primeros cuarenta y tras el nombramiento de Escobar como responsable del Teatro María Guerrero, y la

¹⁶ Los montajes de Felipe Lluch merecieron también los mayores elogios. He aquí el juicio que a un anónimo articulista le merece la puesta en escena de *Las mocedades del Cid*: “Felipe Lluch ha demostrado con *Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro, todo lo que es capaz de hacer por el teatro español. Pero, entiéndase bien, no limitándose a representar con el máximo decoro una obra clásica, que esto sólo sería cosa de medios, sino valiéndose de esos medios precisamente para reanimar una figura, una época por procedimientos antiteatraleros, antinaturalistas, poéticos y eficaces, elevando la escena de nuestro decaído teatro contemporáneo a una altura que ciertos comediógrafos y dramaturgos de nuestro tiempo no pueden ni soñar” [Anónimo, 1941: 7].

¹⁷ El SEU contó también con un teatro de guiñol, pues en el número 20 de *Haz* se recoge la noticia de una representación de títeres ante la hija del dictador, Carmen Franco [II/20 (VI-1940)].

muerte de Lluçh, toma el director granadino José Tamayo al frente de la compañía "Lope de Vega".

De este modo, la más genuina esencia de la dramaturgia falangista de los clásicos fue a parar a la propuesta más juvenil y menos comercial: el TEU, cuyo primer director no por casualidad fue otro antiguo miembro de "La Barraca", Modesto Higuera. Comenzaba así la aventura fascinante del TEU, eje vertebrador de la escena española durante la larga posguerra franquista y verdadero caballo de Troya para los iniciales opositores al Régimen [García Lorenzo, 1999].

A este respecto la obra que constituyó el centro de la querrela dramática entre las derechas y las izquierdas, *Fuente Ovejuna*, fue también la que señaló el fin de una época y la apertura unos nuevos tiempos; es decir, la *Fuente Ovejuna* en la versión que Alberto Castilla, al frente del Teatro Nacional Universitario del SEU, llevó a cabo en el Festival de Nancy en 1965. Pero hacía ya tiempo que los clásicos habían dejado de vestir "la camisa azul que tú bordaste rojo ayer".

Referencias bibliográficas

- Albert, Mechthild, 2003. *Vanguardistas de camisa azul: la trayectoria de los escritores Tomás Borrás, Felipe Ximénez de Sandoval, Samuel Ros y Antonio de Obregón*. A.E.A., 1939, Fruto y revisión del teatro clásico, *Haz*, II/14 (VII), 68-69.
- Alonso, Dámaso, 1937, Fuente Ovejuna y la tragedia popular, *Cuadernos del Teatro Universitario*, 1, 5-8.
- Anónimo, 1935a, Ante el centenario de Lope, *Haz*, 1 (26-III).
- 1935b, "Vida, obra y genio de Lope de Vega", *Diario de Valencia* (27-XII).
 - 1938a, "Fuente Ovejuna pillée par les Rouges", *Occident* -París-, 10 (10-III).
 - 1938b, "Teatro. Ensayos del SEU", *Haz*, 5 (15-XI).
 - 1939, "Reivindicación de un teatro de ensayo", *Haz*, II/16 (X), 30-31.
 - 1940, a *Haz* (19-XI).
 - 1940b, "Un esfuerzo el TEU. *Las mocedades del Cid*".
 - 1940c, "Escenografía de carne y hueso", *Haz*, 11/17.
 - 1940d, "Necesidad de una renovación escenográfica", *Haz* (14-I).
 - 1940e, "[Reseña de *La verdad sospechosa*, por Luis Escobar]", *Haz* (19-XI), 11.
 - 1941, "*Las mocedades del Cid*", *Haz* (8-IV), 7.
 - 1942a, "El Teatro Español y los productores españoles", *Haz* (20-I), 15.
 - 1942b "Entrevistas. Cayetano Luca de Tena y la literatura dramática", *Haz* (27-I), 5.
 - 1945, "Posibilidades de un teatro experimental universitario", *Haz*, 20 (IV).
- Arconada, César M, 1935, "Lope de Vega y su contenido social. Lope de Vega es pueblo y pertenece al pueblo", *Tiempo presente* (1-III).
- Berghaus, Günter 1995 (ed.) *Fascism and Theatre. Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945*, Providence / Oxford, Berghahn, 1995

Borrás, Tomás

1934, Carta al poeta Pemán , *ABC Sevilla* (24-XII).

1936, De y sobre el Fénix de los ingenios , *Escaparate. Revista de libr* BarcelonaIII/31.

Bürmann, Sigfredo Las obras de Lope de Vega en Alemania , *Diario vasco* (14-IX).

1937 Obras dramáticas de Lope de Vega en Alemania , *ABC* (30-X).

Calvo, Rafael, 1934, Lope, poeta teológico , *Diario de Valencia* (27-X).

Carbajosa, Mónica y Pablo, 2003, *La corte literaria de José Antonio: la primera generación cultural de la Falange*.

Cayuela, Arturo M., 1935, *Los autos sacramentales de Lope, reflejo de la cultura religiosa del poeta y de su tiempo*, Madrid, Razón y Fe.

Clavería, Alberto, 1944, "Sobre una dramática futura. Guión para un ensayo", *Haz* (I/II), 34.

Duyos, Rafael, 1937. "Teatro. Romance azul", *Vértice*, 5, s.p.

Eguía Ruiz, Constancio, 1935, *El Fénix de los ingenios genio de la raza*, Madrid, Tipografía de Archivos Olózaga.

Entrambasaguas, Joaquín de

-1935^a, "Ante el tricentenario de Lope de Vega", *Fénix*, 1 (II).

-1935b, *Lope de Vega símbolo del temperamento estético español*, Murcia, Universidad.

E.R.L.

-1935a, "Misiones pedagógicas. La Barraca", *Haz* (2-XI), 3.

-1935b, "Ante el centenario de Lope", *Haz*, 1 (26-III), s.p.

Escobar, Luis

-1933, "La barraquera de un camarada. La Barraca", *Diario de Albacete* (20-VII).

-2000, *En cuerpo y alma. Memorias*, Madrid, Temas de Hoy.

Espinós, Víctor, 1939, "La dama boba de Lope de Vega en la Scala de Milán", *Vértice*, 24, s.p.

Fernández Almagro, Melchor

-1935a, "Gala en Capitol en honor de Lope de Vega. *Peribáñez y el comendador de Ocaña*", *Ya* (26-I).

-1935b, "Lope en el Retiro. Representación de *La dama boba*", *Ya* (28-VIII).

Foxá, Agustín de, 1936, "Segovia y su auto sacramental *El hospital de los locos*", *Vértice*, 12.

García Lorenzo, Luciano, 1999, (Ed.) *Aproximación al teatro español universitario (TEU)*, Madrid, CSIC.

García Santo-Tomás, Enrique, 2000, *La creación del Fénix. Recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.

Gascón, Miguel, 1938, "Inspiración concepcionista en los autos de Lope y Calderón", *La Gaceta regional –Salamanca–* (8-XII).

Giménez Caballero, Ernesto

-1944a, "¡Fuenteovejuna, todos a una!", *Cuadernos de Teatro*.

-1944b, "El teatro en el mediodía imperial de la Hispanidad" , en *Lengua y literatura de la Hispanidad*, Madrid, Síntesis.

- 1944c, Representación de *Fuenteovejuna* como acontecimiento nacional , programa de mano del estreno de la obra, 12 de octubre de 1944, en el Teatro Español de Madrid. Gómez García, Manuel, *Modesto Higuera: el maestro y la asamblea, un hombre de teatro*.
- Gorlich, Ernst, 1943, "Grillparzer y el teatro español", *Haz* (VIII), 39.
- Higuera, Modesto
- 1941, "Teatros juveniles de propaganda", *Haz* (11-XI), 10.
 - 1944, "Lope el batihoja", *Haz* (XII), 38.
- L.B.L.
- 1935a, "Máscaras", *Haz*, 3 (9-IV), 2.
 - 1935b, "Lope de Vega, artesano", *Haz*, 4 (30-IV), 2.
- Linares, Francisco, *Theatre and Falangism at the Beginning of the Franco Régime* , pp.210-.
- Lluch Garín, Felipe, 1935, "El teatro religioso de Lope de Vega", *Ya* (30-VIII).
- Marceliano*, 1935, "Lope de Vega, el pueblo y la reacción", *Claridad*, 1 (III-1935).
- Mendizábal, Federico de, 1942, "Universalidad de Calderón", *Haz* (31-III), 7.
- Moreno Casado, J. 1935, "Cómo nace un teatro escolar. Lope de Vega y los universitarios granadinos", *Blanco y Negro*.
- Paz, Magdeleine, 1938, "*Font-aux-Cabres*. Pièce en trois actes de Lope de Vega, adaptée par Jean Cassou et Jean Camp», *Le Populaire* París (19-II).
- Pemartín, José, 1935, "La idea monárquica en Lope de Vega", *Acción española*, XIV/79 (IX).
- Peral Vega, Emilio, 2006, "De reyes destronados. La figura del rey en el teatro clásico durante la Segunda República", en *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, pp.350-377.
- Perujo, Juana María, 2008, "Miguel Prieto: identidad vivida", en *Miguel Prieto 1907-1956. La armonía y la furia*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008.
- Puente, José V. 1937, "Los niños en el teatro. Hacia un teatro infantil de la guerra", *Vértice*, 2.
- Répide, Pedro de, 1930, "La Rusia de ahora. Lope de Vega, soviético", *La Libertad* (21-VIII).
- Rivas Cherif, Cipriano,
- 1930, "Cuatro versos de Calderón", *El Sol* (18-VIII).
 - 1935, "El teatro pictórico de Miguel Prieto", *El Nacional. Revista Mexicana de Cultura*, 505 (2-XI-1956), p.3.
- Rodríguez Pascual, Ángel. 1936, *El sentido de lo justo en Lope de Vega*, Conferencia pronunciada el 17 de enero de 1936 en el Ateneo de Jerez, Jerez de la Frontera, Talleres Tipográficos M. Martín, s.a..
- Ros, Samuel, 1935, "Un auto de Calderón en los jardines del Retiro y en el año de la Victoria", *Vértice*, 25.
- R[uiz] I[rriante], V[íctor]
- 1943^a, "Crónica de un mes de teatro", *Haz* (III), 46.
 - 1943^b, "Crónica de un mes de teatro", *Haz* (IV), 47.
- San José, Diego, 1935 "Ante el tercer centenario de Lope de Vega", *Azul*, II/6 (II).
- Sánchez-Puertas, G. "Observaciones sobre el arte dramático. El genio del teatro Español, Lope de Vega", *Haz* (14-II), 7.

- Schwartz, Kessel, 1969, "A Falangist View of Golden Age Literature", en *The Meaning of Existence in Contemporary Hispanic Literature*, Florida, University of Miami Press, pp.183-190.
- Segura de la Garmilla, Ramón, 1937, *Los autos sacramentales*. Conferencia leída por su autor en la fiesta litúrgica celebrada con motivo del Primer Congreso Eucarístico, Vigo, Imprenta Editorial Instituto Monge.
- Sopeña, Federico, 1940, "El *Peribáñez* de Lope en el TEU", *Arriba* (30-III-1940).
- Tébar, Juan, 1939, "Necesidad de un teatro nuevo", *Haz*, II/15 (VIII/IX-1939), s.p.
- Torrente Ballester, Gonzalo, 1937, *Razón y ser de la dramática futura*, Madrid, Jerarquía.
- Torralba Soriano, Federico Blas, 1935, *Notas para la creación de un Teatro Nacional Español*, prólogo de José María Castro y Calvo, Zaragoza, Tipografía Berdejo.
- Torrente Ballester, Gonzalo, 1937, *Razón y ser de la dramática futura*, Madrid, Jerarquía.
- Wahnón, Sultana, 1995, "The Theatre Aesthetics of the Falange", en *Berghaus*, 1995: 191-209.
- Yurramendi, Máximo, 1935, *Lope de Vega y la teología*, Madrid, Luz y Vida.

HIPOGRIFOS VIOLENTOS Y OTROS CABALLOS CALDERONIANOS

Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS
Universidad de Valladolid

El teatro español del Siglo de Oro está lleno de caballos. Hoy lo estaría de automóviles, como lo está el cine, que es el espectáculo de nuestros días que más se le parece en aspectos sustanciales (por encima del propio teatro actual incluso). Lo cual es lógico porque hijo suyo es. Las comedias españolas intuyeron que lo que el público les reclamaba es que fueran películas de acción antes de inventarse. Y se esforzaron en serlo, sin que nada se les pusiera por delante. Jugaron a gusto con el tiempo y el espacio, que son las mayores dificultades. Si el mundo es un teatro —según una de las ideas nucleares de la época—, el mundo entero tenía que caber en el teatro: todo lo divino y lo humano; todos los casos y las cosas; los animales racionales y los irracionales; y los caballos, por supuesto. De eso trata lo que sigue, de cómo cupieron los caballos en las comedias: cómo se mencionan, cómo se muestran, qué funciones tienen, qué significan.

El caballo más persistente

Tomaremos como punto de partida el que sin duda es uno de los más famosos de la literatura dramática española y universal, a pesar de no aparecer en el escenario: el caballo, aunque en ningún momento se le llama así, que se desboca y arroja en el monte a la protagonista femenina de *La vida es sueño*. Precisamente, los versos que interesan son los que abren el legado «oficial» de las comedias de Calderón, al ser los iniciales de la primera de las nueve partes que lo constituyen¹.

¹ No parece una colocación fortuita, sino que respondería al aprecio que el dramaturgo debió de sentir por el drama de Segismundo, a juzgar por una serie de indicios, que he considerado en otro momento («Nuevos aspectos intertextuales de *La vida es sueño* (con indicios del Calderón extracanonico)», en *La dramaturgia de Calderón. Técnicas y estructuras (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*, eds. I. Arellano y E. Cancelliere, Pamplona-Madrid-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2006, pp. 587-608; p. 591). Ver también De Armas, Frederick A., «The Critical Tower», en *The Prince in the Tower. Perceptions of La vida es sueño*, ed. Frederick A. de Armas, Lewisburg, Bucknell University Press, 1993, p. 5. Los gustos de los dramaturgos no tienen por qué coincidir con los de los espectadores o lec-

Los pronuncia Rosaura muy poco antes de encontrarse con Segismundo, el «miserable» e «infelice» habitante de una torre perdida en el monte. Ha llegado hasta Polonia, disfrazada de varón, para intentar el remedio de sus problemas de amor y honor. Busca al príncipe Astolfo, que está a punto de ser nombrado heredero del trono polaco, y que tiempo atrás, con promesa de matrimonio, la había deshonrado y abandonado:

Hipogrifo violento
que corriste parejas con el viento,
¿dónde, rayo sin llama,
pájaro sin matiz, pez sin escama,
y bruto sin instinto 5
natural, al confuso laberinto
de esas desnudas peñas
te desbocas, te arrastras y despeñas?
Quédate en este monte,
donde tengan los brutos su Faetonte; 10
que yo, sin más camino
que el que me dan las leyes del destino,
ciega y desesperada,
bajaré la cabeza enmarañada
de este monte eminente, 15
que abrasa al sol el ceño de su frente.
Mal, Polonia, recibes
a un extranjero, pues con sangre escribes
su entrada en tus arenas,
y apenas llega, cuando llega a penas. 20
Bien mi suerte lo dice;
mas ¿dónde halló piedad un infelice?²

Sus ecos suenan aquí y allá desde que se pronunciaron por primera vez, hacia 1628, hasta nuestros días. Cuarenta años después, el propio Calderón, muy probablemente, porque todo apunta a que es suyo el entremés de *El triunfo de Juan Rana*

tores de su época, y más difícil aún, con los de la nuestra. En este caso sí, como lo señalan los datos sobre representaciones, y especialmente, sobre ediciones antiguas y modernas. Y de su repercusión nos hablan elocuentemente muy las huellas que sus personajes, sus pasajes y sus expresiones han dejado en los escritores de entonces y de ahora, incluido el propio Calderón.

² Se cita por P. Calderón de la Barca, *La vida es sueño*. Ed. Milagros Rodríguez Cáceres. Introd. R. Navarro, Barcelona, Ediciones Octaedro, 2001.

[1669], reaprovechó a lo paródico su primer verso para que al comienzo de esta pieza Escamilla se dirija a su burro de esta guisa:

Hipogrifo violento,
mira que eres un mísero jumento,
y no toca a tu estilo el desbocarte:
ijo, burro!, no te empeñes en matarte. (vv. 3-6)³

Estas palabras son un buen testimonio del recuerdo vivo que el escritor guardaba del arranque de Rosaura y, asimismo, de su conciencia de que podía contar con la complicidad de un público que lo mantendría en su memoria, circunstancia sin la que no se entiende este golpe de gracia. Pero bastante antes de esa fecha, muy cerca de la del drama de Segismundo, también muy probablemente el mismo Calderón utilizó este pasaje para componer el comienzo de una comedia sobre san Juan de Dios que se ha conservado con el título de *El mejor padre de pobres*⁴. En él el protagonista se dirige al caballo que le ha tirado en estos términos:

Fugitivo corcel, sañuda fiera,
cuyo indómito ardor, cuya carrera
aún más que te desboca,
segundo alado bruto te provoca...

En esta ocasión, no son tanto las palabras las que se repiten como la situación y la organización del discurso.

Menos de un siglo después del entremés protagonizado por Cosme Pérez, Nicolás Fernández de Moratín habría de aprovecharse también jocosamente de este arranque de Rosaura en los *Desengaños al teatro español* (1762-1763). Pero esta vez el humor no tiene claves paródicas sino sarcásticas, con las que el autor ilustrado quiso marcar las diferencias con el arte de Calderón y el teatro barroco:

Esto de olvidar la Naturaleza, y en vez de retratarla desfigurarla, es muy frecuente en don Pedro Calderón. El principio de su comedia La vida es sueño lo acredita. Yo quisiera saber, si una mujer cae despeñada por un monte con un caballo, en vez de quejarse donde le duele y pedir favor le dice todas aquellas

³ Calderón de la Barca, Pedro, *Teatro cómico breve*, ed. M. Luisa Lobato, Kassel, Ed. Reichenberger, 1989, pp. 552-569.

⁴ Ver Vega García-Luengos, Germán, «Ecos de Rosaura (para leer mejor el inicio de *La vida es sueño* e incrementar el repertorio calderoniano)», en *Estaba el jardín en flor... Homenaje a Stefano Arata*. *Criticón*, 87- 88- 89 (2003), pp. 887-98; 892-897.

*impropias pedanterías, que las entiende el auditorio como el caballo. Si algún su apasionado cayese por las orejas, llámeme Hipógrifo violento y verá cómo se alivia*⁵.

Y este juicio, esta descalificación, habría de estar vigente en los ámbitos de creación y estudio literarios en España durante mucho tiempo, el que le costó su rehabilitación a la literatura barroca de líricos y dramáticos, que no lograron hasta bien entrado el siglo XX. Otra prueba de la fama de esos versos y del rechazo también la encontramos nada más y nada menos que en *La Regenta* de Clarín, la principal novela española del siglo XIX. En el capítulo décimo los personajes se aprestan para ir al teatro a ver la comedia, y dice Víctor Quintanar:

– *La vida es sueño*, hija mía, es el portento de los portentos del teatro... Es un drama simbólico... filosófico.

[...]

– ¡El arte es una religión! —advirtió don Víctor consultando el reloj, temeroso de perder lo de

Hipógrifo violento
que corriste parejas con el viento.

Después supo que esto lo suprimían. «¡Qué escándalo!»⁶

Con toda probabilidad la razón no declarada por la que Clarín propone esta amputación del comienzo en el montaje al que asisten Ana Ozores, su marido y compañía estaría en sintonía con la opinión de Moratín: tampoco al responsable de la representación que plantea en la ficción de su novela debía de gustarle que se le hablara de esa forma al caballo ni a nadie.

También de ese comienzo da cuenta el mejor Valle Inclán: recuérdese cómo el protagonista de *Luces de Bohemia*, Max Estrella, rememora el verso 17 y parte del 18 a manera de saludo al entrar en la librería de Zaratustra: “¡Mal Polonia recibe a un extranjero!”⁷.

Y la mejor manera de poner broche a este muestreo de las huellas que el caballo desbocado de Rosaura ha dejado en la literatura española es con la mención del testimonio quizá más contundente y positivo: *Hipogrifo violento* es el sintagma elegido por Ramón J. Sender como título de la segunda novela de su enealogía autobiográfica *Crónica del alba*, para algunos la mejor de las nueve.

⁵ *La petimetra. Desengaños al teatro español. Sátiras*, eds. David T. Gies y Miguel Ángel Lama, Madrid, Castalia, 1996, p. 170.

⁶ Ed. Gonzalo Sobejano, Madrid, Castalia, 1981, I, p. 368.

⁷ *Luces de Bohemia*, ed. Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, p. 15.

Los estudiosos no han dejado de notar la importancia de *La vida es sueño* en el escritor⁸.

El hipogrifo

Volvamos al comienzo, al momento en que a Calderón se le ocurrió llamar «hipogrifo» al caballo. La primera comparecencia del término en los repertorios léxicos españoles⁹ es en el tomo segundo del *Diccionario* de Terreros y Pando (1767)¹⁰, y dice así: «Animal fabuloso, a quien dieron alas, e hicieron medio caballo y medio grifo: hízole célebre el Poema de Ariosto». Se planteaba al principio que los caballos son a las comedias como los coches a las películas; pues bien, de acuerdo con este mismo juego analógico podríamos decir, recurriendo a un término que ya es moneda común en la calle aunque no lo registren los diccionarios académicos, que el hipogrifo sería algo así como un caballo “tuneado”. Ingeniosidades aparte, mucho se ha hablado y se hablará acerca de lo que los espectadores podían entender de los juegos metafóricos y retóricos de los dramaturgos barrocos, pero en este caso el término no debería haber sido mayor escollo a quienes asistieron al estreno. Para ellos no suponía ninguna novedad, ya que eran bastantes las obras literarias de la época que lo habían acogido, como puede comprobarse hoy con suma facilidad gracias a la existencia de buscadores y textos digitales. Sin ir más lejos, se encuentra hasta en dos ocasiones en la más famosa de todas, el *Quijote*. La primera de ellas en el capítulo 25 de la primera parte, donde el protagonista da libertad a Rocinante diciéndole que «no te igualó en ligereza el Hipogrifo de Astolfo»¹¹. Efectivamente, el hipogrifo que se pone de moda en la literatura áurea, como nos recuerdan Cervantes y Terreros, es el discurrido por Ludovico Ariosto para que a sus lomos Astolfo se traslade desde Europa a Etiopia en el canto 33 del *Orlando Furioso*.

Pero su elección, en vez de cualquier otro término, podría significar más cosas que la simple adhesión a una moda. Nótese que “hipogrifo” figura entre las cinco

⁸ Ver Vived Mairal, Jesús, «La vida de Ramón J. Sender al hilo de su obra», *Alazet*, 4 (1992), p. 233; Pini, Donatella, «El lugar de un hombre de Ramón J. Sender: ¿una metáfora del exilio?», en *El exilio literario español de 1939: actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre- 1 de diciembre de 1995)*, ed. Manuel Aznar Soler, Sant Cugat del Vallès, GEXEL, 1998, II, p. 173.

⁹ Según el *NTLLE (Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española)*, Madrid, Espasa Calpe, 2001, 2 DVD.

¹⁰ Terreros y Pando, Esteban de, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana [...]. Tomo segundo (1767)*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1787, p. 295.

¹¹ Ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998, I, p. 279. El término vuelve a aparecer en el capítulo 47 de esa misma primera parte (p. 539).

palabras que en ese escrito fundamental para el teatro barroco que es el *Arte nuevo*, publicado 20 años antes, dice Lope que debían evitarse:

No traya la escritura, ni el lenguaje
ofenda con vocablos exquisitos,
porque, si ha de imitar a los que hablan,
no ha de ser por pancayas, por metauros,
hipogrifos, semones y centauros. (vv. 264-268)¹²

Juan Manuel Rozas fue el primero, al parecer, en advertir la relación de los dos hipogrifos y apuntar que pudiera no ser gratuita¹³. Frederick de Armas piensa que no: que, efectivamente, con ello el joven Calderón echó un órdago a quien en esos momentos ostentaba la corona cómica¹⁴. Y no era la única vez que Lope había afeado la palabra; ya antes, en 1604, escribía en la *Epístola al Contador Gaspar de Barrionuevo*, incluida en las *Rimas*:

Estos [poetas] veréis que pintan una guerra
llena de escolopendrios y de grifos,
llamando a Scila latitante perra.
Son todos sus caballos hipogrifos,
perlifican el alba, el día estofan
con tarjetas, florones y anaglifos. (vv. 121-126)¹⁵

Pero la realidad barroca es compleja, como muestra el que el propio Lope ya hubiera utilizado la palabra de marras en comedias escritas con anterioridad a las dos censuras que acaban de mencionarse. Se lee en *Los cautivos de Argel*, escrita según Morley y Bruerton en 1599¹⁶:

Yo con mi ejército fuera
y la mezquita abrasara,
a la cristiana cobrara,
y a las ancas la subiera,

¹² Rozas, Juan Manuel, *Significado y doctrina del "Arte Nuevo" de Lope de Vega*, Madrid, S.G.E.L., 1976, pp. 189-190.

¹³ *Significado y doctrina...*, p. 115.

¹⁴ «The Critical Tower», p. 5.

¹⁵ Vega, Lope de, *Obras poéticas I*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1969, p. 233.

¹⁶ Morley, S. Griswold y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, p. 430.

de mi caballo Hipogrifo,
y la llevara a París.¹⁷

También se encuentra en *Los locos por el cielo*, compuesta entre 1598 y 1603¹⁸:

Con cinco o seis mil caballos,
los más de España la bella,
del río en que son Pegasos,
y como Hipogrifos vuelan.¹⁹

Con posterioridad al *Arte Nuevo*, Lope aún utilizará la palabra en la primera parte de *El príncipe perfecto*, escrita entre 1612 y 1614²⁰. Si bien en esta ocasión está puesta en boca de los criados y se toma como pretexto para una alusión sarcástica:

INÉS Paso, hipogrifo.
BELTRÁN ¿Hipogrifo?
INÉS ¿No es caballo?
BELTRÁN Con alas.
INÉS Luego bien digo,
pues es caballo con alas
un necio favorecido.²¹

Parecería, pues, que a partir de un determinado momento el Fénix se hubiera echado atrás en la utilización de este cultismo.

Quien no parece que tuviera ningún problema con el término fue Calderón, que lo usó con mayor profusión que otros grandes de la escena, como Tirso, Rojas o Moreto, que lo hacen mínimamente. Hay hasta diez casos calderonianos registrados, normalmente aplicados a caballos desbocados como el de Rosaura. Por su cercanía al de *La vida es sueño*, y como testimonio a la vez de dónde radica el arte de la

¹⁷ *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (nueva edición)*, t. IV, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917, p. 243.

¹⁸ Morley y Bruerton, *Cronología...*, p. 249.

¹⁹ *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, t. IX, Madrid, Atlas, 1965, BAE 177, p. 115. En *Los comendadores de Córdoba* — fechada con anterioridad a septiembre de 1598 (Morley y Bruerton, *Cronología...*, p. 221), hay otra ocurrencia del término, pero no para referirse al caballo, sino directamente al hipogrifo de Astolfo (*Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, t. XXIV, Madrid, Atlas, 1968, BAE 215, p. 4).

²⁰ Morley y Bruerton, *Cronología...*, p. 383.

²¹ *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, t. IV, Madrid, M. Rivadeneyra, 1860, BAE 52, p. 111.

variación que tanto practicó el dramaturgo, y que le llevó a momentos de singular fuerza expresiva y poética, no me resisto a contemplar uno de los dos que se encuentran en la comedia de bastantes años después *El Castillo de Lindabridis* [1661]:

Hipogrifo desbocado
parto disforme del viento,
¿dónde te cupo el aliento,
para haber atravesado,
ya en la carrera, ya a nado,
tanta tierra y tanto mar? (II, p. 2072)²²

La descripción del caballo

Más allá del término ariostesco, el comienzo de *La vida es sueño* da pie para considerar la existencia de un tópico en el teatro áureo que habrá que analizar e historiar con más detalle, porque son muchas las obras que incurren en él: la descripción del caballo en términos hiperbólicos y metafóricos, que dan cuenta de su fisonomía portentosa, su poderío y su velocidad.

En este caso, una de las cosas que se dicen es que el animal “corre parejas” con el viento. Decenas y decenas de ediciones de la comedia o no han dicho nada o han comentado inadecuadamente este segundo verso, que los espectadores de la época no entenderían de la misma manera que los actuales. A estos se les escapa algo que sí que ya está bien explicado en algunas de las ediciones más recientes²³: que “correr parejas” no es una metáfora con referentes genéricos sino bastante concretos, ya que así se denominaba una actividad lúdica cortesana consistente en que dos jinetes ataviados de igual forma corrieran con sus caballos haciendo los mismos movimientos. Tal imagen aparece en más ocasiones en el teatro de Calderón y de otros autores. Lo que sigue después sí que ha sido tradicionalmente bien captado por los editores: la asociación del animal con los cuatro elementos: fuego, aire, agua y tierra: «¿dónde, rayo sin llama, / pájaro sin matiz, pez sin escama, / y bruto sin instinto...» (vv. 3-5). Se trata de uno de los motivos más frecuentes de la descripción ecuestre en el teatro del siglo XVII. La identificación del caballo con Faetonte que aparece un poco

²² Para mayor agilidad, las referencias de las citas que se hacen por las *Obras completas* de Calderón se señalan entre paréntesis en el propio texto, haciendo constar el número romano correspondiente al tomo seguido del de la página. Los datos bibliográficos son: t. I, *Dramas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1959; t. II, *Comedias*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1973; t. III, *Autos sacramentales*, ed. Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1952.

²³ Es el caso de la de Milagros Rodríguez Cáceres que utilizamos para este trabajo (p. 78).

después (v. 10) está pillada por los pelos. Esta figura mitológica era hijo del Sol y consiguió de su padre que le dejara conducir el carro solar durante un día; sin embargo, los caballos se le desmandaron, y provocó diferentes desastres en el cielo y en la tierra. Yo creo que lo único que aprovecha Calderón del perfil de este personaje es su desastrosa caída junto con el carro y los brutos que no supo controlar. Algunos críticos señalan efectivamente su mal acomodo con el animal, pero hilan más fino al sugerir que su mención estaría anunciando a Segismundo al que sí que se ajusta mejor²⁴: también es un príncipe que ignora su condición, que no está educado, que es soberbio. Pero el caso es que Calderón ya otras veces había sacado a colación a Faetón para aplicárselo al caballo que se despeña y ahí no hay personajes que luego encajen como Segismundo, lo que nos hace pensar que se trata de un automatismo asociativo, sin tanta intención como sospechan los estudiosos. Su uso está registrado en una situación semejante de la primera comedia fechable del escritor *Amor, honor y poder*²⁵:

ESTELA Desde aquellas cumbres altas
un caballo se despeña
con una mujer.

ENRICO Hoy baja
despeñado otro Faetonte. (II, p. 59)

Por la cantidad de obras en las que aparecen descripciones de caballos poderosos y veloces se infiere con claridad que los espectadores las esperaban. Y los dramaturgos se las ofrecían, compitiendo entre ellos para conseguir superar en ingenio a la precedente. Tampoco faltan las escenas de lucimiento de caballos en las películas «de espadas» actuales, ni las persecuciones cada vez más espectaculares de coches en las «de espías» o «policías». Pues, los coches son a estas películas —insisto— como los caballos a aquellas comedias. Pero al no poder sacarlos a escena —luego se tratará de esto— los traían ante el espectador —a los que «oían» las comedias— con las palabras.

El público estaba pendiente y el dramaturgo podía hacer bromas con esta expectativa. Lo que ratifica su condición de tópico. No hay que ir muy lejos para encontrar un guiño metateatral de este tipo: en la tercera jornada de *La vida es sueño*, cuando Rosaura, otra vez a caballo, llega hasta donde está Segismundo, para unirse a su ejército contra Basilio, Clarín la ve llegar y dice:

²⁴ Ver las ediciones de Ciriaco Morón Arroyo (Madrid, Cátedra, 1990, pp. 85-86) y José María Ruano de la Haza (Madrid, Castalia, 1994, pp. 95-96).

²⁵ Hay otros casos en *Los tres mayores prodigios* (I, p. 1666).

En un veloz caballo
—perdóname, que fuerza es el pintallo,
en viniéndome a cuento—,
en quien un mapa se dibuja atento
—pues el cuerpo es la tierra,
el fuego el alma que en el pecho encierra,
la espuma el mar, el aire su suspiro—... (vv. 2672-2678)

De nuevo, los cuatro elementos, pero ahora tratados en un contexto jocosos, se presentan en la descripción del criado. Otra broma de don Pedro con este tópico se encuentra en *La desdicha de la voz* (1636), cuando doña Beatriz interrumpe a su criada Inés, que ya se lanzaba a una descripción:

Don Diego a caballo iba,
tan galán que...
BEATRIZ Tente, espera;
y para que no prosigas
la pintura del caballo,
que es circunstancia precisa
de todas las relaciones,
a don Juan, Inés, avisa
con una seña que suba
a hablarme... (II, pp. 916-917)

Otra manera diferente de romper con el lugar común es la que se produce en *La banda y la flor*, cuya fecha de escritura puede fijarse hacia 1632, al hacer referencia a la jura del príncipe Baltasar. Precisamente en la larga descripción de esa ceremonia por parte del duque de Florencia en la jornada primera es donde se produce ese jugueteo dialéctico y retórico con los tópicos, muy eficaz para diferenciar lo que es realidad española rabiosamente actual de lo que es la ficción de una historia polaca. Con ello logra infundir la seriedad necesaria para atender a unos personajes de la relevancia de los que aparecen en la relación, los reyes y el príncipe. Vemos aquí cómo Calderón se enfrenta críticamente a la pintura de caballos que él mismo realizaba en otras comedias:

Con tanto imperio en lo bruto
como en lo racional, vieras
al rey regir tanto monstruo
al arbitrio de la rienda.
¿Diré que como iban lejos
los clarines y trompetas,

le hizo danzar al compás
del freno, que espuma engendra?
No, que está dicho. ¿Diré
que eran de sola una pieza
el caballo y caballero?
No, que aquí fuera indecencia.
¿Diré que hacían un mapa
mar la espuma, el cuerpo tierra,
viento el alma y fuego el pie?
No, que es comparación necia.
¿Diré que galán bridón
calzadas botas y espuela,
la noticia en el estribo,
en los estribos la fuerza,
airoso el brazo, la mano
baja, ajustada a la rienda,
terciada la capa, el cuerpo
igual, y la vista atenta,
paseó galán las calles
al estribo de la Reina?
Sí, porque solo el decirlo
es la pintura mas cuerda.
Y no tengas a lisonja
que de bridón te encarezca
a Filipo; que no hay
agilidad ni destreza
de buen caballero, que él
con admiración no tenga. (II, p. 429)

Hay muchos caballos en las obras dramáticas del Siglo de Oro, pero es evidente que algunos dramaturgos, como Calderón, se llevaron la palma. Para valorar esta primacía están las cifras de localizaciones, pero también pueden ayudar algunos testimonios que dan cuanta de la percepción que se tenía en la época. Como el localizado en el romance de Antonio Hurtado de Mendoza, *Al duque de Medina de las Torres, en la jornada que hizo a Quizando*, en el que Calderón y Vélez son evocados por sus primores en la pintura de caballos teatrales. El tono satírico no resta valor al documento:

El miércoles a la aurora
partió de Madrid al trote
del señor Antonio de Alba
Juan Mateo de los coches.

En seis huracanes, digo
hipogrifos seis, que halcones
les juró el viento, y cometas
los vió el astro, y tembló el norte.
Rebosó divinidades
de Veles y Calderones,
que a lo crespo rizan rayos,
que a lo dulce nievan flores.²⁶

El caballo metafórico

La presencia de caballos en las obras de Calderón reviste diferentes formas, que consideraremos a continuación. La de referente metafórico es una de ellas. Estos animales se pueden utilizar sólo como término de comparación dentro de un teatro poético que permanentemente está recurriendo a imágenes. En este, al igual que en otros tipos de presencias, lo que priman son los caballos desbocados.

Se aplica a ideas abstractas. La Apostasía lo es en el auto de *Psiquis y Cupido* (para la ciudad de Toledo) [1640]²⁷:

Caballo desbocado
el Espíritu Santo me ha llamado
en la Sabiduría
a mí, que soy la docta Apostasía... (III, p. 346)

Y lo vuelve a ser, con versos casi idénticos, en el de *El socorro general* [1644] (III, p. 329). También pueden verse como un caballo desbocado los razonamientos atropellados de un personaje: así ocurre en *Bien vengas mal* [1635] (II, p. 606); o una mujer de la que se sabe su error, como en *El Joseph de las mujeres* [1641-1644]

²⁶ Hurtado de Mendoza, Antonio, *Poesías*, ed. Rafael Benítez Claros, Madrid, Real Academia Española, 1947, p. 188.

²⁷ Después de cada obra calderoniana se ha procurado apuntar la fecha más o menos segura de su composición, a fin de que se puedan apreciar más fácilmente las tendencias en la diacronía. La mayoría de las dataciones de las comedias proceden de Reichenberger, Kurt y Roswitha, *Bibliographisches Handbuch der Calderón Forschung /Manual bibliográfico calderoniano*, vol. II,2, Ed. Reichenberger, Kassel, 2003; que, a su vez, se basa en pruebas documentales o en las deducciones métricas de Hilborn, Harry W., *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, The University of Toronto Press, Toronto, 1938. De este estudio, fundamentalmente, se han tomado las fechas de los autos sacramentales.

(I, pp. 914-915). O la furia, cuya vuelta atrás es imposible: tanto la de Fierbrás en *La puente de Mantible* [1630] (II, p. 1860), como —recuérdese— la de un pueblo en armas en *La vida es sueño* [h. 1628] (vv. 2428-2435).

También puede identificarse con entes materiales. Así ve el mar San Pablo en *La vacante general* [1648]:

Decidme, humildes pobres pescadores,
que de Genezared hoy en la playa,
freno de arena, que detiene a raya
ese del mar caballo desbocado,
siempre de sus espumas argentado,
vivís de la marítima tarea... (III, p. 478)

De nuevo, se aplica al mar en *El santo rey don Fernando* (segunda parte) [1671] (III, p. 1292). Y en *La fiera, el rayo y la piedra* [1652] a un río (I, p. 1761).

Pero la asociación más frecuente es al barco. He localizado hasta seis casos en que las naves en su zozobra se comparan con caballos desbocados: *El mayor encanto amor* [1635] (I, p. 1631), *El mayor monstruo del mundo* [1635] (I, p. 445), *La fiera, el rayo y la piedra* [1652] (I, p. 1731), *El monstruo de los jardines* [1661] (I, p. 1781), *La redención de cautivos* [1670-1673] (III, p. 1324). Veamos cómo se formula en *Ni amor se libra de amor*, cuya fecha de escritura es incierta:

iPlegue a Dios, nave enemiga,
que en aquesas altas peñas,
marino caballo, choques
tan desbocado, que en ellas,
vencido el freno al timón,
rota a la aguja la rienda,
en desatados fragmentos
tan cadáver te resuelvas,
que hecho panteón el mar
con hondas bóvedas, seas
tumba de cuantos te habitan,
al cielo la quilla vuelta,
con tan borradas huellas
que ni aun cenizas tu sepulcro tenga! (I, p. 2014)

La ecuación también funciona en el sentido opuesto, y son bastantes los caballos que se comparan con barcos. Hasta el punto de que me he apoyado en esta indudable propensión de don Pedro como indicio que añadir a otros para atribuirle algunos pasajes de la primera jornada de *Los privilegios de las mujeres*, obra de autoría

controvertida²⁸. En sus piezas seguras se pueden localizar hasta nueve pasajes con un juego analógico en el que el barco y sus elementos constituyentes (velas, timón, proa, etc.) son asociados con diferentes seres inanimados —un castillo (*El castillo de Lindabridis*)— o animados: una garza (*El mayor encanto amor* y, de nuevo, *El castillo de Lindabridis*), un dragón (*Andrómeda y Perseo*), pero, sobre todo, un caballo con su jinete. Valga como muestra este ejemplo de *Argenis y Poliarco* [1634]:

El bruto, que ya no es
sino bajel eminente,
hizo proa de la frente
remos hizo de los pies.
y como una y otra ola
la helada crin erizaban,
era vela a quien hinchaban
los vientos, timón la cola:
y monstruo confuso, en fin,
de dos especies, tal vez
era bruto y era pez,
siendo caballo y delfín. (II, p. 1925b)

Otros casos pueden verse en *El príncipe constante* [1629] (I, p. 222) y *La puente de Mantible* [1630] (II, p. 1883). En *Los tres mayores prodigios* [1636] no es un caballo normal sino el centauro Neso sobre quien se aplica la imagen náutica (I, pp. 1673-1674), y en *Fieras afemina amor* [1670] es el alado Belerofonte (I, p. 2063).

El caballo de palabras

Al igual que Rosaura en el pasaje con el que empezábamos, también los personajes se refieren a animales reales, pero de una realidad dramática, no escénica. Son caballos de palabras: de los que se habla, de los que se describe su físico y su comportamiento, a los que se increpa. Los actantes fingen a menudo que están muy cerca, que acaban de dejarlos ahí en ese punto justo donde finaliza el tablado. Pueden verlos ellos pero no los espectadores. Estos caballos son, con diferencia, los más normales en Calderón y en el resto de los dramaturgos áureos.

No hacía falta que los textos dijeran que no aparecían en el escenario: lo sabían muy bien los responsables de la representación. Es raro, incluso, que en las acotaciones se aluda al juego ficticio que una y otra vez se producía, como en esta

²⁸ «Sobre la autoría de *El privilegio de las mujeres*», en «*Non omnis moriar*». *Estudios en memoria de Jesús Sepúlveda*, eds. Á. Alonso y J. I. Díez, Málaga, Universidad de Málaga, 2007 (*Analecta Malacitana*, Anejo 65), pp. 328-333.

con que empieza la comedia de *Don Quijote de la Mancha*, de Guillén de Castro: «*Salen Carcenio y Lucienda, ella vestida en hábito de cazadora con sus botas y espuelas, y Cardenio como que la ayuda a levantar habiendo caído de un caballo*». ²⁹ Sólo se hacen constar las escasas veces en que sí que deben mostrarse en el tablado o en algún lugar del patio.

Si nos limitamos solo a los caballos desbocados, en el teatro de Calderón he registrado veintidós situaciones dramáticas en que se produce el descontrol de la cabalgadura con el resultado de la caída del jinete. El suceso nos es participado ticoscópicamente por otros personajes mientras se produce o por el propio descabalgado tras irrumpir en el tablado simulando caerse, como Rosaura. Estas son sus localizaciones por orden cronológico: *Amor, honor y poder* [1623] (II, pp. 59-60), *El alcaide de sí mismo* [1627] (II, p. 804), *La vida es sueño* [h. 1628] (vv. 1-22), *El médico de su honra* [1629] (I, pp. 627-628), *La señora y la criada* [1635] (II, p. 856), *Auristela y Lisidante* [1637?] (II, pp. 2005-2006), *Gustos y disgustos son no más que imaginación* [1638] (II, pp. 959-960), *Las manos blancas no ofenden* [1640] (II, pp. 1094-1095), *Los misterios de la misa* [1640] (III, p. 308), *Agradecer y no amar* [1650] (II, p. 1380), *El conde Lucanor* [h. 1650] (II, pp. 1958-1959), *Las armas de la hermosura* [1652] (I, pp. 1280-1281), *Amado y aborrecido* [1656] (I, pp. 1698-1699), *Los tres afectos de amor* [1658] (I, p. 1344), *Céfalo y Pocris* [1660] (I, p. 2251), *La lepra de Constantino* [1660-1663] (III, p. 1802), *El hijo del sol Faetón* [1661] (I, p. 1950), *Fieras afemina amor* [1670] (I, p. 2057), *El santo rey don Fernando* (primera parte) [1671] (III, pp. 1269-1270), *El santo rey don Fernando* (segunda parte) [1671] (III, p. 1308), *Duelos de amor y lealtad* [1678] (I, p. 1506), *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* [1680] (II, pp. 2098-2099).

El caballo artificial

Pero, a veces, es necesario que el caballo esté sobre el tablado. Eso no quiere decir que tenga que ser de verdad. Testimonios hay de obras que usan artilugios para que lo parezcan ³⁰. Un caso ilustrativo es el del auto de Calderón *El socorro general*. Son curiosas las precisiones que da el escritor en su «Memoria del theatro y apariencias precisas...» sobre cómo simular un equino cuando se necesita que el caballo entre en el espacio escénico:

Luego ha de haber, desde lo alto hasta el tablado, un pendiente grande, por donde ha de bajar un hombre en un caballo, el más bien imitado y aderezado

²⁹ *Primera parte de las comedias de don Guillén de Castro*, Valencia, Felipe Mey, 1621. He modernizado ortografía y puntuación.

³⁰ Ver Ruano de la Haza, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000, pp. 281-283.

que se pueda, el cual ha de bajar donde el hombre pueda apearse y quedar en el tablado; y el caballo ha de volver la cara, y subirle solo, que es fácil, armándole sobre tijeras en que pueda dar vuelta. Y esta apariencia es a tiempo que ya las cortinas están corridas³¹.

En el auto *A Dios por razón de estado* [1650] aparece San Pablo sobre un caballo que tiene que ser artificial: «Descúbrese a caballo, y vase cayendo, y recíbele el Pensamiento, y le pasa, según los versos, al Ingenio» (III, 864). Estos brutos simulados se dan en autos, como los que acabamos de ver, y también en comedias pensadas para espectáculos palaciegos, como *Fortunas de Andrómeda* y *Perseo*: «Ábrese la tierra, y sale el caballo Pegaso» (I, p. 1853); «Aparece Perseo en el caballo, en lo alto, con lanza y escudo» [...] «Baja el caballo» (I, p. 1857); o *El castillo de Lindabridis*: «Baja Febo en un caballo, atravesando el teatro de un lado a otro»; «Escóndese con el caballo entre los bastidores, y se descubre una tienda de campaña...»³². El único caso localizado de comedia de corral sería el «caballo-tramoya»³³ de la última escena de *Los cabellos de Absalón*, de Calderón, en la que muere el protagonista atravesado por una lanza al quedar colgado de unas ramas en las que se ha enredado su cabellera. Para resolver escénicamente este lance, Absalón aparecería en una cabalgadura de madera, «especie de bofetón que en el momento oportuno dará una vuelta para hacerle desaparecer»³⁴.

El caballo de carne y hueso

Y, al fin, otra posibilidad que tienen los caballos de Calderón es que sean de verdad, y que aparezcan en el teatro vivitos y coleando. La idea viene de lejos. La loa de Rojas Villandrando en alabanza de la comedia dentro de *El Viaje entretenido* (1603) presenta su utilización como algo novedoso a fines del siglo XVI: «Sacábanse ya caballos / a los teatros, grandeza / nunca vista hasta este tiempo, / que no fue la menor de ellas»³⁵. Y, efectivamente, hay obras ya dentro plenamente de las coordenadas de la *comedia nueva* que proponen la presencia de animales auténticos; y no solo entre las que estaban destinadas a espectáculos cortesanos o sacramentales sino también entre las que tienen todos los visos de haberse elaborado con el pen-

³¹ Escudero, Lara y Rafael Zafra, *Memorias de apariencias y otros documentos sobre los autos de Calderón de la Barca*, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Ed. Reichenberger, 2003, pp. 27-28.

³² Citamos por Calderón de la Barca, Pedro, *Novena parte...* Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, London, Gregg International Publishers - Tamesis Books, 1973, vol. XVIII, pp. 241 y 242. La edición de Valbuena Briones, que venimos utilizando para las citas, modifica estas acotaciones, con lo que se hace menos evidente el juego escénico del original.

³³ El término es de Ruano de la Haza, quien lo analiza en *La puesta en escena...*, pp. 281-282.

³⁴ Ruano de la Haza, *La puesta en escena...*, p. 281.

³⁵ Ed. Jean-Pierre Ressot, Madrid, Castalia, 1972, p. 154.

samiento puesto en las condiciones del corral. Hay casos en Lope³⁶, en Tirso³⁷, en Vélez³⁸. Estos brutos, como considera Ruano de la Haza, por lo general, no subirían al tablado: entrarían al patio por la puerta de la calle y volverían a salir por el mismo lugar, tras dejar a veces al jinete en el tablado. En Calderón estos caballos vivos se exhibirían muy rara vez; solo se puede afirmar con ciertas garantías que era de esa condición el de la comedia temprana *Judas Macabeo* [1623]: «*Suena un clarín, y sale Cloriquea a caballo con lanza y adarga*» (I, p. 67)³⁹.

Funciones y sentidos del caballo desbocado

Y regresemos una vez más al caballo de Rosaura, que corresponde a uno de esos contruidos con palabras que solo los personajes pueden ver y describir al público. No podría ser de otra manera porque se desboca. Y, salvo accidente, los que se descontrolan solo pueden ser de palabras. La frecuencia con que aparecen personajes que son derribados por caballos que se desbocan en el teatro de Calderón ha sido notada por sus estudiosos, que, por supuesto, le han buscado razones y sentidos⁴⁰.

Un detalle que creo que debe tenerse muy en cuenta es la propensión clara a que se produzca en los comienzos de las obras. Son diez las comedias y dos los autos en que esto ocurre; y, en cierta manera, podría asimilarse a ellos el de *Amado y aborrecido*, que la sitúa al iniciarse la segunda jornada. Trece de veintidós caídas totales suponen más de la mitad de los casos y no puede ser producto del azar. Esta es su secuencia cronológica⁴¹: *Amor, honor y poder* [1623], *El alcaide de sí mismo* [1627], *La vida es sueño* [1628-1629], *El médico de su honra* [1629], *Auristela y Lisidante* [¿1637?], *Gustos y disgustos son no más que imaginación* [1638], *El conde Lucanor* [h. 1650], *Amado y aborrecido* [1656], *Céfalo y Pocris* [1660], *La lepra de Constantino* [1660-1663], *El santo rey don Fernando* (primera parte) [1671], *Duelos de amor y lealtad* [1678], *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* [1680].

³⁶ Entre otras, en *El animal de Hungría, La boba para los otros y discreta para sí, La hermosa Ester, Las mujeres sin hombres, El primer Fajardo, El sol parado, El triunfo de la humildad*.

³⁷ *La mujer que manda en casa, La Reina de los reyes, Tanto es lo de más como lo de menos, La vida de Herodes*.

³⁸ El de *La serrana de la Vera* lo analiza con detalle Ruano de la Haza, *La puesta en escena...*, pp. 271-273.

³⁹ Habla de él Ruano de la Haza, *La puesta en escena...*, pp. 273-274.

⁴⁰ Donde con mayor detenimiento y especificidad se ha hecho es en Valbuena Briones, Ángel, "Simbolismo: la caída del caballo", en *Calderón y la crítica: Historia y antología*, eds. Manuel Durán y Roberto González Echevarría, Madrid, Gredos, 1976, pp. 694-713.

⁴¹ Ahorramos en esta ocasión las localizaciones de los pasajes, porque pueden verse en la relación que se hizo más arriba.

Antes de apuntar hacia lo semántico y simbólico, conviene notar que este tipo de escenas iniciales con movimientos rápidos y voces exclamativas son muy eficaces desde el punto de vista del espectáculo teatral barroco. No deben olvidarse sus condiciones materiales, marcadamente distintas de las nuestras. Si se recorre el repertorio barroco, puede comprobarse que son muchas las obras que empiezan con este tipo de lances ruidosos. Estarían pensadas para marcar netamente el comienzo de la acción, habida cuenta de que no existe un signo escénico de inicio como el movimiento del telón o las cortinas de embocadura, y, más importante, para llamar la atención de un público bullicioso al que había que ganarse cuanto antes.

Pero no se trata solo de un recurso eficaz para cuestiones de regiduría, la caída del caballo también lo es para el planteamiento dramático: permite explicar que un personaje llegue a un determinado lugar donde encontrarse con alguien o algo, sin necesidad de justificar lo fortuito de otra manera.

Y, sin dejar las funciones dramáticas, pero tocando ya aspectos semánticos, hay que considerar el carácter predictivo que el accidente ecuestre tiene. El manejo de anuncios de lo que ocurrirá, como forma de crear una tensión adecuada en el ánimo de los espectadores, es uno de los aspectos notables de la dramaturgia calderoniana. La caída supone un mal presagio para los personajes, y lo mismo tenía que ser para el público. En *El médico de su honra* se encuentra un testimonio claro en las palabras que pronuncia el Infante don Enrique al despertar del golpe y percatarse de que doña Mencía, su antigua amada por la que vuelve a experimentar atracción, está casada:

¡Ay, don Arias, la caída
no fue acaso, sino agüero
de mi muerte! (I, p. 630)

No es la única vez que un personaje de Calderón la considera como un mal agüero. En *La señora y la criada*, Flor tiene también por tal no la propia caída sino la de Diana, que acaba de presenciar. Tras pedir que la atiendan, decide interrumpir sus indagaciones de celos:

Y después volveremos a la corte.
([Ap.] Que ver mis celos ya por hoy no quiero
habiendo tropezado en este agüero). (II, p. 856)

A continuación de las palabras de don Enrique que se acaban de citar, el mismo personaje dirige a doña Mencía otras que permiten apreciar que el poeta ha utilizado ese suceso no como un mero recurso escénico sino también como elemento concomitante y potenciador de aspectos fundamentales del significado de la obra:

Y no fue sino que al ver
tu casa, montes de celos
se le pusieron delante
porque tropezase en ellos;
que aun un bruto se desboca
con celos: y no hay tan diestro
jinete, que allí no pierda
los estribos al correrlos. (I, p. 630)

Lo mismo cabe pensar de los lances semejantes de las otras obras, aunque no se diga tan explícitamente.

Por otro lado, el caballo y su control o descontrol por parte del jinete tenía detrás toda una tradición que no podía por menos que pesar a la hora de su utilización por parte de los dramaturgos y de su interpretación por parte de los espectadores⁴².

Para empezar, los contemporáneos eran conscientes de los peligros del hombre a caballo, que vería afectadas su cordura y su prudencia. Lo dice con la contundencia que sólo los refranes tienen el 16143 de Correas: «No hay hombre cuerdo a caballo ni colérico con juicio»⁴³. El refrán está por doquier⁴⁴. Gracián lo recrea según sus maneras en el aforismo CCVII del *Oráculo manual y arte de prudencia*: «Mucha reflexión es menester para que no se desboque una pasión, y gran cuerdo el que a caballo lo es»⁴⁵. *Mutans mutandis*, con ello nuestros antepasados imputaban la misma transformación a la persona a caballo que hoy decimos que experimenta al volante de un automóvil. A caballo o al volante aflora el lado irracional, incontrolado del hombre.

Por otra parte, tenía que ser normal para los espectadores de Calderón asociar los caballos desbocados del teatro con los muchos otros que los textos y sermones de adoctrinamiento les proponían como imágenes de la soberbia, la pasión, el

⁴² Ángel Valbuena Briones («Simbolismo...») ofrece una ajustada síntesis de la trayectoria previa, así como de los reflejos en las distintas artes y territorios, de la caída del caballo, que considera un emblema.

⁴³ *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Ed. digital de Rafael Zafra, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Ed. Reichenberger, 2000.

⁴⁴ Solo como muestra, sin ningún afán de exhaustividad, pueden señalarse algunos autores y obras que lo citan: Mateo Alemán (*El Guzmán de Alfarache*), Lope de Vega (*El guante de doña Blanca*, *Santa Casilda*, *El truhán del cielo*), Tirso de Molina (*Los cigarrales de Toledo*, *El amor y el amistad*, *El mayor desengaño*, *Privar contra su gusto*, *La prudencia en la mujer*), José de Valdevelso (*El hijo pródigo*), Luis Vélez (*El príncipe esclavo I*), Guillén de Castro (*Don Quijote de la Mancha*), Antonio Hurtado de Mendoza (*Cada loco con su tema*), Agustín Moreto (*Antíoco y Seleuco*), Juan de Matos Fragoso (*Callar siempre es lo mejor*).

⁴⁵ *El héroe; Oráculo manual y el arte de prudencia*, eds. Antonio Bernat Vistarini y Abraham Madroñal Durán, Madrid, Castalia, 2003, pp. 282-283.

apetito, la concupiscencia, el vicio, el pecado o la herejía. Un recorrido por la literatura de los siglos XVI y XVII permitiría comprobar esta repetida presencia en la literatura religiosa: Pedro de Ribadeneira, Fray Luis de Granada, Malón de Chaide, Fray Alonso de Cabrera, Luque Fajardo, etc. Su control depende de la razón y de la práctica de las virtudes.

Valbuena Briones señala cómo el propio Calderón ha dejado pistas explícitas para la interpretación de estos episodios en un sentido confluyente. Una de ellas se encuentra en el auto de *El gran mercado del mundo* [1635]. Dada la intención didáctica de estas piezas sacramentales es normal que intenten conducir la traducción correcta de los distintos elementos de las alegorías que contienen. En el auto citado uno de ellos es el que interesa: el Buen Genio, que ha comprado un caballo en la Feria del Mundo, está a punto de ser derribado por él, pero consigue controlarlo, gracias a haber practicado la virtud:

No me has de arrojar de ti,
monstruo de soberbia lleno,
pues de la obediencia el freno
te trae seguro.⁴⁶

Este juego alegórico con caballos que significan peligros morales que hay que controlar no es nuevo en el teatro español. En *El hijo pródigo*, José de Valdivielso los había presentado con un significado en esta dirección: sus nombres son Amor, Vanagloria, Irascible, Deleite, Deseo; el protagonista pide que se los ensillen y se van apuntando los riesgos que se corre sobre ellos⁴⁷.

De la mayoría de los aspectos vistos en estos párrafos dedicados a las funciones y sentidos de la caída del caballo participaría la de Rosaura en *La vida es sueño*. Valgan para sintetizarlos, y concluir, las palabras de Valbuena Briones: «El problema dramático que Calderón plantea en este drama es la lucha entre la razón y los instintos. El comienzo con la caída del caballo arrastrando al jinete anuncia el estado de turbación en que los protagonistas se encuentran y en el que las pasiones desatadas no obedecen al gobierno. Dinamismo barroco que introduce por medio de una manera de decir indirecta el tenso nudo de la pieza»⁴⁸.

⁴⁶ Citado por Valbuena Briones, «Simbolismo...», p. 696.

⁴⁷ *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII. Colección escogida, dispuesta y ordenada por Eduardo González Pedroso*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1865, p. 217.

⁴⁸ Valbuena Briones, *Simbolismo...*, p. 701.

LAS MUJERES DEL FRAILE

Pedro María MARTÍNEZ

Actor

Óyese un alleluya o cualquier otro sonido o música que ilustre que se está produciendo un viaje del cielo a la tierra.

Súbitamente entra por la puerta con gran excitación fray Gabriel Téllez, Tirso de Molina, con su hábito de mercedario, sus sandalias...lleva en la mano un cartapacio con hojas de papel de pergamino muy grande.

TÉLLEZ.- ¡Alleluya, alleluya, alleluya! ¡Ay qué alegría tengo de estar aquí! ¡Ay qué alegría! Gracias, Señor, por tu infinita bondad y también por esta música celestial que ha hecho mi viaje tan grato. Gracias, gracias, gracias...*(La música se va yendo. Por fin se dirige al público)* No os asustéis, queridos míos. Soy una aparición sí, soy la encarnación de un humilde fraile, fray Gabriel Téllez, de otro nombre Tirso de Molina, pero soy una aparición amorosa de alguien que os conoce y os quiere. Si supiérais cuántas veces durante los últimos cuatro siglos he pedido a Nuestro Señor que hiciera conmigo este pequeño milagro, que me permitiera ser un humilde conferenciante en vuestros teatros...” ¿Y de qué les vas a hablar tú, Gabriel, carcamal, que a ellos, seres del siglo XXI, pueda interesarles?”, me decía Él lleno de divina razón.”. “Claro, Señor, claro...” Yo no me atrevía a decirle el asunto de mi conferencia y volvía sobre mis pasos una y otra vez. Y por fin me atreví: “Señor, quiero hablarles de un tema que sí les va a interesar porque es un tema eterno: las mujeres” “¿Qué has dicho?” Y yo, como si no le hubiera oído, “de cómo, quizá por mi obligación de tenerlas lejos de mi vida y de mi lecho, las he amado, de cómo llegué a conocerlas profundamente y por ello fui capaz de plasmar en mis obras sus virtudes, la belleza de su corazón, y también, pocas veces, sus bajezas”... Y Él, bastante enfadado... “Gabriel, te he dicho mil veces que no quiero que hables de tu teatro ni aquí en el cielo ni mucho menos en la tierra. Eras un fraile, Téllez.. ¿Imaginas cuánta manga ancha tuve que tener con tus muchas procacidades para no condenarte al fuego eterno cuando fuiste juzgado?” “Lo sé, Señor, pero también sé –y aquí me puse un poco pícaro, la verdad- que si ahora estoy gozando de tu divina presencia, que si me permites a menudo viajar al Parnaso a ver a mis maestros y amigos, es porque mi teatro te gusta. Reconócelo, Señor, te gusta mi “Burlador

de Sevilla” justo por mi atrevimiento para hablar del rebelde seductor Don Juan, que sería después un mito universal, te gustan mi Mireno vergonzoso y mi cobarde más valiente. Pero sobre todo, Señor, te gusta cómo escribo de ellas, de ellas tu creación más perfecta: te gustan, te encantan las mujeres de mi teatro” “Calla, calla, Gabriel, atrevido, no sé qué voy a hacer contigo...vete, vete de una vez no vaya a arrepentirme. Pero no pienses que a partir de ahora vas a poder andar de acá para allá como un cómico de la legua ...” “Claro que no, Señor, claro que no... Una cosa más tengo que pedirte, Señor, pequeñita” “¿Otra petición? No tienes vergüenza”...“Necesito que me acompañen algunos comediantes” “Ni hablar.” Te prometo que los devolveré a Tu divina presencia en el mismo estado de santa beatitud que ahora disfrutan, que no permitiré...” “ No quiero saber ni quiénes son. Fuera de mi vista, Gabriel, descarado, no abuses más de mi bondad, o... Pero que sepas que estaré vigilando cada una de las palabras que digas”. “ Claro que sí, Señor, claro que sí., y gracias, Señor, gracias, gracias, gracias...”

Y aquí estoy, mejor dicho, estamos. Pero dejadme decirlos que antes de venir aquí hemos estado en el Parnaso, el lugar en el que habitan los poetas. Y allí, los hemos visto a todos, muchos de vosotros bien los conocéis o al menos los habéis oído nombrar. Que no se me olviden: a Fernando de Rojas, a Garcilaso y a Fray Luis de León; a los divinos Juan de la Cruz y Teresa de Avila, a mi maestro Lope de Vega, tan brillante y genial como os lo habéis imaginado, y también tan mujeriego, que tiene a las nueve musas en un sinvivir; a don Pedro Calderón de la Barca, mucho más guasón de como lo habéis retratado, a Lope de Rueda y a Mira de Amescua, a Guillén de Castro, a Moreto y a Ruiz de Alarcón; a don Francisco de Quevedo y a don Luis de Góngora, cuya controversia ya se ha hecho eterna, a don Miguel de Cervantes, con el *Quijote* bajo su brazo cortado, porque orgulloso de haber escrito la mejor novela de todos los tiempos ha pedido a Dios continuar manco por toda la eternidad; a Sor Juana Inés de la Cruz, que, hablando de mujeres, qué mujer, y a muchos más que ahora sería prolijo nombrar...Y como se celebraba no sé qué fiesta, que todo el tiempo en ese divino monte se celebran justas literarias con poetas de todas las lenguas, allí estaban también los franceses y los italianos, y los ingleses con Guillermo Shakespeare a la cabeza, tan loco y apasionado como lo son su teatro y su poesía, disparando su fuerza natural en todas las direcciones para revuelo de Musas, ninfas y también faunos, poniendo en aprietos al hermoso Petrarca, su preferido..., qué bárbaro, (*Se santigua*)...Todos ellos mandan besos para vosotros, pero en especial quieren que yo, de su parte, dé un gran beso a quien durante los últimos veinticinco años, con su empeño inquebrantable y su enorme amor al teatro clásico, os ha reunido a los que ya sois indispensables asistentes y colaboradores a estas Jornadas del Siglo de Oro de Almería. Antonio Serrano, recibe el beso de los poetas.

(Tirso besa a Antonio Serrano. En ese momento entra con toda la fuerza que permita el equipo técnico, el sonido del mar y de las gaviotas.)

TÉLLEZ: (*Asustado*) Señor, ¿qué es esto? ¿He dicho algo malo? ¿No tenía que haber nombrado al inglés libertino? Perdón, Señor, tendré cuidado en adelante.

(*Tirso ve a Tisbea en el centro del escenario y se retira a un lado*)

TISBEA:

Yo, de cuantas el mar,
pies de jazmín y rosa,
en sus riberas besa
con fugitivas olas,
sola de amor exenta,
como en ventura sola,
tirana me reservo
de sus prisiones locas.
Oyendo de las aves
las quejas amorosas,
y los combates dulces
del agua entre las rocas,
segura me entretengo,
que en libertad se goza
el alma a que amor áspid
no le ofende ponzoña.
Mi honor conservo en pajas
como fruta sabrosa,
vidrio guardado en ellas
para que no se rompa.
De cuantos pescadores
con fuego Tarragona
de piratas defiende
en la argentada costa,
suplicio soy y encanto;
a sus suspiros sorda;
a sus ruegos, terrible;
a sus promesas, roca.
Ya con vigüelas dulces
y sutiles zampoñas
música me consagran;
y todo no me importa,
porque en tirano imperio
vivo de amor señora;
que hallo gusto en sus penas

y en sus infiernos gloria.
Pero, necio discurso
que mi ejercicio estorbas,
en él no me diviertas
en cosa que no importa.
Quiero entregar la caña
al viento y a a la boca
del pececillo el cebo.
Pero al agua se arrojan
dos hombres de una nave,
antes que el mar la sorba,
que sobre el agua viene
y en un escollo aborda...
Un hombre al otro aguarda
que dice que se ahoga...

(Sube el sonido de mar y el personaje desaparece)

TÉLLEZ.- Ha sido Tisbea, de *El burlador de Sevilla*, quien ha interrumpido con razón mi tonto discurso para recordarme que es de ellas, de las mujeres de mi teatro, de lo que este conferenciante se tiene que ocupar. *(Leyendo)* Tisbea, una muchacha valiente que presume de ser fuerte a la tentación del amor, que “halla gusto en las penas y en los infiernos gloria” de quienes la pretenden, pero cuya fortaleza va a caer como un castillo de naipes en brazos del irresistible don Juan y sus falsas promesas de matrimonio.

TISBEA.- “Yo a ti me allano bajo tu palabra y mano de esposo”,

TÉLLEZ.- Así se entrega Tisbea, y también lo hacen Aminta e Isabela y tantas otras que he conocido y he retratado en diferentes obras y con diferentes nombres: Leonela, Finea..., o la gallega Marihernández, ingenua y valerosa campesina que, en la obra que lleva su nombre, cuenta con versos sencillos, y luchando con su vergüenza, cómo fue seducida por el apuesto portugués Don Alvaro de Ataide. Oigámosla.

MARÍA:

Hechizóme a lo serrano,
burlóme a lo portugués.
Fuese a Monterrey después...
Tarde lloro...Creí temprano...
¡Ay! ¡Qué le contara yo
si no tuviese vergüenza!
Mire, ya que amor comienza

a informarle...Anocheció...
y yo despierta, a cierra ojos,
y entre dos luces dormida,
el alma en él embebida,
la voluntad con antojos
y a oscuras el aposento,
pisando huevos entró,
y entonces...¡qué me sé yo!
¡Ay Dios!¿Como se lo cuento?
Tánto supo acariciar...
Tánto vino a prometer...
Era hombre, en fin..., yo mujer...
En algo había de parar...
No resiste quien desea,
y como me mostró amor,
llegó...y pregue a Dios, señor...
En fin, que orégano sea.
Mas esto fue con promesa
que había de ser mi marido.
Hase el traidor acogido
con la Beatriz portuguesa;
y hanme dicho que los dos,
según el amor se enseñan,
dentro un mes se matrimeñan,
que mala pro les dé Dios.

La falsa promesa, la caída...y después el lamento interminable

LAS DOS MUJERES.-"Mal haya la mujer que en hombres fía..., mal haya la mujer que en hombres fía, mal haya la mujer que en hombres fía..."

TÉLLEZ.-A veces mis mujeres, víctimas del deseo desbocado de hombres sin escrúpulos, ejercerán sin vacilar una cruel venganza. Tiene que soportar la duquesa Leonora que su marido le pida que interceda para poder él conseguir a la bella Sirena en *El pretendiente al revés*, pero sirviéndose de inteligencia y astucia someterá al duque a la más dura humillación. Tiene que soportar Tamar ser violada por Amón, su propio hermano, y su venganza será la muerte del criminal. *La venganza de Tamar* es quizá la más trágica de mis creaciones. Yo quería escribir también de cosas muy graves con muy graves nombres: incesto, violación... Mi confesionario era muchas veces el único lugar de desahogo para mujeres que, llenas de odio y deshechas en lágrimas, me relataban los abusos de los que habían sido víctimas. Y yo, testigo de mi tiempo, no podía callar esas realidades. Pero sabía que podía ser censurado por mis propios superiores y sobre todo por la durísima Junta de Refor-

mación, fruto de la llegada al trono de Felipe IV, que se declaró abiertamente en contra de las representaciones teatrales. Tenía yo que emplear entonces un lenguaje disfrazado, y lo encontré, como ya lo habían hecho mis maestros, utilizando pasajes mitológicos o bíblicos. La ultrajada Tamar se presentaba así, hablando por boca de otras muchas mujeres, ante su padre el rey David:

TAMAR

Gran monarca de Israel,
descendiente del León,
si lágrimas, si suspiros
te mueven a compasión,
y cuando aquesto no baste,
si el ser hija tuya yo
a que castigues te incita
al que tu sangre afrentó,
por los ojos vierto el alma,
luto traigo por mi honor.
La mortal enfermedad
del torpe príncipe Amón,
peste de la honra fue
y a mí llegó su infección.
Y sin advertir mis quejas,
ni el proponerle que soy
tu hija, rey, y su hermana,
su estado, su ley, su Dios,
echando la gente fuera
a puerta cerrada entró
en el templo de la fama
y sagrado de mi honor.
Aborrecióme ofendida,
no me espanto, que al fin son
enemigas declaradas
la esperanza y posesión.
Echóme injuriosamente
de su casa el violador,
oprobios por gustos dando,
¡paga, en fin, de tal señor!
Dirás que Amón es tu sangre,
el vicio la corrompió.
Hijos tienes herederos,
semejanza tuya son

en el esfuerzo y virtudes;
no dejes por sucesor
quien, deshonrando a su hermana,
menoscaba tu opinión.
Véncete, rey, a ti mismo,
la justicia a la pasión
preceda, porque no afrente
los que tus vasallos son.
Hermanos, justicia pido,
entera satisfacción
tomad, o en eterna afrenta
vivid sin fama desde hoy.
¡Padre, hermanos, israelitas,
calles, puertas, cielos, sol,
brutos, peces, aves, plantas,
elementos, campos, Dios...!
¡Justicia os pido a todos de un traidor,
de su ley y su hermana violador!

TÉLLEZ.- María de Riquelme, qué gran trágica, famosa también en Francia y en Italia; y antes de ella, Manuela de Bustamante como Tisbea y Feliciano Carrillo como Marihernández, otras dos grandes comediantas. (*Música*)

Pero el confesionario me sirvió también, y a Dios gracias sobre todo, para enterarme de mil y una peripecias de mujeres, de graciosísimos chascarrillos, de los lances más sorprendentes que os podéis imaginar. Toledo, Guadalajara, Salamanca, Soria, Zaragoza, ciudades que visité por mis obligaciones dentro de la Orden..., pero sobre todo Madrid, una ciudad de extraordinaria viveza, donde cualquier cosa podía ocurrir a la vuelta de cualquier esquina, fueron fuentes de gozosa inspiración para muchas de mis comedias. ¿Qué puede hacer una mujer por amor? Cuando hayais acabado de imaginar, todavía estaremos al principio de la interminable variedad de estrategias, chantajes, zalamerías..., de que una mujer es capaz para conseguir su objetivo en el terreno amoroso: desde aquella que persigue a su amor disfrazada de hombre y no duda en seducir a sus rivales para ganarles la partida, como mi doña Juana de *Don Gil*, hasta esa doña Magdalena que desdoblada en Marquesa de Chirinola acaba estando celosa de sí misma, retraté y también inventé, porque la fantasía del teatro y mi conocimiento del alma femenina me lo permitían, un buen número de personajes de mujer de la más diversa procedencia social pero con un denominador común: la claridad y la fuerza de sus deseos. A una de mis comedias cortesanas, *El vergonzoso en palacio* pertenece la escena que viene a continuación. Otra Magdalena, ésta hija de un duque, no puede, por su condición de noble y también por ser mujer, declarar su amor a Mireno. Este Mireno, que convertido en el maestro Don Dionís se ha introducido en el palacio por

motivos largos de explicar, en realidad es pastor, y se siente tan avergonzado de estar en la corte que es incapaz de decirle a Madalena que él también la quiere. Ella lo sabe y está desesperada. Veamos lo que inventa para que su amado pierda la vergüenza y se declare:

MADALENA *en escena, nerviosa, espera.*

JUANA.- Don Dionís, señora, viene a darle lición.

MADALENA -

A dar
lición vendrá de callar,
pues aun palabras no tiene.
(*Aparte*) De suerte me trata amor
que mi pena no consiente
más silencio; abiertamente
le declararé mi amor,
contra el común orden y uso;
mas tiene que ser de modo
que diciéndoselo todo,
le he de dejar más confuso.

(*Siéntase en una silla y finge que duerme. Sale Mireno*)

MIRENO.-

¿Qué manda vuestra excelencia?
¿Es hora de dar lición?

(*Aparte*)

Ya comienza el corazón
a temblar en su presencia.

MADALENA.- (*Aparte*)

Yo quiero dar a entenderme
como que dormida estoy.

MIRENO.-

Don Dionís, señora, soy.
¿No me responde? Si duerme,
durmiendo está. Atrevimiento,
ahora es tiempo; llegad
a contemplar la beldad
que ofusca mi entendimiento.
¿Hizo el Autor soberano
de nuestra naturaleza
más acabada belleza?
Besarla quiero una mano.

¿Llegaré? Sí; pero no;
que es la reliquia divina,
y mi humilde boca indina
de tocalla. ¡Pero yo
soy hombre y tiemblo! ¿Qué es esto?
Ánimo. ¿No duerme? Sí.
Voy. ¿Si despierta? ¡Ay de mí!,
que el peligro es manifiesto.
El temor al amor venza:
afuera quiero esperar.

MADALENA.- (*Aparte*)

¡Que no se atrevió a llegar!
¡Mal haya tanta vergüenza!

MIRENO.-

No parezco bien aquí
solo, pues durmiendo está.
Yo me voy.

MADALENA.- (*Aparte*)

¿Qué al fin se va?
(Como que duerme)
Don Dionís...

MIRENO.-

¿Llamóme? Sí.
¿Si acaso soñando está
en mí? ¡Ay, cielos, quién supiera
lo que dice!

MADALENA.- (*Como que duerme*)

No os vais fuera;
llegaos, Don Dionís, acá.

MIRENO.-

Llegar me manda su sueño.
¡Qué venturosa ocasión!
Obedecella es razón,
pues, aunque duerme, es mi dueño.
Amor, acabad de hablar;
no seais corto.

MADALENA.- (*Siempre como entre sueños*)

Don Dionís:
ya que a enseñarme venís
a un tiempo a escribir y amar
al conde de Vasconcelos...

MIRENO.-

¡Ay, celos! ¿Qué es lo que veis?

MADALENA.-

Quisiera ver si sabéis
qué es amor y qué son celos.
Decidme: ¿tenéis amor?
¿De qué os ponéis colorado?
¿Qué vergüenza os ha turbado?
Responded, dejá el temor.
Si esto es verdad, ¿para qué
os avergonzáis así?

(Ella misma se pregunta y se responde como que duerme)

¿Queréis bien? –Señora, sí-
¡Gracias a Dios que os saqué
una palabra siquiera!

MIRENO.-

¿Hay sueño más amoroso?
¡Oh, mil veces venturoso
quien le escucha y considera!

MADALENA.-

¿Ya habéis dicho a vuestra dama
vuestro amor? –No me he atrevido-
¿Luego nunca lo ha sabido?
-Es muy cobarde quien ama-
¿No os ha dado ella ocasión
para declararos? –Tanta,
que mi cortedad me espanta-
Hablad, que esa suspensión
hace a vuestro amor agravio.
-Sí, mas la desigualdad
que hay, señora, entre los dos
me acobarda.- Amor, ¿no es dios?
-Sí, señora- Pues hablad,
que sus absolutas leyes
saben abatir monarcas
e igualar con las abarcas
las coronas de los reyes.
-Pero yo temo, ay de mí-
¿Y si yo su nombre os doy?
¿Diréis si es ella si soy
yo acaso? -Señora, sí-

¡Acabara yo de hablar!
Yo ya sé que os causa celos
el conde de Vascondelos.
-Hácame desesperar;
que es, señora, vuestro igual
y heredero de Braganza.-
La igualdad y semejanza
no está en que sea principal,
o humilde y pobre el amante,
sino en la conformidad
del alma y la voluntad.
Declaráos de aquí adelante.
Días ha que os preferí
al conde de Vasconcelos.

MIRENO.-

¡Qué escucho, piadosos cielos!

MADALENA.- (*Hace como que despierta*)

¡Ay, Jesús, ¿quién está aquí?
¿Quién os trujo a mi presencia,
Don Dionís?

MIRENO.-

Señora mía...

MADALENA.-

¿Qué hacéis aquí?

MIRENO.-

Yo venía
a dar a vuestra excelencia
lición; halléla durmiendo,
y mientras que despertaba,
aquí, señora, aguardaba.

MADALENA.-

Dormime, en fin, y no entiendo
de qué pudo sucederme,
que es gran novedad en mí
quedarme dormida así.

MIRENO.-

Si sueña siempre que duerme
vuestra excelencia del modo
que agora, idichoso yo!

MADALENA.- (*Aparte*)

¡Gracias al cielo que habló
este mudo!

MIRENO.- (*Aparte*)

Tiemblo todo.
(*A ella*) Durmiendo, vuestra excelencia,
por palabras se ha explicado.

MADALENA.-

¡Válame Dios!

MIRENO.-

Y he sacado
en mi favor la sentencia,
que falta ser confirmada
para hacer mi dicha cierta,
por vueselencia despierta.

MADALENA.-

Yo no me acuerdo de nada.
Decídmelo; podrá ser
que me acuerde de algo agora.

MIRENO.-

No me atrevo, gran señora.

MADALENA.-

Muy malo debe de ser.
Acabad ya, por mi vida.

MIRENO.-

Tengo vergüenza.

MADALENA.-

Acabad,
que estáis, Don Dionís, pesado.

MIRENO.-

Abiertamente ha mostrado
que me tiene voluntad.

MADALENA.-

¿Yo? ¿Cómo?

MIRENO.-

Alumbró mis celos,
y en sueños me ha prometido...

MADALENA.-

¿Sí?

MIRENO.-

Que he de ser preferido

al conde de Vasconcelos.
Mira si en esta ocasión
son los favores pequeños.

MAGDALENA.-

Don Dionís, no creáis en sueños,
que los sueños, sueños son (*vase*)

TÉLLEZ.- Este hombre que ahora abandona el estrado es Damián Arias de Peñafiel, el más apuesto galán de su época, y Mireno, el personaje que lo hizo famoso.

(*Leyendo*) Si la vida palaciega en la Corte de Madrid daba mucho juego, como acabáis de ver, imagináos lo que podía ocurrir en las calles de la ciudad y dentro de sus casas. Mis comedias “urbanas”, como luego las han llamado los estudiosos, son mis preferidas. Los barrios de Madrid, su gente, callejera y bulli-ciosa, me han inspirado multitud de retratos de hombres y de mujeres. Sí, sobre todo de mujeres. Las he conocido valientes y melancólicas, atrevidas y cobar-des, celosas y liberales, casi todas enamoradas..., y todo ello en grado sumo. Las he conocido también rebeldes, mujeres adelantadas a su tiempo, dispuestas a enfrentarse al destino que se les tiene preparado y que harán lo que sea para cambiarlo. De entre todas estas rebeldes hay una a la que amo especialmente y esa es Marta, mi Marta la piadosa, quien, a punto de enfrentarse a las reglas de apariencia que quieren decidir su destino, hace, en la primera escena de la comedia, alarde de su carácter:

DOÑA MARTA.

Siempre somos las mujeres,
si lo pretendes saber,
mucho más largas de vista
que los hombres; penetramos
las almas cuando miramos,
sin que el cuerpo lo resista.

TÉLLEZ.- Marta y Lucía son hermanas. Marta y Felipe están enamorados, pero Felipe, que se esconde disfrazado de don Dionís en casa de las damas, ha seducido a Lucía para asegurarse su silencio, pues mató en una reyerta al hermano de ambas y le busca la justicia. Ese juego a dos bandas le va a traer más de un problema. Veámoslo:

DOÑA MARTA:

Mi perlático de perlas,
mi estudiante en afición,
mi maestro en dar lición
de industrias para saberlas...

DON FELIPE

Mi hipócrita enamorada,
mi escrupulosa fingida,

- mi melindrosa querida,
mi socarrona taimada... (*Se abrazan*)
- DOÑA LUCIA (*Retirada*)
Don Felipe es quien en casa,
con su fingida cautela,
cuando entre celos me hiela,
con fuego de amor me abrasa;
y mi hermana con su trato
fingido, goza su amor;
que no hay engaño mayor
que el engaño a lo beato.
Daré voces; pero no:
mejor es ver escondida
esta devoción fingida.
¡Mira si lo dije yo!
- DOÑA MARTA
¡Ay, dulce dómine mío!
- DON FELIPE
¡Ay, mi hipócrita amorosa! (*Se abrazan y babosean*)
- DOÑA LUCIA (*Aparte*)
¿Esta es Marta la piadosa,
y éste el dómine Berrío?
Con tales dominaciones
también me seré yo buena;
mas, amor, ¿con tanta pena
treguas a mis celos pones?
No hay sufrillo. (*Adelántase*) ¡Marta!
- DOÑA MARTA
¡Hermana!
- DOÑA LUCIA
Mi padre te está aguardando.
¿No vas?
- DOÑA MARTA
Sí, Lucía, en dando
lición
- DOÑA LUCIA
¡Qué buena cristiana!
Mi padre no ha de esperar.
- DOÑA MARTA
Dómine, ponga aquí el dedo: (*Le da el libro*)
en el vocativo quedo.

DOÑA LUCIA ¡Que siempre me han de estorbar! (*Vase*)

DOÑ FELIPE ¿Conjugábais los dos?

DOÑ FELIPE

Sí, amor, amoris.

DOÑA LUCIA

 Traidor,
yo ya he visto vuestro amor,
y casos suyos oí.
Ya Felipe cauteloso,
disfrazado en la sotana,
los melindres de mi hermana
y tu embeleco amoroso
he conocido; ya sé
que de mi amor olvidado,
porque della te has pagado,
no quieres pagar mi fe
y pues de mí no haces caso,
tu muerte es justa (*Gritando*) ¡Ah, señor!
Aquí está el vil matador
de mi hermano. ¡Ah, padre!

DOÑ FELIPE

 Paso.

DOÑA LUCIA (*Aparte*) Yo soy perdido.--¡Ah, bien mío!

 ¿Yo tu bien? ¡Qué linda cosa!
Ve a mi hermana que piadosa
te ha convertido en Berrío.

DOÑ FELIPE

Lucía, luz de mis ojos,
¡vive Dios!, que la ocasión
de tanta transformación
y escolásticos despojos,
solo ha sido por tenella
de hablar contigo, y gozar,
dándome dicha y lugar,
de tu amor la ocasión bella.
Conocióme Marta luego
que, como ves, vine aquí;
y que la amaba fingí
para apaciguar su fuego:

Si esta firmeza merece
tan inhumana crueldad,
da voces.

DOÑA LUCIA

¿Eso es verdad?

DON FELIPE

Mi bien, sí.

DOÑA LUCIA

No lo parece.
Mas para obligarme a mí
no quiero que tú me quieras
de burlas sino de veras.

DON FELIPE

¿Estás enojada?

DOÑA LUCIA.

Sí.

(Abrázanse y sale doña Marta)

DOÑA MARTA

Voces oí de mi hermana.
Válgame Dios, ¿qué será?
Mas con don Felipe está;
cesó mi esperanza vana.
Quiero escuchar lo que tratan
escondida desde aquí.

DOÑA LUCIA

¿Qué por mí es el disfraz?

DON FELIPE

Sí

DOÑA LUCIA

¿Qué mis amores te matan?
Pues este cuello corona
otra vez, Felipe amado. *(Abrázanse)*

DOÑA MARTA *(Aparte)*

¡Bueno está el encadenado!

DON FELIPE

Pues por una hipocritona
engaña-bobos, ¿querías
que me disfrazase yo?
Solo tu amor animó,
mi bien, las industrias mías.

DOÑA MARTA

Celos, si en tales ensayos
sois nublados del amor,
¿qué aguarda vuestro rigor?
Lloved fuego, arrojad rayos.

DOÑA LUCIA

Yo sé que la quieres bien;
no finjas nuevos engaños.

DON FELIPE

Mala Pascua y malos años
le dé Dios a Marta.

DOÑA LUCIA

Amén

DON FELIPE

Presto nos verá a los dos
juntos, burlándose a sí.

DOÑA LUCIA

En fin, ¿soy tu esposa?

DON FELIPE

Sí.

DOÑA LUCIA

¿Yo?

DON FELIPE

Tú sola.

DOÑA LUCIA

Adiós.

DON FELIPE

Adiós

(Vase doña Lucia)

DOÑA MARTA

¡Engañoso burlador!
perrillo de muchas bodas,
danzante que baila en todas,
hombre, en fin, y más traidor.
¡Por sola doña Lucía
ha sido el disfraz, villano!
¡Para ella alegre y sano!
¡Para mí con perlesía
¡Padre! ¡Alférez! ¡Capitán!

DON FELIPE

Mi bien, oye, que te engañas.

¡Hay quimeras más extrañas!
Aquí la muerte me dan

DOÑA MARTA.-

¡Hola, prended a ese ingrato!

DON FELIPE

Mi bien, por los soles dos
que adoro, por ti, por Dios
que ve la verdad que trato,
que engañé a doña Lucía
porque oyó cuanto contigo
hablé, temiendo el castigo
que si quien era decía,
me amenazaba.

DOÑA MARTA

Otro tanto
le has dicho en este lugar;
traidor, no pienses matar
dos pájaros con un canto.
Ya sé que la quieres bien.

DON FELIPE

Que todos fueron engaños.

DOÑA MARTA

Mala Pascua y malos años
le dé Dios a Marta.-Amén-
¿Fue este engaño?

DON FELIPE

Asegurarla
por ese camino fue.

DOÑA MARTA

Que te den la muerte haré:
no pienses, traidor, gozarla.

(Vemos a Tirso emitiendo ayes como si le estuvieran dando calambres)

TÉLLEZ.- ¡Ay, ay, aaaaaaaaayyy! Señor, perdón, perdón , iaaaaayyy!, com-
préndelo, Señor, son jóvenes, se quieren, se desean...¡aayyy! y expresan sus sen-
timientos y ardores, con besos, con abrazos, con caricias...¡aayyy, basta, Señor, te
lo suplico! No habrá más de eso, te lo aseguro. Se acabaron las licencias que ahora
tocan la seriedad, la medida y la prudencia de la reina doña María, personaje central
de *La prudencia en la mujer*, una de mis grandes creaciones y también, lo sé, una
de tus preferidas. La gran doña María, que se retira a la aldea para dejar a su hijo
el gobierno del reino, aún temiendo que la arrogancia del joven monarca ponga
en peligro, como así ocurrirá, la paz y la unidad que ella tan trabajosamente ha

conseguido, recién llegada a Becerril y ya “lejos del mundanal ruido” se expresa con serenas y hermosas palabras:

Las comediantes, como gente del pueblo, anuncian la llegada de la reina. “Que viene la Reina” “Que viene la Reina doña María”

DOÑA MARIA:

Ya gozaré con descanso
lo que mi quietud desea:
el sosiego de la aldea,
su trato sencillo y manso,
las verdades que en palacio
por tanto precio se venden,
las palabras que no ofenden;
la vida que aquí despacio
con tiempo a la muerte avisa,
el quieto y seguro sueño,
que en la corte es tan pequeño,
con su vida de prisa;
no sé cómo encareceros
el contento que recibo
de ver que ya libre vivo
de engañosos lisonjeros.
¡Gracias a Dios que he salido
de aquel laberinto extraño,
donde la traición y engaño
trocando el traje y vestido
con la verdad desterrada,
vende el vidrio por cristal!
¡Oh, carga del trono real,
del ignorante adorada!
La alegre vida confieso
que sin ti segura gozo:
Fernando, que es hombre y mozo,
podrá sustentar tu peso
que no poca hazaña ha sido,
siendo yo débil mujer,
el no haberme hecho caer
diez años que te he traído. (*Mutis*)

TÉLLEZ.- ¡Viva la Reina! ¡Viva la Reina doña María! Reinas y campesinas, nobles y villanas, siempre amorosas aun dentro de la piel de fieras Amazonas, a todas las conocí, a todas secretamente las amé, que Dios me perdone, y ellas me inspiraron los mejores versos de mis comedias.

DAMIÁN.-

¿Qué hay de Sevilla?

TÉLLEZ.- (*Ahora golfete, rijoso y cayendo en la trampa que se le tiende*)

Está ya

toda esa corte mudada.

DAMIÁN.-

¿Mujeres?

TÉLLEZ.-

Cosa juzgada.

DAMIÁN.-

¿Constanza?

TÉLLEZ

Es lástima vella

lampiña de frente y ceja.

Llámale el portugués vieja,

y ella imagina que bella.

DAMIÁN.-

Sí, que *velha* en portugués

suen a vieja en castellano.

¿Y Teodora?

TÉLLEZ

Este verano

se escapó del mal francés

por un río de sudores;

y está tan tierna y reciente,

que anteayer me arrojó un diente

envuelto entre muchas flores.

DAMIÁN.-

¿Julia, la del candilejo?

TÉLLEZ

Ya con sus afeites lucha.

DAMIÁN.-

¿Véndese siempre por trucha?

TÉLLEZ

Ya se da por abadejo.

DAMIÁN.-

El barrio de Cantarranas,

¿tiene buena población?

TÉLLEZ (*que cada vez se divierte más*)

Ranas las más dellas son.

DAMIÁN.-

Maestro Tirso, pues para tenerles tanto amor como dices, qué galería de esperrpentos en aquella escena de *El burlador de Sevilla*...

TÉLLEZ (*Pillado en falta*)

Calla, calla, comicucho, ¿cómo te atreves a enredarme? Si no tenía que haberte traído, si siempre fuiste uno del montón...

DAMIÁN.-

Pero si tenéis razón, maestro, y también habéis escrito

El más eficaz remedio
de toda doncella ha sido
cuatro arrobas de marido
sin suegra que se entre en medio.

TÉLLEZ

Eso no es mío,

DAMIÁN.-

Claro que sí, y yo lo suscribo. Que todas quieren lo mismo. Y por conseguirlo pelearán hermanas contra hermanas, amigas contra amigas, nobles contra plebeyas... Ahora mismo vamos a ver una escena que certifica lo que digo "La mujer por fuerza", tercer acto, escena primera

TÉLLEZ

No, esa escena no, te la prohíbo, además esa función solo se me atribuye

DAMIÁN.- Embustero, si tiene todas las claves que vos usais.

TÉLLEZ.- ¿Yo?

DAMIÁN.- A ver si no. El Conde Federico, en viaje diplomático a Hungría, se ha hospedado en casa de Alberto. Como el Conde tiene fama de mujeriego, Alberto no permite que conozca a su hermana Finea.

TÉLLEZ.- Sin embargo, Finea ha podido, de lejos, ver al Conde.

DAMIÁN.- Y se ha enamorado perdidamente de él. Tanto, que le ha seguido de vuelta a Nápoles sin que él lo sepa con la intención de conseguir su amor.

TÉLLEZ.- Se ha vestido de hombre y, bajo el nombre de Celio, se ha introducido en la Corte de Nápoles, donde ha conocido a Florela, la prometida del Conde.

DAMIÁN.- Finea, que ahora es Celio, le ha dicho a Florela que su prometido, el Conde, no solo ha seducido a la hermana de Alberto, sino que se la ha traído a la corte y la tiene escondida. Como Florela no se lo cree, Finea, que ahora es Celio, le ha dicho que va a traer a Finea a su presencia para que sea ella misma quien cuente cómo fue seducida por el Conde.

TÉLLEZ.- Para ello ha convencido a Fenisa, una damita de la corte a quien tiene medio enamorada, para que se haga pasar por Finea.

DAMIÁN.- O sea, por ella misma.

TÉLLEZ.- La intención de Finea, que ahora es Celio, es que Florela, al enterarse por boca de la misma Finea de que el Conde le es infiel, rompa con él y le deje a ella el camino libre. Yo creo que con esta explicación, el público no tendrá ningún problema para entender lo que ocurre.

DAMIÁN.- Y decís que vuestras mujeres no son enredadoras. Ya es hora de ver la escena. Escuchad, escuchad lo que vos mismo habéis escrito.

(Salen Florela, Fenisa y Finea de hombre)

FLORELA.

Celio, bien venido seas.

FINEA.

Hoy verás si verdad fue.
(A Fenisa) ¿Estás en todo?

FENISA.-

Ya sé

que me he de llamar Finea.

FLORELA *(A Fenisa)*

¿Sois vos a quien trujo el Conde,
hermosa dama?

FENISA

Yo soy.

FLORELA

¿Qué en tanta desdicha estás?
Mal a quien es corresponde.

FENISA

Yo soy la hermana de Alberto

FLORELA

Mal mirasteis por su honor.

FENISA

¿Qué concierto por amor,
no fue siempre desconcierto?

FLORELA

¿Tan presto se le tuvisteis?

FENISA.

¿Pues tardásteis mucho vos
en tenersele?

FINEA *(A Florela)*

¡Por Dios
que te pilló!

FLORELA

Bien hicisteis.

FENISA

Bien o mal vivió en mi casa;
soy mujer, no somos fuertes
en la ocasión.

FINEA (A *Florela*)

Bien adviertes
lo que pasa.

FLORELA

Y que me abrasa.
¿Es posible que engañase
el Conde a una dama noble,
y que con trato tan doble
casa y voluntad pagase?

FINEA

Si se ha de casar con ella
no será muy mala paga.

FLORELA

Bien será que satisfaga
la deuda el Conde

FINEA

¿No es bella?

FLORELA

Es demonio para mí.
Nunca la hubieras traído.

FINEA

Tú, señora, lo has querido,
por eso la traje aquí.

FLORELA.-

¿Es posible que dijese
amores a otra mujer?

FINEA

Si no lo quieres creer,
mejor desengaño es ese.
Haz cuenta que fue mentira,
que en cuando a mí, ¿qué me va?

FENISA (A *Celio*)

Turbada Florela está;
con mal semblante me mira.
Vámonos, Celio, que estoy
temblando no venga el Conde.

FLORELA (*Aparte*)

¡Con qué libertad responde!
"Yo soy Finea, yo soy
de Alberto hermana, y a quien
engañó el Conde".

FINEA (*A Fenisa*)

Habla más.

FENISA

¡Qué libre mintiendo estás!

FINEA

Mi parte me va también.

FENISA

¿Parte?

FINEA

Sí, me ha prometido
el Conde con estos celos,
para traer con desvelos
a la memoria su olvido,
mil escudos. ¿cómo quieres
que no tenga en esto parte?
La mitad tengo que darte,
Fenisa para alfileres.

FENISA

Para otra cosa los tomo...
aunque yo solo de ti
quiero tu amor.

FINEA (*Aparte*)

Pues en mí
buscarás oro y hay plomo.

FENISA

Mira que el Conde vendrá.

FINEA

¿Cómo ha de venir si yo
concerté con él que no?
En fin, avisado está.

FLORELA (*Aparte*)

Porque me informe de todo
me estoy muriendo y quisiera
no escucharla si pudiera.
Mostradme, celos, un modo
con que no pueda saber

esto que saber deseo.
Pero si lo escucho y creo
¿qué sirve darme a entender
que es mentira la verdad?
Finea.

FINEA (A Fenisa)

Responde

FENISA

El nombre
es nuevo, no hay que te asombre
mi poca puntualidad.
(A Florela) ¿Qué le mandais a Finea?

FLORELA

¿Os dijo muchos amores?

FENISA

Pienso que fueron menores
los de Jasón a Medea.
Jurábame que en su vida
tuvo amor a otra mujer.

FLORELA

Si jura, bien puede ser,
pero piensa que se olvida.

FENISA

Ya sé que os le tuvo a vos,
y que no le tiene ahora,
porque dice que me adora
estando a solas los dos.

FLORELA (Aparte)

Celosa esta necia trata
asegurarse de mí.
Llévame, Celio, de aquí
esta mujer que me mata.

FINEA (A Fenisa)

Ven, Finea, que otro día
habrá mejor ocasión.

FENISA (A Florela)

Pues sabeis mi obligación,
suplícoos, señora mía,
que no le admitais aquí,
y que la palabra dada
me cumpla, pues es jurada;

decid al Conde por mí,
que si no mi hermano Alberto
le ha de matar.

FLORELA

Bien será.

(Aparte) Tras la ofensa me hace ya
tercera de su concierto.

Celio, si de aquí no llevas
este demonio o mujer,
¡verás!...

FENISA

¿Qué puedes hacer
que a ti misma no te debas?
Véngate del Conde en mí,
que mejor que el Conde soy.

FLORELA

Por vengarme dél estoy;
pero no ha de ser así,
que mi honor y el tuyo temo,
puesto que mejor se emplea.

FINEA

Vámonos de aquí, Finea.

FENISA

¿Hícelo bien?

FINEA

Por extremo;
la misma no te igualara.

FENISA

¿Qué me has de dar?

FINEA

Calla y vamos,
que en grande peligro estamos,
si ésta en su agravio repara,
y aun me espanto, según vi
sus ojos echando rayos,
que no llame dos lacayos
para vengarse de mí.

DAMIÁN- ¿Hanse visto mayores enredadoras, maestro Téllez? Pues así hacen todas.

TÉLLEZ.- ¡Calla, desvergonzado, y vete de mi vista! No tenía que haberte traído, nunca fuiste un buen comediante... De verdad que ni por un momento quería dejar

yo entre vosotros la impresión que parece haber quedado. Mujeres, lo más precioso de la creación, sois mi debilidad, emplearé la eternidad en escribir un hermoso personaje para cada una de vosotras... Pero aquí ya no dispongo de más tiempo. Mi hora de estancia entre vosotros ha terminado y he de cumplir la promesa que hice al Altísimo. Yo sé que Él, divino gruñón, que ha estado entre nosotros viendo y escuchando, ha disfrutado tanto como espero lo hayáis hecho vosotros. Ahora mis cómicos y yo desapareceremos de este lugar. Pero hemos prometido a nuestros amigos del Parnaso que volveríamos a verlos en nuestro viaje de vuelta. Y también les hemos dicho que no lo haríamos solos. Que llevaríamos con nosotros, en un vuelo poético, a nuestro querido Antonio Serrano para que reciba el homenaje que allí se le tiene preparado. Antonio, por favor, sube al estrado. Deja que te vendemos los ojos y te conduzcamos a través de las nubes al Divino Monte donde un día tú también tendrás tu morada.

(Para dar tiempo a que "los poetas" (todos los amigos que asisten al acto) se ciñan sus coronas de laurel y enciendan sus velas, los cómicos y Tirso conducen a Antonio por toda la sala como si no recordaran bien el camino, entre frases como "Yo creo que era por esa nube"..., "Que no, mujer, que es por allí...", etc. por fin parece que han llegado.)

TÉLLEZ.- Antonio, estamos a las puertas del Parnaso. Deja que te quite la venda.

(Una música acompaña esta "entrada en el parnaso". A partir de aquí, un buen número de amigos (conferenciantes, actores, asistentes...) leerán a Antonio Serrano los textos de grandes poetas seleccionados para la ocasión)

*Del licenciado Tomé de Burguillos
al ilustre señor Don Antonio Serrano en su XXV aniversario,
con el permiso de Don Félix Lope de Vega Carpio,
soldado en la armada de su Majestad¹.*

Yo, aquel que en los pasados
tiempos canté las selvas y los prados,
éstos vestidos de árboles mayores
y aquéllas de ganados y de flores,
las armas y las leyes
que conservan los reinos y los reyes,
ahora, en instrumento menos grave,
canto con voz suave,
el paso destos veinticinco años
amables, a pesar de desengaños,

¹ Todos los textos han sido seleccionados y adaptados por Amaya Curieses. Entre paréntesis van los actores y las personas que los leyeron.

que es para todos el mayor tesoro.
Vosotras, musas del castalio coro,
dadme favor en tanto
que, con el genio que me disteis, canto
los méritos, valores y alegrías
que hemos de celebrar en estos días.
Asomábase ya la primavera
por un balcón de rosas y alelís,
y Flora, con dorados borceguíes,
alegraba risueña la ribera;
tiestos de Talavera
prevenía el verano,
cuando el gentil Don Antonio Serrano,
que en el ochenta y cuatro se veía,
inventó las Jornadas de Almería.
Era éste hombre singular persona
y del Siglo de Oro enamorado,
ojos alegres, noble, apasionado,
y a quien la Fama su bondad pregona;
Que es la virtud del hombre
la que le inclina a los ilustres hechos;
digna es la fama de valientes pechos
con que se gana un glorioso nombre.

Aquel del cielo y tierra monstruo alado,
que con nombre de Fama es celebrado,
y vestido de lenguas y de ojos,
ya decrepito viejo con anteojos,
ya lince penetrante,
por los tres elementos se pasea
sin que nadie le vea,
con la forma elegante
de las Jornadas discurrió ligero
uno y otro emisfero.
Prevenidos vecinos circunstantes,
avisados amigos y parientes,
notificados los ausentes;
los más cercanos y los más distantes
dispusieron venir, con esperanza
del galardón que un firme amor alcanza.
Los que vinieron por la tierra en postas,

traieron, por llegar a la ligera,
sólo plumas y banda, calza y cuera;
los que habitaban de la mar las costas
(tanto pueden de amor dulces empresas),
vinieron en artesas,
mas no por eso menos
de buenas artes e ilusiones llenos;
y otros, por bizarría,
para mostrar después la gallardía,
con cofres y baúles,
surcando las azules
montañas de Anfitrite;
Por eso tantas veces se repite
que en millones de siglos no fue vista
como en ésta conquista,
tanta gente de bien y tan famosa
por esta empresa hermosa:
celebrar las Jornadas de Almería
compartiendo de Antonio la alegría.
¡Oh tú, Don Lope! si por dicha agora
por los mares antárticos navegas,
y cuando al puerto llegas
preguntas a la Aurora:
qué nuevas trae de la bella España,
donde tus prendas amorosas dejas
y por regiones bárbaras te alejas,
por proseguir en la campaña;
Escucha en voz mas clara que confusa
mi antoñífera musa,
y no permitas, Lope, que te espante
que tal suceso un licenciado cante:
Celebramos gozosos este día
las veinticinco Jornadas de Almería,
por eso quiero, mas que ver ingratos,
contar sucesos de estos buenos ratos.
Si la calva en versos alabó Silesio,
gran defecto tartesio;
quiero decir que hay calvas en España
en grande cantidad, que es cosa extraña.
Si tanta filosófica fatiga
Diócles puso en alabar el nabo,

materia apenas para un vil esclavo;
el rábano Marción, Fancias la ortiga,
y la pulga Don Diego de Mendoza,
que tanta fama justamente goza,
¿cómo no habemos de cantar a coro
estas Jornadas del Siglo de Oro,
movidas siempre por la diestra mano
de aqueste insigne Antonio Serrano?
Fuera de que Virgilio conocía
que se celebran siempre en Almería.
Tú, don Lope, si acaso
te deja divertir por el Parnaso
el Holandés pirata,
gato de nuestra plata,
que infesta las marinas
por donde con la Armada peregrinas,
suspende un rato aquel valiente acero
con que al asalto llegas el primero,
y con aliento menos temerario
gocemos todos este aniversario;
Corra su nombre y fama,
que ya por nuestra patria se derrama,
como el de aquel por todos tan querido
el de Antonio famoso,
de mejor apellido,
al que queremos ver siempre dichoso.

DA MI BASIA MILE

(Catulo-Adriano Iurissevich)

Demos a Antonio besos sin cuento,
asidos de sus cabellos,
y mil y ciento tras ellos,
y tras ellos mil y ciento,
y después
de muchos millares, tres ;
y porque nadie lo sienta,
desbaratemos la cuenta
y contemos al revés.

COPLA

(Garcilaso-Marta García)

Nadie puede ser dichoso,
Jornadas, ni desdichado,
sin haberos celebrado.
Porque la gloria de veros
en ese punto se quita
que se piensa mereceros,
así que sin conoceros,
nadie puede ser dichoso,
Jornadas, ni desdichado,
sin haberos celebrado.

LETRAS VARIAS

(Lope de Vega-Piedad Bolaños)

Claros aires de Almería
que dais a la mar embates,
a sus verdes plantas flores
y a las Jornadas donaire;
huéspedes frescos de marzo,
instrumentos de sus aves,
campanas del Siglo de Oro
que quitáis las soledades;
llevad mis suspiros,
aires suaves,
a las manos de Antonio,
también besadle.

SONETO

(Baltasar de Alcázar-Rafael González Cañal)

Yo acuerdo revelaros un secreto
en un soneto, Antonio, buen amigo,
pero por más que el orden deste sigo,
no podrá ser en el primer cuarteto.

Venidos al segundo, yo os prometo
que no se ha de pasar sin que os lo diga;
mas, Antonio, estoy hecho una hormiga,
que van fuera ocho versos del soneto.

Mas ved, Antonio, qué contrario hado;
que teniendo el soneto ya en la boca
y el orden de decillo ya estudiado,

conté los versos todos y he hallado
que, por la cuenta que a un soneto toca,
ya este soneto, Antonio, se ha acabado.

LA TEMPESTAD Y LA CALMA

(Juan de Arguijo-Angel Arqueros)

Yo vi del rojo sol la luz serena
turbarse, y que en un punto desaparece
su alegre faz, y en torno se oscurece
el cielo con tiniebla de horror llena.

El austro proceloso airado suena,
crece su furia, y la tormenta crece;
Y en los hombros de Atlante se estremece
el alto Olimpo y con espanto truena.

Mas luego vi romperse el negro velo
deshecho en agua, y a su luz primera
restituirse apriesa el claro día.

Y de nuevo esplendor ornado el cielo
miré y dije: "Me mereció la espera
volver a las Jornadas de Almería".

EL LAUREL DE APOLO

(Lope de Vega – Germán Vega-Ricard Salvat)

- Boscán, tarde llegamos.
 - ¿Hay posada?
- Llamad desde la posta, Garcilaso. (Pom, pom, pom)
- ¿Quién es?
 - Dos caballeros del Parnaso.
- ¡Fliparéis mogollón en las Jornadas!
- Este dice, Boscán, cosas muy raras.
- Antonio, ¿qué decis?
 - ¡Que entréis, macacos!
- que celebramos veinticinco tacos
y está la peña que es una pasada.
- ¿Estás en ti, Serrano?
 - ¡Yo alucino
- y se me va la pinza!
 - ¡Que en tan poco
- tal lengua entre cristianos haya!
- Boscán, perdido habemos el camino;
¿Esto será Almería, o estoy loco
y no habemos salido de Vizcaya?

A SUS AMIGOS

(Esteban Manuel de Villegas-Hadi Kurich)

Ya de los altos montes
las encumbradas nieves
a valles hondos bajan
desesperadamente.

Ya llegan a ser ríos
los que antes eran fuentes,
ya las campañas secas
empiezan a ser verdes.

Pues, ea, compañeros,
gocemos dulcemente
los veinticinco años
que las Jornadas tienen.

La cantimplora salga,
la cítara se temple,
y beba el que bailare
y baile el que bebiere.

A ANTONIO

(Federico García Lorca-Teresa Julio)

Si me voy, te quiero más.
Si me quedo, igual te quiero.
Las Jornadas son mi casa,
las Jornadas son tu huerto;
Cumplen veinticinco años
y han de cumplir otros ciento.
Mi corazón es tu casa,
iy tu corazón, mi huerto!

FABULA

(Diego Hurtado de Mendoza-Soraya Gálvez)

No serán menester muchas historias,
ni muchos andamios de razones,
para juntar de todos las memorias
donde juntos están los corazones;
hoy las ninfas celebran estas glorias
y nos regalan con suaves dones;
Son para Antonio todas estas flores,
que mueven y acrecientan los amores.

NACIMIENTO DEL CORRAL DE LA MONTERÍA (SEVILLA) Y ACTIVIDAD DRAMÁTICA.

1ª etapa (1626-1636): Diego de Almonacid, el mozo, al frente de la gestión¹.

Piedad BOLAÑOS DONOSO
Universidad de Sevilla

¹ Este trabajo forma parte de mi actividad investigadora como miembro del Grupo de Investigación y Desarrollo Tecnológico de la Comunidad Autónoma de Andalucía y del que soy su directora (HUM, 123: 'Teatro en Sevilla y su provincia')

El espacio amurallado de los Reales Alcázares sevillano albergó, a finales del siglo XVI, el corral de comedias llamado *La Alcoba* (1585-1589). Por ello, cuando se decide la construcción de un nuevo espacio teatral (aunque se cambie de ubicación con respecto al primero), a los aficionados a esta diversión no les fue novedoso desplazarse al gran Palacio que había mandado construir en sus orígenes Abu-Hafs, hermano del califa Sayyid Abu Hafs (1172-1184)¹.

El deseo, casi desordenado, por frecuentar las comedias a finales del siglo XVI se convirtió, en la sociedad sevillana del primer cuarto del siglo XVII, en una diversión bastante más selecta, no tanto por la especialización del género como por una selección económica natural. En opinión del gobierno municipal, cuando en 1619 se planteó la conveniencia o no de retomar la vieja idea de construir un nuevo corral de comedias en el Alcázar -defendida sobre todo por el Conde-Duque-, varios de sus miembros se expresaron en estos términos:

“La experiencia ha mostrado que con este Coliseo solo hay bastante en esta ciudad para las representaciones, porque no puede esta ciudad sufrir más de un autor de comedias, y en habiendo más, se pierden y no ganan de comer [...]”.

“Que conviene que no haya en esta ciudad más que un corral respecto de que los vecinos de esta ciudad no están en estado ni con sustancia para ir a las comedias ni pagar las entradas e imposición que se cobra y la mucha gente que

¹ Cfr. Piedad Bolaños, “Acerca de la ubicación del corral de Las Atarazanas”, *Edad de Oro*, XVI (1997), pp. 67-87, p. 69.

entra que no paga con que los autores salen de esta ciudad destruidos y pobres y empeñados, por lo cual conviene que no haya más que un corral y que en acabándose el arrendamiento de la huerta de doña Elvira, cese la licencia que tiene la ciudad para representar en ella, pues hoy está en estado de poderlo hacer, por no tener resuelto dónde y cómo se ha de representar[...]”².

Pero la realidad cambió con el incendio que, en 1620, sufrió *El Coliseo*³. La Ciudad, pudiendo recibir ingresos procedentes de dos teatros por el privilegio que había recibido de la Corona desde el año de 1601, se encontró con la lamentable situación de tener que disfrutar sólo del 50% de los beneficios generados por el ruinoso corral de *Doña Elvira* que había sido mandado clausurar, oficialmente, algunos años antes (1617).

Esta realidad y el empeño del Conde-Duque de Olivares, demostrado en 1619, porque creía:

“que sería posible que su Majestad viniese por aquí, acordó el Señor Conde de Olivares que se hiciese un Coliseo donde se representasen comedias y las pudiesen ver su Majestad y Altezas por unas vidrieras desde los cuartos reales, porque el sitio donde se había de hacer es en parte muy acomodada [...] en el corral que llaman de las Piedras, cuya puerta sale a la plaza de la Contratación...”⁴.

² Archivo General de Simancas (en adelante, AGS), *Casa Real, Obras y Bosques*, leg. 303, f.788v-789r. También cita el documento Jean Sentaurens, *Séville et le théâtre de la fin du Moyen Age à la fin du XVII^e siècle*, Bordeaux, Presses Universitaires, 1984, 2 vols., t. 2, p. 986. Este texto, como todos los que reproduzco, han sido transcritos de acuerdo con las normas actuales de la Real Academia de la Lengua.

³ Lo último que se ha escrito sobre el tema lo ha hecho el prof. Agustín Redondo, “Fuego de los hombres/ fuego de Dios: las relaciones sobre el incendio del Coliseo de Sevilla en 1620, 1659 y 1692”, en *Relaciones de sucesos, relatos fácticos, oficiales y extraordinarios*, Ed. a cargo de M. Borrego Pérez y P. Bégrand, Paris, Presse Universitaires de Franche-Comté, 2006, pp. 101-116; Piedad Bolaños Donoso, “Luis de Belmonte Bermúdez y el ‘tercer’ Coliseo sevillano (1620-1631)”, *Lectura y Signo*. Anejo I. Ed. a cargo de Juan Matas Caballero y José María Balcels Doménech, León, Secretariado de Publicaciones, 2 vols., 2008; vol. II, pp. 291-340. *Cervantes y su época. Lectura y Signo*. Anejo I. Ed. a cargo de Juan Matas Caballero y José María Balcels Doménech, León, Secretariado de Publicaciones, 2 vols., 2008; vol. II, pp. 291-340.

⁴ La propuesta la defendió Juan Gallardo de Céspedes, Veinticuatro de Sevilla, (AGS, C. y S. Reales, leg. 303, ff. 787r-788r). El 29 de julio escribió al Conde-Duque con la respuesta negativa de la Ciudad.



Colombina Brighella

PLANO DEL ALCÁZAR. DÉCADA DE 1620¹

¹ Plata tomada del Diccionario Histórico de las calles de Sevilla. Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Transportes / Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1993, T. II, p. 100.

Hizo suponer al Cabildo que, aunque hubieran pasado algunos años, estaban en el momento preciso -mientras se restauraba *El Coliseo*- de retomar la oferta para conseguir ese ingreso perdido, pues Plano del Alcázar. Década de 1620⁵

No olvidaban que había prometido el Alcázar, si les permitía construirlo, "... que le daría lo mismo que el particular [*Doña Elvira*] le daba y con las mismas condiciones"⁶. El Rey no llegó a venir en esas fechas, como se sabe, y, cuando lo hizo, en 1624, fue de improviso y no dio tiempo a levantar ningún corral; un año más tarde (1625) las circunstancias de la Ciudad, en materia teatral, han cambiado y ello hace posible la construcción de un nuevo corral con el visto bueno de las autoridades municipales: se utilizará la entrada al patio de *La Montería*⁷, de donde recibirá el nombre.

En ese espacio físico se levantó, un hermoso y, con el paso del tiempo, sólido corral de comedias del que se nos ha conservado una planta, levantada para la reconstrucción del mismo, con motivo del incendio que sufrió en 1691 y conservada en el Archivo General de Simancas⁸. Hace unos años se sirvió de ella, entre otros

⁵ Plata tomada del *Diccionario Histórico de las calles de Sevilla*. Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Transportes / Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1993, T. II, p. 100.

⁶ *Ibidem*, f. 787r.

⁷ En la imagen precedente, el espacio que está enmarcado en rojo.

⁸ MPD 5-196 (según el trabajo de la Dra. de los Reyes). Según el prof. Sentaurens: Casa Real. Obras y bosques. Casas y sitios Reales, leg. 319, fol. 214.

estudiosos, la Dra. Mercedes de los Reyes para fijar magistralmente la fisonomía fundamental del corral⁹ en su trabajo “El corral de La Montería de Sevilla”, en los términos que le permitió la documentación conservada y “desde la perspectiva temporal del hoy hacia el ayer”¹⁰, como advierte la autora del mismo. Y de una de esas plantas levantadas (lam. VI) y que nos facilita la autora, me serviré en este trabajo¹¹.

Desde mi punto de vista, estamos obligados y es necesario que se revise el nacimiento y evolución de este corral y, entre la vorágine de otros acontecimientos, sin duda, la actividad dramática que allá se desarrolló pues, a pesar de no sernos ésta desconocida totalmente (Sánchez Arjona¹², López Martínez¹³ y Sentaurens), no se puede decir que los investigadores agotaran en su momento las fuentes documentales¹⁴ de las que podían extraerse noticias. Pretendo, por mi parte, completar los estudios existentes pero no seré tan atrevida ni osada para creer que en este primer acercamiento podré revisar todas las fuentes de las que aún disponemos pues, además de ser casi inabarcable nuestro propio Archivo Histórico Provincial de Sevilla (Archivo de Protocolos)¹⁵ -del que me sirvo, fundamentalmente, para hacer mis aportaciones-, allá donde exista un archivo de la época, podrá encerrarse un nuevo dato que complementa lo ya conocido de este corral sevillano.

El estudio del mismo, pues, se abordará desde sus orígenes, viendo cómo pasa de mano en mano de ciertos arrendadores que lo gestionan a lo largo de su vida, y que, con sus peculiaridades en la gestión y arreglos arquitectónicos, le conferirán diferente fisonomía a lo largo de los tiempos, tal como presupone la Dra. de los Reyes¹⁶, razón

⁹ Mercedes de los Reyes Peña, “El corral de La Montería de Sevilla”, en: XXVII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 2004. *El corral de comedias: espacio escénico, espacio dramático*. Ed. cuidada por Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, 2006, pp. 19-60; p. 43.

¹⁰ *Ibidem*, p. 20.

¹¹ La descripción o fisonomía del mismo se realiza en el trabajo referenciado anteriormente, por lo que no descenderé a este nivel. Se ha hecho un levantamiento virtual del mismo. Se encontrará en la página Web de la Junta de Andalucía, poniendo ‘Rutas del Teatro’.

¹² *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla, desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*. Imp. de E. Rasco, Sevilla, 1898. Ed. Facs. Ayuntamiento de Sevilla, 1994, con prólogo y apéndice bibliográfico de P. Bolaños y M. de los Reyes.

¹³ *Teatros y comediantes sevillanos del siglo XVI*. Sevilla, 1940. No ofrece referencia de los documentos notariales por lo que nos imposibilita corroborar los datos.

¹⁴ El prof. Sentaurens, el último que abordó el estudio de los corrales sevillanos, dijo: “...il ne nous a pas été possible d’exploiter systématiquement les ressources documentaires que recèlent les archives notariales (archivo de protocolos)”, *Seville et le theatre...*, op. cit., p. 11.

¹⁵ Citaré este archivo con las siguientes siglas: APS.

¹⁶ Mercedes de los Reyes, “El corral de La Montería...”, art. cit. p. 27.

por la que el resultado final es el corral que ella nos presentó y al que nosotros tendremos que llegar. Para ello iremos conociendo los momentos de las modificaciones, alteraciones, añadidos y demás mejoras que recibió en su extensa vida como corral de comedias. Es un trabajo arduo y extenso que no podré abarcar sino en diversos estudios que irán cubriendo las sucesivas etapas. He aquí el proyecto de las mismas:

1ª etapa: 1626-1636. Diego de Almonacid, el mozo, y otros gestores. (Pedro de Arteaga, desde el 22 de julio de 1627; Domingo de la Rosa, en marzo de 1629; y el 2 de septiembre de 1630 se le adjudica a Pedro de León Treviño, hasta el 22 de febrero de 1636, que se determina alquilarlo de nuevo).

2ª etapa: 1636-1638. Miguel de Molina y Escobar.

3ª etapa: 1638-1646. Juan Batanes y Antonio Correa Muñis.

1646-1651. Inactivo [¿?] por estar suspendidas las representaciones.

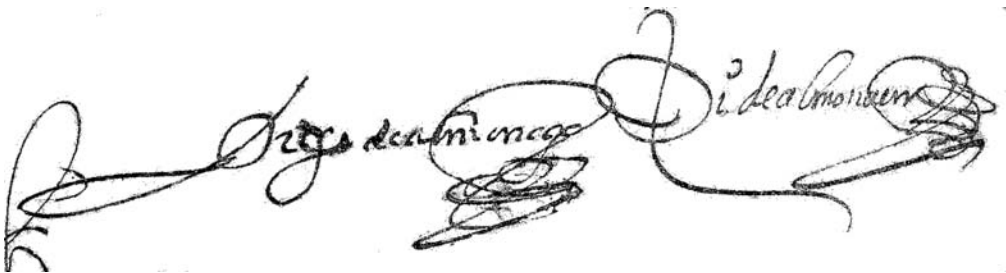
4ª etapa: 1651-1663. Juan Batanes.

5ª etapa: 1663-1675. Laura de Herrera (Estuvo cerrado por muerte del Rey desde el mes de septiembre de 1665 hasta el 23 de mayo de 1667).

6ª etapa: 1675-1679. José de Ojeda, Cristóbal de Lezcaño y Juan Muñoz de Córdoba.

1ª ETAPA: 1626-1636.

El primer contrato que conocemos que se firmó, no sólo para su gestión sino para su construcción, se rubricó el 6 de diciembre de 1625. Ratificaron el compromiso de levantamiento don Fernando de Céspedes y Velasco, caballero Veinticuatro de Sevilla y Teniente de Alcaide de los Reales Alcázares, y Diego de Almonacid, el mozo, al que avaló su padre -Diego de Almomacid, el "mayor en días"- que salió como su fiador¹⁷.



DIEGO DE ALMONACID, EL PADRE.

DIEGO DE ALMONACID, EL MOZO.

¹⁷ Véase Anexo I: Genealogía de Diego de Almonacid.

Le fue concedida licencia, por el Conde-Duque de Olivares, el 28 de octubre de 1625 para que se hiciere

“un corral de comedias en el patio que llaman de La Montería que es de los dichos Reales Alcázares y dentro de ellos, desde la puerta primera que sale a la plaza de la lonja de la dicha ciudad, hasta la segunda puerta que entra al primer patio del cuarto que llaman del Príncipe para que en la dicha Montería se hiciese y labrase el dicho corral de representación de comedias conforme a la planta y monte que para ello se hizo por el maestro mayor de los dichos Reales Alcázares [...] para hacer y labrar en el dicho corral de comedias teatro de representación y vestuario y aposentos altos y bajos, y balcones, bancos e sillas e lo demás necesario...”¹⁸.

La presencia de Diego de Almonacid, padre, en segundo término o por decirlo de forma coloquial, ‘de segundo plato’ en este contrato, no fue por capricho o por atención del padre hacia el hijo; no. Lo que ocurriría es que el padre explotaba oficialmente el corral de *Doña Elvira* y, extraoficialmente, también *El Coliseo*¹⁹ en el que había situado a Villalobos de testafarro, para saltarse las condiciones del último arriendo de este corral, con fecha 3 de noviembre de 1617, que decía tajantemente:

“...que el arrendador no ha de poder arrendar ni tener a su cargo ningún corral para representaciones, ni tener parte ni compañía con quien lo tuviese”²⁰.

Esta es la razón por la que necesita, una vez más, otro testafarro: en este primer arrendamiento de *La Montería* pone de pantalla la figura de su hijo y, de esta forma, consiguió el monopolio del teatro en la ciudad de Sevilla. Si esto no hubiera sido una realidad nunca se hubiera atrevido a disponer ‘trueques’ de esta naturaleza:

- a) al jurado **Lázaro de Olmedo**, Veinticuatro de Sevilla y escribano del Alcázar, 6 días más tarde del compromiso con los Reales Alcázares, (12 de diciembre de 1625) le permite hacer este cambio: Almonacid padre le había ofrecido un aposento en el corral de *Doña Elvira* (ratificado por escritura, el 19 de marzo de 1625²¹) a cambio de 2.000 reales que había de prestarle para ayuda de la edificación de *El Coliseo* en el que por aquel entonces estaba inmerso. Olmedo disfrutaría del aposento en tanto no le devolviera el dinero. Y en

¹⁸ APS, Oficio I, 1626, leg. 438, ff. 501v-504v. Fecha del documento: 18 de abril.

¹⁹ Cr: Piedad Bolaños Donoso, “Luis de Belmonte Bermúdez y el ‘tercer’ Coliseo sevillano...”, art cit.

²⁰ Sánchez Arjona, *Noticias referentes a los anales...*, op. cit., p. 182.

²¹ APS, Oficio V, 1625, leg. 3618, ff. 603r-605r. Fecha del documento: 19 de marzo.

estos momentos Almonacid, padre, le propone hacer un cambio: le ofrece un nuevo aposento en el corral de *La Montería* “que se está fabricando”²² -dice-: el 4º de los altos, de los de afuera, al lado del tablado. No ganaba nada Almonacid con este trueque, todo lo contrario; pero si su benefactor era una persona influyente en la ciudad, como su cargo le concede, pues quería agasajarlo: al corral de *Doña Elvira* le quedaba poco tiempo de vida activa en el momento que se abriera el nuevo corral de *La Montería*; y *El Coliseo* no se rehabilitaba al ritmo deseado por los muchos prestamistas que participaron en su reconstrucción: un socio de su categoría no podía quedar defraudado.

a) **Francisco de Garay** (más tarde será tapadera de Pedro de Arteaga²³), había prestado 1.000 ducados a Almonacid, padre, para el arreglo de *El Coliseo* (hecha escritura ante Alonso de Escobedo, el 28 de junio de 1625), y le había prometido pagarle con el arrendamiento de un aposento en ese corral. Ahora se lo cambia por otro en *La Montería*: el 2º, bajo, contando desde el tablado, a los que se entra por la parte de fuera. Se lo dará por tiempo de diez años, justo el mismo tiempo que Diego de Almonacid, el mozo, podía disfrutar del arrendamiento del corral²⁴. Ese mismo día que le hace el cambio de aposento le solicita prestados y obtiene, 91.455 maravedís, para seguir con la construcción del nuevo corral de *La Montería*²⁵. Unos días más tarde vuelve a solicitar su ayuda económica y, en esta ocasión, le prestó 32.350 maravedís, a pagárselos desde la fecha de la carta hasta finales de agosto de ese año de 1626²⁶.

Estos ejemplos son una buena muestra de que Almonacid, padre, obraba como si fuera el responsable absoluto del nuevo corral, con unas intenciones descaradamente económicas bajo la apariencia de querer siempre ‘servir’ a su Señor, el Conde – Duque, tal como se constata en la carta que redactó su hijo años más tarde:

²² APS, Oficio V, 1625, leg. 3620, ff. 620r-622r. Fecha del documento: 12 de diciembre.

²³ En una escritura firmada entre Diego de Almonacid, el mozo, y Pedro de Arteaga, en la que reconocen la deuda total que tiene aquél con Arteaga. Éste declara que, por mano del dicho Francisco de Garay, también le debe 465.043 maravedís. En total adeuda Almonacid a Arteaga, 6.851.260 maravedís. Además recogerá las otras deudas que tiene ‘el mozo’ y que alcanzan los 9.621 reales.

²⁴ APS, Oficio VI, 1626, leg. 4.305, ff. 456r-459r. Fecha del documento: 12 de mayo.

²⁵ APS, Oficio VI, 1626, leg. 4.305, ff. 374v-375v. Fecha del documento: 12 de mayo. Dice que le pagará durante los tres próximos meses, contando desde el 1º de mayo, todos los sábados una cantidad prorrateada de acuerdo con la deuda.

²⁶ APS, Oficio VI, 1626, leg. 4.306, ff. 164r-165v. Fecha del documento: 15 de junio. En una nota final reconoce Francisco de Garay haber recibido el dinero de Almonacid. Lo declara el 28 de diciembre de ese mismo año, por lo que quedará saldada esa cuenta.

“Diego de Almonacid, mi padre, deseó siempre ser criado del Excmo. Conde Duque, mi señor y por introducirse en su Altísima casa, por tal le pidió licencia, por medio de D. Fernando de Céspedes, para labrar un corral de comedias en La Montería de los Alcázares Reales de esta ciudad, y dada, se hizo en mi cabeza el arrendamiento [...] y siendo grande el trabajo, empeño y dificultad que se tuvo en buscar dineros porque la obra no parase y se cumpliese lo prometido, con el deseo de quedar acreditado con nombre de criado de su Excelencia, mi padre, para que yo quedase aprovechado, le costó la vida y murió antes de acabar estas costosas labores que yo proseguí con el mismo deseo, trabajo y solicitud hasta acabarla y acabarme en la baja...”²⁷.

La construcción del corral de *La Montería* hubo de ser costosa; pero difícilmente sabremos la cifra exacta, pues una cosa es la cantidad que las autoridades de los RRAA admitieron -entre 195.000²⁸ y 197.393²⁹ reales- y otra muy distinta, la cifra o cifras que Almonacid va deslizado en múltiples expedientes y recursos que eleva a las autoridades del Alcázar exigiéndoles, en cada ocasión, que le reconozcan un nuevo gasto³⁰. Además, asume que ‘tomó prestados’, con ayuda de algún personaje con poder dentro de los mismos Alcázares (un tal Bernal Pérez), cierto material para terminar su construcción³¹. Si a todo ello se le suman los daños ocasionados

²⁷ A RRAA, Caja 281, Exp. 41. Fecha del documento: 20 de diciembre de 1650.

²⁸ Esta tasación está firmada por Miguel Zumárraga, el 26 de abril de 1627 y supervisada conjuntamente por personal nombrado por Almonacid y los RRAA (Mercedes de los Reyes, “El corral de La Montería...” art. cit. p. 24 y Fernando Cruz Isidoro, *Arquitectura sevillana del siglo XVII: Maestros Mayores de la Catedral y del Consejo Hispalense*, Sevilla, Universidad, 1997, p. 218).

²⁹ A RRAA, Caja 281, Exp. 7, ff. 82r-83r.

³⁰ Almonacid, el mozo, declaró el 25 de febrero de 1627, haber gastado en la construcción del corral “más de 16.000 ducados” (A RRAA, Caja 281, Exp. 45, f. 1º r).

³¹ Se habla de 284 cálices de cal (Almonacid dice que son 238), 90.00 ladrillos y 4.000 tejas. Este material será recibido por Pedro Martín, maestro albañil, el cual firma el recibí el 17 de noviembre de 1626. Este dato es muy importante pues confirma que la construcción del corral, por esa fecha, estaba aún en marcha. La deuda ascendía a 13.352 reales que debía de abonar Almonacid a los Alcázares. Al menos esto era lo que las autoridades del mismo querían, mientras que Almonacid pretendía, primero no reconocer la deuda y, segundo, que se le desquitara de lo gastado por él en la construcción del corral. El pleito se alarga hasta el 19 de mayo de 1628, fecha en la que Andrés de Alarcón, Regente de los RRAA, pide se dé por terminado el tiempo de instrucción y se ejecute la sentencia que no era nada más que el embargo de los productos de las entradas al corral. Todavía habrá que esperar al 21 de febrero de 1629 para que así lo determine D. Fernando de Céspedes y Velasco, a pesar de los intentos que realizó Pedro de Arteaga, administrador del corral, que quiso asumir todas las deudas de Almonacid para que no se embargaran los productos de las comedias (A RRAA, Caja 278, Exp. 6).

por ‘desastres naturales’ como los calificó Almonacid (tales como la arriada de agua al desbordarse el Guadalquivir en 1626 que causó desperfectos valorados en otros 2.000 ducados³²) y porque “...en el mes de marzo del mismo año hubo gran falta de cal y ladrillo y así cesaron con la obra en la dicha Montería, por no poder alcanzar los materiales...”³³, comprenderemos mejor la falta de confianza que las autoridades locales traslucían en sus escritos relacionados con la construcción de este corral. Según se desprende del informe firmado por Miguel de Zumárraga (12 de octubre de 1627), maestro mayor de las obras³⁴, -entre otros intervinientes- no fueron tantos los desperfectos ocasionados por los desastres naturales:

“Decimos nos, Miguel de Zumárraga, Maestro Mayor de la Santa Iglesia y Cristóbal Ortiz, alcalde alarife, y Marcos de Soto, maestro albañil y Diego López de Arenas, maestro carpintero y alcalde alarife que lo he sido, todos maestros nombrados por el señor don Fernando de Céspedes, Teniente de Alcaide de los Alcázares Reales para ver y tasar los daños que pueden haberse causado en el coliseo de la Montería, a pedimiento del contador Nicolás de Cepeda, veedor de los dichos Alcázares Reales, y habiendo visto y considerado los daños que en dicho Coliseo se pudieron causar, según lo alegado por la parte de los dichos Alcázares Reales, decimos que en cuanto al daño que de las maderas se pretende -que no lo hay- por ser cierto que como les dio el agua a las dichas maderas, les dio el aire y estar altas de la humedad del suelo, causa bastante para preservarse de la humedad y

³² Es casual que esta cifra sea la misma cantidad en la que valora la construcción de la casa que hizo dentro del corral y que, más tarde le quitarán las autoridades de los Alcázares. Con motivo de la valoración del corral, a petición del doctor Pedro de León Treviño, se hizo todo un expediente, conservado actualmente en el A RRAA, en el que se puede seguir con detenimiento y minucia los pasos y el tira y afloja por parte de las partes, para que se reconozca lo gastado por Almonacid. Se encareció la construcción, como dice don Fernando de Céspedes “...por no haberse continuado la obra y dejándola parada, las muchas aguas que ha llovido, estando como está no cubierto, le han hecho notable daño y tiene mucho menoscabo por culpa y negligencia del arrendador” (Esta declaración la realiza el 5 de julio de 1627). Se le adjudica el corral a Pedro de León Treviño, tras un pleito con los RRAA (que se habían atrevido a arrendarlo a Domingo de la Rosa, en marzo de 1629), el 2 de septiembre de 1630, por haber gastado más de 93.500 reales que le prestó a Almonacid, su primer arrendador. Lo retuvo hasta el 22 de febrero de 1636, que se determina volver a alquilarlo en subasta pública (A RRAA, Caja 281, Exp. 7).

³³ Estas son palabras de Pedro Martín, maestro de Albañilería, testigo en el pleito que se llevó contra Diego de Almonacid por parte del Alcázar (A RRAA, Caja 281, exp. 7. Fecha: 1 de septiembre de 1627). Según Felipe Nieto o Pedro Martín, maestros de carpintería y albañilería respectivamente, la obra tuvo que parar, entre dos y tres meses, por falta de material y de dinero para pagar a los oficiales (*Idem*, Fecha: 11 de septiembre de 1627).

³⁴ Vermondo Resta había muerto en diciembre de 1626 (Cfr. Ana María Fidalgo, *Vermondo Resta*, Sevilla, Excma. Diputación de Sevilla, 1988).

daño que se pretende, y que no siendo la humedad continua en las entra[...], no le hizo daño el agua que se pueda coln[mutar] a dineros. Y en cuanto al albañiría [sic] pudo, según hemos sido informados y hemos visto, tener de daño cincuenta ducados, por respeto de haber mojado las aguas los enlucidos de yeso y otras cosas. Y este es nuestro parecer. Y lo firmamos de nuestros nombres. Hecho en Sevilla, en 12 de octubre de mil y seiscientos y veinte y siete. [Firmas y rúbricas] Miguel de Zumárraga. Cristóbal Ortiz, Diego López de Arenas y Marcos de Soto³⁵.

Ni una ni otra cantidad iba a conformar a los patrones, pues no era eso lo que más les preocupaba. Se instalaron en que Almonacid:

“no había cumplido como estaba obligado de la dicha escritura, ni con la intervención que había conforme estaba obligado, atento a lo cual convenía que se tasase por personas de ciencia y conciencia...”³⁶; “...como tampoco guardó la tercera [cláusula], en hacer el edificio conforme a la planta y monte que se dio del maestro mayor³⁷ de los Reales Alcázares, antes gustó y mudó lo que le pareció de ella, sin poderlo hacer [...]; no haberse fabricado el dicho corral con la perfección ni estabilidad que se requiere, siendo la obra que está hecha de madera³⁸ y materiales muy endebles y no como se requería para la calidad de la obra y perpetuidad de ella, como se vio en las columnas que sustentaban todo el edificio que debió poner, y era lo principal de todo, que a los cuatro años no eran de provecho y a los seis fue menester ponerles los pedestales que la parte contraria alega y dice costaron³⁹ cinco mil reales...”⁴⁰.

No creo que sea necesario seguir insistiendo en la mala calidad de los materiales con los que construyó Almonacid *La Montería* y la obligada revisión estructural de la misma nada más pasar unos pocos años. Tal es así, que el 3 de junio de 1635,

³⁵ A RRAA, Caja, 281, Exp. 7, f. 57.

³⁶ A RRAA, Caja 281, Exp. 45.

³⁷ Para conocer las funciones que asumía un ‘maestro mayor’ en la construcción de un edificio, véase el libro de Alfonso Pleguezuelo, *Arquitectura y construcción en Sevilla (1590-1630)*, Sevilla, Área de cultura y fiestas mayores. Ayuntamiento de Sevilla, 2000.

³⁸ “Memoria y condiciones de la obra de carpintería” (A RRAA, Caja 281, Exp. 27). Hace alusión a ella Ana Marín Fidalgo en su libro *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias*, Sevilla, Guadalquivir, 1990, 2 vols. pp. 474, nota 171; Sentaurens, *Seville et le théâtre...*, op. cit, pp. 350-352 y nota 99.

³⁹ Es cierto que existe un informe de Juan Bernal de Velasco, maestro Mayor de los RR AA, que informa, el 25 de julio de 1634, sobre la necesidad de cambiar los pilares de madera, por estar todos podridos. El coste de la obra vendría a ser unos 5.400 reales (A RRAA, Caja 277, exp. 5).

⁴⁰ A RRAA, Caja 281, Exp. 7, f. 75r-v. Este informe se despachó el 18 de diciembre de 1635 por parte de los Alcázares.

estando la gestión de *La Montería* todavía en manos del doctor D. Pedro de León Treviño, éste reconoce y presenta a los RRAA nuevos gastos, porque -dice-:

“...se han hecho balcones de hierro en todo el dicho corral, con bolas de bronce que costaron seis mil reales. Y en lugar de las columnas de palo que conforme a la planta estaban puestas para sustentar la fábrica del dicho corral, para mayor firmeza y perpetuidad, se pusieron pedestales de piedra por haberse podrido la parte de las dichas columnas que estaba debajo de tierra con la humedad de ella, sacándolos de cimientos hasta una banda (sic) en alto del suelo del dicho corral, que costaron cuatro mil reales. Y, últimamente, sobre los dichos pedestales para mayor seguridad por parecer del maestro mayor de estos Alcázares [...] se pusieron columnas de piedra hasta los aposentos bajos que recibieron toda la fábrica, que costaron otros cinco mil reales [...] que las dichas tres partidas no se incluyeron en la tasación y aprecio de los dichos maestros por no estar hechas al tiempo de su visita y tasación [...]”⁴¹.

Y como lo que pretendía el racionero Treviño es que se le ampliara el periodo de arrendamiento para desquitarse de los gastos realizados, ante la negativa de los Alcázares a satisfacer su petición, insiste el 13 de octubre del mismo año aportando ‘casos’ en los que los RRAA habían actuado tal y como el peticionario sugería. La respuesta no se hizo esperar. Se la dio el contador y veedor, Marcos Lozano, que no sólo no admite sus alegaciones sino que enumera las muchas ‘irregularidades’ cometidas en la primigenia construcción del corral de La Montería, empezando por el hecho de haber reconocido y aceptado la deuda por parte de los RRAA, antes de efectuarse el gasto. Un buen dato se desprende de este pleito, en cuento a la arquitectura o planta del corral. Se dice que:

“Además de lo cual, por haber muerto el dicho maestro mayor que hizo la planta al tiempo de cubrir la fábrica, por ser tan ancha, tuvo muy grande dificultad y costa sobre que se hicieron muchas juntas de diferentes maestros mayores y otros particulares en lo cual y en los artificios que para esto se fabricaron, se hicieron muy grandes gastos que no se consideraron en la tasación”⁴²,

por lo que, a la muerte de Vermondo Resta (que sucedió en diciembre de 1626, como hemos dicho), el corral no está cubierto.

Si arrancamos de este mal endémico y la degradación del mismo con el paso del tiempo -a pesar de los muchos arreglos que se le practicaron-, entenderemos

⁴¹ A RRAA, Caja 281, Exp. 7, ff. 59r-v.

⁴² *Ibidem*, fol. 80r.

por qué en 1691 sólo se valoró el edificio entre ocho o nueve mil ducados (es decir, unos 88.000 a 99.000 reales) lo que queda de él.

Estas cifras son sobradamente conocidas por los investigadores y no es en ello en lo que debemos insistir. Es más importante para nosotros saber cómo se hizo de tanto dinero la familia Almonacid para su construcción y qué fisonomía fue adquiriendo el corral. Sin duda que recibieron préstamos de diferentes personalidades de Sevilla ofreciéndoles a cambio las ventajas que el nuevo *Coliseo* iba a disponer: unos amplios y hermosos aposentos desde los que se podría disfrutar de uno de los espectáculos más deseados por sus ciudadanos. No es que fuera una práctica novedosa ni exclusiva de *La Montería*, pues ya la había practicado Almonacid, padre, en el intento de reconstruir *El Coliseo*⁴³; para nosotros esta documentación es muy valiosa al ofrecernos, además de la fisonomía del corral, los nombres y categoría social de los ‘inquilinos’ de esos aposentos en los primeros años de vida del mismo⁴⁴. He aquí los nombres y las condiciones del préstamo de cada uno de ellos:

- **Francisco Pérez de Atlilenza**, mercader, de la collación de San Lorenzo. El 7º a la izquierda, conforme se entra a *La Montería*. Linda con el 6º que tiene Felipe Nieto [maestro carpintero]. Se lo alquila por 3 años. Le ha prestado 2.000 reales. Y le irá desquitando de los mismos, 10 reales cada día que hubiere representaciones⁴⁵. Fecha de la escritura: el 19 de mayo de 1626.
- **Juan Rodríguez Beltrán**, Procurador de la Real Audiencia⁴⁶, en la collación de Santa Lucía. Prestó a Almonacid 2.000 reales “para ayuda de la obra y edificio del corral de las comedias de la Montería del Alcázar de Sevilla”. Fecha de la escritura: el 12 de junio de 1626, ante Juan Gallego. Se le adjudicó el aposento 8º bajo, según se entra a mano izquierda, contando desde el tablado. A 22 de enero de 1627 le siguen debiendo 1.800 reales (pues le habían desquitado 200 reales por los días que se había hecho representa-

⁴³ Cfr. Piedad Bolaños Donoso, “Luis de Belmonte Bermúdez y el ‘tercer’ Coliseo sevillano (1620-1631)”.....art. cit., Apéndice II, pp. 330-332.

⁴⁴ Sánchez Arjona en su libro *Anales del teatro...*, op. cit., p. 253, ofrece ciertos nombres que no coinciden con los que aquí se proporcionan. No quiero decir que esos señores no ocuparan en algún momento los aposentos, pero no desde el momento de la construcción, bajo el trueque de dinero prestado a cambio del disfrute de un aposento, hasta tanto se liquide la deuda.

⁴⁵ Le promete, además, que si Don Fernando de Céspedes y Velasco, Veinte y Cuatro de Sevilla, dejare el 1º o el 2º bajo, a mano derecha, podrá elegir uno de ellos y dejar el 7º. (Copia del contrato: A RRAA, Caja 281, Exp. 22).

⁴⁶ Este mismo señor había prestado a Almonacid, padre, 2.000 reales para la obra de *El Coliseo*. Le prometió pagar para diciembre de 1626 (APS, Oficio IX, 1625, leg. 17.818, ff. 120r-121r. Fecha del documento: 4 de abril).

ción⁴⁷). Juan Rodríguez Beltrán se cansa de esperar y negocia su deuda con **Luis Coello**, Ejecutor de los Propios del Cabildo Municipal, por lo que será él el nuevo propietario del aposento 8º, además del 3º de mano derecha que ya disfrutaba⁴⁸.

-**Francisco de Cárdenas Garay**⁴⁹: Prestó a Almonacid, el padre, 1.000 ducados. Esta cantidad corresponde a distintas 'cartas de pago' entregadas por Cárdenas "para que nos valiésemos de ellas para acabar de hacer y fabricar la obra del corral de *La Montería*"⁵⁰. Tendría que pagarle desde el momento de la firma de la carta a 16 meses cumplidos (el 20 de octubre de 1627). Le prometieron irle pagando a razón de 6 ducados cada día que hubiera representación, por lo que le deben 360 ducados, dado que hasta el 10 de abril de 1627 se han hecho **sesenta representaciones** y no ha recibido ni un real. Le asignan el aposento 2º alto, de mano izquierda. Como no le pagan mantiene un pleito con Almonacid, el mozo (el padre había muerto el 26 de enero de 1627), y los RRAA le autorizan (el 25 de noviembre de 1628) a poner un hombre en la puerta del corral de comedias para recaudar el dinero que ha prestado y al que tendrá que pagar Almonacid, además, 6 reales diarios; primero fue nombrado Rodrigo Muñoz y, más tarde, Juan de Cárdenas. Se ocupará de arrendar también el aposento. El pleito se prolonga

⁴⁷ Este documento nos proporciona un dato muy interesante: desde el día que se inauguró [¿?] hasta el 22 de enero de 1627 sólo se habían hecho 20 representaciones.

⁴⁸ Copia de los contratos: A RRAA, Caja 281, Exp. 12. A Juan Rodríguez le habían facultado para "tener dos sillas llevadas de su casa [...] y las ponga en la primera galería del dicho corral", para que las alquile y se aproveche de estos beneficios. Esta concesión se la hacen los Almonacid por todo el tiempo que ellos tengan el corral. Si se atrevieran a quitárselas podría denunciarles, teniendo que pagarle 50 ducados.

⁴⁹ Por las varias cartas de pago que poseemos: es un 'prestamista' habitual de la familia Almonacid. Ya el 12 de mayo de 1626 Almonacid, el mozo, reconoce una deuda a Francisco de Garay de 91.455 maravedís que es el valor de varias cartas de pago que le había entregado a su padre, Diego de Almonacid. Se obliga a devolverle el dinero a finales de julio (APS, Oficio VI, 1626, leg. 4.305, ff. 374v-375v. Fecha del documento: 12 de mayo). El 15 de junio reconocen, padre e hijo, seguir debiendo a Garay, 32.350 maravedís que no podrán pagar hasta finales de agosto de ese mismo año (APS, Oficio VI, 1626, leg. 4.306, ff. 164r-165v. Fecha del documento: 15 de junio). ¿Es una nueva cantidad? ¿Es parte de la anterior? Francisco de Garay se da por pagado de esta segunda cantidad el 28 de diciembre de 1626, tal como consta en una nota final del citado documento.

⁵⁰ APS, Oficio XX, 1626, leg. 13.884 ff. [roto]. Fecha del documento: 20 de junio. El 12 de mayo habían firmado otra carta en la que reconocen una deuda que quieren compensarla con la adjudicación de un "aposento, el 2º bajo, contando desde el tablado, que se entra por fuera... que ha de tener el dicho corral" y que podría disfrutar durante los diez años que durara el arrendamiento del corral (APS, Oficio VI, 1626, leg. 4305, ff. 456r-459r. Fecha del documento: 12 de mayo).

hasta 1631⁵¹, pero como bien sabe que desde que se resolvió el pleito de la explotación del corral a favor de don Pedro de León Treviño -el 9 de septiembre de 1630-, no tiene nada de dónde beneficiarse, consigue engañar a doña Beatriz de Huelva que le paga 803.882 maravedís, en cartas de pago, a cambio de darle poder para que cobrase, a la familia Almonacid, 805.043 maravedís, que es el dinero que él dice que le deben, además de poder seguir explotando los tres aposentos que le habían adjudicado⁵².

- **Lázaro de Olmedo**, jurado, al que piden prestados -padre e hijo- 550 ducados (unos 6.050 reales), para emplearlos en las obras que se llevan a cabo en el corral de La Montería. Debería recuperar su dinero a finales del año de 1626. En la misma escritura recibe el jurado Olmedo la autorización para cobrar 50 reales cada día que hubiere representación. Pondrá alguien en la puerta para recuperar su dinero, siendo su salario de 4 reales que correrá a cargo de Almonacid. Además, Olmedo le obliga a aceptar la siguiente cláusula:

*"[...] que no tengo de poder disponer de cosa alguna de los aprovechamientos del dicho corral, así de las entradas que de él me tocan como de otros aprovechamientos que en ella hay ni he de hacer compañía con ninguna persona en ninguna manera, dándole parte ni haciéndolo participe de los aprovechamientos del dicho corral y si lo hiciere, en el mismo punto que lo tal suceda, le doy poder e facultad para que por sola su autoridad [...] pueda entrar e tomar él la administración del dicho corral..."*⁵³.

Han quedado tan hipotecados tras la firma de este último préstamo que ni siquiera pueden disponer de los beneficios de la venta del "agua y aloja, nieve e frutas..." (*Ibidem*, f. 566v) que se obtuvieran en el corral, como era costumbre. No es que fuera ningún lunático el Sr. Olmedo, pero por su cargo -jurado- debía de conocer todo lo ocurrido en la reconstrucción de *El Coliseo* y cómo las partes en las que se dividieron las ganancias se multiplicaron como los socios que entraron a formar parte de la misma.

Arrendaron a Olmedo, independientemente a la cantidad prestada, un aposento: sería el 3º bajo "...de los de fuera del corral", por tiempo de un año. Dice 'el mozo' que si no se empezara a representar el día de Pascua Florida, correría el

⁵¹ A RRAA, Caja 277, Exp. 16.

⁵² APS, Oficio VIII, 1632, leg. 5.542, ff. 353r-355v. Fecha del documento: 27 de enero; *Idem*, ff. 377r-380r. Fecha del documento: 28 de enero.

⁵³ APS, Oficio XIV, 1626, leg. 8.563, ff. 564r-567r. Fecha del documento: 2 de marzo. Faltan 10 días para que llegue el Domingo de Resurrección, fecha en la que se tendría que haber inaugurado el corral.

contrato desde el día que se hiciera la primera representación. Su precio, para todo el año, fue de 200 ducados, cantidad que cobra Diego, por adelantado, en ese momento⁵⁴.

-Pedro de Arteaga: presta a los Almonacid, en varias partidas y ocasiones, 2.948.774 maravedís⁵⁵. Podrá disfrutar, mientras le pagan la cantidad prestada, de dos aposentos bajos: el 4º y el 7º de mano izquierda, tal como se entra por el dicho corral. Cobrará 50 reales cada día que se hiciera representación⁵⁶. Desde el primer momento reconocen no haber terminado el edificio de *La Montería* y si en las primeras cantidades se obligan a pagarle desde la fecha de la carta hasta un año y medio (10 de julio) más tarde, a medida que se acrecienta la deuda (el total ascendió a 6.851.260 maravedís, incluyendo lo de Francisco de Garay), ya no habrá fecha *ad terminem* sino que su primer arrendatario hace una escritura de transacción del corral y de todos sus aprovechamientos, perdiendo

Almonacid, el mozo, el control de lo labrado y sus derechos con los Reales Alcázares, en tanto no le pague todo lo que le debe (esto se firmaba el 6 de noviembre de 1626⁵⁷).

La última escritura de transacción del corral a manos de Pedro de Arteaga se hizo el 22 de julio de 1627. Desde este momento Diego de Almonacid, el mozo, no tiene nada que ver con el corral salvo el hecho de recibir de D. Pedro, 16 reales cada día que se hiciera comedia, más el regalo de un aposento "...que es el tercero alto de la parte que quisiere" los días que hubiere comedia nueva⁵⁸.

Pero no fue ésta la única humillación que sufrió 'el mozo': en 1630 fue expulsado de la casa que él había labrado dentro del corral, como más adelante referiré, empeorando su situación hasta llegar a suplicar "con la rodilla en el suelo" al Teniente de Alcaide de los RRAA, que le socorra pues

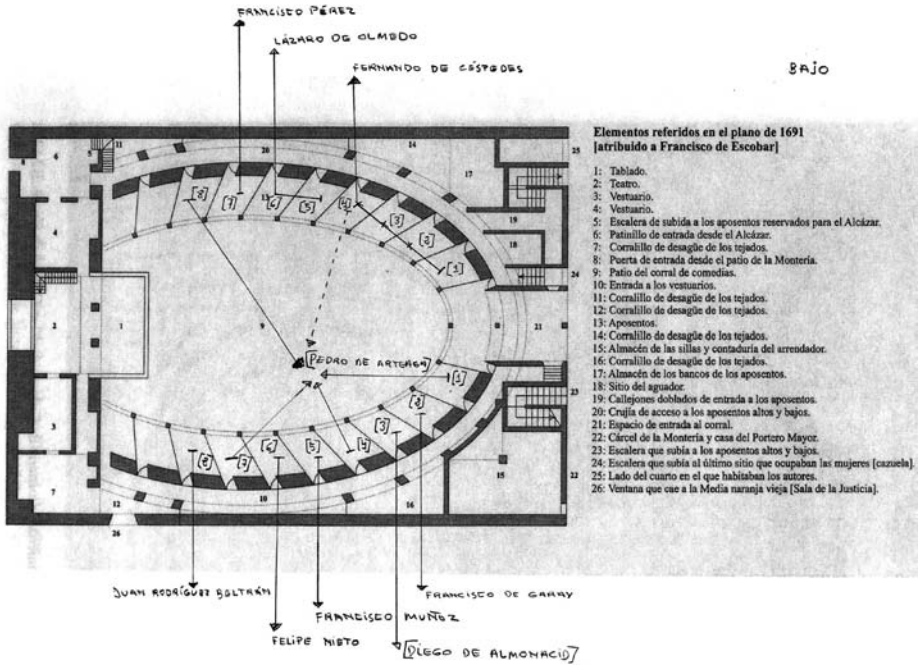
⁵⁴ APS, Oficio XIV, 1626, leg. 8.563, ff. 567v-568v. Fecha del documento: 2 de marzo.

⁵⁵ APS, Oficio XX, 1626, leg. 13.884, ff. [roto]. Fecha del documento: 20 de junio. Oficio VI, 1626, leg. 4.306, ff. 936r-958v. Fecha del documento: 10 de julio; leg. 4.307, ff. 641r-655v. Fecha del documento: 2 de septiembre; leg. 4.307, fol. 257r-269v. Fecha del documento: 7 de octubre. Se nos informa en la carta primera que se ha deshecho el compromiso de 'compañía' con Francisco Clavero.

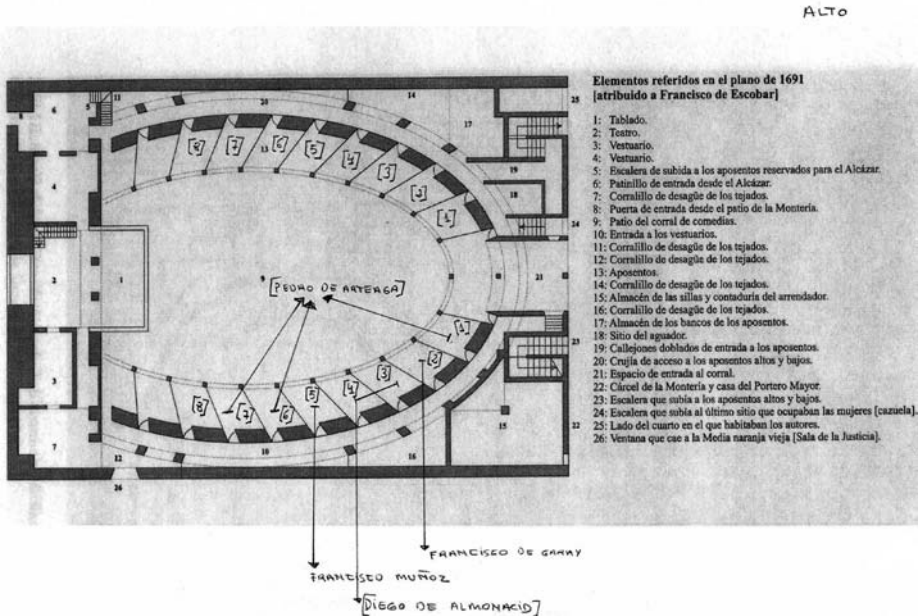
⁵⁶ A RRAA, Caja 277, Exp. 16.

⁵⁷ Se sigue afirmando que el dinero se necesita para "...el corral que se está labrando en el sitio de la Montería"(APS, Oficio IV, 1626, leg. 2.537, ff. 648r-655r. Fecha del documento: 6 de noviembre).

⁵⁸ Se trata de un expediente elaborado el 4 de mayo de 1629 para reclamar Almonacid a los Reales Alcázares que se cumpla el compromiso que había suscrito con Pedro de Arteaga, dado que ha muerto y ahora, que se ha adscrito a Domingo de la Rosa, no lo está cumpliendo. El 28 de mayo de 1629 le dieron sentencia firme diciendo que no tiene derecho a nada hasta que los Alcázares no cobren los 11.372 reales que pusieron para la construcción del corral. (A RRAA, Caja 279, Exp. 33).



INQUILINOS DE LOS APOSENTO SEGÚN ESCRITURA DEL 6 DE NOVIEMBRE DE 1626
(APS, OFICIO IV, 1626, LEG. 2.537, FF. 648R-655R)



“...no atendiendo a los gastos y deuda se me quitó el corral y casa, esto supuesto. Sr, mi pobreza y obligación de hombre de bien, con hermanas y sobrinas a quien sustento, suplico [...] dos cosas: la primera es que habiendo dado más de 1.000 ducados de renta que por la solicitud, trabajo y gasto mío, tienen hoy los Alcázares y haber quedado por este efecto con necesidad, de que se adolecen los doctos y de conciencia; y lo segundo, haber labrado por mi cuenta la casa de vivienda y habérmela quitado, mande la grandeza de V.E. y su cristiandad, me restauren en algo y que la casa que labré se me dé por otros diez años, pues el mucho gasto de ella equivale a 2.000 ducados”⁵⁹.

Para completar el panorama social de los ‘inquilinos’ de estos aposentos, hemos de mencionar, por otra parte, aquellos conocidos que, de una forma u otra, habían participado en la construcción del corral: sería el caso de **Felipe Nieto**, maestro carpintero, al que le arrienda el “sexto bajo, de fuera, de mano izquierda, contando desde el tablado hasta la puerta de *La Montería*”⁶⁰ por tiempo de cuatro años, desde el día de la Ascensión⁶¹ que ya había pasado. Por todo ese tiempo le ha pagado por adelantado 3.386 reales.

Si todos estos nombres los ubicamos en el plano elaborado y presentado en el trabajo de la Dra. Mercedes de los Reyes, al que ya hemos hecho alusión (1691), nos encontramos con ciertas dificultades: unas veces se localizan desde la entrada al corral y otras desde el escenario, lo que nos produce una superposición de inquilinos en un mismo aposento. También vemos, en el plano de 1691, hasta 10 aposentos a ambos lados del tablado, hecho que no hubo de ser así en los orígenes del corral pues jamás aluden sus primeros explotadores a más de ocho aposentos a cada lado, ascendiendo a nueve en la planta alta en 1630. Dice así Francisco Martínez, alguacil de los RRAA, cuando le hace entrega del corral a Andrés Mejía, que actúa en nombre de Pedro de León Treviño:

“... y lo subió a una parte del que es a la mano derecha como se entra por la puerta principal, donde hay nueve aposentos que los cuatro de ellos dicen pertenecer a los Reales Alcázares, y los cinco al arrendador del dicho corral [...] y abrió las puertas de ellos en señal de amparo [...] Y así mismo [...] le dio amparo [...] a la otra acera del dicho corral [...], que es a la mano izquierda, como se entra

⁵⁹ A RRAA, Caja 281, Exp. 41. Fecha de la carta: 20 de diciembre de 1650. En ella se recuerda lo que pasó hace años, razón por la que conocemos las humillaciones que hubo de soportar.

⁶⁰ APS, Oficio I, 1626, leg. 441, ff. [r-v-r-v]. Fecha del documento: 16 de octubre. Adviertan que este aposento está ocupado por Francisco Muñoz. ¿Se trata de un error de cómputo? ¿Intencionadamente lo alquila dos veces?

⁶¹ ¿Qué razones tiene Almonacid para fijar esta fecha concreta como inicio del alquiler? ¿Correspondería a que en ese día se había hecho alguna representación?

donde hay nueve aposentos [...] Y así [...] el dicho alguacil, en presencia del dicho Marcos Lozano, le dio amparo [...] de otra andana de aposentos, hacia la mano izquierda, donde hay ocho aposentos y lo entró por la mano [...] y porque luego, incontinentemente, el dicho alguacil le dio amparo [...] de ocho aposentos que están a la mano derecha, como se entra por la puerta, a donde hay ocho aposentos, y entró en alguno de ellos [...].

Y porque luego incontinentemente se bajó al patio cubierto del dicho corral donde se ponen las sillas y bancos en él y dijo que del dicho corral donde se ponen las sillas y vestuario y de los aprovechamientos de las dichas sillas y bancos [...] le daba y dio el amparo [...].

Y así mismo se le dio amparo al dicho Andrés Mejía, en el dicho nombre de casa de vivienda del dicho corral de la Montería, en que estaba don Diego de Almonacid, que de presente vive en ellas y otras personas [...] y el dicho alguacil echó fuera de las dichas casas al dicho don Diego de Almonacid que estaba en ellas, como parece, por el dicho amparo.

Y luego se le dio al dicho Andrés Mejía poder de las puertas segunda y primera del dicho corral y de los dineros y aprovechamientos que en ellas se cobran [...]”⁶².

El que hubiera 9 aposentos en la 2º planta y 8 en la 1º, es casi lo lógico pues, las plantas más bajas siempre ofrecieron las localidades de mayor prestigio: son más amplias y se entra por la calle, sin necesidad de mezclarse socialmente con el vulgo. Posterior a esta fecha se debieron de seguir haciendo ‘arreglos’, como muestra la libranza de 525 reales que se hace al carpintero Felipe Nieto “por la obra que hizo de carpintería y albañilería en el corral de *La Montería* consistente en reducir a aposentos bajos la cazuela donde se asientan las mujeres y agrandar la alta”⁶³. Estaríamos en nuestro derecho si nos preguntáramos hasta cuántos de los aposentos bajos que hemos enumerado, desde el nº 1, formaban parte de la ‘cazuela’, pues su respuesta nos daría la clave para saber la primera disposición de los mismos.

El hecho de estar reconstruyendo, aparentemente a la vez, Diego de Almonacid, padre, el corral de *El Coliseo* -conjuntamente con otros socios- y levantar *ex novo* el corral de *La Montería*, hizo que las deudas se le acumularan y los acreedores empezaran a ponerse ‘molestos’ al reclamar lo que era suyo. Buscaron la devolución de sus reales a costa de quién fuera y cómo fuera. Esto es lo que le ocurrió a **Bartolomé Pérez Caro** que, el 21 de abril de 1625 prestó 2.000 reales a Almona-

⁶² A RRAA, Caja 281, Exp. 7, ff. 61r-62v. Fecha del documento: 2 de septiembre de 1630.

⁶³ Fecha del documento: 7 de abril de 1639. Cito por Mercedes de los Reyes, “El corral de la Montería...”, p. 27, al no ser esta fecha objeto de la presente investigación.

cid, padre, (saliendo en el documento su hijo como su fiador) para “suplir algunas necesidades”. Se comprometen a pagárselos desde la fecha de la carta, en cuanto pase un año. Y para ‘pagar’ el favor le autorizan a disfrutar, por ese año, del aposento 5º bajo, de mano izquierda según se entra por la puerta del corral de *El Coliseo*⁶⁴. Transcurrió más de un año (13 de junio de 1626) y como era de prever Almonacid no pudo devolverle su dinero. Bartolomé puso en marcha la maquinaria jurídica y presentó los hechos a Andrés Ruano, Teniente de Asistente de Sevilla, suplicándole que se le pague su deuda y, si fuera menester, que se le embarguen los bienes a los Almonacid. Asegura que Diego de Almonacid, el mozo,

“...es arrendador del corral de las comedias que ahora nuevamente se ha hecho en la Montería de los Alcázares Reales [...] y como dijo [...] que gastó, hasta veinte y nueve de noviembre del año pasado de seiscientos veinte y cinco, seis mil y setecientos y treinta y cuatro reales por cuenta de la dicha renta; y en el dicho corral se representa y hay muchos aprovechamientos [...]”.

Por todo ello Bartolomé suplica en su mandamiento-requisitoria que el Teniente de Alcaide de los Alcázares admita “...embargar todos los aprovechamientos que en dicho corral de comedias de La Montería” se den, hasta conseguir la cantidad adeudada. El 15 de junio de 1626 Bartolomé da su poder a Tomás de Villarreal, procurador de la Real Audiencia, para que le represente ante don Fernando de Céspedes, Teniente de Alcalde de los Reales Alcázares, y pueda cobrar “...cualquier aprovechamiento que pertenezca al dicho Diego de Almonacid, el mozo, en el dicho corral de La Montería...”⁶⁵.

Como recopilación a lo expuesto, cabe destacar tres notas:

- A) Que era conocida por todos la cantidad que empleó Almonacid -6.734 reales- en los inicios de la construcción del corral, incluso antes de firmar el contrato. Esta es la razón por la que se redactó la cláusula 36 y última del contrato: se dice que empezaron las obras el 17 de noviembre de 1625. Desde ese día hasta el 29 de ese mes, sábado, se habían gastado los 6.734 reales mencionados y que serán desquitados del arrendamiento, advirtiendo que

⁶⁴ APS, Oficio IX, 1625, leg. 17.818, ff. 356r-358r. Fecha del documento: 21 de abril.

⁶⁵ Originales en el A RRAA, Caja 279, Exp. 38. De todas formas, por la documentación conservada, no hubo de cobrar Bartolomé Pérez Caro, ‘obrero franco de la casa de la Moneda de esta ciudad’ ni un real en esta ocasión pues, todavía, el 26 de enero de 1628, está dando poder a Juan de la Fuente para que reclame a los herederos de Diego de Almonacid, el padre, los 2.000 reales que le había prestado (APS, Oficio XXII, 1628, leg. 15.210, ff. 539r-544v. Fecha del documento: 26 de enero. Ello indica, también, que Diego Almonacid, padre, había fallecido). Las dos citas anteriores provienen de este documento.

“en todo lo demás que se gastare se guarde el orden y forma de esta escritura y condiciones de ella”.

- B) Se dice que se inaugura el **25 de mayo de 1626**. Por el 13 de junio de 1626 se está representando en el corral y, por lo que se dice, ha tenido mucha aceptación. Pero desde el día que se inauguró [¿?] hasta el 22 de enero de 1627, sólo se han hecho 20 representaciones. Y hasta el 10 de abril de 1627, 60 [¿?].

Es difícil asumir esta fecha para su inauguración cuando sabemos que por el mes de abril todavía no está

“acabado de hacer en toda perfección ni hecho el teatro, ni aposentos y no haberse acabado de hacer los dos primeros suelos [...] y por causa de no se haber acabado, no se ha representado en el dicho corral”⁶⁶.

Dicen haber empleado, hasta la fecha, 20.500 reales. Piensan que sería bueno buscar un socio-compañero para hacerle partícipe del arrendamiento de los diez años de que disponen. Y creen haberlo encontrado en Francisco Clavero, que habrá de pagar 425 ducados, la mitad de la renta⁶⁷, más aportar la mitad de los gastos que ha realizado Almonacid hasta el día de la fecha. Participará en todos los aprovechamientos al 50%. De la lectura de esta carta se desprende que Almonacid pretende llevar el estado del corral al grado de poderse

“representar en él si fuere menester y después cubrir el dicho corral y acabar la dicha obra habiéndose ido de esta ciudad los autores de comedias que tienen la fiesta del Corpus de este año...”⁶⁸.

Es probable que se hiciera así: algunos días después del *Corpus* se representó, sin estar acabado el corral y una vez que se marcharon los actores, durante los meses de junio-julio, Almonacid, el mozo, continuó solicitando préstamos (“para ayuda de la obra y edificio del corral de las comedias de *La Montería* del Alcázar de Sevilla” -dice-; o esta otra “para acabar de hacer y fabricar la obra del corral de *La Montería*”) sin que se llegue a especificar si está en condiciones de admitir una compañía para que represente. Desde luego, hasta el 10 de abril de 1627, se han hecho 60 representaciones, como hemos dicho, y a una persona que le va la devolución de su deuda en ello, no es fácil que se le haya escapado ni una sola de las realizadas.

⁶⁶ APS, Oficio I, 1626, leg. 438, f. 502v. Fecha del documento: 18 de abril.

⁶⁷ *Ibidem*, f. 503r.

⁶⁸ *Ibidem*, f. 503r.

Pero desde el día que se inauguró [¿?], hasta el 22 de enero de 1627 sólo se habían hecho 20 representaciones⁶⁹. Los números con las fechas cuadran muy por encima (faltarían días para hacer todas las que dicen), pero lo más importante es señalar la escasez de representaciones que se hicieron en medio año -más o menos- que podía estar abierto.

C) El inicio de la gestión de Almonacid, el mozo, en *La Montería* fue de lo más agobiante que uno pueda imaginar ya que le trataron de embargar en varias ocasiones los escasos aprovechamientos del corral, razón que le dificultó pagar las deudas. Dejó de controlar sus designios el 22 de julio de 1627, pasando a cobrar, por algún tiempo, todos los días que se hicieran representaciones, 16 reales, de manos de Pedro Arteaga. Cuando murió Arteaga (hubo de suceder antes del 24 de octubre de 1628, pero en una fecha muy cercana a ese día), dejó de cobrarlos.

Temporada de 1626-1627.

Llegó el 12 de marzo de 1626, Domingo de Resurrección y *La Montería* no estaba en disposición de abrirse al público, tal como se había pactado en el primer contrato de arrendamiento. No fue por falta de ganas por parte de Almonacid, padre, que puso gran interés para ofrecer a los sevillanos un nuevo espacio dramático. Tanto es así, que intentó contratar, aunque eran algunas fechas más tarde de lo previsto, a **Juan Jerónimo Valenciano**, enviando a sus emisarios a Córdoba para que socorrieran al autor con 200 ducados y le instaran a venir a representar al corral de *La Montería*⁷⁰. Sin duda que era una misión casi imposible, pues la temporada dramática ya había empezado y si el autor se encontraba en la ciudad de los califas es porque habría adquirido su compromiso para la apertura de la temporada dramática en esa ciudad. De todas formas, este autor había estado trabajando en Sevilla durante el *Corpus* de 1625, más algunas otras representaciones que haría

⁶⁹ Diez y ocho o veinte representaciones es lo que Almonacid pretende que se realicen cada mes. Al menos este es el compromiso que adquiere con Francisco de Garay para ser compensado por su deuda que fue cambiada por el alquiler de un aposento, durante diez años (APS, Oficio VI, 1626, leg. 4305, ff. 456r-459r. Fecha del documento: 12 de mayo).

⁷⁰ APS, Oficio XXIV, 1626, leg. 16.904, ff. 215v-216r. Fecha del documento: 24 de abril. Por los datos que conocemos de los representantes que pasaron por esta ciudad, Juan Jerónimo no se ha documentado en ella por esta fecha. De todas formas desconocemos quién abrió la temporada de 1626-1627, estando en esta ciudad Pedro de Valdés, desde septiembre a noviembre de este año de 1626, por lo que puede haber cierta posibilidad para que se encontrara en Córdoba (Cfr. Rafael Aguilar Priego, "Aportaciones documentales a las biografías de autores y comediantes que pasaron por la ciudad de Córdoba en los siglos XVI y XVII", en *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, XXXIII, nº 84 (1962), pp. 281-313, p. 289).

-pues era lo normal- en el corral de *El Coliseo* o en *Doña Elvira*, por lo que no hubiese sido una excelente idea volver a traerlo tan pronto.

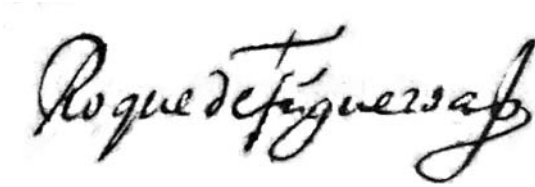
Dado que Almonacid tenía prohibido por contrato inaugurar el corral sin haber sido terminado, traer ahora a este autor no le hubiera servido de mucho pues *La Montería* no estaba terminada. Se encuentra en su última fase y para rematar la obra Almonacid solicita la colaboración de su antiguo socio, Francisco Clavero, que le entrega un total de 9.212 reales, de los cuales 7.000 son por la parte que le toca en dicha compañía y el resto ya lo ha pagado directamente "...por nuestra orden a maestros, albañiles y carpinteros [...] oficiales que han trabajado en la obra del dicho corral y en maderas y otros materiales que ha comprado para la dicha obra..."⁷¹. Corría el 15 de mayo. La frase subrayada podría dar a entender que se trata de 'las últimas fechas más próximas' en que estuvieron trabajando y había que pagarles los jornales que les adeudaban. Pero también se puede entender que se ha de pagar a los hombres que, finalmente, dieron por concluida la obra. Con esta última aceptación me quedo, sobre todo por la fecha en la que se firma el documento y la fecha de inauguración que todos los investigadores repiten como día de apertura oficial: el 25 de mayo de 1626 **Roque de Figueroa** inauguró el corral de La Montería.

Cuesta trabajo aceptar esta aseveración -sin ningún documento que la respalde- mientras que nosotros podamos seguir demostrando que el 6 de noviembre de 1626 Almonacid, el mozo, encargado del "arrendamiento del corral que se está labrando en el sitio de la Montería en los Reales Alcázares [...] e para poderlo labrar e poner en el estado que hoy está y excusar las molestias [...] que a mí y a mis fiadores se podía causar por no lo cumplir como estaba [establecido]," siga diciendo estas cosas. Tras recibir una buena cantidad de dinero para continuar su labranza (2.948.765 maravedís), afirma que:

"no han bastado para acabar la dicha obra e poner el dicho corral en el estado y perfección que ha de tener como estamos obligados y de presente no nos hallamos con comodidad de poder cumplir lo que para ello es necesario y falta y se nos quiere apremiar a que lo cumplamos para lo poder hacer, hemos vuelto a pedir e rogar al dicho Pedro de Arteaga nos supla y dé lo necesario para ello y el dicho don Pedro, continuando la dicha buena obra que así nos hace nos suple y da un quento, ciento y cincuenta y cinco mil ciento y diez y siete maravedís (1.155.117 maravedís) en cartas de pago de alcabalas e almojarifazgos" [...] "y con la dicha cantidad y la que más fuere necesaria, nos obligamos de fenecer e acabar la dicha obra y poner el dicho corral en la perfección e según que estamos obligados por la dicha escritura..."⁷².

⁷¹ APS, Oficio XXI, 1626, leg. 14.519, ff. 124v-125r. Fecha del documento: 15 de mayo.

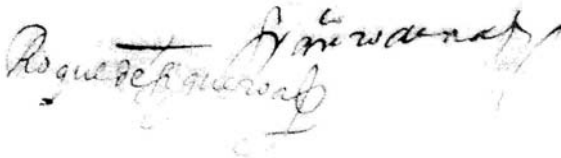
⁷² APS, Oficio IV, 1626, leg. 2.537, ff. 648r-655r.; f. 648r. Fecha del documento: 6 de noviembre.



Verdad es que **Roque de Figueroa** se encontraba en Sevilla muy al inicio del año de 1626. Que nosotros tengamos documentado, el 13 de enero. Ha de estar terminando la temporada dramática de

1625-1626, razón por lo que liquida salarios a parte de los miembros de su compañía. A la vez y, dado que ha de iniciar una próxima temporada (1626-1627), concede poder a **Sebastián González** "mi compañero" -dice- para que se concierte con las autoridades o personas que tuvieren a su cargo los corrales de comedias de Sevilla o fuera de ella. También podrá concertarse con representantes para constituir la nueva compañía así como con las autoridades responsables de hacer la fiesta del *Corpus*⁷³.

Desconocemos si ejerció alguna actividad Sebastián en nombre de Roque de Figueroa fuera de la ciudad de Sevilla dado que, dentro de ella, fue el propio autor quien la desarrolló. Así, sabemos que en los últimos días de la temporada de 1625-1626, contrata a nuevos representantes para esa próxima temporada que hemos anunciado, tales como:



Francisco de Ródenas, 'gracioso'. Cobrará 8 reales de ración, más 14 de representación. Si hicieran el *Corpus* deberá darle el autor 20 ducados. Y,

para desplazarse, necesita 3 caballerías. Solicita 450 reales prestados⁷⁴.

Domingo Liñán. No se especifica su puesto de trabajo. Cobrará 6 reales de ración y 12 de representación. El día del *Corpus* cobrará el "ordinario" más unas medias de seda. Para desplazarse necesita caballería para él y su mujer⁷⁵.

El autor cierra temporada con algunos miembros más, liquidándoles sus haberes tras la firma de una escritura de obligación:

⁷³ APS, Oficio IX, 1626, leg. 17.820, ff. 184r-185r. Fecha del documento: 13 de enero. La firma procede de este documento.

⁷⁴ APS, Oficio XXII, 1626, leg. 15.196, ff. 670r-671r. Fecha del documento: 18 de febrero. En este momento el autor le concede 200 reales prestados.

⁷⁵ APS, Oficio XXII, 1626, leg. 15.196, ff. 702v-703r. Fecha del documento: 23 de febrero. Se trata de la primera noticia que hasta ahora conocemos de este autor. No fue incorporada a mi artículo "Domingo Liñán, 'autor' de comedias (1632-1635)", *Voz y Letra*, (2008), pp. 79-85, por haber sido descubierta en fechas más tardías a la elaboración del mismo. Firma su escritura.

Juan de Rojas: al que le deja a deber Figueroa 700 reales. Se los pagará en dos veces: la primera mitad, en diciembre y la otra, el día del *Corpus* del año que viene (1627)⁷⁶.

Francisco de Arteaga: le debe Figueroa 800 reales, de resto, por las raciones y representaciones de todo el tiempo que ha estado en su compañía. Le pagará en dos veces: la primera para diciembre; y la segunda, el día del *Corpus* de 1627⁷⁷.

Simón Aguado, vecino de la villa de Madrid: al que le debe 500 reales de resto de la paga de ración y representación de todo el año pasado por haber andado en su compañía. Se obliga a pagarle en la ciudad de Madrid o donde se los pida. Se los pagará en dos partes iguales: una por Pascua de Navidad y la otra por el día del *Corpus* de 1627. La deuda la tendrá que abonar Roque sólo de las representaciones que hiciere⁷⁸.

Juan de Urquiza: al que el autor le debe 300 reales. Se los pagará a él o a su mujer -María Hidalgo-. Son de resto de lo prometido por su participación en su compañía. Le pagará así: 100 reales dentro de 12 días. Los 200 restantes, desde Pascua Florida en adelante, 6 reales todos los días que representare. Se los tendrá que abonar aquí en Sevilla⁷⁹.

Y Roque de Figueroa inaugura temporada (1626-1627) en Cádiz, haciendo el contrato aquí en Sevilla, con Fray Nicolás de San Agustín, religioso de la orden de San Juan de Dios y responsable de las casa-corral de comedias de aquella ciudad. Ha de estar allá para el domingo de Resurrección y hará 24 representaciones⁸⁰, desde donde regresará a la ciudad de Sevilla para participar en el *Corpus*⁸¹, fiesta

⁷⁶ APS, Oficio XXII, 1626, leg. 15.196, ff. 669r-v. Fecha del documento: 18 de febrero. No sabe firmar.

⁷⁷ APS, Oficio XXII, 1626, leg. 15.196, ff. 709r-v. Fecha del documento: 20 de febrero. No sabe firmar.

⁷⁸ APS, Oficio XXII, 1626, leg. 15.196, ff. 698v-699r. Fecha del documento: 21 de febrero. No sabe firmar.

⁷⁹ APS, Oficio XXII, 1626, leg. 15.196, ff. 703v-704r. Fecha del documento: 23 de febrero. No firma. Por los términos en que está redactado el documento parece que esta pareja de actores se reincorpora a la nueva compañía para trabajar en la temporada de 1626-1627

⁸⁰ Firmará el contrato conjuntamente con Sebastián González, oficial de la dicha compañía. Cobrará por cada una 10 ducados y le han prestado 2.200 reales a desquitar de las representaciones (APS, Oficio XVIII, 1626, leg. 11.760, ff. [r-v-r-v-r]). Fecha del documento: [21 de marzo]. En esta misma ciudad de Sevilla los responsables del teatro de Cádiz hacen, el mismo día, otro contrato con **Juan Martínez**, autor de comedias, para que vaya a Cádiz a finales de julio (ocho días arriba o abajo) y le encargan 30 representaciones, a 10 ducados cada una. El autor pide prestados 2.200 reales que pagará poco a poco y 100 reales más que recibe a cuenta de lo que le tendrán que abonar por sus representaciones (APS, Oficio XVIII, 1626, leg. 11.760, ff. [r-v-r-v-r]). Fecha del documento [21 de marzo].

⁸¹ Otorga Roque un poder a Cristóbal Sánchez Valderrama para que cobre del Ayuntamiento lo que se "acostumbra a dar por la alhaja a los autores de comedias y a quien los han hecho mejores ante el Santísimo..." (APS, Oficio II, 1626, leg. 1220, f. 31r. Fecha del documento:

que le obliga a renovar vestuario pues el Cabildo sevillano siempre les exigió el mayor lujo posible⁸². Estos dos hitos teatrales en la vida de Roque de Figueroa están documentados, hecho que no sucede con la inauguración del corral de *La Montería* para la que no hemos encontrado testimonio documental que lo avale⁸³. Cuando compró a Cristóbal Ortiz de Villaizán las comedias *El primer Felipe* y *El galán de su mujer*⁸⁴ pudo tener en mente que las necesitaba, dado que se le había encargado la inauguración de este nuevo corral y, aunque no conocemos los textos de las obras, bien podemos intuir el homenaje implícito -si es que llegó a representarlas- que podía estar haciendo al rey Felipe IV, en la representación de, al menos, una de ellas, cuyo título alude a uno de sus antepasados.

Si fue cierto que Roque inauguró *La Montería* permaneció en el corral muy pocos días (del 25 de mayo al 10 de junio) dado que el 11 de junio fue la festividad del *Corpus* en la que el autor tomó parte, como ya sabemos. Tras este día tan señalado Roque se comprometió con Gaspar Díaz Cataño, jurado y administrador -con Almonacid- del corral de *El Coliseo*, para hacer 10 representaciones en su corral⁸⁵ y, tras terminar de cumplir este compromiso, se dirigirá a Sanlúcar de Barrameda, inmediatamente, porque así nos lo confiesa el propio autor⁸⁶.

15 de junio. Cfr. Francisco Rodríguez Marín, *Aportaciones para la historia del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Tip. de la Rev. de Arch., Bibl. y Museos, 1914, p. 50).

⁸² Cristóbal Sánchez Valderrama, mercader, vende a Roque de Figueroa "telas y pasamanos de oro y plata finos y falsos [...] para la fiesta del *Corpus Cristi* del presente año de esta ciudad de Sevilla...". Todo ello por valor de 1.500 reales. Roque se los tendrá que pagar en Sevilla, desde el día de hoy en adelante, 100 reales cada día que representara (APS, Oficio XI, 1626, leg. 6.943, ff. 316r-317v. Fecha del documento: 26 de mayo). También le deja a deber a Melchor de Espejo, mercader de lencería, 278 reales de resto de todas las mercaderías que ha sacado de su casa (APS, Oficio XVII, 1626, leg. 10.969, f. 571v. Fecha del documento: 16 de junio).

⁸³ Se han debido de perder o extraviar ciertos documentos, tal como ocurre en el Oficio XI, 1626, leg. 6.941, ff. 36r y 51r que corresponden, respectivamente, a dos documentos relacionados con el autor, desaparecidos por no existir el cuadernillo 1º.

⁸⁴ Las condiciones de pago están pensadas para tener un trabajo nada más que se inaugurara la temporada dramática (Cfr. Piedad Bolaños, "Luis de Belmonte Bermúdez...", art. cit., p. 306).

⁸⁵ Cfr. Piedad Bolaños, "Luis de Belmonte Bermúdez...", p. 306. Era lo habitual: tras permanecer representando en un corral se debían de cambiar para hacer otras tantas representaciones en el otro.

⁸⁶ El 15 de junio compró, a José Guerra, 6 varas de terciopelo negro, a 6 ducados la vara; 2 y ½ varas de damasco de china, a 14 reales la vara, y 20 varas de pasamanos de crestada antea, en negro, a 30 reales, y 3 varas de tafetán negro, a 8 ½ reales la vara, y 1 vara de tafetán azul, a 9 reales. Todo montó 541 reales. Le entregó, a cuenta, 170 reales y se obliga a pagarle el resto, pasados 20 días, en Sanlúcar, que es donde se encontrará (APS, Oficio XI, 1626, leg. 6.943, ff. 316r-317v. Fecha del documento: 15 de junio). Al día siguiente, 16 de junio, asume otra deuda de 30 ducados que le presta, por hacerle buena obra, Marco Muñoz (APS, Oficio V, 1626, leg. 3.622, f. 447r-v. Fecha del documento: 16 de junio), aunque dice que se los pagará aquí en Sevilla, pasados 20 días. Dinero que no le tuvo que alcanzar para

Por la actividad financiera que Diego de Almonacid, el mozo, desarrolla, tratando de obtener ingresos para continuar la obra de *La Montería*, es muy probable que no se volviera a representar hasta finales de 1626/inicios de 1627. Y parece que ni esa tarea la tuvo fácil. Para ello ha de dar poder a Francisco Muñoz para que:

*"...I pueda ir y vaya a todas las ciudades, villas y lugares de los reinos de Su Majestad y se pueda convenir y concertar con cualesquier autor o autores de comedias que le pareciere para que con su compañía puedan venir a representar al dicho corral de La Montería, dentro de los dichos Alcázares..."*⁸⁷.

Pero también es posible que, habiendo llegado **Juan Jerónimo Valenciano** a la ciudad de Sevilla el 14 de octubre⁸⁸ de 1626, fuera al que se le pidiera que representara en *La Montería*, dado que Almonacid, padre, ya había intentado contar con la presencia de este gran autor para la inauguración del mismo.

Una vez que terminara su compromiso -si es que representó en algún corral, pues no hemos localizado en ningún momento el pertinente contrato- pudo marchar a Cádiz y cumplir el firmado el 3 de diciembre, para hacer las 30 representaciones, todas nuevas, a las que se comprometió. Dado que recibe 5.000 reales prestados de parte del Hospital de esta ciudad, él también hace ver que está dispuesto a cumplir su compromiso y entrega al padre Fray Fernando de Montaos, una serie de bienes⁸⁹, encerrados en un arca, más "...cincuenta y cinco comedias originales, en

pagar los gastos de alojamiento de toda su compañía dado que volvió a contraer otra deuda con Juan Flores, llegando a solicitarle 942 reales "para [pagar] la posada de todos los compañeros". Le entrega en aval, 8 sayos que hizo e utilizó para la fiesta del *Corpus* de este año y 1 vestido de hombre de terciopelo negro. Le tendría que pagar, desde la fecha de la carta, en doce días y si no fuera así, podría vender los vestidos para resarcirse de la deuda (APS, Oficio V, 1626, leg. 3.622, ff. 443r-445r. Fecha del documento: 17 de junio).

⁸⁷ APS, Oficio IX, 1626, leg. 17.822, f. 1440r-v. Fecha del documento: 23 de diciembre.

⁸⁸ Se le cita para el día siguiente, por parte del Cabildo, para que haga la 'muestra'. (Cfr. Sánchez Arjona, *Anales del teatro...*p. 255).

⁸⁹ "[252v] Y para seguridad del Hospital dicho, doy y entrego al dicho padre Fray Fernando de Montaos, los bienes siguientes dentro de un arca de pino:

- una cota e faldón de raso negro, bordadas con lentejuela y rasos de colores.
- mas otra cota y faldón azul de espolino, de oro fino.
- otra cota e faldón de espolino, de oro negro fino.
- otra cota e faldón de espolino de oro e plata, rosado fino.
- un vaquero de fondo plata y dorado, con jirones verdes, bordados.
- otro vaquero de terciopelo carmesí, bordado con lentejuelas e rasos de colores.
- otro vaquero de espolino, rosado de oro e plata fino.
- otro sayo de [...] fino, con girones de raso verde, bordado.
- otra cota de catalufa, de colores y plata.

pergamino y un libro de entremeses”⁹⁰. No se trata de ningún farol del autor pues, aunque en esta ocasión no se explicitan los nombres de las obras que le pertenecen, conocemos por otro documento del año anterior, un buen número de ellas que, probablemente, había puesto en escena aquí en Sevilla, antes de marchar para Granada, ciudad en la que le esperaban para representar, permaneciendo en ella, prácticamente, todo el otoño de 1625. He aquí la relación de todas ellas:

- “Primeramente una de la *Vitoria de las Malucas* [¿*La conquista de las Malucas?*] [Bartolomé Leonardo de Argensola].
- Otra de *Virtudes vencen señales* [Vélez de Guevaral].
- Otra de *El jardín de Inglaterra* [No creo que pueda ser *La cisma de Inglaterra* (1627), Calderón].
- Otra *Más vale volando* [¿Cristóbal Ortiz de Villaizán?].
- Otra *Tanto es lo demás como lo de menos* [Miral].
- Otra de *El Sol de Navarra*.
- Otra de *El Caballero de Cristo de San Sebastián* [Lopez].
- Otra de *Los tres consejos* [Lopez].
- Otra de *El Cisne de Alejandría* [Miral].
- Otra de *El Azote de la herejía* [Miral].
- Otra de *Amorosas sutilezas* [Miral].
- Otra de *El palacio confuso* [Miral].
- Otra de *La Corona de Hungría* [Lopez].
- Otra *En gratitud por amor* [Miral].

-otro vaquero de catalufa rosado, oro e verde y plata.

-otro vaquero de brocado azul fino.

-otro del mismo.

-otro de terciopelo negro, bordado e largueado de oro.

-otro sayo de espolín de oro y plata fino negro.

[---]

[253r]-otros sayos de terciopelo negro, bordado con lentejuelas e rasos de colores.

-tres pares de calzas en negras, de obra.

-un vestido, calzón, ropilla e ferreruelo de chamelote de aguas, plateado, con pestañas de raso pardo e con puntillas de oro por los lados.

-un vestido de mucha ropa e basquiña de lama noguerada, guarnecido con lama dorada con alamares de lo mismo, el cual vestido está fuera de la caja.

-y así mismo está fuera de la dicha caja un manteo de espolín, de oro cuajado, verde, con cinco pasamanos de hojuela fina que lo cubre todo.

-y así mismo le entrego **cincuenta y cinco comedias originales** [...] en pergamino y **un libro de entremeses...**”.

⁹⁰ APS, Oficio XVIII, 1626, leg. 11.763, ff. 250r-256v. Fecha del documento: 3 de diciembre. Agradezco a la Dra. Carmen Álvarez su ayuda para leer este documento, por las malas condiciones en que se encuentra el mismo.

- Otra *El practicante de amor* [Lopel].
- Otra *No sois vos, mi vida, para labrador* [Claramontel].
- Otra *Don Gonzalo de Córdoba* [Lopel].
- Otra *El rey don Jaime* [Cristóbal Ortiz].
- Otra *Venga lo que viniere* [Gerónimo de Villaizán].
- Otra *El agravio en la lealtad* [Guillén de Castro].
- Otra de *La esclava de su hija* [Lopel].
- [r]-[Otra *Siempre*] *ayuda la [verdad]* [Lopel].
- [roto] [*El tejedor*] *de Segovia* [Ruiz de Alarcón].
- [O]tra de *Cómo ha de ser el privado* [Francisco de Quevedo].
- Otra *La capitana del cielo* [Claramontel].
- Otra *La primera parte del Juicio final* [Mira]
- Otra, *La segunda parte del juicio final* [Mira].
- Otra de *El hayo de su hijo* [Guillén de Castro].
- Otra *La semejanza engañosa* [Claramontel].

Estas son nuevas, jamás representadas y son por todas, veinte y ocho; y más, representadas, las que siguen:

- Primeramente *La venganza de Tamar* [Claramontel].
- Yten. Otra *El rey ángel* [Mira].
- “ “ *La morica garrida* [Juan Bautista de Villegas].
- “ “ *La industria contra poder* [Lopel].
- “ “ *El celoso prudente*. [Tirso de Molina].
- “ “ *El gran Cardenal de España* [Licenciado Poyo].
- “ “ *Don Diego de noche*. [Rojas Zorrilla].
- “ “ *La infelice Dorotea*. [Claramontel].
- “ “ *La esclava del cielo [Santa Engracial]* [Un ingenio].
- “ “ *Santa Inés [¿Tres ingenios?]*.
- “ “ *Mira a quién alabáis* [Lope de Vega].
- “ “ *San Onofre* [Claramontel].
- “ “ *Nacer con buena estrella*.
- “ “ *La tercera de sí misma*. [Mira]
- “ “ *La gallega Mari Hernández* [Claramontel].
- “ “ *El examen de maridos* [Mira]⁹¹.

⁹¹ APS, Oficio III, 1625, leg. 1713, ff. [roto]. Fecha del documento: 24 de junio. Con este testimonio conocemos cuatro listados de las comedias que poseía Juan Jerónimo en un lapso de tiempo de ocho años (1620-1628) (Cfr. Piedad Bolaños, “Anales del teatro sevillano: Juan Jerónimo Valenciano y su repertorio teatral (1624-25)”, *El Siglo de Oro en escena*. Homenaje

Este precioso documento nos facilita la cartelera que, posiblemente, también fuera la representada en el corral de *La Montería* en el otoño de 1626.

Es posible que este autor estuviera presente en el corral por lo que Almonacid, el mozo, pudo cumplir su objetivo. Sin embargo, el año de 1626 no lo olvidaría, no solo porque vio cómo echaba a andar la pesada maquinaria del negocio teatral, (aunque ya no fuera prácticamente dueño de los ingresos del corral por los muchos préstamos que le estaba haciendo Pedro de Arteaga, entre otros), sino porque, además, Diego de Almonacid, su padre, despidió el año haciendo su testamento (31 de diciembre)⁹². Y si fue un acontecimiento 'inolvidable', no podía imaginar que lo peor estaba aún por venir.

Viendo la enfermedad del padre, el mismo día y ante el mismo escribano, el hijo se apresuró a declarar, sabiendo del mal estado en que se encontraba, cómo fue él el que hizo el contrato de arrendamiento de *La Montería* con don Francisco de Céspedes y, por lo tanto, hace ver que ese establecimiento no era "embargante", porque dicho arrendamiento está a su nombre. Que no se trata de un bien familiar ni ganancial. Que él se compromete con doña Ana de Saavedra, la segunda esposa de su padre, a pagarle sus alimentos como a su hermanastro, Fernando de Almonacid (hijo de doña Ana) todos los días que hubiere representación en *La Montería*⁹³. Era indudable que su padre debía de encontrarse muy enfermo y temía su muerte, como así ocurrió a los pocos días (26 de enero de 1627). Esta declaración de Diego Almonacid, el mozo, no gustó a doña Ana, segunda esposa de Almonacid, que, embaucada por las apariencias, creyó que su hijastro pensaba dejarla en la calle, tras la muerte de su marido. Por eso, hubo de arrastrar a su marido, literalmente, ante el notario para que cancelara la escritura anteriormente comentada. Lo hizo el 4 de enero de 1627⁹⁴. Diego de Almonacid no debía de poder ni con su alma y el deterioro físico se plasmó en esta deformada firma, como se puede comprobar:

Con la desaparición de Almonacid, padre, desapareció también toda esperanza de terminar con la rehabilitación del corral de *El Coliseo* durante varios años; y el proceso de construcción de *La Montería* se vio claramente entorpecido hasta el punto, como hemos comentado, que Diego de Almonacid, el mozo, perdió el control de la misma en manos de sus acreedores.

a Marc Vitse. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail / Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 77-94).

⁹² El testamento de Diego Almonacid se puede leer en Piedad Bolaños, "Luis de Belmonte Bermúdez...", art. cit. pp. 324-330.

⁹³ APS, Oficio I, 1626, leg. 443, f. 85v. Fecha del documento: 31 de diciembre.

⁹⁴ APS, Oficio I, 1627, leg. 443, [s.f.]. De aquí procede la firma de Diego de Almonacid, padre.

Temporada de 1627-1628

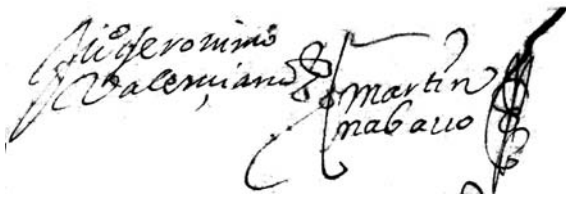
Transcurrió con más pena que gloria dado que no se había terminado de rematar la construcción de *La Montería*, según testimonio de su primer arrendador. Corría el 7 de mayo de 1627 y don Pedro de Arteaga se dirigió, por primera vez, a los RRAA en estos términos:

“D. Pedro de Arteaga digo que, como a Vm. le consta, yo he dado para gastar en la obra de La Montería, a Diego de Almonacid, padre e hijo, más de veinte mil ducados y los susodichos no lo han gastado, antes se han quedado con ello, porque conforme al precio de los tasadores nombrados por Vm., no alcanza a tanta cantidad, de más de lo que falta por hacer y el empeño en que tiene el corral que son mas de otros cuatro mil ducados y porque yo no tengo seguridad del dicho Diego de Almonacid por no habérmela dado y deber otras muchas cantidades a otros, Vm. mande que se haga la baja de lo que he gastado y de los mil y quinientos ducados que los Alcázares Reales le prestaron, para que se vea claramente lo que se debe. Yo no tengo ni me alcanza a lo que me debe con cinco mil ducados y él no quiere sino ir disfrutando lo que gasta hoy de la dicha Montería, sin haber puesto en ella cosa alguna y ni su padre, sino antes, quitado [...]”⁹⁵.

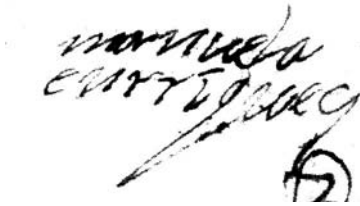
Pero, ¿quién pudo trabajar en este nuevo espacio dramático? No olvidemos que los acreedores que habían aportado su dinero en la construcción del mismo y dependía su cobranza de las representaciones que se hicieran allí, habían declarado que desde su inauguración (¿?) hasta el 10 de abril de 1627, se habían hecho 60 representaciones. Eso puede darnos ocasión para pensar que la nueva temporada ya se había iniciado (1627-1628) cuando se hace esa declaración, pues el 4 de abril fue domingo de Resurrección. **Manuel Simón** hubo de abrir temporada en el corral de *El Coliseo* y por más esfuerzos que hizo Almonacid, el mozo, para que alternara su compañía en los dos corrales principales (*Coliseo* y *Montería*), en vez de representar en *Doña Elvira*, no lo consiguió pues alegó el autor tener compromiso firmado con el Jurado Cataño para hacer 20 funciones en *El Coliseo* y 12 en *Doña Elvira*, y no estaba dispuesto a romper dicho acuerdo⁹⁶.

⁹⁵ A RRAA, Caja 281, Exp. 7, f. 19r. Fecha del documento: 7 de mayo de 1627. Cuando el 22 de julio de este año se hace Arteaga de toda la gestión de la Montería se dice, entre otras cosas, que Almonacid tenía que desplazarse a Madrid para hacer gestiones relacionadas con el corral y, a 20 de agosto, no ha vuelto (f. 34r). Lo confirma Juan de Toro, representante legal de Almonacid que lo representa en todos los pleitos (APS, Oficio XVI, 1627, leg. 10.096, f. 625r-v. Fecha del documento: 25 de julio).

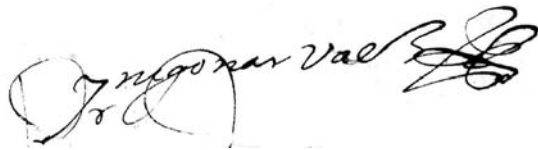
⁹⁶ El escrito de Almonacid lleva fecha de 8 de abril de 1627 y habla de que ya “...están representando...” (A RRAA, Caja 277, Exp. 2).



Juan Jerónimo Valenciano



Martín Navarro



Agustín Coronel



Miguel Gerónimo Ponzón

Juan Jerónimo Valenciano, toda vez que cumplió su compromiso en Cádiz, volvió a Sevilla para formar compañía para su próxima temporada (1627-1628). Contó con actores como **Martín Navarro** y **Juana Acosta**, su mujer⁹⁷. Con **Manuela Enríquez**, viuda de su hermano Juan Bautista, que forma propiamente parte de la compañía⁹⁸; con **Agustín Coronel**, a quien doña Manuela da su poder; con **Íñigo de Narváez**, representante, en la compañía de Juan Jerónimo Valenciano, que dice deber 308 reales a Bartolomé de Ocaña, por siete varas de damasco negro que le ha comprado⁹⁹.

Miguel Gerónimo Ponzón e **Isabel Fernández**, su mujer, los cuales harán, los terceros y primeros papeles, respectivamente. Isabel dice que hará todos los papeles que hubiere hecho Manuela Enríquez, como si ella se hubiera retirado de las tablas¹⁰⁰.

⁹⁷ No se especifica el 'papel' que han de representar. Cobrarán, entre los dos, 14 reales: 8 de ración y 6 de representación, además de las cabalgaduras necesarias para trasladarse ellos con sus ropas. Reciben adelantados, del autor, 250 reales a cuenta. Firman, como testigos, Jusepe Ximénez y Miguel Fernández, representantes. Martín es mayor de 20 años y menor de 25. Juana es mayor de 18 años y menor de 25 (APS, Oficio III, 1627, leg. 1.719, ff. 659r-662v. Fecha del documento: 25 de febrero).

⁹⁸ Se encuentra en Sevilla y dice ser "vecina de Sevilla, en la Collación de San Pedro" [En efecto, es sevillana y en otra ocasión podré demostrarlo]. Da su poder a Agustín Coronel, representante de la compañía de su cuñado, para que cobre de Miguel Jerónimo Ponzón e Isabel Fernández, su mujer, representantes de la misma compañía, 4.100 reales, de un vestido suyo que les ha vendido (APS, Oficio III, 1627, leg. 1.719, ff. 756v-757v). En nota marginal le revoca el poder, el 26 de junio de 1627, señal que se encuentra todavía en Sevilla. En otra escritura el matrimonio de actores reconocen su deuda con Manuela Enríquez (APS, Oficio III, 1627, leg. 1.719, ff. 749r-752v. Fecha del documento: 5 de marzo).

⁹⁹ APS, Oficio III, 1627, leg. 1719, ff.759r-760r- Fecha del documento: 1 de marzo de 1627.

¹⁰⁰ Cobrará la pareja, 37 reales, 25 de representación y los 12 reales restantes de ración. Cuando haga el Corpus el autor, ha de darles 40 ducados. Isabel tiene más de 20 años y menor de 25. Fueron testigos Andrés Gómez, criado de Juan Jerónimo Valenciano y Ana de Santiago,

Pero Juan Jerónimo Valenciano no inauguró la temporada en el corral de La Montería: hacía muy pocos meses que había representado y no hubiera sido rentable. Será **Antonio de Granados**, autor de comedias, quien se concertará con Almonacid para hacer 30 representaciones desde el primer día de Pascua de Resurrección hasta que se terminaran¹⁰¹.

A handwritten signature in black ink, written in a cursive style. The text is "Antonio de Granados". The signature is written on a light-colored background, possibly a document or parchment.

Pero nuestro arrendador no quiso desaprovechar la presencia en Sevilla de **Cristóbal de Avendaño** y firman, con bastante antelación, un compromiso de 75 representaciones. Tenía que hacer, al mismo tiempo que hacía el *Corpus*¹⁰² [sic], 15 representaciones y las 60 representaciones restantes las iniciaría

el 15 de noviembre, permaneciendo en el corral hasta que se terminaran. Las condiciones económicas son las usuales: 10 ducados por representación, más 300 ducados adelantados que desquitarían a medida que iba trabajando¹⁰³. Pero algo hubo de ocurrir entre las partes que, el mismo día de la firma del primer contrato, se realiza, por parte de Almonacid una especie de aclaración o rectificación en un segundo documento: en esta ocasión se compromete a pagarle por cada representación 12 ducados, además de la mitad de lo que costare hacer las apariencias para hacer las dichas representaciones¹⁰⁴. Desde Sevilla quería marchar a Granada, tal como se desprende del poder que otorgó a Andrés Gómez para que en su nom-

criada de Manuela Enríquez. Isabel Fernández no sabe escribir (APS, Oficio III, 1627, leg. 1.719, ff. 753r-756r. Fecha del documento: 5 de marzo).

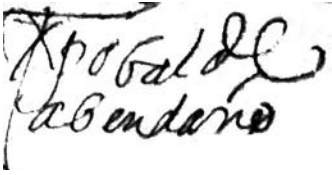
¹⁰¹ Se comprometió a hacer dos comedias nuevas todas las semanas, con sus bailes, entremeses y música. Cobraría por representación, diez ducados, más los tres cuartos de la puerta (APS, Oficio VIII, 1627, leg. 5.522, ff. [v-r-v]. Fecha del documento: 22 de marzo). Al día siguiente se presentó Almonacid con los 300 ducados para pagar a Granados las 30 representaciones.

¹⁰² Puedo documentar la presencia de Juan Jerónimo Valenciano para hacer el *Corpus* con varios documentos: a) Firma el compromiso con Luis Coello, Mayordomo de los Propios y Rentas de la ciudad, el cual le paga 130.900 maravedís que es la mitad de lo que deberá cobrar por los 2 carros que ha de hacer en el *Corpus* (APS, Oficio III, 1627, leg. 1.719, f. 850r-v. Fecha del documento: 12 de marzo). Por algún extraño motivo hubo de salir, Damián Reyes, sastre, como su fiador unos días antes de firmar con el Cabildo, comprometiéndose y respondiendo por él, ante el jurado Gaspar Díaz Castaño, que hará la fiesta del *Corpus*, Juan Jerónimo Valenciano (APS, Oficio II, 1627, leg. 1.222, f. 552r-v). Fecha del documento: 8 de marzo). La presencia de Avendaño haciendo el *Corpus* no la he podido documentar hasta ahora.

¹⁰³ APS, Oficio IX, 1627, leg. 17.823, ff. 740r-741v. Fecha del documento: 2 de marzo.

¹⁰⁴ APS, Oficio IX, 1627, leg. 17.823, ff. 789v-790r. Fecha del documento: 2 de marzo.

bre pudiera hacer el contrato pertinente con los responsables del corral de aquella ciudad¹⁰⁵.

Handwritten signature in black ink, appearing to read 'Xpobal de Salazar'.

Si representó o no **Juan Jerónimo Valenciano** en *El Coliseo* en esta primera parte de la temporada¹⁰⁶, no lo hemos podido documentar por ahora, pero lo que sí podemos asegurar es que, tras el *Corpus*¹⁰⁷ en el que participa, sale de Sevilla para dirigirse a Llerena¹⁰⁸. Muy fácilmente pudo pasar desde esta ciudad

extremeña a Lisboa como fueron sus intenciones al otorgar poder a Jacinto Cordero y a Antonio Álvarez, para que se desplazaran allá y se concertaran con los responsables de las casas de comedias de aquella Ciudad¹⁰⁹; en ella sabíamos que hubo actividad dramática pero no habíamos conseguido averiguar, hasta ahora, quién pudiera haber sido el autor que representara¹¹⁰.

Manuel Vallejo hubo de trabajar, tras realizar el *Corpus*, en *El Coliseo*, dado que sus responsables administrativos fueron los que se concertaron con los 'arrieros' para trasladar al autor a Granada, pues debía estar en ella el 17 de agosto¹¹¹. Es posible que volviera fechas más tarde a Sevilla pues así nos lo hace pensar la presencia de un miembro de su compañía, **Miguel Jiménez**, representante, que

¹⁰⁵ APS, Oficio II, 1628, leg. 1.225, f. 487r-v. Fecha del documento: 29 de febrero.

¹⁰⁶ En algún momento pudo pasar a Córdoba con su compañía -siempre antes del *Corpus*- por la deuda que deja sin pagar a Cristóbal de Salazar, vecino de la ciudad de Córdoba y a cuyo cargo está la casa de representaciones. Son 3.450 reales, de resto de una cantidad mayor. Los remite desde Lisboa, a través de un poder de Antonio de Acevedo, vecino de la misma (APS, Oficio VI, 1627, leg. 4.313, ff. 146r-148v. Fecha del documento: 4 de agosto.

¹⁰⁷ Ese año el *Corpus* cayó en el 2 de junio. El 26 de ese mes, Manuela Enríquez anuló todos los poderes que había dado hasta la fecha, otorgando uno nuevo a Miguel Muñoz, representante de la compañía de Juan Jerónimo Valenciano, para que cobre a sus compañeros -Miguel Jerónimo y a su esposa Isabel- el dinero que le deben por la venta de un vestido que aún no le han pagado (APS, Oficio III, 1627, leg. 1.721, ff. 186r-187v. Fecha del documento: 26 de junio).

¹⁰⁸ Conocemos el compromiso de los 'arrieros' (Juan Ruiz, Francisco Ortega y Juan Calvo) para trasladarlo a este pueblo con su compañía. Saldrían de viaje esa misma noche (APS, Oficio III, 1627, leg. 1.721, ff. 279r-282r. Fecha del documento: 25 de junio).

¹⁰⁹ APS, Oficio III, 1627, leg. 1.721, ff. 109r-110r. Fecha del documento: 21 de junio. Muy seguro está Juan Jerónimo de que representará en Lisboa ya que pide prestados 3.000 reales de vellón a Manuel Núñez, mercader, y promete pagárselos en esa ciudad, dentro de mes y medio. Dice dejarle como fianza, las galas y vestidos que ha utilizado para la fiesta del *Corpus* aquí en Sevilla durante este año [no las detalla]. (APS, Oficio III, 1627, leg. 1.721, ff. 283r-285r. Fecha de la carta 24 de junio).

¹¹⁰ Cfr. M. de los Reyes Peña y P. Bolaños Donoso, "Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1608-1640)", *En torno al teatro del Siglo de Oro...*, art. cit., pp. 123-124.

¹¹¹ APS, Oficio IX, 1627, leg. 17.824, ff. 1.170v-1171v. Fecha del documento: 2 de agosto.



se apresura a revocar un poder que había otorgado a Juan de Arce, representante también pero de la compañía de Juan de Nieva, el 20 de septiembre de este año, para que

en su nombre se desposase con Bernarda Teloy, viuda de Bernardo Gamasa (o Gamarra), perteneciente a la misma compañía¹¹². Se lo concede a Francisco de Arance, vecino de la ciudad de Málaga, arrendador y persona a cuyo cargo está la casa de comedias de esa ciudad, para que en su nombre notifique la revocación anterior y sea él el que se case con Bernarda, por poderes, pues está en Málaga con su compañía¹¹³.

Esta primera parte de la temporada que acabamos de recorrer será la única que Almonacid, el mozo, pudo controlar: buscó y se comprometió con los autores, al mismo tiempo que tiene alquilados los aposentos y arrendado un espacio a Juan Muñoz y a Juan del Huerto, durante tres años para que "...vendan agua y colación y aloja y otras frutas y cosas que quisieren vender dentro del dicho corral de comedias"¹¹⁴. El compromiso de alquiler es de tres años y cada día que se represente le han de dar 8 reales. De todas formas ya ha percibido, por adelantado, 800 y de allí se irá descontando el alquiler.

Pero el hombre propone y Dios dispone. Las deudas de Almonacid con Pedro de Arteaga crecieron de tal forma que el 22 de julio de 1627 tuvo que ceder totalmente la explotación del corral y, además, para defenderse, no tuvo más remedio que nombrar a Juan de Toro para que le representara y defendiera en todos los pleitos¹¹⁵. El nuevo gestor no se contentó con controlar todo lo que le había cedido Almonacid sino que buscó aquellos otros ingresos que se habían externalizado desde la propia administración. Tal como "la renta de la limosna de los pobres de las cárceles de esta ciudad que se cobra en los corrales de las comedias de ella, por remate de la dicha renta..."¹¹⁶. La había adquirido oficialmente Domingo de la Rosa (que más tarde comparte responsabilidades y ganancias con Juan de la Fuente), el cual no tiene empacho alguno en traspasar la obligación de recoger los 8 maravedís, que de limosna pasan a los pobres de las cárceles, a Pedro de Arteaga -que por seguir siendo menor de edad ha de recibir la autorización de su padre

¹¹² Bernarda Teloy hubo de aportar a este segundo matrimonio una hija fruto de su primera unión pues es demasiada coincidencia que la hija que se le conoce lleve el apellido del primer marido (Cfr. N.D. Shergold y J.E. Varey, *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, London. Tamesis Books Limited, 1985, p. 376.

¹¹³ APS, Oficio XVII, 1627, leg. 10.969, f. 717r-v. Fecha del documento: 8 de noviembre.

¹¹⁴ APS, Oficio VIII, 1627, leg. 5.522, ff. [v-r-v-r]. Fecha del documento: 17 de febrero.

¹¹⁵ APS, Oficio XVI, 1627, leg. 10.096, f. 625r-v. Fecha del documento: 25 de julio.

¹¹⁶ APS, Oficio IX, 1627, leg. 17.825, ff. 994r-996v. Fecha del documento: 29 de noviembre.

para realizar esta escritura-, pagando por ello 12.000 reales cada año, durante tres años, que es el compromiso. Recibe por adelantado 6.000 reales y pasa todos sus poderes, desde el 11 de noviembre y no desde la fecha de la firma de la carta, que era lo habitual, al nuevo gestor.

En esta última fecha (la del 11 de noviembre) pudo empezar la segunda parte de la temporada con la presencia de **Cristóbal de Avendaño** para hacer las 60 representaciones a las que se había comprometido con Almonacid, tal como ya habíamos señalado, mientras que en *El Coliseo* debería de representar Manuel Vallejo (y no Diego de Vallejo, como dice Sánchez Arjona, p. 258), que había llegado a la ciudad a mediados de agosto, permaneciendo en ella hasta dar fin a la temporada dramática¹¹⁷. De esta forma se cerraría la presente temporada.

Temporada de 1628-1629

Para colmar el vaso de las desdichas, murió Pedro de Arteaga, hecho que hubo de ocurrir en fecha anterior, pero cercana, al 24 de octubre de 1628¹¹⁸, por lo que el futuro del corral se presenta un tanto incierto.

Debía de iniciarse la temporada de 1628-1629 y por parte del Tesorero de los Reales Alcázares, que ignora a quién debería reclamar el pago de las deudas que existían con la Institución, anima a don Fernando de Céspedes, Alcalde de los RRAA, a que se vuelva a arrendar en pública almoneda "...y se acabe perfectamente el dicho corral"¹¹⁹. Se dan los pasos necesarios para llevar a cabo esta excelente idea y como verdadera necesidad:

"para que se represente en él desde Pascua de Resurrección primera que vendrá. Respecto de que no hay persona que cuide de traer autor al dicho corral ni que pague a su Majestad lo que se le debe, ni que acabe de fabricar el dicho corral conforme a la obligación que tiene el dicho Diego de Almonacid y si en el

¹¹⁷ El 18 de febrero de 1628 reconoce una deuda a Juan Fernández (APS, Oficio II, 1628, leg. 1.225, ff. 275r-277r. Fecha del documento: 18 de febrero) y el 15 de marzo se concierta con el Ayuntamiento de Sanlúcar de Barrameda para hacer en esa ciudad la fiesta del *Corpus* (APS, Oficio IV, 1628, leg. 2.544, ff. 1046r-1049v. Fecha del documento: 15 de marzo).

¹¹⁸ En esta carta, Domingo de la Rosa y Juan de la Fuente, pagarán a Juan de Arteaga -padre de Pedro de Arteaga-, 506.600 maravedís que don Juan ha pagado por ellos a don Luis Coello, tesorero de las rentas de la ciudad, que son los que le pertenece, de los 8 maravedís que se cobra de cada persona que entra, por la segunda puerta del corral de *La Montería* y que ellos habían traspasado a don Pedro (APS, Oficio VIII, 1628, leg. 5.528, f. 612r-v. Fecha del documento: 24 de octubre). Esta cifra arroja un total de 63.325 personas que habían entrado al corral de *La Montería*, pero desconocemos en cuánto tiempo. Pedro de Arteaga ya ha muerto.

¹¹⁹ A RRAA, Caja 280, Exp. 1.

*dicho arrendamiento hubiese dilación, se perderá mucho dinero y los acreedores del dicho Diego de Almonacid serán defraudados...*¹²⁰.

No sería tan desesperada la situación, ni estaría tan sin control cuando **Cristóbal de Avendaño** da inicio a la temporada de 1628-1629. Conocemos bastantes detalles de su presencia en este corral gracias al pleito que hubo de abrirse por causa del altercado que originó Juan de Heredia, 'platero', al no querer pagar su entrada al corral. Se enfrentó Luis Candao, suegro de Avendaño y cobrador, con el susodicho, terminando la contienda con los huesos de Heredia en la cárcel de los RRAA. Entre otros testigos, declaró **Alonso de Uceta**, representante de la misma compañía¹²¹. El altercado no pasó a mayores, reconciliándose amigablemente ambos personajes, aunque al platero le obligaron entregar 12 reales para una obra pía.

Avendaño hubo de representar durante bastantes días en *La Montería* pues, aunque por ahora desconocemos el contrato en el que se fijaría el número exacto de representaciones, su presencia hasta el 22 de junio, día de la festividad del *Corpus Cristi* en la que participó con dos carros, está sobradamente documentada¹²². No es menos cierto que, tras esta festividad, aún permaneció en la ciudad¹²³, probablemente representando en *El Coliseo*, una vez que había terminado **Juan de Nieva** pues, viniendo desde Cádiz, hubo de hacer, previa a la festividad del *Corpus*, unas 20 representaciones (empezó el 8 de junio)¹²⁴.

Antes de abandonar la ciudad para dar comienzo -tras el descanso estival- a otra tanda de representaciones en algún otro punto de nuestra geografía, Cristóbal de Avendaño salda una deuda de 338 reales que son de resto de una cantidad superior de 677 reales. Como tomó parte, con un carro, de la festividad del *Corpus*, hubo de adquirir a Juan de Nava, mercader de ropa hecha, lo necesario para la puesta en escena de su auto, teniendo que dejar en depósito "un apretador de perlas con once piezas a cada lado y una grande en medio, que son veinte y tres

¹²⁰ *Idem*.

¹²¹ A RRAA, Caja 278, Exp. 2. Fecha del documento: 4 de mayo de 1628.

¹²² Recibe de Antonio de Cuenca 2.000 reales que le presta por hacerle 'buena obra'. Esta escritura está cancelada en una nota marginal el 14 de junio de 1628. Pagó la deuda el licenciado Luis de Mendoza, clérigo (APS, Oficio XVII, 1628, leg. 10.970, f. 730r-v. Fecha del documento: 6 de mayo).

¹²³ Concede poder a Pantaleón Borja, representante, para que en su nombre pueda cobrar a Francisco Trebiño, igualmente representante, 200 reales que le debe (APS, Oficio IX, 1628, leg. 17.827, ff. 1046v-1047r. Fecha del documento: 27 de junio).

¹²⁴ Fue Francisco de la Guardia, cobrador de la compañía de Juan de Nieva, el que firmó el contrato con Juan de Rojas y Gaspar Díaz Cataño, administradores de *El Coliseo*, teniendo que hacer, en ese corto espacio de tiempo, 8 comedias nuevas (APS, Oficio IX, 1628, leg. 17.827, ff. 118r-122v. Fecha del documento: 9 de mayo).

por todas"¹²⁵. Recuperó más tarde su sortija por mano de Simón de Silva, al no encontrarse Avendaño en la ciudad.

El comportamiento de Avendaño es normal entre los autores. Es decir, es usual comprar a plazos la ropa necesaria para sus representaciones. Así nos lo atestigua otra escritura en la que Manuel Vallejo terminará de pagar a Alonso de Sandobal, mercader de ropa hecha, 300 reales de los que era deudor. Para ello recibe una carta por valor de 173 reales de Juan de Bustamante, comediante (probablemente de la compañía de Vallejo) con la que, a su vez, había liquidado una deuda con el autor. El resto -los 127 reales que faltaban- los pondrá Juan de Rojas, administrador de *El Coliseo*, con miras, sin duda, a que Vallejo adquiriera una deuda con él y así tenerlo comprometido¹²⁶. Tal cual, ocurrió. No pudo abrir la segunda parte de la temporada de 1628-1629, pues el 5 de septiembre están buscando autor para que venga a representar a *El Coliseo*¹²⁷, pero sí hubo de cerrarla dado que el compromiso era llegar por Pascua de Navidad, fecha muy propicia para el éxito y permanecer hasta terminar la temporada dramática¹²⁸.

Sánchez Arjona, por algún expediente formado debido al pleito que sostuvo la Ciudad con **José de Salazar**, nos informa de la presencia de este autor en *La Montería* desde mediados del mes de octubre de 1628 (p. 260). Parece ser que había firmado en Zafra contrato con Almonacid para venir a representar exclusivamente a este espacio dramático, pero como la Ciudad no tenía autor en su corral, le obligó a representar alternativamente en los dos corrales. Este hecho no gustó a Almonacid y fue la razón del pleito. Colmó la paciencia del autor cuando le obligaron a representar, sólo en *El Coliseo*, una obra de Belmonte¹²⁹. Esta fue la razón por la que hubo de afincarse definitivamente en este corral¹³⁰ dejando libre *La Montería*, corral que sería ocupado por cualquier otro autor, que, si vino, desconocemos su nombre.

El 12 de enero de 1629 Pedro de León Treviño, Racionero de la Santa Iglesia de la ciudad de Sevilla, solicita que se prosigan los Autos del corral de *La Montería* y

¹²⁵ APS, Oficio II, 1628, leg. 1.226, f. 569v. Fecha del documento: 11 de agosto.

¹²⁶ APS, Oficio II, 1628, leg. 1.226, f. 438v. Fecha del documento: 31 de julio.

¹²⁷ APS, Oficio IX, 1628, leg. 17.828, ff. 615v-617r. Fecha del documento: 5 de septiembre.

¹²⁸ Manuel Vallejo se encuentra en Granada dado que otorga un poder a Juan de Rojas, administrador de *El Coliseo*, el 14 de noviembre, para que se concierte con Juan Jerónimo de Heredia, representante, y que hará las partes de la 'graciosidad' en la nueva compañía que formará con vistas a la temporada de 1629-1630 (APS, Oficio IX, 1628, leg. 17.829, ff. 698r-704v. Fecha del documento: 5 de diciembre).

¹²⁹ Piedad Bolaños Donoso, "Luis de Belmonte Bermúdez y el 'tercer' Coliseo sevillano...", art. cit., p. 313.

¹³⁰ El 11 de enero de 1629 hacen cuentas Salazar y Juan de Rojas, arrendador de *El Coliseo*, debiendo de abonarle 162 reales el autor de comedias para cerrar todas sus cuentas (APS, Oficio IX, 1629, leg. 17.830, f. 40r-v. Fecha del documento: 11 de enero).

sus aprovechamientos, pues dice habersele adjudicado, tras el pleito mantenido con don Juan de Arteaga y su mujer (como padres y tenedores del fallecido Pedro de Arteaga, su hijo)¹³¹. Nos sorprendió que fuera este Racionero al que se le adjudicara el corral pues, hasta este momento, no lo habíamos encontrado como prestamista de Arteaga. Sin embargo, la localización de una escritura en la que León Treviño da su poder a Gaspar de Vargas Machuca para que le cobre a Juan de Arteaga la cantidad de 1.114.350 maravedís y se los quede, nos ha permitido encontrar la razón de su presencia. Dicha escritura de deuda la habían firmado el 6 de noviembre de 1626, ante Francisco Serón de Castro, escribano, no 'público', razón por la que difícilmente podemos encontrarla¹³². Esta deuda es la que le permite reclamar y hacer valer ante los jueces que se le asigne *La Montería*.

No parece importarles al Teniente de Alcalde esta primera sentencia judicial, y, tras dimes y diretes, se decide sacar a subasta el corral para ser nuevamente arrendado. Se adjudica (sin pasar por subasta), el 21 de marzo de ese mismo año, a Domingo de la Rosa que ofreció 1.450 ducados anuales, durante los 6 años que restaban para que se cumplieran los 10 de que disponía Almonacid¹³³. Pone de fiadores al jurado Gaspar Díaz Cataño, a Juan de la Fuente y a Juan de Rojas¹³⁴ obligándose, cada uno, a pagar la cuarta parte de lo que le corresponde al arrendador principal¹³⁵. Esta decisión fue denunciada por Diego Almonacid, el 4 de mayo de

¹³¹ A RRAA, Caja 281, Exp. 21.

¹³² APS, Oficio VI, 1633, leg. 4.348, ff. 1.054v-1.055v. Fecha del documento: 2 de abril. En el A RRAA existe un documento que, por estar muy deteriorado, es impracticable su lectura. De todas formas, yo creo que está relacionado con esta disposición de don Pedro que propone que cobren una deuda a sabiendas que no la podrán cobrar, por lo que el Sr. Vizconde de la Corzana, Asistente de Sevilla, sugiere que lo mejor es que se embargue el corral de *La Montería* y sus aprovechamientos (A RRAA, Caja 281, Exp. 19. Fecha del documento: 25 de mayo).

¹³³ A RRAA, Caja 280, Exp. 1. D. Fernando de Céspedes, Teniente de Alcalde, dispone que el 16 de abril de 1629 han de empezar las representaciones. Para ello nombra a Juan de Gálvez, fiel del corral; a Sebastián de Ulloa, cobrador de la puerta segunda; Juan Bautista de Villalobos, para alquilar los aposentos bajos; Domingo Gutiérrez, para arrendar los aposentos altos; Antonio Hurtado, para arrendar las sillas; y Juan de Soto Quintero, que arrendará los bancos. En este segundo contrato se establecen los siguientes precios: 12 reales para los aposentos bajos; 6 reales por los aposentos altos; y 1 real las sillas y banco. Otra de las condiciones más novedosa es que la limosna de los pobres, por ahora, no le toca a la parte de los Reales Alcázares por lo que el arrendador lo ha de gozar.

¹³⁴ En más de un documento se declara tener a su cargo la administración "...de las dos casas de comedias *Coliseo* y *Montería* de esta dicha ciudad" (APS, Oficio IX, 1629, leg. 17.830, f. 1442r).

¹³⁵ El Tesorero de los RRAA, el 19 de septiembre de 1629 les reclama, de la renta del corral, las siguientes cantidades: a Juan de la Rosa, 52.982 maravedís; a Gaspar Díaz Cataño, lo mismo; a Juan de la Fuente, 59.782 maravedís; y a Domingo de la Rosa, 90.382 maravedís (A RRAA, Caja 281, Exp. 53).

1629, pues, indignado, veía que todo su dinero -y sobre todo el de D. Pedro que le llegó a dar 6.851.260 maravedís en total-, iba a ser disfrutado por alguien que pagaría de renta muy poca cosa para las muchas ganancias que se podían obtener de este magnífico negocio. Además, peligraba el sueldo que recibía de manos de Pedro de Arteaga: todos los días que se representaba le había dado 16 reales, además de un aposento (el 3º alto de la parte que quisiere) para aprovecharse de él todos los días que hubiera comedia nueva. También le permitió disfrutar de su vivienda que había construido dentro del corral, hasta finales de diciembre de 1629¹³⁶. Por esta fecha (4 de mayo de 1629) reconoce estar terminado el corral, pero, como ha muerto D. Pedro, nadie le ha pagado 'su sueldo' desde el lunes segundo de Pascua de Resurrección¹³⁷.

En el expediente que Almonacid declara estar recibiendo un sueldo de Pedro de Arteaga¹³⁸, también manifiesta qué cantidades y a qué personas se debe aún dinero, a cambio del cual están disfrutando de uno o varios aposentos. Este tipo de manifestación es sumamente interesante por:

- 1) Darnos a conocer una nueva lista de inquilinos de los aposentos¹³⁹. Tenemos que advertir que han cambiado con respecto a los que ya conocíamos.
- 2) Se sigue hablando exclusivamente de 8 aposentos a ambos lados del tablado.

El pleito entre el racionero de la Santa Iglesia, Dr. D. Pedro de León Treviño, y los Reales Alcázares no da fin hasta el 9 de septiembre de 1630, fecha en la que obtiene, el primero, requisitoria en ejecución de sentencias y autos de la Audiencia de Sevilla. Tomó posesión del corral D. Andrés de Espinosa, clérigo y apoderado de D. Pedro, aunque más tarde será Luis Pando Enríquez el administrador del corral hasta 1632 y Francisco Cano, desde esa fecha hasta el término del contrato (1636), siempre como delegados del racionero León Treviño.

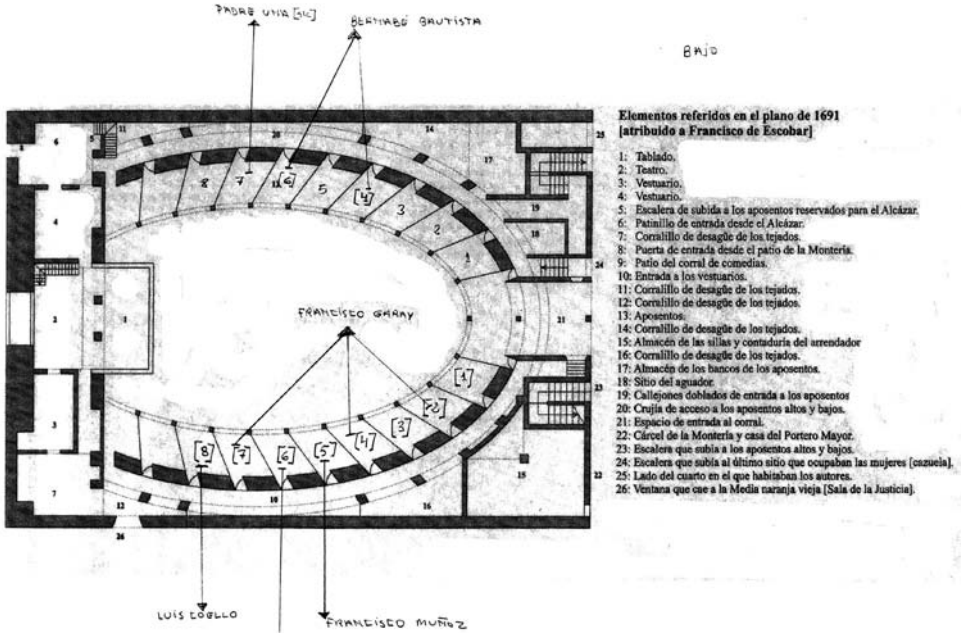
Algo importante debemos señalar: o en el año de 1629 nadie tenía arrendado ningún aposento número 9 en el piso alto y por eso no se menciona, o han hecho

¹³⁶ A RRAA, Caja, 279, Exp. 33.

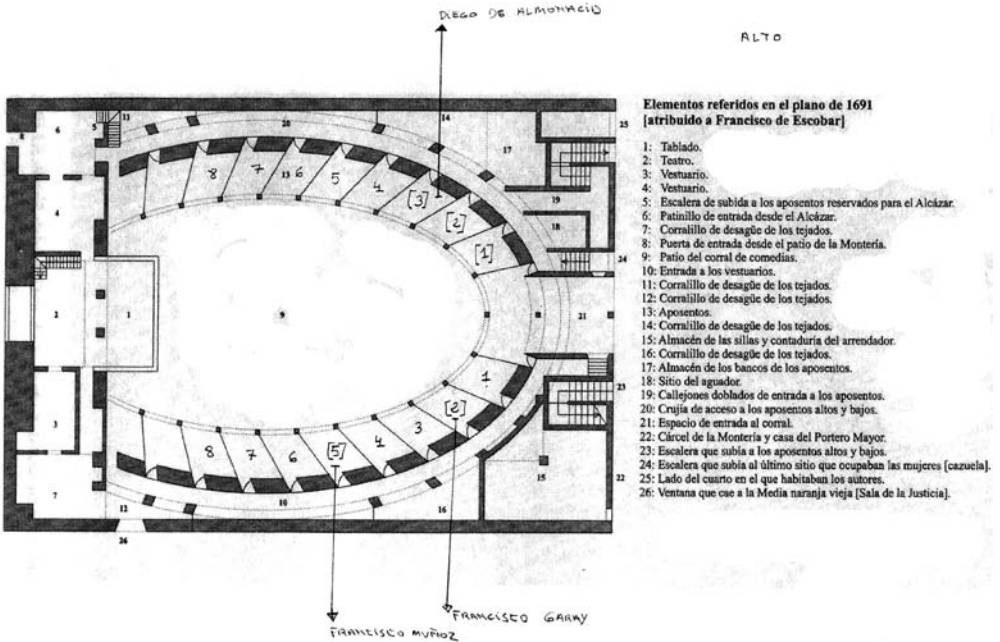
¹³⁷ D. Fernando de Céspedes, Alcalde de los RRAA, le contestó el 28 de mayo de 1629 negándole los 16 reales "...hasta que no esté pagado el Alcázar de los 11.378 reales, porque tiene sentencia de remate contra él...". (*Ibidem*).

¹³⁸ A RR AA, Caja 280, Exp. 1. Fecha: 13 de marzo de 1629.

¹³⁹ Esteban de Santiago reclama, el 25 de enero de 1629, el 'aposento 5º del corral de la Montería' por el que pagó 1.500 reales a Juan de Arteaga, pues no le caducaría hasta el día de San Andrés de 1629 (A RR AA, Caja 281, Exp. 13). A Felipe Nieto se le quiere expulsar del corral (22 de enero de 1629) por lo que reclama y obtiene que se le reconozca el derecho a gozar del aposento 6º bajo (A RRAA, Caja 279, Exp. 29). Se lo alquiló, por el mes de febrero de 1629, a Diego Gutiérrez Coca por valor de 1.500 reales anuales (APS, Oficio XVII, 1629, leg. 10.975, f. 813r-v. Fecha del documento: 16 de junio. Aquí recibe 750 reales que es justo la mitad del alquiler anual).



INQUILINOS EN EL CORRAL DE LA MONTERÍA EN 1629 (A RRAA, CAJA 280, EXP. 1)



obras¹⁴⁰ y de donde antes había 8, ahora, en 1630, hay 9. Pero si se fijan, en el plano de 1691, no hay sólo 9, hay 10 en cada uno de los laterales. Esta transformación bien pudo llevarla a cabo, años más tarde, el carpintero y avalista de Miguel de Molina Escobar, Felipe Nieto, que el 7 de abril de 1639 se le libran 525 reales “por la obra que hizo de carpintería y albañilería en el corral de la Montería consistente en reducir a aposentos bajos la cazuela donde se asientan la mujeres y agrandar la alta”¹⁴¹. Esta es una de las razones por las que dije al inicio de mi trabajo que el corral va evolucionando -fundamentalmente para consolidar su fábrica¹⁴²- pero

¹⁴⁰ Don Fernando de Céspedes, Teniente de Alcaide de los Reales Alcázares, el 29 de noviembre de 1629, reconoce que el corral tiene necesidad de algunos reparos porque se está lloviendo. Mandó que el veedor y contador de los RRAA y Maestro Mayor de obras lo revisen y reparen con toda brevedad. ¿En esta actuación se acometieron las reformas a las que hacemos alusión? (A RRAA, Caja 281, Exp. 18).

¹⁴¹ Mercedes de los Reyes Peña, “El corral de La Montería de Sevilla”, en: XXVII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 2004. *El corral de comedias: espacio escénico...* art. cit., p. 27.

¹⁴² El 21 de julio de 1634, el marqués de Casal -D. Pedro Ximénez de Zúñiga- Teniente de Alcalde de los Reales Alcázares, recibe el siguiente informe de Juan Bernal de Velasco, maestro Mayor de obras (en respuesta a su solicitud), señalando las obras que ha menester el corral de *La Montería*:

“Primeramente es menester que todos los pinos de Flandes que están de pie derecho sustentando la armadura se corten por la parte de abajo, hasta las primeras planchas y se echen de piedra, con sus zapatas de madera de pino de Sigura, con un talón y mocheta muy bien hechas, sobre que carg[u]en los dinteles de los aposentos, y si por la brevedad del tiempo no se pudieren echar en todos los pies derechos, se echaran en los siguientes, que son los que más necesidad tienen;

-que es el segundo y el tercero de mano derecha, mirando al teatro y contando junto al vestuario y asimismo en 9 noveno y 10 y 12 y 16 y 17 y 18 porque éstos están ya muy vencidos y pasados de carcoma; y los demás podrán esperar a la Cuaresma que es tiempo a propósito para acabar este reparo; y los pilares de piedra han de tener de grueso una tercia y dos dedos de diámetro, y si no hubiera pino de Sigura para las zapatas, se harán de pino de Flandes Teoso, el mejor que se hallare.

-Y así mismo, en todos los arboletes de pino de Flandes que están de pie derecho, incorporados en la acítara de un ladrillo que recibe las primeras maderas, se ha de zanjar debajo de cada uno de ellos una vara de profundidad de él, pasta de cal y arena y tierra, todo sazonado con su agua y muy bien pisado, y tres hiladas de ladrillo, con cal y arena en cada pie derecho que reciban lo sano de cada uno y lo que estuviere podrido se le quite.

-Y así mismo, los dinteles que estuvieren podridos se echen de nuevo y repare todas las barandas de los cor[r]edores y las puertas y pilarotes de los dichos cor[r]edores.

-Y así mismo, repare todos los pilares de las escaleras y pasos de ellas.

-Y así mismo, en los primeros y segundos aposentos y terceros cuerpo, se ha de ver los pies derechos principales que reciben la dicha armadura, si cuando se cortaren para meter las piedras se hallaren que no están buenos, se corten hasta los segundos dinteles y se echen otros pilarotes de la misma calida[d] que los que hoy están, con sus zapatas de los mismo y si hubiere alguno de estos árboles que tuviere necesida[d] de quitarse hasta recibir la dicha armadura, lo haga asiendo en la forma que los segundos que está dicho,

también cambia parcialmente su fisonomía pues, los aposentos se han debido replantear para obtener un mayor número de ellos y así unos mejores beneficios.

Temporada de 1629-1630

Ya no nos extraña, como ocurrió hace algunos años, que los autores de comedia que se acercaron a Sevilla por las temporadas de 1629-1630 y 1630-1631, alternaran sus representaciones, por semana, entre el corral de *La Montería* y *El Coliseo*, pues la administración de ambos corrales está en las mismas manos¹⁴³: Domingo de la Rosa, Juan de Rojas y un grupo de amigos con los que se reparten beneficios y responsabilidades¹⁴⁴.

El 16 de abril de 1629 empezaron las representaciones en *La Montería* y esta temporada la inauguró el veterano autor **Cristóbal Suárez** que lo hizo en los

*“...corrales del Coliseo y de La Montería con su compañía de representación, mudándose por semanas enteras, a mi voluntad y disposición, -dice el arrendador- residiendo cada una en uno de los dichos corrales, en los cuales ha de hacer treinta representaciones continuadas, desde el primero o segundo día de Pascua Florida de este año en que estamos de mil y seiscientos y veinte y nueve, o desde el que se diere licencia para ello...”*¹⁴⁵.

apuntalando siempre lo que se fuere haciendo, con toda segurida[d] y firmeza, para que la armadura no tenga ningún riesgo.

-Y así mismo recorra todas las maderas de los colgadizos de los tejados y las que hubieren podridas las quiten y las pongan sanas y recorran todos los tejados, así de la armadura principal como de todos los colgadizos y repare la escalera del ala del vestuario y todas las guarniciones de los arcos de encima de los colgadizos.

-Y todo lo dicho lo ha de hacer con la satisfacción y firmeza y a contento del Sr. Marqués y veedor y Maestro Mayor de estos dichos Alcázares. Y estos dichos reparos valen cinco mil y cuatrocientos reales, poco más o menos. Y por verdad lo di por mi parecer, y lo firmé en 25 de julio de 1634 años. [Firma y rúbrica] Juan Bernardo de Velasco” [A RRAA, Caja 277 (sello, 263), Exp. 5].

¹⁴³ Cfr. Piedad Bolaños Donoso, “Luis de Belmonte Bermúdez y el ‘tercer’ Coliseo sevillano...”, art. cit. pp. 313-314.

¹⁴⁴ El 19 de septiembre de 1629, Juan de Asiaín Ugalde, Tesorero de los Reales Alcázares, declara que los siguientes señores le deben, de la renta del corral de comedias, las siguientes cantidades: Juan de Rojas, 52.982 maravedís; Gaspar Díaz Cataño, 52.982 maravedís; Juan de la Fuente, 59.782 maravedís; y Domingo de la Rosa, 90.382 maravedís. (A RRAA, Caja 281, Exp. 53).

¹⁴⁵ APS, Oficio IX, 1629, leg. 17.830, ff. 1442r-1445r. Fecha del documento: 30 de marzo. El autor declara que si le pidieren hacer más representaciones no podría hacerlas a continuación, por estar ya obligado a salir fuera de la ciudad. Las haría pasado el *Corpus*.

La maquinaria administrativa previamente empezó a funcionar y, para ello, don Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares, nombró el 15 de abril, a Juan de Gálvez, Fiel del corral. A Sebastián de Ulloa, cobrador de la puerta segunda¹⁴⁶; a Juan Bautista de Villalobos, responsable de arrendar los aposentos bajos; a Domingo Gutiérrez, para arrendar los aposentos altos; a Antonio Hurtado, para arrendar las sillas; y a Juan de Soto Quintero, para arrendar los bancos. Posteriormente se nombró, como Alguacil Mayor del mismo, a Rodrigo Jiménez, que debe asistir a la 1ª y 2ª puerta por donde entran los hombres, así como en la puerta de las mujeres. Su cargo le obligaba a llevar "...vara alta de justicia"¹⁴⁷. Y aunque este expediente no lo indique, Pedro Fernández de León, alguacil, hubo de ser nombrado para ayudar al alguacil Mayor, Rodrigo, en sus funciones pues le era imposible asistir, a la vez, a las dos puertas. Tanto es así que Pedro Fernández encontró la muerte el 27 de mayo de 1629, en el desempeño de sus funciones (los hechos habían sucedido el 16 de ese mes) y a manos del "delincuente" Gabriel de Barreda, que no había querido pagar la entrada a la comedia y que ya había matado a otras personas en Madrid y en Salamanca, según uno de los testigos -Diego Pagola- de los hechos¹⁴⁸.

La compañía que representaba era la de **Cristóbal Suarez**, como hemos dicho, que firmó el contrato con Juan de Rojas y en nombre de Gaspar Díaz Cataño "a cuyo cargo está la administración de las dos casas de comedia: Coliseo y Montería, de esta ciudad, y en nombre de los demás nuestros compañeros y partícipes en el administración de las casas, que están ausentes..."¹⁴⁹, y que, además de **Bartolomé de Mora**, cobrador, los componentes de la misma eran:

Francisco Galindo, 1º gracioso.
Recibirá 6 reales de ración y 10 de representación. Demanda una caballería

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Francisco Galindo'. The signature is written in a cursive, calligraphic style with some flourishes.

¹⁴⁶ No olvidemos que el cobro de la primera puerta o entrada general correspondía al propio autor. Así nos lo ratifica el percence que tuvo Luis Candao, cobrador de Cristóbal de Avendaño, autor de comedias, el 4 de mayo de 1628, cuando Juan de Heredia, platero, de 26 años, pretendió pasar al corral sin pagar y fue encarcelado por enfrentarse con el cobrador (A RRAA, Caja 278, exp. 2). Sebastián de Ulloa declaró en el caso de la muerte de Pedro Fernández, alguacil. Lo hace como cobrador de la 2ª puerta.

¹⁴⁷ A RRAA, Caja 279, exp. 9. Este nombramiento se recibió en Sevilla, el 28 de mayo de 1629.

¹⁴⁸ A RRAA Caja 280, exp. 23. Fecha del documento: 21 de mayo de 1629.

¹⁴⁹ Tendrá que hacer 30 representaciones seguidas empezando el 1º día de Pascua Florida. Representaría de forma alterna, en los dos corrales; y se le exige dar una lista de las obras que lleva para que Juan de Rojas elija las que ha de ejecutar (esta lista no aparece en el documento consultado). Cobrará 11 ducados cada día que trabaje y tendría que hacer 10 representaciones después del *Corpus* (APS, Oficio IX, 1629, leg. 17.830, ff. 1442r-1445r., f. 1442r. Fecha del documento: 30 de marzo).

para él utilizarla en los desplazamientos y le llevarán la ropa por cuenta del autor¹⁵⁰.

Francisco Rodríguez, “barba” o galanes. Cobrará 14 reales: 5 de ración y 9 de representación. Recibe prestados 300 reales que devolverá al autor el día del *Corpus Cristi*. Le ha de dar una caballería cada vez que la compañía viajara,

además de llevarle por cuenta del autor la ropa del tablado¹⁵¹.

Jacinto Varela y **María de San Pedro**, su mujer; 1º galanes y 3º dama, cantar y bailar, respectivamente. Cobrarán, entre los dos, 36 reales de ración y representación (13 reales de

ración cada día que no representen). Cobrarán por la fiesta del *Corpus Cristi*, 500 reales. Recibirán 3 caballerías en caso de desplazarse a otra ciudad. Reciben prestados 2.500 reales. Se los pagarán descontando 20 reales por cada representación pública. El resto que les quedara¹⁵² se lo deberá desquitar de la festividad del *Corpus*.

Eugenia Osorio, mujer legítima de Juan Bautista Muñiz, 1^{as} damas y bailar. Cobrará 28 rea-

les de ración y representación (10 reales de ración cada día que no represente). Si hicieren el *Corpus*, cobrará 400 reales¹⁵³.

Mariana de Ribera, viuda de Juan de Olivares, 2^{as} damas, bailar y cantar. Cobrará 15 reales por ración y representación (6 reales de ración)¹⁵⁴.

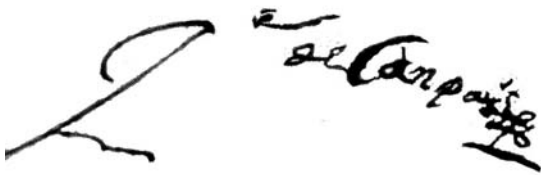
¹⁵⁰ APS, Oficio XVII, 1629, leg. 10.974, ff. 844r-845v. Fecha del documento: 5 de marzo.

¹⁵¹ APS, Oficio XVII, 1629, leg. 10.975, ff. 144r-145v. Fecha del documento: 5 de marzo.

¹⁵² APS, Oficio XVII, 1629, leg. 10.974, ff. 680r-682v. Fecha del documento: 23 de febrero.

¹⁵³ No es normal que una mujer trabajara como ‘representanta’ y el marido no perteneciera a la compañía (APS, Oficio XVII, 1629, leg. 10.974, ff. 683r-685v. Fecha del documento: 23 de febrero).

¹⁵⁴ No sabe escribir. APS, Oficio XVII, 1629, leg. 10.974, ff. 686r-687v. Fecha del documento: 23 de febrero.



lla o en Granada, le ha de dar 200 reales. También ha de proporcionarle una ca-



Juan de Campoy, 2º galanes (excepto los de 'príncipes' y 'reyes'). Cobrará 18 reales de ración y representación (6 de ración). Pide prestado 400 reales. Si al autor le encargaren el *Corpus*, aquí en Sevilla o en Granada, le ha de dar 200 reales. También ha de proporcionarle una caballería para los traslados y llevar, por cuenta del autor, su ropa del tablado¹⁵⁵.

Juan Leal, hará todos los papeles que el autor le dijese. Cobrará 10 reales de ración y representación (4 + 6). Le ha de dar una caballería y le llevará, por cuenta del autor, la ropa del tablado¹⁵⁶.



Cristóbal de San Pedro, hará todos los papeles que el autor le dijese. Bailará en todas las representaciones. Cobrará 10 reales de ración y representación (5 + 5). Cobrará 50 reales si hicieren la fiesta del *Corpus*. Demanda dos caballerías para su traslado¹⁵⁷.



Juan de León, músico y representante. Está obligado a cantar, bailar y poner la música. Cobrará 12 reales por ración y representación (5 + 7). Recibirá 300 reales prestados. Se los desquitará

el autor a partir del *Corpus*, a razón de 7 reales diarios. Demanda 1 caballería para los traslados¹⁵⁸.

Gregorio de Silva, músico y representante. Hará todos los papeles que le ordenare el autor. Cobrará 8 reales de ración y representación (4 + 4). Solicita 150 reales adelantados. Los pagará a partir de Pascua de Resurrección, descontándose-

¹⁵⁵ APS, Oficio XVII, 1629, leg. 10.974, ff. 804r-805v. Fecha del documento: 5 de marzo.

¹⁵⁶ APS, Oficio XVII, 1629, leg. 10.975, ff. 51r-52v. Fecha del documento: 7 de marzo.

¹⁵⁷ APS, Oficio XVII, 1629, leg. 10.974, ff. 796r-797v. Fecha del documento: 23 de febrero.

¹⁵⁸ APS, Oficio XVII, 1629, leg. 10.975, ff. 49r-50v. Fecha del documento: 5 de marzo.

los de su paga de representación. Le tendrá que proporcionar una caballería para los viajes y llevará el autor su ropa del tablado¹⁵⁹.



Pedro Jordán, músico y representante. Cantará, bailará y representará. Cobrará 10 reales de ración y representación (4 + 6). Recibirá

una caballería para su traslado y el autor correrá con los gastos de la ropa del tablado¹⁶⁰.

Mientras Cristóbal Suárez trabaja en *La Montería*, otro **Cristóbal**, pero en esta ocasión **de Avendaño** está haciendo nuevos contratos en Sevilla¹⁶¹ (siempre por delegación) para la temporada que se aproxima. Pero él no llegará a la ciudad hasta, lo más probable, fechas próximas al *Corpus*, para participar en los Autos.

Manuel Vallejo, que había cerrado la temporada anterior en *El Coliseo*, contratará, igualmente, nuevos representantes para la de 1629-1630¹⁶², sin intervenir, por ahora, en los corrales sevillanos.

No ha llegado a mis manos contrato alguno para saber en qué corral o corrales trabajó **José de Salazar**, pero hay un dato que apunta a que pudo hacerlo en Sevilla, en la segunda parte de la temporada dramática de 1629-1630 (octubre...): uno de sus actores contratados para toda la temporada, **Juan de Herrera**¹⁶³, fue uno de los testigos del enlace matrimonial entre **Antonio Mejía**¹⁶⁴, representante, y **Lucía** (o **Luciana**) **de Castro**. Era hija de **Pedro de Castro Salazar**, “Alcaparrilla”, representante, vecino de Logroño y estante, a finales de 1629, en Sevilla¹⁶⁵. La tal Lucía sufrió una agresión sexual por parte de su futuro marido pues “... siendo

¹⁵⁹ APS, Oficio XVII, 1629, leg. 10.975, ff. 25r-26v. Fecha del documento: 2 de marzo. No sabe firmar.

¹⁶⁰ APS, Oficio XVII, 1629, leg. 10.974, ff. 798r-799v. Fecha del documento: 26 de febrero.

¹⁶¹ Piedad Bolaños Donoso, “Luis de Belmonte Bermúdez y el ‘tercer’ Coliseo sevillano...”, art. cit., p. 313.

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ Hará todos los papeles que le pidiera el autor. Cobrará 6 reales de representación y 4 de ración. El día primero que forme parte de la nueva compañía dramática ha de prestarle 300 reales el autor (APS, Oficio I, 1629, leg. 454, ff. 835r-836r. Fecha del documento: 12 de enero).

¹⁶⁴ Estos datos podrán ayudar a la biografía de este actor que, según la *Genealogía...*, p. 99, aparece bastante complicada. [Al corregir pruebas de imprenta de este trabajo ya está en la calle el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, Directora Teresa Ferrer Valls, Ed. Reichenberger, 2008. Su consulta arrojaría muchos más datos de todos estos actores, pero no he querido incorporarlas por respetar las fuentes con las que trabajé en su elaboración].

¹⁶⁵ APS, Oficio II, 1629, leg. 1229, ff. 1772r-1775r. Fecha del documento: 20 de noviembre.



PARTIDA DE CASAMIENTO ENTRE ANTONIO MEJÍA Y LUCIANA DE CASTRO. (EL SAGRARIO, LIBRO 12 DE MATRIMONIO, F.98R., 1629 AÑOS.

doncella honesta y recogida y virtuosa” fue violada, en opinión de su padre¹⁶⁶. Efectuaron el matrimonio en la Parroquia de El Sagrario, aquí en Sevilla, el lunes, 19 de noviembre de 1629¹⁶⁷.

Partida de casamiento entre Antonio Mejía y Luciana de Castro. (El Sagrario, libro 12 de matrimonio, f.98r., 1629 años.

Francisco de la Guardia, fue otro de los representantes que figuran como testigos en el casamiento de Antonio Mejía, razón por la que suponemos que formaría parte de la compañía de José de Salazar. Al igual que **Pedro de Castro Salazar**, representante y padre de Luciana. **Pedro de Linares**, en compañía de su mujer **-Luisa de Morales-** formó parte de esta misma compañía¹⁶⁸. Sin duda que estaba esperanzado en hacer los autos del *Corpus* pues, el dinero que pide prestado a Francisco de Rebolledo, promete pagárselo, la mayor parte del mismo, el día de esta festividad¹⁶⁹. No lo hizo en Sevilla, pero lo pudo hacer en cualquier pueblo de los alrededores.

Juan Vázquez, autor de comedias, llegó desde Málaga a Sevilla para constituir su compañía para la nueva temporada dramática de 1629-1630; pero por la deuda contraída en este desplazamiento, como por el lugar donde dice que

¹⁶⁶ Cfr. Piedad Bolaños Donoso, “El actor en el barroco y sus circunstancias. Estado de la cuestión”, ponencia impartida en el *Congreso Internacional Andalucía Barroca*, celebrado en Antequera (Málaga), el 18 de septiembre de 2007. En prensa.

¹⁶⁷ Archivo Parroquial de El Sagrario. Libro 12 de matrimonios. Fol. 98r.

¹⁶⁸ Cfr. Piedad Bolaños Donoso, “Luis de Belmonte Bermúdez y el ‘tercer’ Coliseo sevillano...”, art, cit., p. 313-314.

¹⁶⁹ APS, Oficio I, 1629, leg. 455, ff. 157r-158r. Fecha del documento: 6 de marzo. La Fecha del documento: 20 de marzo. Contrató a los siguientes representantes, en Sevilla, para constituir una compañía de ‘partes’: a **Francisco de Espinosa** y **Ana Vargas**, su mujer; ambos harían cualquier papel que les encargara el autor. Cobrarán cantidad prestada fue de 2.800 reales. Le pagaría 2.000 el día del *Corpus* y los restantes 800, a finales de agosto.

la pagará, intuimos que se desplazara a Carmona, lo más seguro, para iniciar la temporada¹⁷⁰.

Otro autor que en tiempos de Cuaresma está formando compañía es **Juan de Nieva** el cual concede poder a Juan de Garabito para que se concierte con los arrendadores de la casa de Lisboa¹⁷¹, comprometiéndose a estar allá para inaugurar la temporada de 1629-1630. También le autoriza a concertarse con los del corral de Badajoz para hacer el *Corpus*¹⁷². Si llegó a ir a Lisboa o no este autor, seguirá siendo una incógnita, pero lo que sí es cierto es que el 11 de mayo está en Sevilla firmando haber recibido un préstamo de 3.540 reales de manos de Manuel Núñez, que se los tendrá que devolver en esta misma ciudad, dentro de treinta días¹⁷³. Su fiador, Fernando de Mercado y Maldonado, no las tendría todas consigo para su devolución por lo que, al día siguiente, hace firmar al autor una carta de compromiso en la que le obliga a que, si salía de la ciudad por esos días, tendría que llevarlo consigo hasta que pagara la citada cantidad a Manuel Núñez¹⁷⁴.

¹⁷⁰ APS, Oficio XVII, 1629, leg. 10.974, ff. 926r-927r., entre los dos 14 reales (APS, Oficio XVII, 1629, leg. 10.975, ff. 99r-100v. Fecha del documento: 5 de marzo). A **Juan Ordóñez de San Roque**: hará la graciosidad segunda (APS, Oficio XVII, 1629, leg. 10.975, ff. 121r-122v. Fecha del documento: 22 de marzo). A **Alonso Díaz Navarrete**, dice ser representante, perteneciente a la compañía de Juan Vázquez, en una deuda que contrae con Juan de la Fuente (APS, Oficio I, 1629, leg. 455, ff. 902r-903r. Fecha del documento: 18 de marzo). A **Elvira de Lagascal**, viuda, mujer que fue de Alonso Ballesteros. Cantará, bailará y representará lo que le ordenare el autor (APS, Oficio XVII, 1629, leg. 10.974, ff. 944r-945v. Fecha del documento: 10 de marzo). A **Ambrosio de Espada** e **Isabel de Herrera**, su mujer; harán: los 2º galanes y las 2ª damas, respectivamente, además de cantar la parte principal de la música. Cobrarán, entre los dos, 30 reales (APS, Oficio XVII, 1629, leg. 10.974, ff. 802r-803v. Fecha del documento: 6 de marzo). A **Juan de Lezcano**, 1º gracioso y bailará. Cobrará 22 reales (APS, Oficio XVII, 1629, leg. 10.974, ff. 940r-941v. Fecha del documento: 5 de marzo). A **Juan de Oviedo**: hará todos los papeles que el autor le ordenare. Es el segundo año que está con el autor y cobrará 9 reales (APS, Oficio XVII, 1629, leg. 10.974, ff. 800r-801v. Fecha del documento: 5 de marzo). A **Andrés López**, gracioso. Cobrará 13 reales y pide prestados al autor, 200 (APS, Oficio XVII, 1629, leg. 10.974, ff. 589r-590v. Fecha del documento: 21 de febrero). A **Antonio de Bordoy**, hará los 3º galanes. Recibirá 14 reales cada día que represente y el autor le adelanta 200 reales (APS, Oficio XVII, 1629, leg. 10.974, ff. 591r-592v. Fecha del documento: 21 de febrero). A **Damián de Espinosa**, barba (APS, Oficio XVII, 1629, leg. 10.974, ff. 587r-588v. Fecha del documento: 21 de febrero).

¹⁷¹ En el Patio de las Arcas de Lisboa sabemos que hay actividad dramática pero, por desgracia, desconocemos el autor que representó (Cfr. Mercedes de los Reyes y Piedad Bolaños, "Presencia de comediantes españoles en el patio de Las Carcas de Lisboa (1608-1640)", *En torno al teatro del Siglo de Oro*. Jornadas VII-VIII. Almería, Instituto de Estudios Almerienses/ Diputación de Almería, 1992, pp. 105-151; p. 124.

¹⁷² APS, Oficio XVII, 1629, leg. 10.974, ff. 715v-716v. Fecha del documento: 13 de marzo.

¹⁷³ APS, Oficio XVII, 1629, leg. 10.975, ff. 646r-647v. Fecha del documento: 11 de mayo.

¹⁷⁴ APS, Oficio XVII, 1629, leg. 10.975, ff. 321v-323r. Fecha del documento: 12 de mayo.

El último de los autores de comedias que contrató a algunos actores para constituir su compañía (1629-1630), en Sevilla, fue **Francisco López**¹⁷⁵. No olvidemos que había cerrado la temporada anterior en *El Coliseo*¹⁷⁶, y no le hubieron de ir las cosas nada mal pues conocemos que, desde el 11 de enero de 1629, hasta el 15 de febrero que él había trabajado, habían entrado al corral unas 7.875 personas, gracias a la cifra que se recaudó en la ‘segunda puerta’, en concepto de los “dos cuartos” que cada persona paga para el desempeño de la Ciudad¹⁷⁷. Era casi obligado que saliera de esta Ciudad para la temporada siguiente. La primera parte de la misma no puedo decir dónde la pasó¹⁷⁸, pero para la segunda se aseguró un buen contrato comprometiéndose a estar en la ciudad de Granada el 1º de septiembre de 1629 y hacer 60 representaciones seguidas¹⁷⁹. Allá donde llegara seguro que repuso la comedia que había comprado a Lope de Liño¹⁸⁰, titulada *Fray Luis Sotelo*¹⁸¹, obra que hubo de estrenar en *El Coliseo* sevillano. Con tan importantes y bien acreditados autores de comedia en

¹⁷⁵ Contrató a **Bernarda de Villarroel**, viuda de Juan de Angulo. Hará los papeles de 3ª y 4ª dama, además de cantar y bailar. Cobrará 5 reales de ración y 10 de representación (APS, Oficio XVII, 1629, leg. 10.974, ff. 820r-821v. Fecha del documento: 5 de marzo). A **Bernardino Ordóñez** y **Jacinta Calderón**, su mujer. Jacinta hará las 2ª damas y bailar. Su marido, apuntador “y los papeles que fueren necesarios”. Cobrarán, entre los dos, 22 reales (11 de ración y 11 de representación). (APS, Oficio XVII, 1629, leg. 10.974, ff. 822r-823v. Fecha del documento: 5 de marzo). A **Juan de Grijalba**, Hará todos los papeles que le ordenare el autor. Cobrará 8 reales cada día y le dará una caballería para los desplazamientos (APS, Oficio XVII, 1629, leg. 10.974, ff. 942r-943v. Fecha del documento: 14 de marzo).

¹⁷⁶ Cfr. Sánchez Arjona, *Anales del teatro...*, op. cit, p. 261.

¹⁷⁷ Se habían recaudado 1.853 reales (APS, Oficio IX, 1630, leg. 17.835, f. 736r-v. Fecha del documento: 1 de julio).

¹⁷⁸ Sin duda hubo de marchar a alguna ciudad cercana y, para ello, solicitó un préstamo de 2.100 reales a Luis de Vera al que asegura que le pagará para finales de agosto (APS, Oficio VIII, 1629, leg. 5.530, ff. 572r-573v. Fecha del documento: 8 de marzo).

¹⁷⁹ APS, Oficio XVII, 1629, leg. 10.974, ff. 625r-627r. Fecha del documento: 7 de marzo. Además de la ayuda de costa (1.500 reales) recibirá, sorprendentemente, un aposento para su explotación mientras dura sus representaciones.

¹⁸⁰ Véanse noticias de este autor sevillano en AA.VV., *Cuaderno de Teatro Andaluz del siglo XVII*, Sevilla, Consejería de Cultura. Centro Andaluz de Teatro. Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, 2006, pp. 86-87.

¹⁸¹ APS, Oficio XVII, 1629, leg. 10.974, f. 699v. Fecha del documento 14 de marzo. Exactamente, lo que hace en esta ocasión, es terminar de pagarle la deuda contraída por la compra de dicha obra, teniendo que abonarle 300 reales que era el resto que le quedaba de los 600 que le valió. Luis de Sotelo, franciscano y mártir, nació en Sevilla el 6 de septiembre de 1574. Predicó en la provincia de San Gregorio (Filipinas) desde 1600. En 1622 fue encarcelado en Nagasaki, Satzund y Omura. Murió mártir el 25 de agosto de 1624, en la ciudad de

tierras sevillanas los arrendadores no supieron aprovecharse de ellos asegurándose la presencia de alguno de los presentes para la segunda parte de esta temporada dramática. Tanto es así que en agosto han de otorgar poder a Cosme Damián para que se concierte con dos autores “para las dos casas de comedias de esta dicha ciudad”¹⁸². Hubo de dirigirse Cosme a Málaga y contratar a **Alonso de Olmedo y Tofiño** que no llegó a empezar a representar hasta después del 4 de diciembre, (le precedió en las representaciones José de Salazar, como ya hemos dicho) siendo este autor quien cerrara, con las 60 representaciones que se comprometió hacer, la temporada dramática de 1629-1630.

Antes de cerrarse la temporada dramática, en los primeros días de diciembre, se presentó en Sevilla **Antonio Granados**. Llega huyendo de los acreedores y habiendo empeñado parte de su ajuar como autor. Ha de reconocer en esta ciudad una deuda de 1.400 reales que Antonio Ramiro,

A handwritten signature in black ink, reading "Antonio Granados". The signature is written in a cursive, somewhat stylized script. The name "Antonio" is written in a larger, more prominent hand than "Granados". There is a large, sweeping flourish at the end of the signature.

platero de oro, le había prestado en la villa de Osuna. D. Antonio había muerto y ahora, su viuda -Isabel Fajardo- quiere cobrar. Ya le había puesto un pleito y viendo que no tenía, en verdad, dinero para pagarle, ha de aceptar el plazo que le impone Granados -hasta el día del *Corpus Cristi*- y que ella, generosa, prolonga un mes más. La citada viuda tenía en su poder las siguientes prendas procedentes del ajuar del autor:

“-una saya en tela de gorbión de seda, de manga redonda y de falda grande, aforrada en tafetán doble;

-y una saya y ropa de catalufa de florones, con pasamanos falsos que son veinte y cuatro guarniciones las que tiene la saya y la ropa una;

- un gabán de grana de [...] de plata falsa y botones de lo mismo;

*- cuatro vaqueros sin mangas de diferentes colores de catalufa, con franjones de oro falso...”*¹⁸³.

Pero no sólo tenía Granados deudas: también las tenían con él. De tal forma que cuando **Francisco Salvador**, representante, va a pagarle 280 reales para recuperar su “...saya y ropa de catalufa...”, ha de dirigirse a Doña Isabel Fajardo, en

Socabata, Fue beatificado el 7 de julio de 1867 (Cfr. *Diccionario de los Santos*. Dirigido por C. Leonardi, A. Riccardi y G. Zarri. Madrid, San Pablo 2000, 2 vols. vol. II, pp. 1510-1512).

¹⁸² Cfr. Piedad Bolaños Donoso, “Luis de Belmonte Bermúdez y el ‘tercer’ Coliseo sevillano...”, art, cit., p. 315.

¹⁸³ APS, Oficio II, 1629, leg. 1.229, ff. 1366r-1368r. Fecha del documento: 4 de diciembre.

nombre de Antonio de Granados, pues es ella quien tiene esos vestidos¹⁸⁴. Su situación no mejora aunque se va aproximando el inicio de la nueva temporada por lo que tendrá que recurrir a dar un poder general a Pedro Pérez de Amurrio, tanto para que le represente en sus pleitos como para que se pueda concertar con los arrendadores de las casas de comedias¹⁸⁵.

Temporada de 1630-1631

La vida dramática de los dos corrales de comedias continúa unida durante la temporada de 1630-31, hasta la segunda parte de la misma. Es decir, que todos aquellos autores que pasaron por *El Coliseo* lo harán, igualmente, por *La Montería*, alternándose por semanas los espacios dramáticos: **Antonio de Prado, Manuel Vallejo, Manuel Simón y José Félix de Salazar**¹⁸⁶.

Manuel Simón, constituyó su compañía de 'partes', el 28 de febrero¹⁸⁷, con los siguientes representantes:

Juan Bautista Espíndola¹⁸⁸, la mitad de los papeles de barba y la otra mitad lo que le ordenare el autor y **Ángela Rozas**, su mujer, 1º papeles, cantar y bailar. 16 reales y tres caballerías. 1.500 reales prestados. Le compromete para la fiesta del *Corpus*. Y le tiene que desempeñar ciertas prendas que tiene en poder de Francisco Rebolledo¹⁸⁹.

Una imagen de una firma manuscrita en tinta negra sobre un fondo blanco. La firma es altamente decorativa y cursiva, con grandes volutas y trazos entrelazados. Se puede distinguir el nombre 'Sebastián de Avellaneda'.

¹⁸⁴ APS, Oficio II, 1630, leg. 1.230, f. 533r-v. Fecha del documento: 26 de febrero.

¹⁸⁵ APS, Oficio I, 1630, leg. 465, ff. 987r-989r. Fecha del documento: 23 de marzo.

¹⁸⁶ Cfr. Piedad Bolaños Donoso, "Luis de Belmonte Bermúdez y el 'tercer' Coliseo sevillano...", art, cit., p. 316-318.

¹⁸⁷ APS, Oficio XVII, 1630, leg. 10.978, ff. 779r-784v. Fecha del documento: 28 de febrero. Esta escritura ya fue utilizada por Celestino López Martínez

¹⁸⁸ Este actor (y lo más probable es que su mujer, también) había pertenecido a la compañía de Alonso de Olmedo en la temporada anterior. Es la razón por la que, al terminar el compromiso anual, liquiden cuentas y, en esta ocasión, Olmedo tiene que abonarle 500 reales que le dará: a finales de agosto, la mitad y la otra mitad el día de Carnestolendas de 1631 (APS, Oficio XVII, 1630, leg. 10.978, ff. 777r-778v. Fecha del documento: 19 de febrero). Este caso y otros que después referiré, ayudan a mantener mi hipótesis al decir que los actores, siempre que podían, preferían cambiar de 'jefe' antes que cambiar de ciudad.

¹⁸⁹ Se retiran de la compañía el 16 de marzo y en su lugar pasan Sebastián de Avellaneda y su mujer (APS, Oficio XVII, 1630, leg. 10.979, ff. 59r-61r. Fecha del documento: 16 de marzo).

Sebastián de Avellaneda y **Catalina de Bebrisca**, su mujer. Ella hará los 2º o 3º papeles. Él, representar, bailar y lo que le ordenare el autor. 12 reales y ½ y dos caballerías¹⁹⁰. Recibe prestados 300 reales¹⁹¹.

Mariana de Rivera, viuda, mujer que fue de Juan de Olivares, 2º papeles, cantar y bailar. 8 reales y dos caballerías para su traslado.

Francisco de Rojas, guardarropa, y cantar y bailar y **Juana de Ávila**, su mujer, 3º papeles, cantar y bailar. 10 reales y dos caballerías.

Ginés de Bracamonte, 1º papeles. 8 reales y una caballería. 600 reales prestados¹⁹².

Pedro de Almansa, gracioso, cantar y bailar. 8 reales y dos caballerías. 200 reales prestados¹⁹³.

Bartolomé González, 2º papeles. 7 reales y una caballería. 400 reales prestados¹⁹⁴.

Miguel Bermúdez, los papeles que le repartiera el autor, ayudar a bailar y todo lo demás. Cobrará 6 reales y exige una caballería en caso de tener que viajar.

Luis Leal¹⁹⁵, bailar y representar y acompañar. 6 reales y una caballería. 200 reales prestados¹⁹⁶.

Gregorio de Silva, cantar, representar y acompañar. 4 reales y ½ y una caballería. 150 reales prestados.

Francisco Pérez Lobillo, 3º papeles. 6 reales y una caballería.

Juan de León, cantar y poner los tonos y versos y acompañar. 6 reales y una caballería

Martín de Valdelomar, cantar, bailar y representar. 5 reales y ½ y una caballería.

Francisco de la Guardia, cobrador y buscará lo necesario para viajar. 4 reales y una caballería.

¹⁹⁰ Se unen a la compañía el 15 de marzo. Ocupan el lugar que dejan Juan Bautista Espíndola y su mujer (APS, Oficio XVII, 1630, leg. 10.978, ff. 990r-991v. Fecha del documento: 15 de marzo).

¹⁹¹ APS, Oficio XVII, 1630. leg. 10.979, f. 289r-v. Fecha del documento: 22 de abril.

¹⁹² Firman escritura personal el 18 de marzo (APS, Oficio XVII, 1630, leg. 10.978, f. 989r. Fecha del documento: 18 de marzo).

¹⁹³ Sabe leer pero no puede firmar por estar manco de la mano derecha.

¹⁹⁴ Firman escritura personal el 14 de abril (APS, Oficio XVII, 1630, leg. 10.979, f. 164r. Fecha del documento: 18 de marzo).

¹⁹⁵ En la temporada anterior había trabajado con Alonso de Olmedo Tofiño, el cual le liquida sus haberes con 500 reales. Se los abonará de la siguiente forma: 100 reales a Francisco Rebolledo, en Granada, por un vestido que le vendió; otros 100 reales a Magdalena de Almoguera, mujer de Luis Leal, que está en Córdoba y los 300 restantes se los pagará en Granada, el 15 de agosto (APS, Oficio XVII, 1630, leg. 10.978, ff. 658r-659v. Fecha del documento: 19 de febrero).

¹⁹⁶ APS, Oficio XVII, 1630, leg. 10.978, f. 989v. Fecha del documento: 18 de marzo.

por las calles, por donde va la procesión, en compañía de los dichos Diputados y acompañar la procesión por las calles y cantar en la parte por donde los Diputados mandaren y volver con ella hasta la dicha Iglesia y en el dicho día [...] habemos de hacer dos autos adonde se ordenare y en todos los días de la octava se ha de cantar en la dicha Iglesia al encierro de los [...] y el día último de la octava se ha de representar una comedia a lo humano que se me pidiere por los dichos Diputados, en la parte donde señalare, por lo cual la dicha Ciudad y sus diputados [...] se obligan de me dar tres mil e trescientos reales... ”¹⁹⁹.

Tal y como se desprende de la lectura de este documento podemos preguntarnos ¿no fueron los autores consabidos los que hicieron los autos? o ¿se hicieron más de cuatro ese año y dos de ellos los hizo Simón?

Lo cierto es que el 8 de marzo de 1630 recibió Alonso de Olmedo de su mujer -Gerónima Domeños- y de su gente²⁰⁰, poder para concertarse con la Ciudad para hacer el *Corpus*²⁰¹. Previamente había ya firmado el contrato (20

¹⁹⁹ APS, Oficio XVII, 1630, leg. 10.979, ff. 355v-357r. Fecha del documento: 27 de abril.

²⁰⁰ Su compañía la componen, según el documento firmado el 8 de marzo (APS, Oficio XVII, 1630, leg. 10.978, ff. 910r-915r), los siguientes actores: **Antonio Fernández Garrote** (de 26 años) y **Agustina de Vera**, su mujer; **Eugenio de Contreras** y **María Infanta**, su mujer (APS, Oficio XVII, 1630, leg. 10.978, f. 1r-v. Fecha del documento: 1 de enero); **Juan Jerónimo de Heredia** (de 34 años) y **Catalina de Heredia**, su mujer; **Antonio de Rueda**; **Melchor de los Reyes** (padre de Mariana Carbonera); **Mariana Carbonera** (mujer legítima de Gerónimo Carbonera, residente en este momento en el reino de Portugal al que promete traer para que se incorpore a la compañía); y **Catalina Carbonera**, doncella, (y hermana de la anterior) (APS, Oficio XVII, 1630, leg. 10.978, ff. 460r-466r. Fecha del documento: 5 de febrero); **Antonio de Mendoza** APS, Oficio XVII, 1630, leg. 10.978, ff. 499r-500v. Fecha del documento: 15 de febrero); **Toribio de Bustamante**; **Juan de Benavides** (dice tener, poco más o menos, 44 años); **Antonio Madera** (dice tener 26 años, poco más o menos); **Francisco de Medina**; **Pedro Manuel** (APS, Oficio XVII, 1630, leg. 10.978, ff. 614v-616v. Fecha del documento: 25 de febrero); **Felipe Ordóñez** (APS, Oficio XVII, 1630, leg. 10.978, ff. 546v-548r. Fecha del documento: 18 de febrero); y **Francisco de Rojas** (APS, Oficio XVII, 1630, leg. 10.978, ff. 320r-321v. Fecha del documento: 31 de enero). El 22 de enero se había concertado con **José Bautista**, vecino de la ciudad de Murcia, pero no aparece en la anterior relación en la que se dice que es ‘toda’ su compañía (APS, Oficio XVII, 1630, leg. 10.978, ff. 213r-214v). Y con **Antonio Fernández Garrote**, que hará los 2º papeles (APS, Oficio XVII, 1630, leg. 10.978, ff. 215r-217r. Fecha del documento: 22 de enero).

²⁰¹ Fruto de su participación y de los gastos que debe realizar, son las deudas que mantiene con Cristóbal Jurado, vecino de la ciudad de Granada, al que le adeuda 3.303 reales, en concepto de telas para labrar y ‘ropa’. Se los pagará en Granada de aquí a dos meses (APS, Oficio XVII, 1630, leg. 10.980, ff. 227r-228v. Fecha del documento: 17 de junio). Unos días antes había cobrado de la Ciudad, 350 ducados de resto, por los 700 que debía de recibir al serle encargados dos autos, más 100 ducados por la ‘joya’ (APS, Oficio VIII, 1630, leg. 5.534, f. 756v. Fecha del documento: 13 de junio).

FIRMAS DE LA COMPAÑÍA DE ALONSO DE OLMEDO

de febrero²⁰²), pero como saben que están formando compañía para la temporada siguiente, parece que los Diputados se quieren asegurar que le respaldan, al menos, unos actores, razón por la que éstos dieron poder al autor, pasados unos días. La persona en la que fundamentalmente se apoya el autor es en **Juan Gerónimo de Heredia**, representante, y que en más de una ocasión le sacó de apuros económicos²⁰³.

Los otros dos autos los haría José de Salazar y su compañía, razón por la que el autor percibe, el 14 de junio, sus 700 ducados correspondientes²⁰⁴. Pero son muchos los gastos y caprichos que un autor tiene que afrontar y parece caer en bancarrota, razón por la que traspasó su compañía a **Jacinto Varela**, sin dejar de ser todo una 'pantomima'²⁰⁵.

²⁰² APS, Oficio XVII, 1630, Oficio 10.978, ff. 569v-570r. Fecha del documento: 20 de febrero.

²⁰³ Alonso de Olmedo le dio poder para que pudiera cobrar a parte de los miembros de su compañía, ciertas cantidades que les había prestado (**Eugenio de Contreras** y **M^a Infanta**, 1.500 reales; a **Melchor de los Reyes** y a **Mariana Carbonera** y **Catalina**, 1.000; a **Antonio de Rueda**, 500; a **Antonio Fernández**, 300; a **Antonio Mendoza**, 200; a **Francisco de Rojas**, 400; a **Pedro Manuel**, 300. En total, 4.420 reales). Juan Gerónimo pagó esta cantidad al autor, siéndoles deudores sus propios compañeros (APS, Oficio XVII, 1630, leg. 10.978, ff. 768r-770r. Fecha del documento: ¿? febrero).

²⁰⁴ APS, Oficio VIII, 1630, leg. 5.534, f. 743v. Fecha del documento: 14 de junio.

²⁰⁵ Cfr. Piedad Bolaños Donoso, "El actor en el barroco y sus circunstancias. Estado de la cuestión", ponencia impartida en el *Congreso Internacional Andalucía Barroca*, celebrado en Antequera (Málaga), el 18 de septiembre de 2007. *Andalucía Barroca. III. Literatura, Música y Fiesta*. Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2009, pp. 53-74.

Dado que Domingo de la Rosa y sus socios no abonaban los 1.450 ducados, comprometidos con los RRAA, por el disfrute de *La Montería*, el Tesorero de la misma -Juan de Assiaín- les pone un pleito ejecutivo, prendiendo, incluso, el 10 de abril, al jurado Gaspar Díaz Cataño, que será retenido en su casa y los demás socios encerrados en la cárcel de los Reales Alcázares²⁰⁶. Este hecho y, fundamentalmente, el cumplimiento de sentencia del pleito que mantenía D. Pedro de León Treviño con los Alcázares, que se llevó a cabo el 5 de septiembre de 1630, hicieron que en la segunda parte de esta temporada de 1630-1631 volvieran a separarse los destinos de ambos corrales: Gaspar Díaz Cataño y Juan de Rojas gestionarán *El Coliseo* y Luis Pando Enríquez (en nombre de D. Pedro de León Treviño) el de *La Montería*. **Pedro de Ortegón** cerró temporada en *El Coliseo*.

Sin embargo, en *La Montería* trabajará, primero, **Francisco López**²⁰⁷ y después **José de Salazar**²⁰⁸; este último se mantendrá hasta el martes de Carnestolendas.

Temporada de 1631-1632

Cerrado el corral de *El Coliseo* durante la temporada de 1631-1632²⁰⁹, los autores no podían optar nada más que por el viejo y desvencijado corral de *Doña Elvira*, o por el flamante corral de *La Montería*. Y en este último decide hacer sus representaciones, con la “máquina de los títeres”, **Valentín Colomer** que, en plena temporada de Cuaresma, solicita permiso al Alcalde de los Reales Alcázares -Diego Jiménez de Enciso- para hacer su espectáculo, obteniéndolo “... siempre que no se representen actos ni cosas prohibidas”²¹⁰.

Autógrafo manuscrito de Valentín Colomer, con una firma fluida y decorativa que incluye un elemento que se asemeja a un ala o una pluma.

Dado que José de Salazar había terminado temporada en Sevilla, es lógico que forme también aquí su nueva compañía que le ayudará a poner en escenas las representaciones de la temporada siguiente. Así, contrata a:

Pedro de Almansa, ‘gracioso’, pagándole 18 reales (representación + ración)²¹¹.

²⁰⁶ A RRAA, Caja 278, Exp. 15. Fecha del inicio del expediente: 27 de febrero de 1630.

²⁰⁷ Se conserva un autógrafo de este autor en el que solicita licencia para poder representar (A RRAA, Caja 281, Exp. 47. Fecha del documento: 19 de octubre de 1630).

²⁰⁸ APS, Oficio VIII, 1630, leg. 5.536, ff. 738r-740v. Fecha del documento: 12 de diciembre.

²⁰⁹ Cfr. “Roque de Figueroa y el ‘cuarto’ coliseo sevillano (1631-32)”, *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, (2006), IX, pp. 9-38.

²¹⁰ A RRAA, Caja 280, Exp. 30. Fecha del documento: 30 de marzo de 1631.

²¹¹ APS, Oficio VIII, 1631, leg. 5.537, ff. 941r-942v. Fecha del documento: 18 de marzo.

Juan de León, músico, al que le paga 11 reales (representación + ración)²¹².

Diego de Caja, que haría todos los papeles que le ordenare el autor y cobraría por su trabajo 8 reales y medio (representación + ración)²¹³.

Aunque aún quedaba prácticamente un mes para iniciarse la temporada (el 20 de abril fue domingo de Resurrección) Salazar no parece tener mucha esperanza de completar en esta ciudad su compañía, ni de pagar sus deudas²¹⁴, ni de tener posibilidad de abrir temporada, tras haberse cerrado la temporada anterior *El Coliseo*. Ha firmado un contrato por 17 representaciones²¹⁵ con *La Montería* y tendrá que empezar a representar el 8 de junio. Son pocas, pero ya le faltaban días para hacer todas esas antes de la festividad del *Corpus* (19 de junio), en el que participó con dos autos²¹⁶. Así, da poder

²¹² APS, Oficio VIII, 1631, leg. 5.537, ff. 88v-883v. Fecha del documento: 20 de marzo.

²¹³ APS, Oficio VIII, 1631, leg. 5.538, ff. 10r-11v. Fecha del documento: 21 de marzo.

²¹⁴ A Francisco Rebolledo, Alcalde de Aduana, le debe 5.100 reales; 3.600 por los que le presta ahora y 1.500 de un resto de escrituras anteriores. Se compromete a pagarle trascurridos 6 meses, aquí en Sevilla, pero ha de dejarle una 'caja', en prenda, con los vestidos siguientes: -saya e ropa de tela de oro fina carmesí, guarnecida con pasamanos y alamares de oro fino. -saya e ropa de chamelote de aguas azul, guarnecido con pasamanos y alamares de oro fino. -manteo y vaquero de tela blanca fina, guarnecido con pasamano de oro fino y alamares. -saya e ropa de chamelote de aguas melado, guarnecido de plata fina. -una ropa de tela de oro pajiza, guarnecida de pasamanos y alamares de oro fino..." (APS, Oficio VIII, 1631, leg. 5.537, ff.719v-720v. Fecha del documento: 5 de marzo).

²¹⁵ Le acompañan en este compromiso **Luis Estrada** y **Juan Muñoz**, miembros de su compañía (APS, Oficio VIII, 1631, leg. 5.538, ff. 222r-223v. Fecha del documento: 7 de abril). Hubo de contratar en otro momento y/o lugar a **Melchor de los Reyes**, que será su 'cobrador'. Estando en Sevilla dice deber a Pedro Pérez de Amurrio, 132 reales, que son resto de una mayor cuantía. Tendrá que pagarle de aquí a dos meses (APS, Oficio I, 1631, leg. 469, ff. 115r-116r. Fecha del documento: 20 de julio).

²¹⁶ Recibe de Luis Coello, receptor de propios y rentas del Ayuntamiento, 1.000 reales, por una parte y, 91.800 maravedís, por otra. Todo el dinero que recibe es como pago de los dos autos que hizo el día del *Corpus*.(APS, Oficio II, 1631, leg. 1.234, f. 670r y 670v. Fecha de los documentos: 10 de Julio). No hubo de quedar conforme con esta liquidación pues da poder a Pedro de Yuso para que cobre del Ayuntamiento 'la ayuda de costa' por las fiestas del *Corpus* realizadas (APS, Oficio VIII, 1631, leg. 5.539, ff. 480v-482v. Fecha del documento: 11 de julio). El otro autor que participó en la fiesta del *Corpus* fue **Bartolomé Romero** (Cfr. Mercedes de los Reyes Peña, "Los profesionales del espectáculo en el *Corpus* hispalense de 1631", *En torno al teatro del siglo de Oro*. XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro, Ed. a cargo de A. Serrano e I. Pardo, Almería, Instituto de Estudios Almerienses/ Diputación de Almería, 2001, pp. 115-142. Terminó de pagarle el Ayuntamiento su participación en el *Corpus* el 13 de julio, entregándole 100 ducados (APS, Oficio I, 1631, leg. 468, f. 875r-v. Fecha del documento: 13 de julio). Empezó en Granada la segunda parte de la temporada de 1631-1632 (APS, Oficio VIII, 1631, leg. 5.538, ff. 218r-220v. Fecha del documento: 2 de abril).

general a Juana Bernabela, su mujer, a la que faculta para que pueda concertarse con los arrendadores de cualquier corral de comedias²¹⁷. Pero no hubo de conseguir el objetivo para el que fue encomendada, por lo que el autor ha de insistir y conceder otro poder a Juan de Bielmo Manuel, para que se concierte con los responsables de Córdoba²¹⁸. Sin embargo el contrato le hubo de venir de Granada dado que se endeuda con Juan de Porras para hacer el viaje a aquella ciudad²¹⁹.



Quien inauguró la temporada en *La Montería* fue **Pedro de Ortegón** que se comprometió con Luis Pando Enríquez a hacer 30 representaciones desde el segundo día de Pascua Florida, sucesivamente, incluyendo los sábados(¿?). Si esta cláusula ya es extraña, no menos es la que se refiere a que



“...si en el tiempo que yo estuviere con mi compañía representando mis treinta representaciones por causa de estar en el corral de doña Elvira representando la compañía de Bartolomé Romero no acudiere gente al dicho corral de la Montería por causa de la competencia [...] es elección y voluntad mía el irme de esta dicha ciudad libremente, sin que se me pueda poner impedimento alguno por parte del dicho Luis Pando Enríquez, volviéndole primero la cantidad de maravedís..”²²⁰.

Formaron parte de su compañía los actores siguientes:

-**Juan de Arenas**, para cantar, bailar y las ‘partes’ que le ordenare el autor. Cobrará 10 reales de representación y 5 de ración. Necesita dos caballerías para sus traslados y ha de prestarle el autor 400 reales²²¹.

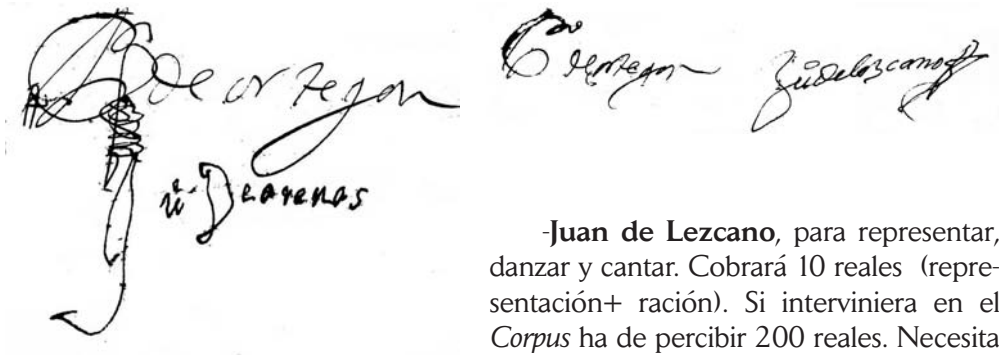
²¹⁷ APS, Oficio VIII, 1631, leg. 5.538, ff. 25r-26v. Fecha del documento: 21 de marzo.

²¹⁸ APS, Oficio VIII, 1631, leg. 5.538, ff. 132v-133v. Fecha del documento: 3 de abril.

²¹⁹ Le presta 300 reales y dice que se los pagará aquí en Sevilla, el día del *Corpus* (APS, Oficio VIII, 1631, leg. 5.538, ff. 134r-135v. Fecha del documento: 7 de abril). No tuvieron que ser suficientes cuando el mismo día recibe otros 1.500 reales de **Francisco Martínez**, miembro de su compañía, para desplazarse también a Granada (APS, Oficio VIII, 1631, leg. 5.538, ff. 156r-157r. Fecha del documento: 7 de abril).

²²⁰ APS, Oficio VIII, 1631, leg. 5.537, ff. 753r-755v. Fecha del documento: 8 de marzo.

²²¹ APS, Oficio VIII, 1631, leg. 5.537, ff. 715v-716v. Fecha del documento: 5 de marzo.



-**Juan de Lezcano**, para representar, danzar y cantar. Cobrará 10 reales (representación+ ración). Si interviniera en el *Corpus* ha de percibir 200 reales. Necesita dos caballerías, para él y su mujer, en caso de desplazamientos. Y solicita 600 reales prestados²²².

Y otros actores que, aún sin haber descubierto todavía sus contratos en el archivo, sabemos, por otros testimonios, que formaron parte de la compañía de Pedro de Ortega durante esta temporada de 1631-1632. Tales como:

Marco Antonio que había pertenecido a la compañía de Antonio de Granados y que ahora está en la Cárcel Real de esta ciudad²²³; **Gerónimo de Heredia**, que da poder a Abel Esuner, representante de la compañía de Bartolomé Romero, para que pueda cobrar a todos sus deudores²²⁴; o **Luis López**, que al encontrarse con **Andrés de la Vega**, autor de comedias, ha de reconocerle una deuda antigua por valor de 372 reales²²⁵.

Las relaciones entre el Ayuntamiento y el Alcaide de los Reales Alcázares no debieron de ser muy fluidas. Mucho más tirantes se pondrían cuando el primero se enterara de la Real Cédula que despachó el Rey, el 14 de abril de 1631, "para que los autores de comedias que por parte de los Alcázares de Sevilla se llevaren al teatro de *La Montería*, los dejasen representar libremente en él, sin obligarles a que

²²² APS, Oficio VIII, 1631, leg. 5.538, ff. 8r-9v. Fecha del documento: 21 de marzo.

²²³ APS, Oficio II, 1631, leg. 1.234, ff. 247r-248r. Fecha del documento: 17 de mayo.

²²⁴ APS, Oficio I, 1631, leg. 468, ff. 71v-72v. Fecha del documento: 21 de mayo.

²²⁵ APS, Oficio XXI, 1631, leg. 14.532, f. 350r-v. Fecha del documento: 24 de mayo. La presencia de **Andrés de la Vega** en la ciudad, hubo de ser mal recibida pues, parece estar pasando por una mala racha (habiendo sido un gran 'autor', ahora quieren -él y su mujer, **María de Córdoba**- entrar como actores con cualquiera de las compañías que estén trabajando en La Montería o en El Coliseo (APS, Oficio II, 1631, leg. 1.234, ff. 559r-560r. Fecha del documento: 28 de mayo), razón por la que busca a sus deudores. Entre ellos se encuentra **Pedro de Ortega** que le debía 600 reales por el pleito que le puso y ganó, por haber representado 3 comedias suyas, tanto en Sevilla como en Granada, y otras partes de estos reinos, sin su permiso (APS, Oficio II, 1631, leg. 1.234, ff. 255v-256v y 576r-577r. Fechas de los documentos: 26 y 28 de mayo, respectivamente).

fueran a *El Coliseo*. Y para su cumplimiento se da comisión privativa a don Alonso de Bolaños, Alcalde de Cuadra”²²⁶.

La segunda parte de la temporada (1631-1632) la cubrió **Antonio de Prado** que contrajo matrimonio con Mariana de Morales, aquí en Sevilla, el 19 de febrero de 1632²²⁷. Fue el primer autor que sufrió las consecuencias de la Real Cédula y vino ya concertado fuera de esta ciudad. Un “anónimo” informante sabedor de la próxima llegada de Prado, escribe ‘supuestamente’ al Asistente (Diego Jiménez de Enciso) las siguientes consideraciones:

“...Lo primero que la Ciudad tiene en este corral el mismo aprovechamiento que en el suyo porque el derecho del desempeño se cobra aquí para Sevilla.

Lo segundo que esta hacienda es de su Majestad.

Lo tercero que esta causa corre por cuenta del Conde, mi señor, y aquí Su Excelencia tiene librado en Vuestra Excelencia, la defensa de todo lo que le toca.

Lo cuarto que todos los señores Asistentes antecesores de Vs. han ayudado esto y este caso está sumamente justificado pues no hay razón para que dando el dinero este corral se lleven los otros el aprovechamiento”²²⁸.

Las vicisitudes por las que le hicieron pasar a Prado ya han sido estudiadas y expuestas por mí en otro lugar, razón por las que no debo incidir aquí: sólo recordar que no empezó a representar hasta el mes de diciembre de 1631 para cerrar la temporada, como ya hemos comentado.

El corral de *La Montería*, como edificio que se había hecho con ‘pésimos’ materiales, a juicio de los responsables de los Reales Alcázares, una vez más se ha de poner en manos de Felipe Nieto, maestro carpintero, que ya había intervenido en época de Almonacid, y se concierta con Luis Pando Enríquez, para someterlo a una nueva intervención de esta naturaleza:

“Lo primero se han de apuntalar todos los aposentos del primer suelo [...] y del segundo e tercero suelo y todo lo demás que fuere necesario para asegurar la obra que será de [...] y después de haber apuntalado tengo de ser obligado e me obligo de asentar veinte suelos de piedra de espera, de pie y medio de cuadrado e tres pies de alto, poco más o menos, debajo de cada pie derecho de los árboles, serrando de ellos dos tercias, poco más o menos, de superficie

²²⁶ Como don Alonso de Bolaños parece ser que no se encontraba en Sevilla por esa fecha, el Rey da otra Cédula, el 3 de agosto del mismo año y del mismo tenor (A RRAA, Caja 280, Exp. 28). Véase **Anexo II**. (Hay una copia de 1834, en la Caja 277, exp. 4).

²²⁷ Cfr. Piedad Bolaños, “Antonio de Prado y su esposa Mariana de Morales”, *Criticón*, 99 (2007), pp. 167-192.

²²⁸ A RRAA, Caja 281, Exp. 44. Fecha del documento: domingo, 21 de septiembre de 1631.

de la tierra, zanjando el hoyo de los dichos árboles hasta llegar a lo firme de abajo e volviéndolo a fabricar de nuevo, con su hormigón de cal y arena, de manera que quede hecho y acabado de buena obra, a satisfacción del dicho Luis Pando Enríquez o de la persona que señalare e lo daré hecho y acabado en fin del mes de agosto de este año de mil y seiscientos y treinta y uno...²²⁹.

La obra le costaría a don Luis, dos mil y ochocientos reales.

Temporada de 1632-1633

En los inicios de esta nueva temporada dramática el corral de *El Coliseo* mantenía sus puertas cerradas²³⁰ y, probablemente, no las pudo abrir hasta el 6 de enero de 1633, fecha en la que se reabrió el corral por la compañía de **Bartolomé Romero** y dando fin, a su vez, a la temporada.

Como había ocurrido en la temporada anterior, en época de Cuaresma también tiene actividad nuestro corral. En esta ocasión será **Juan de Losa**, autor de volatines, el que, el 8 de marzo, solicite licencia

para hacer en *La Montería* "diferentes entretenimientos"²³¹.

La nula actividad del corral propiedad de la ciudad contrasta con la que, en esta temporada, desarrolla *La Montería*. Lo primero que debemos señalar es que el 'contratista' Luis Pando Enríquez, será sustituido por Francisco Cano. La presencia de este nuevo gestor trae consigo la presencia, también, de personas conocidas en el corral: me refiero a Diego de Almonacid, el mozo, que parece ocuparse del número de representaciones hechas -según comenta Sánchez Arjona²³²- y facilita la liberación de ciertos aposentos que están en manos de sus acreedores para que los recupere, definitivamente, el administrador del corral. Tal es el caso del 5º y 6º bajo, de mano derecha, en el primer piso, como se entra en el corral, pertenecientes a Lázaro de Olmedo, jurado. Le da poder a Francisco Cano para que en su nombre pague los 700 ducados, más o menos, que es a lo que asciende la deuda y cancele las dos escrituras²³³.

²²⁹ APS, Oficio XXI, 1631, leg. 14.532, ff. 697r-698r. Fecha del documento: 19 de julio.

²³⁰ Cfr. Piedad Bolaños, "Roque de Figueroa y el 'cuarto' Coliseo sevillano (1631-32)", *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, (2006), IX, pp. 9-38.

²³¹ A RR AA, Cala 280, exp. 48. Fecha del documento: 8 de marzo de 1632.

²³² Cfr. *Anales del teatro...*, op. cit. p. 280.

²³³ APS, Oficio VIII, 1632, leg. 5.542, f. 561r-v. Fecha del documento: 27 de febrero. El 23 de septiembre de 1631, Diego de Contreras se queja porque esos dos mismos aposentos, que dice que le pertenecen, comenta que don Juan de Arteaga ha pretendido tomar posesión

No por haber dejado su responsabilidad Luis Pando Enríquez se olvida de sus anteriores obligaciones y da poder a Luis Díaz para que en su nombre se presente ante Alonso de Bolaños, Alcalde de la Real Audiencia, y le pida que haga cumplir las obligaciones que **Antonio de Prado** había firmado con su persona²³⁴. Y así sucederá. El autor forma su nueva compañía²³⁵ y representa en *La Montería* desde el lunes, 12 de abril hasta el 20 de junio, fecha en que se suspendieron las representaciones a causa del calor. En total se hicieron 57 representaciones, número que conocemos gracias a las anotaciones que realiza Diego de Almonacid sobre las ganancias del “portero, llavero mayor de los Alcázares y alguacil mayor del corral de *La Montería*”, Rodrigo Jiménez²³⁶.

Luis Pando Enríquez no es que se hubiera vuelto un lunático sino que sospechaba de los movimientos que estaba haciendo el autor con tal de no cumplir su palabra y pagar su deuda. Y así, al menos, lo intentó. El 7 de abril, antes de empezar

A handwritten signature in black ink, reading "Antonio de Prado". The signature is written in a cursive, calligraphic style with some flourishes at the end.

la temporada, **Antonio de Prado** da poder a **Tomás Fernández**, autor de comedias, que se encuentra en Sanlúcar de Barrameda, para que se concier-

te por él allí, en Cádiz o en cualquier otra ciudad²³⁷. Y pasados unos cuantos días, tras la apertura de la temporada, y viendo que el primer intento no había tenido resultado, vuelve a dar poder a don Alonso de Luque, Veinticuatro de Granada, para que se concierte por él con los responsables del corral de esa ciudad²³⁸ -aunque bien es verdad que no se dice en qué fecha quiere ir a representar...-; todo esto es más que sospechoso sobre todo si no olvidamos que en Sevilla se encontraba Prado forzado por las deudas que había contraído con *La Montería* y su trabajo no le estaba reportando ni un maravedí.

Prado permaneció en la Ciudad y para ello es posible que le tuvieran que prometer que participaría en las representaciones del *Corpus*²³⁹. Compartió cartel con **Roque de Figueroa**²⁴⁰.

de los mismos y Diego Jiménez de Enciso, Teniente de Alcalde de los RR AA, ha mandado cerrarlos (A RRAA, Caja 279, Exp. 32. Fecha del documento: 23 de septiembre de 1631).

²³⁴ APS, Oficio VIII, 1632, leg. 5.542, f. 723r-v. Fecha del documento: 16 de marzo.

²³⁵ Cfr. Piedad Bolaños, “Antonio de Prado...”, art. cit. p 176.

²³⁶ A RRAA, Caja 279, Exp. 36 y 44.

²³⁷ APS, Oficio V, 1632, leg. 3.628. f. 533r-v. Fecha del documento: 7 de abril.

²³⁸ APS, Oficio V, 1632, leg. 3.638, ff. 606v-607v. Fecha del documento: 26 de abril.

²³⁹ Recibió de Luis Coello, receptor de los Propios de esta ciudad, 350 ducados por la fiesta del *Corpus* APS, Oficio XVII, 1632, leg. 10.988, f. 317r. Fecha del documento: 5 de junio. Recibe 50 ducados por la ‘joya’ que reparte con **Roque de Figueroa** (APS, Oficio XVII, 1632, leg. 10.988, f. 579r. Fecha del documento: 23 de junio).

²⁴⁰ Le libran 50 ducados de resto de los 100 que le liquidaron a él y a Antonio de Prado, por la ‘joya’ (APS, Oficio XVII, 1632, leg. 10.988, f. 570v. Fecha del documento: 23 de junio). Para

Fernando de Rivera será el responsable de hacer tres danzas en esta misma fiesta²⁴¹.

En la ciudad de Sevilla, como en otras ocasiones, se forman diversas compañías que, más tarde, se repartirán por la geografía andaluza, con la finalidad de volver cuanto antes a la capital. Así, **Juan de Salazar**²⁴² contrató a varios actores, y **Santiago Valenciano** formó su compañía de partes²⁴³ con la que se desplazará, entre otros lugares, a Vejer de la Frontera para hacer el *Corpus*: tenía que hacer, además de una comedia de capa y espada con sus entremeses y bailes la víspera, dos autos de misterio del Santísimo Sacramento; y por la tarde del *Corpus*, una comedia profana²⁴⁴. **Juan Vázquez**²⁴⁵ y **Juan de Nieva**, también optarán por formar una compañía de 'partes'²⁴⁶.

El 27 de febrero se encontraba en nuestra ciudad **Juan Jerónimo Valenciano** que, determinado a ausentarse de ella, pero necesitado de conformar su nueva compañía para la temporada de 1632-1633, concede poder a Juan de Garavito para que "reciba oficiales de representación"²⁴⁷. Ese mismo día, antes de abandonar la Ciudad le firma contrato a **Alonso de los Ríos**²⁴⁸; al día siguiente contrató Juan

hacer la 'fiesta' necesitó trajes y telas nuevas que adquirió a Cristóbal de Valderrama, mercader de telas de oro, al que deja a deber 312 reales, que son resto de mayor cuantía (APS, Oficio XXI, 1632, leg. 14.534, ff. 1112v-1113r. Fecha del documento: 14 de junio).

²⁴¹ Luis Coello le abonará 129.200 maravedís por su trabajo (APS, Oficio XVII, 1632, leg. 10.988, f. 101r. Fecha del documento: 10 de mayo).

²⁴² **Domingo de Ochoa**, representante se concertó con él (APS, Oficio XIX, 1632, leg. 12.823, ff. 1035-1037r. Fecha del documento: 2 de marzo). **Antonio de Avendaño** y **Francisco de Avendaño**, hermanos, lo hicieron igualmente (APS, Oficio XIX, 1632, leg. 12.823, ff. 1013r-1014v. Fecha del documento: 4 de marzo).

²⁴³ APS, Oficio XVII, 1632, leg. 10.987, ff. 756r-759v. Fecha del documento: 13 de marzo.

²⁴⁴ APS, Oficio VIII, 1632, leg. 5.542, ff. 822r-823r y 856r-859r. Fecha de los documentos: 3 de abril.


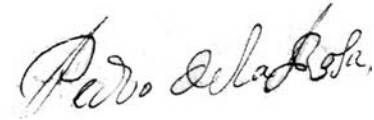
²⁴⁵ Contrató a **Nicolás Muñoz** y **Ana de Córdoba**, su mujer que hará las 2ª damas (APS, Oficio XVII, 1632, leg. 10.987, ff. 558v-560v. Fecha del documento: 27 de febrero).

²⁴⁶ Se concertó el autor con **Juan Cuadrado** y **Juana Suárez**, su mujer. (APS, Oficio XVII, 1632, leg. 10.987, ff. 600r-601v. Fecha del documento: 1 de marzo).

²⁴⁷ APS, Oficio III, 1632, leg. 1.740, ff. 708r-709r. Fecha del documento: 27 de febrero.

²⁴⁸ Hará los 2º galanes. Cobrará 16 reales (6 + 10), necesita 2 caballerías para los desplazamientos, cobrará 200 reales por el *Corpus* y recibe 700 reales de préstamo. Se los pagará al autor después del *Corpus* (APS, Oficio III, 1632, leg. 1.740, ff. 706r-707v. Fecha del documento: 27 de febrero).

de Garavito a **Rodrigo de Vivar**²⁴⁹ y **Francisco de Soto**²⁵⁰. Algunos días más tarde, tras haber vuelto Valenciano a la ciudad, se concertó con **Juan Vázquez** y su hija, **María de Espinosa** (de 11 años)²⁵¹, con **Pedro de Salazar**²⁵² y con la célebre **María Calderón** (mujer que fue de Pedro Sarmiento)²⁵³.

Manuscrito en caligrafía que muestra los nombres "Pedro de Salazar" y "María de Espinosa" escritos en una sola línea.Manuscrito en caligrafía que muestra el nombre "Pedro de Salazar" escrito en una sola línea.

La segunda parte de esta temporada en el corral de *La Montería* fue inaugurada por **Tomás Fernández** que firmó con-

trato con Francisco Cano, nuevo responsable de los designios de este corral, como hemos dicho. Llegó el autor a la Ciudad alrededor del 20 de septiembre y obtuvo licencia para representar, el 6 de octubre, siempre que no representara "...co-

medias, bailes ni otras cosas prohibidas ni contra las buenas costumbres"²⁵⁴; se le exige que haga 35 comedias nuevas, con sus bailes y entremeses²⁵⁵. Es posible que, una vez que terminara este autor sus representaciones, trabajara, al menos, otro pero, hoy por hoy, no tenemos documentación que lo avale. La petición de licencia para representar de **Pedro de Ortégón**, incluida en este mismo expediente, no tiene respuesta. A pesar de este inconveniente, no se puede descartar que este autor pudiera cerrar temporada en *La Montería*.

La presencia de **Bartolomé Romero** en tierras sevillanas a finales de año, mostrando su interés por ir a trabajar a la ciudad de Écija²⁵⁶, no puede nada más

²⁴⁹ Cantará y bailará. Cobrará 9 reales (5 + 4) y recibirá 100 reales prestados (APS, Oficio III, 1632, leg. 1.740, ff. 995r-997r. Fecha del documento: 28 de febrero).

²⁵⁰ Vecino de Sevilla, en la collación de San Vicente. Gracioso, cobrará 12 reales (5 + 7). Necesita dos caballerías para sus desplazamientos y 300 reales prestados (APS, Oficio III, 1632, leg. 1.740, ff. 772v-775v. Fecha del documento: 28 de febrero).

²⁵¹ Harán 'todo' lo que les dijere el autor. Cobrarán 12 reales (APS, Oficio III, 1632, leg. 1.740, ff. 997v-999r. Fecha del documento: 5 de marzo).

²⁵² Hará los 3º papeles. Cobrará 14 reales y recibirá 150 reales por el *Corpus*. Solicita 300 reales de préstamo (APS, Oficio III, 1632, leg. 1.740, ff. 980r-981v. Fecha del documento: 6 de marzo).

²⁵³ Hará las 1ª damas. Cobrará 31 reales y pide 1.200 reales prestados (APS, Oficio III, 1632, leg. 1.740, ff. 1000r-1002r. Fecha del documento: 7 de marzo).

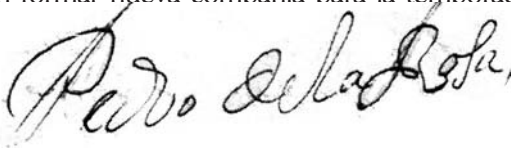
²⁵⁴ A RRAA, Caja 281, Exp. 9. Fecha del documento: 6 de octubre.

²⁵⁵ APS, Oficio VIII, 1632, leg. 5.582, f. 771r-v. Fecha del documento: 27 de marzo.

²⁵⁶ El autor le da poder a Pedro Vázquez, vecino de Madrid, para que se concierte con los responsables del corral de Écija (APS, Oficio IX, 1632, leg. 17.844, ff. 1225r-1226v. Fecha del documento: 24 de diciembre). Hubo de visitar en varias ocasiones esta ciudad, tal como hemos constatado la profª. Mercedes de los Reyes y yo, en nuestra trabajo: "La casa de comedias de Écija en la primer mitad del siglo XVII (1617-1644)", ponencia presentada en el

que complicarnos la existencia, pues la distancia entre ambas capitales no es grande y de fácil comunicación entre ambas, por lo que pudo también hacer alguna representación en Sevilla. No pudo clausurar esta temporada en *La Montería* pues lo hizo en *El Coliseo* (trabajó desde el 6 de enero hasta Carnestolendas de 1633), reinaugurando este espacio dramático municipal, como hemos comentado²⁵⁷.

Es también probable que fuera el propio **Tomás Fernández** el que clausurara la temporada en *La Montería* pues, aunque no he localizado, de momento, ningún otro contrato por escrito, era frecuente que, tras el firmado, se prolongara el trabajo, simplemente, con un pacto verbal. Lo cierto es que sigue manteniendo buenas relaciones con el arrendador de este corral -Pedro de León Trebiño²⁵⁸- además de pensar en formar nueva compañía para la temporada próxima. Así, para que no los pueda



contratar nadie, autoriza a su colega **Juan de Salazar**, autor de comedias, que en ese momento está trabajando en Málaga, para que por él se concierte con los representantes **Pedro de la Rosa** y su mujer, que en la actualidad forman parte de su compañía²⁵⁹.



También se concierta con **Francisco de Velasco** y **Ana Fajardo**, su mujer²⁶⁰.

IV Congreso de Historia de Écija "Luis Vélez de Guevara y su época, Écija, (20-23 de octubre de 1994). Ed. a cargo de P. Bolaños y M. Ojeda, Sevilla, Fundación El Monte/ Ayuntamiento de Écija, 1996, pp.79-110, p. 91, pero no se ha podido documentar, todavía, si llega a ir en estas fechas concretas.

²⁵⁷ Cfr. Piedad Bolaños Donoso, "Roque de Figueroa y el 'cuarto' Coliseo sevillano (1631-1632)", en *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, IX, (2006), pp. 9-38.

²⁵⁸ **Tomás Fernández** recibe, el 16 de febrero, 1.000 reales prestados de D. Pedro. No se ponen condiciones salvo que se los devolverá nada mas solicitárselos el racionero (APS, Oficio XVII, 1633, leg. 10.990, f. 391r-v).

²⁵⁹ APS, Oficio XXI, 1633, leg. 14.536, f. 2r. Fecha: 3 de enero. Llegaron a incorporarse dado que por el mes de mayo declaran formar parte de la compañía de **Tomás Fernández** (APS, Oficio XXI, 1633, leg. 14.536, f. 1105r-v. Fecha del documento: 21 de mayo).

²⁶⁰ Francisco hará los primeros galanes y ella, "lo que le ordenare el autor". Conjuntamente, cobrarán 15 reales de representación y 8 de ración. Por el *Corpus* cobrarán 200 reales. Y el autor ha de regalar a la tal Ana, un vestido que valga unos 500 reales (APS, 1633, leg. 5.546, ff. 369r-371v. Fecha del documento: 31 de enero). El 7 de julio pertenecen a la compañía de **Tomás Fernández** pues el autor sale como fiador de la pareja cuando hacen una compra y dejan a deber a Juan de la Fuente, mercader, una deuda de 563 reales. Adquieren el compromiso de pagarle para finales de octubre, aquí en Sevilla, señal de que tenían intención de permanecer en la ciudad (APS, Oficio XVII, 1633, leg. 10.992, ff. 316v-318r. Fecha del documento: 7 de julio).

Temporada de 1633-1634

No podemos dudar de que **Tomás Fernández** formó compañía en Sevilla y bien pudo abrir la temporada de 1633-1634 en *La Montería* (en el corral de *El Coliseo* inaugura la temporada **Juan Jerónimo Valenciano**, con 25 representaciones²⁶¹), en espera de hacer el *Corpus*, en el que participó con la puesta en escena de dos carros²⁶². Se encargaron los otros dos Autos a **Juan Jerónimo Valenciano**, uno²⁶³, y un quinto a **Domingo Liñán**, autor sevillano, que desapareció rápidamente del elenco de los autores dramáticos²⁶⁴.

También se encuentra en Sevilla **Juan Félix de Moncada**, autor de danzas, que por este año de 1633 se ha de conformar con intentar representar en diversos pueblos de alrededor de la capital²⁶⁵ y alquilar, igualmente, diversos objetos propios del atuendo de las danzas²⁶⁶. No representa este año en el *Corpus* sevillano, pero sí consigue un contrato para la virgen de Agosto -con la cofradía de Ntra. Sra. de Cuatro Hábitos- para realizar una danza con once personas, debiendo ir todos ellos adornados con vestidos de brocateles y tafetanes. Cobrará 7 ducados²⁶⁷. Sí lució su arte en el *Corpus* del año

²⁶¹ APS, Oficio XVII, 1633, leg. 10.990, ff. [r-v-r-v-r]. Fecha del documento: 17 de marzo. En Sevilla formó su compañía que no menciono por no ser materia de este trabajo. Hubo de marchar, cuando terminara en el Coliseo, a Utrera, donde otorga un poder a Damián Rodríguez, maestro sastre, para que cobre los 200 ducados que le adeuda el Cabildo Municipal por el carro que ha de hacer en el *Corpus* (APS, Oficio II, 1633, leg. 1.238, f. 1101r-v. Fecha del documento: 11 de mayo).

²⁶² Recibe dinero, por adelantado, del Ayuntamiento de Sevilla en varias ocasiones (APS, Oficio II, 1633, leg. 1.238, f. 453r. y 398v. Fecha de los documentos: 1 y 10 de marzo, respectivamente).

²⁶³ Recibió 300 ducados a cuenta de los 500 que debía de percibir por la representación de un *Auto* (APS, Oficio II, 1633, leg. 1.238, f. 557v. Fecha del documento: 15 de marzo). Según Sánchez Arjona, en sus *Anales del Teatro en Sevilla...*, p. 285, Valenciano representó *La mesa redonda*, de Luis Vélez de Guevara.

²⁶⁴ Cfr. mi artículo "Domingo Liñán, autor de comedias (1632-1635)", en, *Voz y Letra*, XVIII/1 (2007), pp. 79-86.

²⁶⁵ Lo intenta en Medina y en Sanlúcar de Barrameda (APS, Oficio XVII, 1633, leg. 10.990, ff. 200r-201r. Fecha del documento: 1 de febrero; y leg. 10.991, f. 313r-v. Fecha del documento, 2 de mayo).

²⁶⁶ Para el pueblo de Paradas, Juan Pérez Ronquillo, le alquila el siguiente atuendo: 9 vaqueros y cotos de bacaleta; 1 saya; 1 saya; 1 vaquero; 8 juegos de cascabeles; 9 monterones; 1 banda; y 6 penachos de plumas (APS, Oficio XVII, 1633, leg. 10.991, f. 476r-v. Fecha del documento: 28 de abril). Alquila para la fiesta del *Corpus* de la ciudad de Arcos de la Frontera: 11 vestidos de tafetanes brocateles y damascos; 4 bonetes; 4 capellanes; 8 juegos de cascabeles. Todo ello servirá para hacer una danza en la fiesta del *Corpus*. Cobrará por la ropa prestada 200 reales (APS, Oficio XVII, 1633, leg. 10.991, ff. 484r-485v. Fecha del documento: 5 de mayo).

²⁶⁷ APS, Oficio XVII, 1633, leg. 10.991, ff. 315v-316r. Fecha del documento: 2 de mayo.

siguiente: en 1634 se completaron las representaciones con danzas del “sarao” y otra del “cascabel”²⁶⁸. “El regocijo de San Juan Bautista”, con 14 personas y “La escuela de Matachines”, con 13 personas, fueron ofrecidas por **Fernando de Rivera**²⁶⁹.

Como había ocurrido en otras temporadas, se encuentran en Sevilla diversos autores formando su compañía y, tras reunirla, buscan plazas donde representar. Tal es el caso de **Bartolomé Romero**²⁷⁰.

También de **Juan Acacio Bernal**, que forma una compañía de partes²⁷¹ y **Juan Vázquez** que liquida todas las cuentas habidas entre Juan Jerónimo Valenciano y él²⁷².

Domingo Liñán hubo de poner su compañía a disposición de Pedro de León Treviño tras la representación del *Corpus*, razón por la que éste le reclama cierto dinero a través de Alonso de Frías Pena²⁷³.

Hemos de cerrar la temporada con una gran ‘movida’ y sin aportar ni un solo contrato hecho expresamente en la ciudad de Sevilla para *La Montería*. Luis de Borja, en nombre del racionero Pedro de León Treviño se concertó, en algún lugar de España, con **Tomás Fernández** para que viniera a representar “...al corral de *La Montería* desde mediado de este presente mes de diciembre...”; dicho autor, “...en orden a cumplir su asiento, fue disponiendo su compañía, y haciéndose de comedias nuevas y aprestando su viaje para irse acercando, de que le resultó hallarse embarcado y sin tener donde ir...”. Tenía pensado estar en Sevilla hasta finales de enero y desde aquí ir a Córdoba “para representar en la dicha ciudad las Carnestolendas y tener en ella la Cuaresma, rehaciendo su compañía...”. Como resultó que no debió venir para la fecha indicada, León Treviño se concertó, primero, con **Pedro de Ortégón** mientras llegaba, desde

²⁶⁸ Juan Félix de Mocada recibe 3.800 reales de don Luis de Coello, mayordomo de los Propios, por las danzas que ha de hacer en el *Corpus* (APS, Oficio XVII, 1634, leg. 10.994, f. 959r-v. Fecha: 23 de mayo). Para la historia de las Danzas en el *Corpus* sevillano, ver: L. Matluk Brooks, *The Dances of the Processions of Seville in Spain's Golden Age*, Kassel, 1988.

²⁶⁹ Recibe Fernando de Rivera, de don Luis de Coello, 3.800 reales por obligarse a hacer esas dos danzas para el próximo *Corpus* (APS, Oficio IV, 1634, leg. 2.575, f. 1150r-v. Fecha: 18 de mayo).

²⁷⁰ Otorga poder general a Francisco Núñez y le autoriza, además, a que se concierte con cualquier arrendador de corral (APS, Oficio IX, 1633, leg. 17.846, ff. 418r-419v. Fecha del documento: 1 de febrero). Forma su compañía el 11 de febrero (APS, Oficio I, 1633, leg. 478, ff. 649r-662). Y este mismo día firmaron el compromiso de ir a representar el *Corpus* a la ciudad de Sanlúcar de Barrameda (APS, Oficio I, 1633, leg. 478, ff. 606r-608v).

²⁷¹ APS, Oficio V, 1633, leg. 3641, ff. 277r-280v. Fecha del documento: 18 de febrero. Es muy probable que venga de Lisboa y tiene comprometido el *Corpus* en la ciudad de Medina Sidonia (APS, Oficio II, 1633, leg. 1.238, f. 704v. Fecha del documento: 18 de abril).

²⁷² APS, Oficio XVII, 1633, leg. 10.990, f. 520r-v. Fecha del documento: 2 de marzo.

²⁷³ Está en muy malas condiciones este documento (APS, Oficio VI, 1633, leg. 4.350, ff. 1.173v-1174v. Fecha del documento: [--julio]).

Murcia, **Luis López**, al que le contrató Jacinto Acebedo para que hiciera 50 representaciones. Esta es la razón por la que, a principios de 1634, en el momento de su llegada, don Pedro de León Treviño le abona 7.300 reales, como ayuda de costa²⁷⁴. Cuando **Tomás Fernández** se entera de que el corral está ocupado, se detiene en Córdoba y requiere al racionero 500 ducados por daños y perjuicios²⁷⁵. La respuesta a este requerimiento por parte del arrendador fue decirle que podía disponer libremente del corral para que viniera y pudiera hacer sus representaciones. Lo que no sabemos es si llegó a venir en esa fecha, mientras que de lo que estamos seguras es que **Luis López**, al menos, el día 2 de enero de 1634 está ya en Sevilla

Los responsables de *El Coliseo*, para cerrar esta temporada dramática, no parecen tener autor alguno, pues están dando poder a Domingo de la Rosa para que marche a Granada o a otras ciudades, para contratar autores que quieran venir a representar a esta ciudad²⁷⁶.

Temporada de 1634-1635

A pesar de estos breves paréntesis -si los hubo...- la actividad dramática no decayó. Y antes de darse inicio a una nueva temporada y recordando todos los desórdenes que habían acontecido en las anteriores, D. Pedro Ximénez de Zúñiga, Marqués de Casal y Teniente de Alcalde de los RRAA, nombró a Esteban de León para que “con vara alta” de justicia, asista al dicho corral y puertas, para que todas las personas que quieran entrar a ver las comedias, paguen su correspondiente entrada y si no lo hacen, los pueda prender y poner presos en la cárcel del dicho corral de *La Montería*²⁷⁷.

La temporada dramática hubo de iniciarla **Luis López**, el cual se había comprometido, a finales de la precedente, con los responsables del corral para hacer 50 representaciones. Incluso pudo ser que no las iniciara y hubiera debido de cumplir su compromiso a partir del 16 de abril, Domingo de Resurrección. Pero no trabajó solo este joven ‘autor’²⁷⁸: se unió con el veterano **Juan Jerónimo Valenciano** para formar una sola compañía²⁷⁹ ‘de partes’ para toda la temporada dramática de 1634-

²⁷⁴ APS, Oficio XXI, 1634, leg. 14.538, f. [r]. Fecha del documento: 2 de enero.

²⁷⁵ APS, Oficio XVII, 1634, leg. 10.994, ff. 13r-16r. Fecha del documento: 2 de enero.

²⁷⁶ APS, Oficio IX, 1633, leg. 17.849, ff. 879r-880r. Fecha del documento: 11 de diciembre.

²⁷⁷ A RRAA, Caja 279, Exp. 11. Fecha del documento: 2 de febrero de 1634.

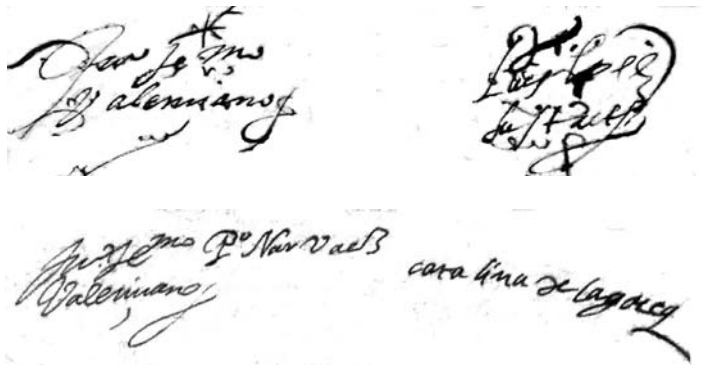
²⁷⁸ No podemos confundirlo con **Francisco López**, autor ya consolidado en su trabajo. Luis, en 1632, formaba parte de la compañía de Pedro de Ortegón.

²⁷⁹ APS, Oficio III, 1634, leg. 1.748, ff. 903r-905v. Fecha del documento: 15 de febrero. **Luis López** ha de hacer los primeros papeles de galanes. Su hija -**María de Sustayte**-, hará los terceros papeles, además de cantar y bailar. **Juan Jerónimo Valenciano** “...la parte que me tocare-dice-...” y **Ana María de Cáceres**, su mujer, la 1º parte de las damas.

1635: "...para representar en esta ciudad y en otras cualesquier partes y lugares...". Es posible que el impetuoso e inexperto Luis no quisiera correr con todos los riegos en esta aventura y se apoyara en un autor consolidado; pero ¿qué ganaba Valenciano? Es posible que la respuesta esté implícita en una de las cláusulas del contrato que firman:

*"Item. Que en todos los carteles que se pusieren para las comedias en esta ciudad y otras partes se han de intitular y poner diciendo que yo, el dicho Juan Jerónimo Valenciano representa estas comedias, diciendo 'el valenciano'"*²⁸⁰.

¿Temía Juan Jerónimo la pérdida de su fama? ¿Empezaba su declive? El paso del tiempo nos irá respondiendo a esta pregunta.



Indistintamente irán contratando diversos actores para completar la compañía. Así, Luis López contrató a **Juan Cuadrado**, **Luis Antonio** y **Francisco de Ojeda**²⁸¹. También les hizo contrato a **Miguel de Miranda** y a

Juana Bautista, su mujer, además de a **Gregorio de Ayala**²⁸². Con Juan Jerónimo Valenciano firmaron **Pedro de Narváez** y **Catalina de Lagasca**, su mujer²⁸³. Tam-

²⁸⁰ *Item*, leg. 1.748, f. 904r.

²⁸¹ Harán los papeles que se les ordenare y cobrarán de acuerdo a los mismos. No firma Francisco de Ojeda, por no saber escribir (APS, Oficio XVII, 1634, leg. 10.996, f. 425r-v. Fecha del documento: 10 de marzo).

²⁸² Todos tres se comprometen a "...representar, bailar y cantar y todo lo demás que se nos ordenare...". El autor prestará a **Miguel**, 600 reales. Si salieran de la ciudad, tendrán que recibir otros 200. A **Gregorio de Ayala** le prestará, 300 reales. No firma **Juana Bautista** (APS, Oficio XXI, 1634, leg. 14.534, ff. 498r-499r. Fecha del documento: 9 de marzo).

²⁸³ **Pedro de Narváez** cantará "...la parte de los contra altos y representaré los papeles que se me dieren y convinieren en las comedias, bailes y entremeses y poner los tonos en bailes y entremeses y demás música...". La dicha **Catalina** "...ha de cantar la parte principal en bailes y entremeses y la parte que le ordenare en las representaciones...". Por todo el trabajo de la pareja cobrarán 25 reales (14 son de representación y el resto de ración). La pareja reciben 1.500 reales por adelantado (APS, Oficio XVII, 1634, leg. 10.994, ff. 841r-842v. Fecha del documento: 8 de marzo).

bién firmó **Francisco Gutiérrez**²⁸⁴, **Francisco de Arteaga** y **María de Morales**, su hija²⁸⁵, así como **Antonio Ramos** y **Josefa Román**, su mujer²⁸⁶.

Si en verdad funcionaron en algún momento como una sola compañía, debieron de terminar su compromiso en *La Montería*, dado que sabemos que **Luis López**, conjuntamente con **Pedro de Ortégón**²⁸⁷ y **Bartolomé Romero**²⁸⁸ trabajó solo en la festividad del *Corpus*²⁸⁹. Dudamos de que la fusión entre ambos autores se extendiera por mucho tiempo al encontrar poderes, por separado, ante sus representantes para ir a trabajar a Lisboa: **Luis López** dice que le gustaría estar allá el 1º de septiembre²⁹⁰ y **Juan Jerónimo Valenciano**, que en noviembre se encuentra todavía en Sevilla²⁹¹, quiere ir a Lisboa y se compromete estar allí el día de Pascua de Navidad de 1634²⁹². Prácticamente, habría terminado un autor y le sucedería el otro. No quiere decir que sus deseos se hicieran realidad, pues sabemos que el

²⁸⁴ **Francisco Gutiérrez** tendrá que hacer las “terceras partes”, bailar y cantar. Cobrará 15 reales (9 de representación+ 6 de ración). Recibirá 2 caballerías cuando se desplacen y le llevarán su ropa por cuenta del autor. El día del *Corpus* cobrará 200 reales. Recibe prestados trescientos reales (APS, Oficio III, 1634, leg. 1.748, ff. 1.050r-1.051v. Fecha del documento: 5 de marzo).

²⁸⁵ Representarán, bailarán y cantarán: su hija hará las 4ª partes y hacer entremeses. Ganarán entre los dos, 18 reales (10 de representación +8 de ración). Necesitan tres caballerías para desplazarse y llevarles, por cuenta del autor, la ropa. El día del *Corpus* cobrarán 200 reales (APS, Oficio III, 1634, leg. 1.748, ff. 1.048-1.049v. Fecha del documento: 5 de marzo).

²⁸⁶ Josefa haría las 3ª damas y su marido lo que le ordenare el autor (APS, Oficio VIII, 1634, leg. 5.546, ff. 581r-583v. Fecha del documento: 12 de febrero).

²⁸⁷ Cobró, por adelantado, 300 ducados a cuenta de los 500 que le tenían que librar, por la representación de ‘un’ carro (APS, Oficio IV, 1634, leg. 2.575, f. 716r-v. Fecha del documento: 7 de abril).

²⁸⁸ Este autor le dio poder a su mujer, **Antonia Manuela** (APS, Oficio IX, 1634, leg. 17.852, f. 187r-v. Fecha del documento: 12 de julio), para que cobrara de D. Luis de Coello, 50 ducados de resto de los 100 que todavía parece deberle el Municipio, por los ‘autos’ hechos (APS, Oficio IX, 1634, leg. 17.852, f. 175r.v. Fecha del documento: 14 de julio).

²⁸⁹ Sánchez Arjona, p. 289... El encargado de solicitar su participación en el *Corpus* sevillano de este año fue Luis de Escobar, que recibió el poder de **Juan Jerónimo Valenciano** (APS, oficio III, 1634, leg. 1.748, ff. 943v-944v. Fecha del documento: 9 de marzo). Después recibe un dinero, por adelantado, por su participación en ‘un’ auto, **Andrés de Guevara**, representante, en representación de Luis López. Recibió 300 ducados (APS, Oficio II, 1634, leg. 1.240, f. 695r-v. Fecha del documento: 27 de abril). Más tarde vuelve a recibir dinero, por parte del Ayuntamiento, Luis López, el cual cobró 74.800 maravedís por su participación y no se menciona para nada al otro autor (APS, Oficio XXI, 1634, leg. 14.538, f. 1.092v. Fecha del documento: 1 de junio).

²⁹⁰ APS, Oficio XVII, 1634, leg. 10.996, f. 497r-v. Fecha del documento: 17 de junio.

²⁹¹ El 16 de septiembre se encuentra trabajando en Ronda desde donde dio poder a Francisco López de Bolaños, corredor de lonja, para que se concertara con los arrendadores de la ciudad de Sevilla (APS, Oficio IX, 1634, leg. 17.852, ff. 1.230r-1.235r).

²⁹² APS, Oficio III, 1634, leg. 1.752, ff. 70v-71r. Fecha del documento: 11 de noviembre.

11 de mayo de 1634 se registró la última anotación relativa a los ingresos de esa temporada, sobre el teatro, del patio de *Las Arcas* de Lisboa en los libros de cuenta del Hospital²⁹³.

Si **Luis López** estuvo representando en el corral de *La Montería* 50 representaciones, lo hubo de hacer no solo desde el 25 de mayo, como afirma Sánchez Arjona²⁹⁴, sino desde el inicio de la temporada de 1634-1635²⁹⁵, pues la festividad del *Corpus* era quien dividía en dos bloques la primera parte de la temporada dramática y no le habría dado tiempo a hacer todas esas representaciones si hubiera empezado tan tarde. **Francisco López** abrió la temporada en *El Coliseo*²⁹⁶, pudiendo estar presente hasta dejar paso a **Bartolomé Romero** -que venía de Lisboa- y que empezaría sus representaciones en este corral hacia el 20 de mayo²⁹⁷. Una vez que pasó el *Corpus* y los meses de verano, será **Francisco López** el que se instale, de nuevo, en el corral de *El Coliseo*, para cerrar la temporada, como le exigen los arrendadores²⁹⁸. Aunque no hubo de cumplir su palabra -toda o parte- porque

²⁹³ Cfr. Mercedes de los Reyes y Piedad Bolaños, "Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1608-1640)", en *En torno al teatro del Siglo de Oro*. Actas de las Jornadas VII-VIII celebradas en Almería. A cargo de Heraclia Castellón, Agustín de la Granja y Antonio Serrano. Almería, Instituto de Estudios Almerienses/Diputación de Almería, 1992, pp.105-134; p. 128.

²⁹⁴ Sánchez Arjona recoge que el 25 de mayo se dio licencia para representar a Luis López, en *La Montería*, p. 287.

²⁹⁵ Este autor da carta de pago a Pedro de León Trebiño, racionero y responsable del corral de *La Montería*, por valor de 7.300 reales que son los que le prometió Jacinto de Acebedo (que actuaba con su poder) como ayuda de costa por esas 50 representaciones (APS, Oficio XXI, 1634, leg. 14.538, f. [r]. Fecha: 2 de enero).

²⁹⁶ Los responsables de este corral, el 8 de marzo, firmaron con el autor el contrato por 20 representaciones (APS, Oficio IX, 1634, leg. 17.850, ff. 988r-990r). El 27 de abril le hacen firmar uno nuevo diciendo que no sólo hará las 20 representaciones que tiene ya firmadas y que está haciendo, sino que proseguirá, sin determinarse el número de ellas (APS, Oficio IX, 1634, leg. 17.851, ff. 252r-253v). Además del actor **Lorenzo Hurtado**, formaron parte de su compañía: **Diego de Pavía** (APS, Oficio III, 1634, leg. 1.748, ff. 914r-915v. Fecha del documento: 18 de febrero); **Leonor de Bañuelos** (APS, Oficio IX, 1634, leg. 17.850, ff. 943r-944r. Fecha del documento: 4 de marzo). Alguna de las hijas de **Francisco López** hubo de casar con **Sebastián González**, autor de comedias (con esta denominación se concertó con el actor **José Díaz** [APS, Oficio II, 1634, leg. 1.240, ff. 777r-779r. Fecha del documento: 1 de febrero], pues le llama "yerno" desde finales de febrero, y al que le otorga 'todo su poder' en dos casiones (APS, Oficio IX, 1634, leg. 17.850, ff. [r-v-r-v-r]. Fecha del documento: 27 de febrero; y Oficio I, 1634, leg. 483, ff. 694r-695v. Fecha del documento: 1 de marzo).

²⁹⁷ Dice **Bartolomé Romero** que llegaría hacia el 20 de mayo y que realizaría unas 20 representaciones. Cobrará, cada día que represente, 150 reales. Recibe por adelantado 3.000 reales que le desquitarán en la fiesta del *Corpus* (APS, Oficio IX, 1634, leg. 17.850, ff. 1.001r-1003v. Fecha: 13 de marzo).

²⁹⁸ APS, Oficio IX, 1634, leg. 17.851, ff. 585v-588r. Fecha: 19 de mayo. No comprendo por qué los arrendadores de *El Coliseo*, Gaspar Díaz Cataño y Alonso Vergara Cataño, dan su poder

quien cerró la temporada fue **Luis López** que hará las últimas 12 representaciones, hasta el martes de Carnestolendas (28 de febrero)²⁹⁹.

Todavía era posible que cupiera otro autor antes de que representara **Francisco López** -tras el verano-, razón por la que los arrendadores de *El Coliseo* dieron poder a Domingo de la Rosa para que se concertara, en Madrid, Granada u otras ciudades, con algún autor. Ese otro autor fue **Juan Jerónimo Valenciano** que por medio de su representante -Francisco López de Bolaños- se concertó con Gaspar Díaz Cataño para hacer 30 representaciones a partir, más o menos, del 15 de octubre³⁰⁰.

Hay razones de peso para que el responsable de la Montería buscara una buena compañía para la segunda parte de esta temporada de 1634-1635. Empezó por dar poder a Jacinto de Acevedo, para que se concertara con 'autores' que pudieran venir a representar desde el 15 de septiembre o primeros de noviembre hasta el día del *Corpus*³⁰¹ y que pudieran competir con **Francisco López** y su primer actor, **Lorenzo Hurtado de la Cámara**³⁰².



Es posible que algún autor representara, tras el descanso obligado estival, en *La Montería*, para más tarde dar paso a **Salvador Lara**³⁰³ que sería el autor que

a Domingo de la Rosa, para que marche a Madrid, Granada u otras ciudades y se concierten con autores para representar en el Coliseo ¿Es que no cumplió su palabra Francisco López? ¿Es que se trata de cerrar la próxima temporada? (APS, Oficio IX, 1634, leg. 17.852, ff. 242r-243r. Fecha: 19 de julio).

²⁹⁹ APS, Oficio IX, 1635, leg. 17.854, ff. 311r-312v. Fecha del documento: 31 de enero. Cobró 1.800 reales por las 12 representaciones.

³⁰⁰ APS, Oficio IX, 1634, leg. 17.853, ff. 329r-331r. Fecha del documento: 10 de octubre.

³⁰¹ APS, Oficio XVII, 1634, leg. 10.996, f. 949r-v. Fecha del documento: 12 de julio

³⁰² Dice el contrato que representará lo que le ordenare el autor. Cobrará 33 reales (10+23 de representación) y en el *Corpus*, 700 reales. Pide 4 caballerías "de silla" para desplazarse él y su gente. Además necesita 1 carro para toda su ropa. Pidió prestados 2.000 reales (APS, Oficio IX, 1634, leg. 17.850, ff. 884r-886r. Fecha: 27 de febrero). El nombre de este autor está vinculado al de Pedro de Valdés con el que, bajo su protección, se hizo famoso (1626), incluso figuró a su lado como coautor de comedias. Gadea, A. y Mimma De Salvo no asocian los dos nombres hasta este año de 1626 ("Jerónima de Burgos y Pedro de Valdés: biografía de un matrimonio de representantes en la España del Seiscientos", *Diablotexto*, 4/5 (1997/98), pp. 143-175; p. 170), mientras que para mí sus nombres están unidos desde 1621 (Piedad Bolaños, , "Lorenzo Hurtado y el año dramático sevillano de 1640-1641", *Diablotexto*, 4/5, 1997/98, pp. 43-60; p. 44). Trabajó, también, en la compañía de **Andrés de la Vega**, en la temporada de 1625/1626.

³⁰³ No hemos localizado el contrato con el autor pero no nos ha de extrañar pues, si fueron a buscarlo fuera de Sevilla, se haría en la ciudad de donde partió. Sí tenemos el 'finiquito' que

cerrara temporada e inaugurara la siguiente, permaneciendo en el corral hasta esa fecha anterior al *Corpus*, que eran las condiciones que había autorizado Pedro de León Treviño, responsable del corral.

Temporada de 1635-1636

The image shows two handwritten signatures in black ink. The signature on the left is 'Salvador Lara' and the one on the right is 'María Candau'. Both are written in a cursive, historical style.

En la última de las temporadas dramáticas que vamos a historiar en este trabajo, tenemos varios autores en Sevilla: a **Luis López** que forma su compañía³⁰⁴ aunque no sabemos dónde pudo representar. Por parte de *La Montería* tenían contratado a **Salvador Lara**³⁰⁵ con su mujer, **María Candau**³⁰⁶, que permanecieron en esta ciudad, al menos, hasta el 12 de junio, donde firmaron y se comprometieron ir a Cádiz, 12 días después de haber pasado el *Corpus*³⁰⁷, en el que

le firma Pedro de León Treviño, en el que se liquidan todas las deudas y préstamos entre las dos partes “desde los tiempos pasados hasta el día de hoy”, dice el documento (APS, Oficio XVII, 1635, leg. 10.999, ff. 105v-106v. Fecha del documento: 12 de junio).

³⁰⁴ Primero se concertó con **Juan Jerónimo de Heredia** (APS, Oficio VI, 1635, leg. 4.360, ff. 1.296v-1299v. Fecha del documento: 28 de febrero) y el 14 de marzo con un nutrido grupo de actores: **Francisco Alba** y **Josefa de Valderrama Prieto**, su mujer; **Francisco Gutiérrez**; **Diego de León**; **Juan Núñez de Prado**; **Juan Fernández**; **Andrés Golay**; **Juan Navarro** y **José Pulpo** (APS, Oficio VIII, 1635, leg. 5.549, ff. 308r-312r).

³⁰⁵ Es muy evidente que ya estaba representando **Salvador de Lara** en Sevilla pues, cuando termina la temporada anterior él no forma una ‘nueva’ compañía sino que pretende ‘reforzar’ la que tiene. Para ello da poder a Manuel de Toledo, vecino de Granada, para que le contrate ciertos actores para su compañía (APS, Oficio XVII, Oficio XVII, 1635, leg. 10.997, ff. [v-r-v]. Fecha del documento: 5 de febrero).

³⁰⁶ Fue mujer de **Cristóbal de Avendaño**. No sabemos exactamente cuándo murió pero, en 1635, la Cofradía de la Novena celebró sus honras.

³⁰⁷ Ya el 3 de abril había dado poder a Fernando Bermúdez para que se desplazara a Cádiz y se concertara con los responsables del corral (APS, Oficio XVII, 1635, leg. 10.998, f. [r-v]. Entrega carta de pago a Fray Nicolás de la Cruz, de la orden de San Juan de Dios, prior del convento de la Misericordia de la ciudad de Cádiz, por valor de 2.000 reales a cuenta de las representaciones que realizará en esa ciudad (APS, Oficio XVII, 1635, leg. 10.999, ff. 104r-105r. Fecha del documento: 12 de junio). El autor teme no llegar a su destino porque pudiera ser retenido por el duque de Medina Sidonia. Llegarían algunos días más tarde a Cádiz ya que pensaron detenerse en Sanlúcar de Barrameda, ciudad a la que llegarán desde Sevilla. Para hacer el traslado de su gente y ropa habían solicitado 5.000 reales a Juan de Vallejo y a Francisco Rodríguez, a los que pagarán en la misma Sanlúcar. De aquí que el 14 de septiembre se escriba una nota marginal en la misma escritura del préstamo, anotando

participó³⁰⁸. No sabemos -de los tres autos que escribió Álvaro de Cubillo: *San Juan de la Palma*, *Mudarra* y *Los duelos con pan son buenos*- los que representara Lara, pero sí que puso en escena 'dos'³⁰⁹. Ni siquiera esperó a que le pagaran la 'joya' (pues es a lo que, seguramente, se refiere cuando da poder a su suegro, Luis Candau, para que pueda cobrar "cualquier cantidad que le pudieran librar" desde el Ayuntamiento³¹⁰). Él³¹¹ y su gente³¹² salieron de Sevilla endeudados, como era normal, pero gracias a las noticias que nos proporciona **Diego de Valdés**, uno de sus representantes, (el cual dice deber a María de Serralta 500 reales de resto, por los 7 meses que han vivido él y su mujer, **Bernarda María**³¹³, en la casa-posada que está en la calle Borceguinería,) puede ser cierto que **Salvador de Lara** estuviera todo ese tiempo en Sevilla, pues el mismo día que está cerrando capítulo de su presencia en Sevilla el autor, lo hace algún miembro de su compañía. Durante su estancia en *La Montería*, exactamente el 31 de mayo, uno de sus actores -**Antonio de Rueda**- provocó un incidente, hiriendo involuntariamente a un muchacho. Representaban la comedia burlesca *Castigar por defender*, de Rodrigo de Herrera y Rivera³¹⁴.

Tras cumplir el compromiso **Alonso de Olmedo Tofiño** y **Pedro Manuel** (formando una sola compañía), para inaugurar la temporada de 1635-1636 en *El*

que está cancelada (APS, Oficio VIII, 1635, leg. 5.549, ff. 760r-761r. Fecha del documento: 11 de junio).

³⁰⁸ El 31 de marzo recibieron 350 ducados, como parte de los 700 que recibirían por los dos carros que han de hacer para el *Corpus* (APS, Oficio VIII, 1635, leg. 5.549, f. 440r-v).

³⁰⁹ El 27 de abril recibió 350 ducados, la mitad de lo que debía de percibir por los dos autos que realizaría para el *Corpus* (APS, Oficio VIII, 1635, leg. 5.549, f. 465v).

³¹⁰ APS, Oficio XVII, 16635, leg. 10.999, f. 102r-v. Fecha del documento: 12 de junio.

³¹¹ El matrimonio dice deber a José Velázquez, 1.577 reales. En prenda le han dejado: un manto de polín, leonado y oro, con guarniciones de plata y un cintillo de oro, con piedras dobles, con veinte y nueve piezas, y cuatro varas y media de lama azul (APS, Oficio XVII, 1635, leg. 10.999, ff. 99r-100r. Fecha del documento: 12 de junio).

³¹² Aunque el dinero lo recibieron parte de los actores de su compañía (Pantaleón de Borja recibió 314 reales; Bernardo de Mediano, 200; Marcos de [...], 300 y Juan de Montemayor, 200) de nuevo es el matrimonio -Lara/Candau- quien aparece como deudor, ante Alberto de Ulloque, de 1014 reales. Le han de pagar desde el día de la carta, en cuanto pasaran dos meses (APS, Oficio XVII, 1635, leg. 10.999, ff. 100v-101v. Fecha del documento: 12 de junio).

³¹³ APS, Oficio XVII, 1635, leg. 10.999, ff. 107r-108r. Fecha del documento: [12 de junio].

³¹⁴ José Sánchez Arjona, *Anales del teatro en Sevilla...*, op. cit. pp. 295-296. Esta 'causa', según Sánchez Arjona, se encuentra en el A RR AA; sin embargo, puedo decir que en la actualidad ha desaparecido. Ha realizado un trabajo de Licenciatura sobre esta comedia don Alberto Rodríguez Ripodas, dirigida por el doctor don Miguel Zugasti Zugasti y presentada en la Universidad de Navarra en el año 2000.



Coliseo, con 50 representaciones³¹⁵, se concertaron con Diego de Almonacid "...a cuyo cargo está la administración del corral La Montería de comedias...". Deberían de empezar nada más terminar las representaciones en *El Coliseo*,

y hacer, de forma continuada, 20 representaciones, de las cuales, 4, habían de ser nuevas. Cobrarán por cada una 160 reales³¹⁶. Estos plazos se remontan a unos días antes del *Corpus* y, la mayor parte, tras el mismo. ¿Qué está pasando para que vuelva a aparecer Almonacid como responsable de *La Montería*? Es cierto que el arrendador oficial, Pedro de León Treviño, está inmerso en varios pleitos con los RR AA y es posible que le encargara su gestión por esos días.

Alonso de Olmedo y **Pedro Manuel** unen sus fuerzas a las de **Juan Jerónimo Valenciano**. Todos tres se encaminarán a Lisboa³¹⁷, arrastrando una deuda de 9.500 reales que habían adquirido en esta ciudad³¹⁸, pero que podrán pagar sin demasiadas estrecheces gracias a que empezaron a representar el 12 de agosto, permaneciendo en la ciudad olisiponense hasta finales de noviembre³¹⁹.

Es posible que, si estuvo **Pedro de Ortega**³²⁰ en Sevilla y/o pueblos de alrededor hasta mediados del mes de noviembre de 1635³²¹ (inmerso en un mar

³¹⁵ APS, Oficio VIII, 1635, leg. 5.549, ff. 430r-433v. Fecha del documento: 18 de marzo. El 31 de marzo recibirán 7.500 reales a cuenta de las 50 representaciones que tenían que hacer en *El Coliseo* (APS, Oficio VIII, 1635, leg. 5.549, f. 441r-v). El 7 de julio liquidan cuentas con Juan de Vallejo Solís-como si fuera el que ha sacado todo el dinero de su bolsillo-, incluyendo 300 ducados por el *Corpus*, más 80 ducados de la 'joya': en total le deben a Vallejo 1.162 reales que tendrán que pagárselos dentro de tres meses (APS, Oficio II, 1635, leg. 1.243, ff. 466r-467r).

³¹⁶ APS, Oficio VIII, 1635, leg. 5.549, ff. 745r-747v. Fecha del documento: 30 de mayo.

³¹⁷ Reciben de Mateo Ximénez, Juan Rodríguez y Andrés Guerrero 28 mulas para trasladar su compañía y todo el hato. Se las devolverán en Santaren (APS, Oficio III, 1635, leg. 1.755, ff. 476r-477v. Fecha del documento: 26 de julio).

³¹⁸ Les prestó el dinero Juan Méndez de León al que le pagarán, en la misma Lisboa, durante el mes de septiembre (APS, Oficio II, 1635, leg. 1.243, ff. 601r-602r. Fecha del documento: 26 de julio).

³¹⁹ Véase Mercedes de los Reyes y Piedad Bolaños, "Presencia de comediantes españoles...", art. cit., p. 128.

³²⁰ Véase la composición y firmas de los representantes de esta compañía, para esta temporada, en Piedad Bolaños, "El actor en el barroco y sus circunstancias. Estado de la cuestión", art. cit. p....

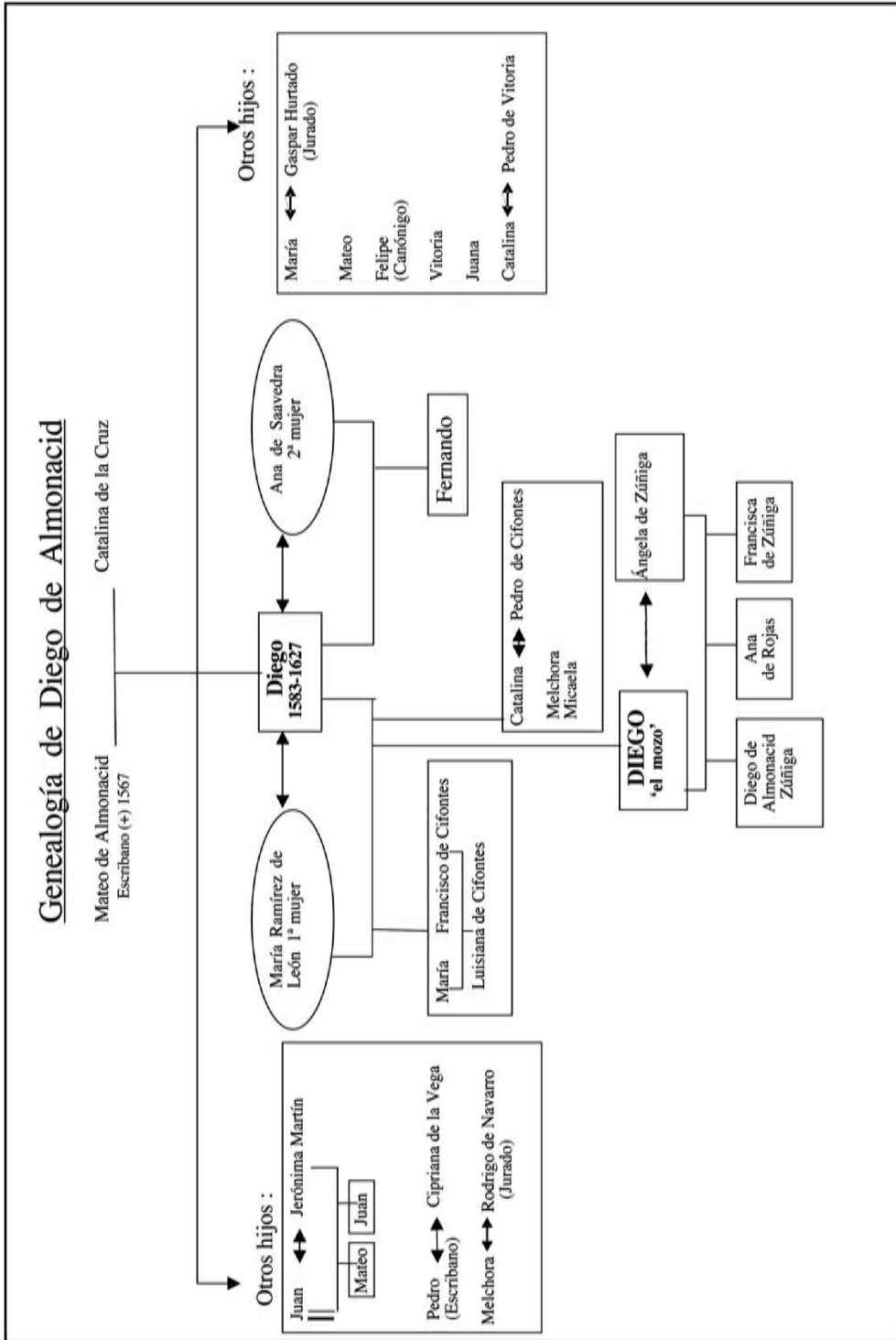
³²¹ En esta fecha decidirá marchar a Lisboa, al Patio de las Arcas que siempre fue considerado como parte de las rutas de las compañías castellanas.

de deudas³²²), fuera el que, tras el verano, representara en alguno de los corrales sevillanos pero que, por el momento no podemos determinar. Después marchó a Lisboa donde empezó a representar el 10 de diciembre³²³,

De esta forma, y casi cerrando un círculo, hemos terminado la temporada (el 6 de febrero fue miércoles de Ceniza) como empezamos: la persona de Almonacid vuelve a estar presente -aunque sea circunstancialmente- hasta que un nuevo arrendador (el 22 de febrero de 1636, se determina volver a alquilarlo en subasta pública) se haga de las riendas del corral. Éste será **Miguel de Molina Escobar** que lo disfrutará durante los dos próximos años y que nosotros historiaremos en otro momento.

³²² Como el autor no tiene liquidez, es el cobrador de su compañía, Juan López, el que se hace cargo de ciertas deudas. Le debe el autor a Juan López 5.437 reales, repartidos en los siguientes conceptos: 1.700 reales de una escritura que pagó, en Antequera, ante Alonso Muñoz, el 17 de noviembre de 1634; 3.287 reales que pagó a Marcos Díaz Bana y a Pedro Díaz (hermanos), vecinos de Antequera, por escritura que pasó, también ante Alonso Muñoz, el 17 de junio de 1635; y 450 reales por cédula firmada de su nombre, en la villa de Utrera, el 13 de agosto de 1635. Le promete pagarle en Lisboa, que dice estar de partida para esa ciudad (APS, Oficio XVII, 1635, leg. 11.000, ff. 734r-736v. Fecha: 10 de noviembre). Como **Juan López** pertenecía a su compañía y marchaba con ellos a Lisboa, pues podía estar más o menos seguro de que cobraría; lo peor eran las otras deudas contraídas con civiles que siempre desconfiaron de los autores, pues no sabían si los verían más por esa ciudad y si mandaban a cobrar la deuda a alguien, les costaba dinero. De aquí que Juan Perea, vecino de Sevilla, al que debe Ortegón 2.026 reales y al que ha prometido pagarle en la 1ª semana de Cuaresma del año próximo, le ha de entregar, en prenda, un arca que contiene las siguientes prendas: “-una ropa de [...] rosada con guarnición de oro[...]; -[...] en tafetán negro; -Un vestido de br[...]na a tornadillos, de tafetán azul con galón de plata falso y lentejuelas en alzado; -Otro sayuelo y de cantar, de tela rosada, fina, y guarnición de oro fino, un calzón y ropilla marinerero, de hergueta, aforrado en tafetán dorado; -Un jubón de tela largueado de oro fino; Un jubón blanco de tela, raído, con guarnición fino; Una cota de tela fina blanca aforrado en tafetán encarnado...” (APS, Oficio XVII, 1635, leg. 11.000, ff. 607r-608r. F. 607r-v. Fecha: 14 de noviembre). **Pedro Ortegón** se lo pensó mejor y decide darle poder al Sr. Pera para que venda la ropa que le ha entregado, se cobre sus deudas y pague otras que tiene **Ortegón** con diferentes proveedores (APS, Oficio XVII, leg. 11.000, f. 775r-v. Fecha: 14 de noviembre).

³²³ Véase Mercedes de los Reyes y Piedad Bolaños, “Presencia de comediantes españoles...”, art. cit., p. 128.



Anexo II

El rey

Don Alonso de Bolaños, mi Alcalde de Cuadra de la Audiencia de dicha ciudad de Sevilla, por parte del conde de Olivares, duque de Sanlúcar, Alcalde perpetuo de mis Alcázares de esa ciudad, se me ha representado que en ellos se ha hecho un teatro que llaman *La Montería*, para representación de comedias con grande gasto y suntuosidad y en conocido beneficio y aumento de las rentas reales como se reconocía de las capitulaciones y acuerdos hechos por escritura de que hacía presentación y que el aprovechamiento resultaba de las entradas, bancos y sillas, aposentos y otras cosas de dicho teatro y para que se conservase tomaría el arrendador de él conciertos con autores que haciéndoles comodidades y partidos iban a representar allí donde esta Corte y otras partes del reino, y que si bien parecía que estos no debían estar sujetos a representar en *El Coliseo*, ni las justicias poderles compeler a ello, puesto que el ir a esa Ciudad no era acaso ni contingencia, sino determinadamente a los dichos Alcázares, me suplicaba que pues de esto se seguía tan conocido aumento de las rentas de ellos, me sirviese demandar, despachar cédula para que en los casos de llevarse de cualquier parte de estos reinos, representación cierta y determinada para dicho teatro, a costa y gasto del arrendador o persona a cuyo cargo estuviere, dejasen las Justicias representar libremente, sin obligarles a salir a *El Coliseo* y habiéndose visto en mi Junta de Obras y Bosques con que cerca de esto informó el Conde de la Puebla, siendo Asistente de esa Ciudad, y lo que la misma Ciudad ha representado contradiciéndolo, pretendiendo que por privilegio que tiene le toca el derecho de elegir los autores de comedias, no sólo los que vinieren casualmente o contratados por su parte, sino también aquellos que por la de los arrendadores de *La Montería* fueren traídos debajo de pacto y concierto, y por su cuenta y riesgo. Y, consultándome sobre ello la dicha mi Junta, **he tenido por bien de ordenar y mandar, como por la presente ordeno y mando**, que todas las veces que todas las veces que los arrendadores del teatro de *La Montería* o persona a cuyo cargo estuviera llevaran autores de comedias por su cuenta y a su costa de cualesquiera parte de estos Reinos, debajo de contrato de ir determinadamente a representar a él, no se los pueda quitar de dicha Ciudad ni las Justicias obligarles a que vayan a *El Coliseo*, sino que les dejen representar libremente en *La Montería*, esto con calidad que no perjudique por ello el derecho que la Ciudad tiene adquirido de llevar los maravedís que se le dan para limosna y su desempeño como se acostumbra en los demás teatros, entretanto que no se declare que no los pueda llevar del de *La Montería*, como de los otros, y que en cuanto a los autores que llegaren acaso a la ciudad o ella los llevare por su cuenta, se le guarde el privilegio que tiene de elegir con todas las circunstancias y calidades que en él se expresan porque sólo no ha de poder usar ni gozar de ella en cuanto a los autores que se llevaren para *La Montería*, en la forma que va referido, y para que así lo hagáis cumplir y ejecutar, os doy y concedo poder y comisión en la forma cuán bastante se

requiere y es necesario con sus incidencias y dependencias, con jurisdicción privativa a todos mis Consejos, Audiencias y Chancillerías y cualesquier justicias y jueces de estos reinos y, en particular, a la Audiencia de esa Ciudad y al Asistente y sus Tenientes, a los cuales mando no se entrometan en nada de los susodicho, antes os den y hagan dar el favor y ayuda que les pidiéredes y fuere menester, porque mi voluntad es que Vos sólo conozcáis de ello y que las apelaciones que hubiere de vuestros procedimientos vengan a la dicha mi Junta de Obras y Bosques y no a otro tribunal alguno, porque a todos los demás los inhíbo y he por inhibirlos del conocimiento que así conviene a mi servicio. Hecha en Madrid, a catorce de abril de mi seiscientos y treinta y un años. Yo el Rey. Por mandato del Rey Nuestro Señor, don Francisco del Prado. Estaba señalada de las rúbricas de los señores de la Junta de Obras y Bosques. Concuerta con la cédula original¹

¹ ARRAA-Caja 220, exp. 28. Ha sido transcrita actualizando su grafía, acentuación y puntuación

LA FÁBULA DE CRISELIO Y CLEÓN DE DIEGO JIMÉNEZ DE ENCISO

Mercedes DE LOS REYES PEÑA
Universidad de Sevilla

A Antonio Serrano, a quien tanto
debe el teatro del Siglo de Oro

Diego Jiménez de Enciso (1585-1634), autor de la fábula pastoril-mitológica de carácter alegórico objeto de nuestro estudio, fue un dramaturgo sevillano, situado en la estela de Lope de Vega. Vivió muy ligado a la ciudad hispalense a través de los diversos cargos que desempeñó a lo largo de su existencia. Ésta transcurrió, no obstante, entre Sevilla y Madrid, frecuentando en ambos lugares a hombres de letras que le tributaron encendidos elogios. No fue un escritor demasiado fecundo, habiéndose conservado una serie de obras de autoría indiscutible, junto a otras de autoría controvertida, algunas de las cuales se representaron en fiestas palaciegas¹.

Precisamente, una de ellas fue la *Fábula de Criselio y Cleón*, la cual solo nos ha llegado en dos manuscritos, ambos con escritura del siglo XVII, radicados en Madrid, Real Academia de la Historia, Col. Salazar, 9-762, L. 29; y Toledo, Biblioteca de Castilla-La Mancha / Biblioteca Pública del Estado, Ms. 282 (*olim*: Sala Reservada

¹ Su biografía más completa continúa siendo la de Emilio Cotarelo y Mori, "Don Diego Jiménez de Enciso y su teatro", *Boletín de la Real Academia Española*, I, 1914, pp. 209-248, 385-415 y 510-550. A ella, se pueden sumar las "Observaciones preliminares" de Eduardo Juliá Martínez, a su edición de "*El encubierto*" y "*Juan Latino*", comedias de don Diego Ximénez de Enciso, Madrid, Real Academia Española, 1951, pp. VII-LXXII, y los datos aportados por Mercedes Cobos, en "El testamento, la partida de defunción, el inventario de bienes y otros documentos inéditos relativos a los últimos años de la vida del dramaturgo Diego Jiménez de Enciso", en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional "Siglo de Oro" (AISO) (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, eds., Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, 2 vols., vol. I, pp. 449-458. Un breve resumen de su vida y obra, puede leerse en Mercedes de los Reyes Peña, Piedad Bolaños Donoso, Juan Antonio Martínez Berbel, María del Valle Ojeda Calvo, José Antonio Raynaud y Antonio Serrano Agulló, *Cuaderno de teatro andaluz del siglo XVII*, Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura (Centro Andaluz de Teatro y Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía), 2006, de donde he tomado los datos aquí expuestos, pp. 82-84, p. 82. Agradezco a José Antonio Raynaud la lectura de este artículo y sus acertadas observaciones.

Est. 9-5)², siendo la única de sus obras hoy conocidas que ha permanecido inédita hasta la penúltima década del siglo xx³. Este hecho y las posibles razones a las que pudo deberse, su condición de comedia cortesana con las plausibles resonancias socio-políticas frecuentes en este tipo de piezas, la fama de su escenógrafo, la carencia de un estudio de conjunto por la crítica especializada, la necesidad de una edición crítica, los aciertos dramáticos que presenta y otros atractivos que iré desgranando poco a poco fueron para mí motivos más que suficientes para acercarme a ella en una primera aproximación a lo largo de este trabajo.

Es bien conocido que la *Fábula de Criselio y Cleón* se ejecutó en las fiestas desarrolladas en Palacio para celebrar el reconocimiento del príncipe Baltasar Carlos, que aún no tenía tres años de edad (había nacido el 17 de octubre de 1629), como digno sucesor de su padre Felipe IV por los representantes del Reino, con juramento y homenaje de obediencia y fidelidad. El acto, previsto para el Domingo de Carnestolendas —22 de febrero de 1632—, se pospuso hasta el 7 de marzo. Esta ceremonia fue prolijamente descrita por don Antonio Hurtado de Mendoza, secretario de Cámara de Su Majestad, en cumplimiento de sus órdenes⁴. Quizá sorprenda que, a pesar de la excelsitud de la persona objeto del acto y del ordenante de su crónica o relación, ésta fuera dedicada por su autor al conde-duque de Olivares, clara señal de que se encontraba en los momentos de mayor disfrute de su privanza. En disculpa de esa referida prolijidad, Hurtado de Mendoza alega que

² Véanse sus respectivas descripciones en Víctor Infantes, “Nueva luz sobre el manuscrito de la *Fábula de Criselio y Cleón* de Diego Ximénez de Enciso”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 2, 1983, pp. 167-174, pp. 171 y 174. Para la del segundo (Toledo), véase también Francisco Esteve Barba, *Biblioteca Pública de Toledo, Catálogo de la Colección de Manuscritos Borbón-Lorenzana*, Madrid, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1942, p. 213, núm. 282. Este último manuscrito se encuentra digitalizado en la Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico Español (http://bvpb.mcu.es/va/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=11000599).

³ Ignacio Gómez de Liaño y Víctor Infantes, eds., con una sinopsis de la versificación por José María Micó, “Fábula de una muerte anunciada”, *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 1, 1984, pp. 485-607 (la edición en pp. 501-607). Aunque —como advierten— fijan el texto tomando como base el manuscrito de la Real Academia de la Historia, en su descripción incluyen, por error, la del manuscrito de la Biblioteca Pública de Toledo (pp. 497-498). Para seguir sus mismas denominaciones, llamaré al ms. de la Real Academia de la Historia A y al de la Biblioteca Pública de Toledo, B.

⁴ *Convocación de las Cortes de Castilla, y Ivramento del Príncipe nuestro Señor D. Baltasar Carlos, Primero deste nombre, Año 1632*, Madrid, Imprenta del Reino, 1632 (Madrid, Real Academia Española, 40-7-22, ejemplar consultado por el que citamos). Nuestra intervención en las citas del texto se reduce al desarrollo de las abreviaturas sin advertirlo, a la modernización con criterios actuales de la puntuación, acentuación y uso de mayúsculas (excepto cuando las hemos estimado significativas), y a la transcripción de la grafía *u* por *v*, cuando tiene valor consonántico, y *v* por *u*, cuando su valor es vocálico, para facilitar la lectura.

el que la escribe ha tenido orden de referir hasta lo que se llamará menudencia, para que en las ocasiones de adelante no dexé ignorar nada de lo que deve hazerse, así en las acciones mayores de las Cortes y Juramentos, como en señalar los lugares, sitios y distancias que tocó a cada persona y oficio, sin omitir en la ceremonia y adorno ni aun lo menor que se executó y dispuso en ambos días (s. f.).

Sin embargo, a pesar de lo expuesto en los “Preliminares”, el relator no se mostrará tan detallista al describir los festejos que acompañaron al solemne evento político. No obstante, al estar ante un testigo de vista, no nos resistimos a reproducir aquí, aunque ya lo hayan hecho parcialmente algunos estudiosos, sus palabras al respecto, pues nos servirán de punto de partida y para contextualizar la representación de la *Fábula*. La Villa previno una lucida máscara, “en que se combidaron para quarenta parejas ochenta cavalleros, en que entraron parte de los grandes señores de la Corte, llevando gran número de lacayos con achas blancas, vestidos de libreas” (f. 45v.). Juntándose en la Plaza de San Salvador, llegaron a Palacio “en ayrosos cavallos y ricos jaezes, coronados de luces y plumas” (ibídem). Tras presentarse a Sus Majestades y Altezas y correr dos veces, lo hicieron en otros lugares de la ciudad dispuestos para ello (ibídem), con lo cual el pueblo fue partícipe y admirador de una fiesta parateatral celebrada para y por el engrandecimiento de la monarquía. A esta fiesta, debemos añadir las tres que hizo en Palacio “la Condesa Duquesa de San Lúcar al iuramento y al desteto del Príncipe” (ibídem). Conviene recordar que era esposa del conde-duque de Olivares, camarera mayor de la Reina y aya del pequeño Baltasar Carlos. En este caso, se trató de la representación de tres comedias, pero cedamos de nuevo la palabra a Antonio Hurtado de Mendoza, como espectador privilegiado de las mismas:

[...] la primera (y no ay mayor alabança), del príncipe de Esquilache, D. Francisco de Borja [...]. La segunda la escribió D. Antonio de Mendoça, y fueron ambas de capa y espada. La última, D. Diego Ximénez de Enciso, persona bien conocida por su nobleza, y por las muchas y celebradas que se han representado suyas, y, junto con ser tan ingeniosa y grave ésta de *Iupiter vengado*, la acompañaron excelentes y varias apariencias, introducidas por el autor y fabricadas por el arte de Cosme Loti, insigne ingeniero florentín que sirve a Su Magestad en esta ocupación, adornándola de todos los mayores representantes, sacando de cada compañía el más señalado, y luciéndola con muchas y diversas galas, y variedad de trages, siendo el ornamento y la vista del teatro tan admirable que, mudo, hizo grande la representación. Representose a Sus Magestades y Altezas el Domingo de Carnestolendas, estando el salón compuesrto no solo de la magestad ordinaria con que asisten a las comedias públicas, sino con otro mayor

lustre en la disposición y aparato, en tantos repartimientos divididos para las personas reales, damas, grandes, mayordomos, gentileshombres de la Cámara y muchos cavalleros, y el pueblo, que de lo mayor dél estuvo, y se permitió infinita gente, combidando aquel día a las señoras de la Corte, haziendo un tablado a propósito para ellas, retirado y decente; y el lunes, a los Consejos en público, y en celosías retiradas a otros ministros de Estado y Guerra, Embaxadores y Prelados y Eclesiásticos graves; y el martes, al Reyno y a la Villa y otras personas señaladas, hallándose los tres días las mugeres de algunos Consejeros y de los criados nobles del Rey y de la Reyna, haziendo tanta suspensión y gusto que, durando quatro horas, tuvo tan atento y admirado el auditorio que pudo hazer queixa de la brevedad, pidiendo lo vario, lo nuevo y lo grande otra relación copiosa y distinta, deviéndosele perdonar a ésta lo que se ha dilatado, por la orden que ha tenido el que escribe de no olvidar circunstancia ninguna, porque en todas las acciones en que entran las personas de los reyes no ay cosa pequeña (ff. 46r.-47r.).

Aunque el cronista nos deja con la miel en los labios, cuando interrumpe su descripción con la excusa de que “lo vario, lo nuevo y lo grande” de la puesta en escena de la pieza requería otra relación, no es poco lo descrito en la realizada. Quizá lo primero que sorprenda sea el título de la obra representada, *Júpiter vengado*, al no figurar en el encabezamiento de ninguno de los dos manuscritos en los que se ha conservado; sin embargo, estos dos versos de Criselio en su llamada a Júpiter casi al final de la trama, y la actitud y actuación del dios justifican dicho título y el de *Júpiter agraviado* que recibe en documentación de archivo⁵:

⁵ Se trata de un documento publicado por N. D. Shergold y J. E. Varey, firmado en Madrid, el 15 de marzo de 1632, por el cual se acaban de pagar a Cristóbal Gómez, maestro de obras, “los 540 reales que hubo de hauer por hacer a toda costa los ataxos de madera que hiço en el corredor del Alcaçar de esta dicha villa para el bestuario de la comedia que se hiço a SS. MM. en el Salón, la qual fue la de *Jupiter agrabiado*, como todo lo susodicho consta y parece [...]” (*Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books [Fuentes para la Historia del Teatro en España, II], 1982, p. 48, doc. núm. 12). En las citas que siguen de la *Fábula*, aunque fue publicada por Gómez de Liaño e Infantes (*GI*), ofrezco mi propia edición, al diferir de aquélla en ciertas soluciones y por contener errores de lectura. A diferencia de estos dos editores, he seguido el ms. *B* por poseer una lista de “Interlocutores de la *Fábula*” (f. 3r.), tras la Cartadicatoria al Conde-duque (f. 2r.), donde figuran en la primera columna los nombres de los personajes de la pieza y en paralelo, en una segunda columna, los de los personajes reales que representan mediante sus respectivas iniciales, columna ésta que falta en *A*, como ya ellos advirtieron. Contiene, además, tres versos que *A* no reproduce. Al no ser objeto de este trabajo realizar una edición crítica de la *Fábula*, no he cotejado ambos manuscritos con los presupuestos necesarios para ello y he seguido siempre *B*. No obs-

- CRISELIO ¡Júpiter, venga este agravio,
muéstrate a el⁶ mundo severo!
[...]
- JÚPITER ¿Quién es este que, mintiendo
deidad, usurpa mis rayos?
Loco Anfíloco, soberbio,
¿así a los dioses te atreves,
sacrílego?, ¿así, resuelto⁷,
a Apolo hurtas la ciencia
y a mí los rayos y truenos?
Júpiter soy, que obligado
de los poderosos ruegos
de el⁸ gran descendiente mío
a darte castigo vengo (*B*, f. 85r.-85v.)⁹.

El término genérico de “fábula”, incluido en el título, no es extraño, pues así se designaban en la literatura latina diversos tipos de creación, como cuentos, mitos, obras teatrales, etc., siendo una palabra muy asociada al mito, de donde surge la denominación de *fábula mitológica* y, como veremos, la mitología está presente en la nuestra. También se adapta a la significación de “fábula” procedente de Aristóteles: sucesión de hechos encadenados por relaciones de causa-

tante, en los versos y acotaciones citados, he reproducido las diferentes lecciones que *A* presenta respecto a *B*, para el conocimiento del lector, e indico siempre la/s página/s y el número de los versos que tienen las citas elegidas en *Gl*, para quien desee cotejarlas. Respecto a la letra de los manuscritos, el *B* presenta una escritura más cuidada y de más lenta ejecución; marca casi siempre los comienzos de estrofa, fragmentando los versos del romance en cuartetos; deja espacios en blanco en los versos que faltan, excepto en una ocasión; y en líneas generales posee grañas más cultistas y arcaizantes, si bien no siempre. En las citas de carácter textual, situadas a pie de página entre las filológicas, utilizo la letra redonda para el reclamo y las lecciones de los mss., y la cursiva para las indicaciones sobre ellas. En el caso de las acotaciones, el reclamo va también en cursiva. En la transcripción, he modernizado el texto en todo aquello que no afecta a las características propias de la lengua de la época en los diferentes niveles del signo lingüístico, respetando las habituales contracciones *deste*, *dello*... y la falta de contracción en preposición más artículo (*a el*, *de el*).

⁶ a el] al *A* (f. 74v.).

⁷ así, resuelto] así y resuelto *A* (f. 74v.).

⁸ de el] del *A* (f. 74v.).

⁹ *Gl*, pp. 605, vv. 3736-3737 y 3741-3751.

lidad a través de los cuales se desarrolla una historia narrada en una novela o representada en un drama¹⁰.

J. E. Varey, N. D. Shergold y Charles Davis, cuando registran la entrada de *Júpiter agraviado* en *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*¹¹, sitúan su representación, basándose en el documento arriba referido, “antes del 15 de marzo de 1632 [...] Palacio, Salón” y afirman que “es probable que se trata [sic] aquí de una representación de *Júpiter vengado*, o sea *Fábula de Criselio y Cleón*, obra de Diego Jiménez de Enciso, para festejar el juramento del Príncipe Baltasar Carlos, celebrado el 7 de marzo”¹². La lectura de los versos citados permiten —estimo— la aceptación de los tres títulos para la misma obra; y la relación de Hurtado de Mendoza, el establecimiento de la fecha concreta de su representación en Palacio: el 22 de febrero de 1632, Domingo de Carnestolendas, el día que en principio estaba previsto para la jura del Príncipe. Si el lunes 23 y el martes 24 se volvió a poner en escena para determinadas autoridades, la fecha de su representación palaciega tuvo que ser ésa, pues, al caer el Miércoles de Ceniza en 25 de febrero, comenzaba la Cuaresma, período de prohibición de las representaciones teatrales hasta la llegada de la Pascua de Resurrección, que ese año fue el 11 de abril.

Si bien ésta es la única fecha documentada hasta ahora para la representación de la *Fábula de Criselio y Cleón*, su lectura pone de manifiesto que no se trató de una comedia escrita para la ocasión, como era bastante habitual en las piezas cortesanas. Su composición —como ha admitido la crítica— debió ser anterior, y distinto el acontecimiento para el que se escribió: un cumpleaños de Felipe IV, nacido el 8 de abril de 1605 y rey de España desde el 31 de marzo de 1621, tras el fallecimiento de su padre Felipe III. Pero precisemos más ambos términos.

Cotarelo propuso para su escritura la fecha de 1622. Se basaba para ello en el significado real de la *Fábula*, que no es más que “una continua alegoría de los amores juveniles del rey Felipe IV y de la privanza del Conde de Olivares”, siendo la muerte de Alcino en ella “una representación de la violenta dada al Conde de Villamediana [el 21 de agosto de 1622], que se trata de justificar con el atrevimiento de este caballero en competir en amores con el Rey, bien fuese Nerea la Reina [Isabel de Borbón] (cuyo anagrama imperfecto es), o bien otra dama cualquiera, amada de Felipe: doña Francisca de Tabora, por ejemplo, como pretendió Hartzenbusch”¹³.

¹⁰ Cfr. Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1999, 1ª reimpr., pp. 405b-407a.

¹¹ London, Tamesis Books en colaboración con la Comunidad de Madrid (Fuentes para la Historia del Teatro en España, IX), 1989, p. 141.

¹² *Ibidem*.

¹³ Cotarelo, “Don Diego Jiménez de Enciso...”, 1914, pp. 400-401. Las indicaciones entre corchetes me pertenecen.

Añade, además, a su argumentación la segura presencia de Jiménez de Enciso en Madrid en 1622, lo que le “autoriza a pensar que entonces sería cuando escribió su fábula, tal vez de orden del Conde Duque (indicio es la dedicatoria), y con el propósito dicho de responder al clamor general, especialmente de los poetas, por el terrible fin del atrevido Conde”, cuya muerte achacaban a “impulso *soberano*”¹⁴. En fecha posterior, Ignacio Gómez de Liaño y Víctor Infantes, que en los preliminares de su edición interpretan la *Fábula* a la luz de su significación socio-política a través del plano real de la alegoría que dramatiza, también propugnan que fue escrita por orden del Conde-duque “probablemente pocos meses después de la muerte de Villamediana y de Zúñiga”¹⁵. En el caso de este último, se trataba de don Baltasar de Zúñiga, tío materno del conde de Olivares. Anciano hombre de estado de reconocida autoridad, fue primer ministro de Felipe IV desde que el día de su ascensión al trono le encargó la dirección del gobierno hasta el 7 de octubre de 1622, en que murió de forma repentina¹⁶, en circunstancias extrañas, según los citados editores, “en las que algunos quisieron ver la mano de Olivares”, arrastrado por su deseo de llevar por sí mismo las riendas del Estado¹⁷. Es decir, que Gómez de Liaño e Infantes sitúan la fecha de composición de la *Fábula* a finales de 1622 o principios de 1623.

Sin embargo, aunque sean puros datos de historia externa, si tenemos en cuenta los títulos y cargos que se adjudican al conde-duque de Olivares en la dedicatoria de la *Fábula* y los que se arroga a continuación Jiménez de Enciso, como su autor, en la portada, es necesario retrasar esa datación hasta una fecha posterior al 1 de agosto de 1625, la más tardía en la obtención de los títulos y cargos referidos en ambos casos. De cualquier forma, tampoco esta cronología nos aleja tanto de la muerte del conde de Villamediana, pues las noticias de su azarosa vida y muerte continuaron circulando por la Corte, convertidas muy pronto en leyenda. Pero, para probar lo afirmado, transcribamos dicha portada, muy semejante en los dos manuscritos, y vayamos a las respectivas fechas:

¹⁴ *Ibidem*, p. 401.

¹⁵ En “Fábula de una muerte...”, 1984, pp. 485-497 (la cita en pp. 490).

¹⁶ Cfr. Carmen Bolaños Mejías, “Baltasar de Zúñiga, un valido en la transición”, en *Los validos*, José Antonio Escudero, coord., Madrid, Universidad Rey Juan Carlos-Editorial Dykinson, 2004, pp. 243-276.

¹⁷ En “Fábula de una muerte...”, 1984, pp. 488-489 (la cita, en p. 489). Opinión ésta con la que no coincide Carmen Bolaños Mejías, para quien no cabe duda de que en su planificado proyecto, el mayor obstáculo al que se enfrentó Olivares fue la repentina muerte de Baltasar de Zúñiga (“Baltasar de Zúñiga, un valido”, 2004, p. 274).

*Fábula de Criselio y Cleón*¹⁸

a

el¹⁹ Excelentísimo Señor Conde de / Olivares, Duque de Sanct Lúcar²⁰, / Gran Chanciller de las Indias, / Comendador mayor de Alcánta- / ra, de los Consejos de Estado / y Guerra de Su Majestad, / Sumiller de Cor- / pus y su Camarero²¹, y Caballe- / rizo mayor²²

Escribiola²³ Don Diego Ximénez / de Enciso y Zúñiga²⁴, Señor de la / villa de Laguna, Aguacil²⁵ / mayor de Sevilla (*B, f. 1r.*)²⁶

Don Gaspar de Guzmán y Zúñiga era tercer conde de Olivares desde 1607; duque de Sanlúcar, desde el 5 de enero de 1625; gran canciller de las Indias, desde el 14 de julio de 1623, oficio del que hizo dejación el 16 de agosto de 1626, otorgándolo el Rey a don Ramiro Pérez de Guzmán, al que había dado el título de duque de Medina de las Torres y que era yerno del Conde-duque; comendador mayor de la orden de Alcántara, desde 1624; consejero de Estado, desde octubre de 1622; sumiller de corps, desde el 23 de abril de 1621, oficio

¹⁸ Debajo del título y en letra distinta, se escribe con rúbrica d, fernando mozcosso en A (*f. 1r.*), quizá el nombre del propietario del ms. Con toda plausibilidad, se trataría de don Fernando de Moscoso, hijo de don Antonio de Moscoso, marqués de Villanueva del Fresno y caballero de la Orden de Calatrava. Éste fue gentilhomme del cardenal-infante don Fernando, con quien actuó como hombre influyente y siempre fiel (véase Quintín Aldea Vaquero, *El cardenal Infante Don Fernando o La formación de un príncipe de España*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1997, pp. 46-50). Su hijo Fernando de Moscoso, caballero de la Orden de Santiago desde 1645, fue también un hombre relacionado con la corte y la política: "Fue Colegial del Mayor de San Ildefonso de Alcalá, Gobernador de Capua, y Alcalde de Casa y Corte. En 1676 se le dió la plaza de Fiscal del Consejo de Castilla, y luego pasó á la de Consejero, siéndolo ya en 1680 [...]. El año siguiente le nombró S. M. Asistente de la Ciudad de Sevilla, en donde fué recibido en 10 de Mayo, y concluido este oficio continuó en el Consejo de Castilla, y por éste fué Asesor en el de Guerra. Vivía año 1689" (Joseph Antonio Álvarez y Baena, *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes. Diccionario histórico por el orden alfabético de sus nombres [...]*, Madrid, Benito Cano, 1789, 4 tomos, t. II, pp. 59-60, s. v. Fernando Moscoso de la Guerra y Velasco (D.).

¹⁹ a / el] Al A (*f. 1r.*).

²⁰ Sanct Lúcar] Sanlucar A (*f. 1r.*).

²¹ y su Camarero] *omisit* A (*f. 1r.*). El cargo de Camarero mayor no lo obtuvo el Conde-duque hasta el 8 de abril de 1636.

²² y Caballerizo mayor] y su Caualleriço mayor etc. A (*f. 1r.*).

²³ Escribiola] Por A (*f. 1r.*).

²⁴ y Zúñiga] *omisit* A (*f. 1r.*).

²⁵ Aguacil] Alguacil A (*f. 1r.*).

²⁶ *Gl*, p. 501.

del que hizo dejación el 16 de agosto de 1626, a favor de Ramiro Pérez de Guzmán, duque de Medina de las Torres; y caballero mayor, desde el 20 de diciembre de 1622²⁷. No he podido averiguar la fecha concreta de la pertenencia de Olivares al consejo de Guerra, pero la resurrección bajo su presidencia de la Junta de Armadas —“comisión especial encargada de los asuntos navales”— en enero de 1622 y sus actuaciones desde este mismo año como ministro de guerra quizá puedan servir de referencia²⁸. En cuanto a Jiménez de Enciso, en un concierto firmado en Madrid, el 9 de octubre de 1624, se titula Veinticuatro de Sevilla (lo era por real cédula desde el 15 de junio de 1613) y señor de la villa de Laguna; y el 13 de marzo de 1625 tomó posesión del cargo de teniente de alguacil mayor de Sevilla, declarándose, el 1 de agosto de 1625, Veinticuatro de la ciudad y alguacil mayor de ella²⁹. Es decir, que, en atención a estas fechas, la *Fábula de Criselio y Cleón* debió de componerse, como muy pronto, en la segunda mitad de 1625 o primer tercio de 1626, con objeto de ofrecérsela al Conde-duque para el vigésimo primer cumpleaños de Felipe IV. El hecho de ser escrita para un cumpleaños del Rey queda claramente de relieve en estos versos recitados por Menipo, un doctor-gracioso criado de Cleón, cuando entra en escena ufano de su vestuario:

MENIPO ¿No vengo galán, Nerea?
[...]
Heme vestido de gala
por adular a Criselio³⁰,
que es hoy el dichoso día
de su feliz nacimiento (*B*, f. 81r.-v.)³¹.

O en estos otros en boca de Cleón, dirigiéndose a Cloe, amada por Criselio:

²⁷ Para estas dataciones, me he servido de Ángel González Palencia, ed., *Noticias de Madrid, 1621-1627*, Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1942, y J. H. Elliot, *El conde-duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, traduc. castellana de Teófilo de Lozoya, revisión de Antonio Feros y el autor, Barcelona, Crítica, 2004.

²⁸ Elliot, *El conde-duque de Olivares...*, 2004, pp. 174 (a la que pertenece la cita) y 250-252.

²⁹ Los datos cronológicos de Jiménez de Enciso, en Cotarelo, “Don Diego Jiménez de Enciso...”, 1914, pp. 232-234.

³⁰ Criselio] Criseleo A (f. 71r.).

³¹ *Gl*, p. 600, vv. 3560 y 3568-3571.

[CLEÓN] Hoy que celebra sus años [Criselio],
de parte suya te ofrezco
su auctoridad³², sus tesoros (*B*, f. 83v.)³³.

O bien, en estos del mismo Criselio:

Hoy, con secretos anuncios,
repite el sol el primero
día que gocé su luz;
hoy, vida y años comienzo [...] (*B*, f. 84r.)³⁴.

Versos todos situados en la escena quinta del Acto III, última de la obra.

En el supuesto de que la *Fábula* se hubiera compuesto para esa ocasión, aunque el 8 de abril de 1626 —día del cumpleaños de Felipe IV— fue Jueves Santo, podría haberse representado después. No obstante, la falta de noticias documentales sobre su representación hasta 1632 permite plantearse la posibilidad de que, tal vez, no se puso en escena hasta seis años más tarde, cuando esos amores juveniles del Rey —y del Conde-duque—, que se dramatizan en la pieza, y el contenido sociopolítico que subyace en ella eran ya historia pasada, resultando entonces menos comprometida; pero también menos apropiada para el acontecimiento que en esa ocasión se celebraba: el juramento por las Cortes de Castilla del príncipe Baltasar Carlos, hecho al que no se alude en la obra.

Quizá ese plano real de la metáfora continuada que constituye el argumento de la *Fábula* fuera también el responsable de la falta de impresión de la pieza, a pesar del éxito que tuvo y las numerosas personas que asistieron a las tres representaciones de 1632. Recordemos que, según la relación de Antonio Hurtado de Mendoza, no se quedó en un ámbito exclusivamente cortesano —donde la permisión era grande en este sentido, como ocurría en el caso de las comedias burlescas—, sino que el Salón del Alcázar se abrió al pueblo, que pudo ver el espectáculo en presencia de Sus Majestades y Altezas. Pero conviene argüir que una cuestión era lo efímero de una puesta en escena y otra distinta su perduración a través de la letra impresa, si bien el acceso a los libros y la lectura era un fenómeno bastante minoritario en la época. Recordemos también, como se ha anotado, que en el ms. de Toledo (*B*) el amanuense copia una lista de “Interlocutores” (f. 3r.), donde

³² auctoridad] autoridad *A* (f. 73r.). Es dudoso que *auctoridad* y *autoridad* implicaran pronunciasiones distintas, pero teniendo en cuenta la versatilidad de los grupos consonánticos en la época y la posterior reconstrucción de algunos, incluso en la pronunciación general, mantenemos la grafía del ms. *B* por el que citamos.

³³ *Gl*, p. 603, vv. 3672-3674.

³⁴ *Gl*, pp. 603-604, vv. 3696-3699.

aparecen en paralelo frente al personaje ficticio las iniciales del personaje real que encubre. Aunque Gómez de Liaño e Infantes publican la citada lista y desarrollan las iniciales, no podemos dejar aquí de reproducirla³⁵:

Júpiter.
Criselio.
Cleón.
Leucides.
Alcino.
Glauco.
Tanareo.
Menipo.
Anfiloco.
Nais.
Nerea.
Cloe.
Níove.

El Rey Phelipe III.
El Rey Phelipe IV.
El Conde Duque.
El P. Ph.
El Conde De VillaMediana.
Don Luis De Haro.

Médico.
Don Baltasar De Zúñiga.
D. A. M. M.³⁶
Doña Francisca De Tavara.
¿Doña Ana De Sandoval?
Doña María de Coutiño.

Tal vez pudiera pensarse que la obra se escribió para una representación no ejecutada por actores profesionales, sino por esos personajes de la Corte, siendo dicha lista sólo un reparto. Pero la presencia en ella de personas ya fallecidas, como

³⁵ Para acercarnos lo más posible al copista, aunque se han desarrollado las abreviaturas de los nombres de la segunda columna, se han marcado en negrita las letras que aparecen en el ms. con objeto de aludirlos de forma velada. La identificación de personajes, en Gómez de Liaño e Infantes ("Fábula de una muerte...", 1984, pp. 490-491), quienes justifican el estado posterior que postulan para el ms. B, por su más cuidada transcripción y la presencia de dichas iniciales (ibídem, p. 497), lo cual para nosotros no resulta una argumentación significativa para tal defensa.

³⁶ Con estas iniciales, se corresponden las del nombre y apellido de **Doña Ana María Manrique**, condesa de Castro, dama que participó en la representación de *La gloria de Niquea*, del Conde de Villamediana, fiesta organizada por la reina Isabel de Borbón en Aranjuez para celebrar el decimoséptimo cumpleaños de su esposo Felipe IV, 1622 (véase Antonio de Mendoza, *Fiesta que se hizo en Aranjuez a los años del rey nvestro señor D. Felipe IIII*, Madrid, Iuan de la Cuesta, 1623). La fiesta terminó "danzando el turdión la Reina, la Infanta y la señora doña Ana María Manrique, y con espadas y sombreros las señoras doña Isabel de Aragón, doña Antonia de Mendoza, y doña Francisca de Tabara" (ibídem, citamos por Maria Grazia Profeti, ed., Lope de Vega, *El vellocino de oro*, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 195-196). Además de participar en otros festejos cortesanos, doña Ana María Manrique figura, diez años más tarde, entre "las dueñas de honor" que acompañaron a la Reina en el cortejo de entrada a la iglesia de San Jerónimo en la ceremonia del juramento del príncipe Baltasar Carlos (Hurtado de Mendoza, *Convocación de las Cortes de Castilla, y Ivramento...*, 1632, f. 18v.). De aquí, que sugiramos la posibilidad de que dichas iniciales celen o revelen su nombre.

Felipe III, el Conde de Villamediana y don Baltasar de Zúñiga, la excesiva longitud de la pieza (3.811 vv.) y su compleja puesta en escena invalidan esta posibilidad. Centrándonos en el primer ítem, que resulta el de mayor peso en la argumentación, esos tres personajes ya fallecidos a la altura temporal de composición de la pieza tendrían que haber sido encarnados por otras personas, cuyos respectivos nombres, si se trataba de un reparto, debían de haber figurado, igual que el de los restantes actores ocasionales. A este respecto, la representación de 1632 fue ejecutada por profesionales de la escena³⁷.

Otro reto que planteaba la obra era el hallazgo de su posible fuente, a juzgar por las palabras de Jiménez de Enciso en la Carta-dedicatoria al Conde-duque: “Esta *Fábula de Criselio y Cleón* yacía olvidada en la lengua griega y, si bien en la castellana la traduje a los versos desde la prosa, más la copié historiador fiel que poeta licencioso” (B, f. 2r.)³⁸. Su lectura desmentía parte de esta afirmación, pues el valor alegórico translúcido en muchas ocasiones, la teatralidad y complejidad de bastantes de las escenas, y la belleza del lenguaje mostraban a su autor más “poeta licencioso” que “historiador fiel”, afirmación desmentida con rotundidad por Cotarelo: “Lo de ser traducción del griego —escribete— ha de entenderse como una *licencia poética*, para encubrir lo que tiene de historia de la época en que el autor vivía”³⁹. A pesar de todo ello, me resistía a no conceder crédito a las palabras del dramaturgo sin hacer ninguna pesquisa⁴⁰. En este sentido, las incursiones en la búsqueda de fuentes literarias o históricas no han arrojado resultados positivos. No obstante, en cuanto a los nombres de los protagonistas masculinos que dan título a la *Fábula*, cuyos amores, celos, desamores y amistad inquebrantable se dramatizan en ella, mientras que el de Criselio no aparece en ningún autor griego hasta la época bizantina⁴¹, no ocurre lo mismo con el de Cleón. Criselio, término formado a partir de oro y sol, era muy apropiado para designar en el plano alegórico al rey Felipe IV; y, respecto a Cleón, Cleón de Atenas, político de primera fila en la Grecia del siglo V a. d. C., muy activo sobre todo en la primera etapa de la Guerra del Peloponeso, era un personaje histórico muy adecuado para designar con su nombre en el plano

³⁷ Hurtado de Mendoza, *Convocación de las Cortes de Castilla, y Ivramento...*, 1632, f. 46v., en cita recogida *supra*.

³⁸ *GI*, p. 502.

³⁹ Cotarelo, “Don Diego Jiménez de Enciso...”, 1914, p. 395, n. 1.

⁴⁰ Debo confesar que para ella he contado con la inestimable ayuda de Enrique Ramos y de Máximo Brioso, especialistas en Filología griega, a quienes pertenecen las noticias que ofrezco al respecto. A ambos, deseo expresar mi más sincero agradecimiento.

⁴¹ Criselio no figura en los textos griegos hasta el historiador bizantino Jorge Cedreno en su *Compendium historiarum* (2.451.11-17 Bekker; 2.502.20 Bekker; 2.503.4 Bekker; 2.634.23 Bekker). Tampoco aparece Criselio recogido en la *Real-Encyclopädie der Classischen Altertumwissenschaft* (Stuttgart, 1983 ss.) ni en el *Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie* de W. H. Roscher (Hildesheim, 1965).

allegórico al belicista y hombre de estado, igualmente de primera fila, que era el conde-duque de Olivares. No olvidemos que Jiménez de Enciso le dedica la obra, con estas laudatorias palabras:

Invíola⁴² a Vuestra Excelencia para que, en alguno de pocos ratos que después de tan graves ocupaciones permite a el⁴³ ocio, sirva a el⁴⁴ ingenio de Vuestra Excelencia de entretenido divertimento, que este fin me propuse para escribirla con mayor gusto y obligarme a el⁴⁵ acierto más cuidadoso. Si de la censura de Vuestra Excelencia pasare a otra, ninguna debo temer, y de ésta⁴⁶ me tiene asegurado la piedad y grandeza de Vuestra Excelencia, a quien guarde Dios, como deseo y he menester (*B, f. 2r.*)⁴⁷.

Desde luego, en esa última frase de la dedicatoria, “como deseo y he menester”, habría mucho de verdad por parte del dramaturgo, pues gozaba de los favores del Conde-duque y se había convertido en su representante en la ciudad hispalense. Sin embargo, soy consciente de que en mi propuesta sobre la posible elección del nombre del Cleón ateniense para Olivares, puede extrañar el hecho de que este Cleón fuera muy controvertido en su tiempo⁴⁸, siendo precisamente el género de la comedia el más destacado entre los testimonios de oposición a Cleón en su propia época⁴⁹. Entre los testimonios posteriores, el más duro es el de Aristóteles,

⁴² Invíola] embiola *A (f. 2r.)*.

⁴³ a el] al *A (f. 2r.)*.

⁴⁴ a el] al *A (f. 2r.)*.

⁴⁵ a el] al *A (f. 2r.)*.

⁴⁶ de ésta] desta *A (f. 2r.)*.

⁴⁷ *GI*, p. 502.

⁴⁸ Parece haber tenido a su favor una fácil relación con las masas áticas, estando al frente del partido popular o democrático —hoy diríamos incluso radical—, en una dura oposición, primero, contra Pericles y, después, contra los dirigentes sucesivos del partido oligárquico o conservador. De esta oposición, la nota más destacada es su intransigencia contra cualquier intento de llegar al menos a una tregua con los enemigos espartanos o una paz más o menos duradera, justamente lo contrario de lo pretendido por muchos conservadores y defendido por el género de la comedia (véase Kahrstedt, “Kleon”, en Paulys, *Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, vol. XI 1, Stuttgart, 1921, cols. 714-717, artículo al que pertenecen todos los datos aquí aportados sobre Cleón, que agradezco a Máximo Brioso).

⁴⁹ Así, Aristófanes es por completo hostil a Cleón, ya que el espíritu del drama cómico en estos tiempos del último tercio del siglo V a. d. C. es afín a la ideología conservadora. En cambio, el historiador Tucídides lo trata con bastante imparcialidad, mostrando sus errores, pero también sus aciertos, sobre todo como militar. Destaca el favor popular (*Historia de la guerra del Peloponeso*, 4.21), su sorprendente y rápido triunfo en la campaña de Pilos de Mesenia (ibídem, 4.28-41), pero a la vez lo define como político calculador y un tanto sin escrúpulos, aunque sin apuntar ninguna de las críticas de corrupción etc., que sí están en la comedia.

que en su *Constitución de Atenas* (28) lo denigra como corruptor del pueblo y orador ofensivo y grosero. Por el contrario, la actitud más positiva, entre las opiniones que se fueron fraguando a favor de Cleón⁵⁰, se halla en la *Biblioteca histórica* de Diodoro Sículo (I a. d. C.), donde Cleón es un general brillante y casi heroico. Estimamos, pues, que Diodoro es el que más puede haber influido en la versión positiva de Cleón, que sería la apropiada para su elección por Jiménez de Enciso, en el caso que fuera cierta nuestra propuesta. Y más cuando su *Biblioteca histórica* fue muy leída en el Renacimiento y siglos siguientes hasta el XVIII⁵¹. Es decir, que, tras esta negativa búsqueda de fuentes y atendiendo al significado real de la *Fábula*, se podría afirmar que “esta obra, que a primera vista parece la única de imaginación o novelesca escrita por Enciso”, en palabras de Cotarelo, tiene su fuente en la intrahistoria de la España de ese momento, en lo que estaba sucediendo en la Corte castellana, como ya había apuntado el citado estudioso⁵².

Centrándonos ya en la obra, ésta posee la estructura externa de la comedia nueva, al estar dividida en tres actos. Sin embargo, éstos aparecen a su vez fragmentados en escenas: cuatro, en el primero; cuatro, en el segundo; y cinco, en el tercero, lo cual ya no es tan habitual en la fórmula lopesca, si bien esta división estructural, en lo que podríamos denominar “cuadros”, no es ajena a la comedia de tipo cortesano. Así, por citar un ejemplo, siete escenas presenta *La selva sin amor*, de Lope de Vega, fábula mitológica-pastoral, al modo de la tradición italiana y de la palatina española, representada también por Cosme Lotti en la corte madrileña (1629)⁵³. En nuestra pieza, el cambio de escena está determinado por la ausencia total de personajes sobre el escenario, con dos excepciones (Acto I y Acto III), y por el cambio métrico, salvo en el Acto I al pasar de la primera a la segunda escena. No obstante, no todo cambio estrófico implica una nueva escena, pues, aunque las hay monoestróficas, es más frecuente el poliestrofismo: de un total de trece escenas, solo cinco son monoestróficas. Aunque el cambio de lugar determina una

⁵⁰ Plutarco, por ejemplo, en su *Vida de Pericles* (33) lo presenta siglos después de Aristóteles como representante coyuntural de la hostilidad popular, que fue solo temporal, contra Pericles, pero no hay rasgos de su persona vistos como especialmente desfavorables, a pesar del protagonismo que el autor concede a Pericles, si bien en su *Vida de Nicias* es más duro con Cleón, sobre todo en 2-7.

⁵¹ Prueba de ello son los numerosos manuscritos copiados en ese tiempo (para uso personal, etc.) y su abundante influencia. La *editio princeps* de la *Biblioteca completa* es la del humanista H. Estienne (Stephanus), Ginebra, 1559. La primera traducción latina es la de Poggio Bracciolini, 1447-1455, luego la francesa de 1530, etc. Para las españolas, hay que esperar hasta mediados de la última década del siglo xx (véase, Diodoro Sículo, *Biblioteca histórica / Diodoro de Sicilia*, vol. I [libros I-III], introd., traduc. y notas de Francisco Parreu Alasà, Madrid, Gredos, 2001, p. 15 e información bibliográfica).

⁵² Cotarelo, “Don Diego Jiménez de Enciso...”, 1914, pp. 400-401 (la cita en p. 400).

⁵³ Véase Lope de Vega, *La selva sin amor*, Maria Grazia Profeti, ed., Firenze, Alinea Editrice, 1999.

nueva escena, no toda escena implica un cambio espacial e igual ocurre en el caso del tiempo.

En cuanto a su estructura interna, el argumento de la *Fábula* se entreteteje en una doble acción. Una primera, centrada en los amores y desamores de Criselio, que enamorado de Nerea, desea mantener en secreto su amor, mientras que ésta para avivarlo decide provocarle celos con un amor fingido hacia Alcino, que la quiere realmente. Celoso, Criselio sigue el consejo de su amigo Cleón y finge amar a Cloe, que, aunque se resiste a fingirse enamorada, acepta el juego y ambos acaban sintiendo un amor verdadero, con la consiguiente rabia de Nerea que continuará provocando con celos a Criselio mediante una ficción que conduce a la muerte de Alcino. La segunda acción, paralela, escenifica los amores y desamores de Cleón, que, amando a Nais, la abandona para después, celoso, volver a ella con un amor que acabará enfriándose, al depositarlo en Níove, para el que pide ayuda a Criselio y Cloe. Nais, sintiéndose traicionada y desechada por Cleón y sus amigos Cloe y Criselio, buscará venganza en el viejo mago Anfíloco, cuya actuación es frenada por el dios Júpiter, que lo castiga y cierra el desenlace de la pieza. Ambas acciones están imbricadas por la presencia de los dos protagonistas —Criselio y Cleón— en una y otra, a través del sentimiento de una intensa amistad, así como por otros personajes y sus respectivas actuaciones. Amistad, amores, olvidos, celos, engaños, rabia, honor, venganza... son los sentimientos que, en estado puro y sin rodeos, mueven a los personajes y configuran la trama de la pieza, sin que falten intervenciones sobrenaturales, como la del mago Anfíloco, la sombra del fallecido Alcino, y el dios Júpiter que, como *deus ex machina*, impone justicia y desenlaza la obra. Su desenlace puede sorprender al lector, pero lo imponía el significado real de la fábula alegórica: Criselio —Felipe IV— renuncia a las aventuras y deleites amorosos que, ocioso, lo han mantenido en gran parte entregado a Venus y alejado de las marciales hazañas que por su ascendencia le estaban destinadas, siendo Cleón —el conde-duque de Olivares— su paralelo en todo. Júpiter —Felipe III— simboliza esta conversión mediante la metamorfosis de los personajes, como indica una acotación:

*Suene*⁵⁴ música y ábrase⁵⁵ un monte en dos partes, y dentro de él⁵⁶ aparezcan⁵⁷ en lo más⁵⁸ alto Criselio, incorporado en un sol grande con rayos de oro en torno de él⁵⁹;

⁵⁴ *Suene*] *Suena A* (f. 74v.).

⁵⁵ *ábrase*] *abrese A* (f. 74v.).

⁵⁶ *de él*] *del A* (f. 74v.).

⁵⁷ *aparezcan*] *aparecen A* (f. 74v.).

⁵⁸ *más*] *omisit A* (f. 74v.).

⁵⁹ *de él*] *omisit A* (f. 74v.).

y a su lado derecho, Cloe, convertida en un⁶⁰ lucero con rayos de plata; y a el⁶¹ otro lado, Nerea, convertida en otro lucero, con los mismos rayos; y en lo bajo, en el⁶² medio, Cleón, convertido en un gran mirasol, adornado de⁶³ muchas flores, mirando a Criselio⁶⁴; y, a sus dos lados, Nais, convertida en una adelfa muy florida, y Níove en una mosqueta, también⁶⁵ con muchas flores. Las damas han de estar⁶⁶ con los cabellos sueltos y los galanes en cabello, y detrás de todos un celaje en lo alto y en lo bajo un⁶⁷ campo (B, f. 85v.)⁶⁸.

El plano real de la alegoría de la *Fábula* queda patente en las palabras de Júpiter sobre las metamorfosis de Criselio y Cleón, así como en su finalidad:

Éste, que de luz vestido,
alumbra ambos hemisferios,
enriqueciendo las almas,
vivificando los cuerpos;
éste, que en carroza de oro
tiene en su mano el gobierno,
rayando siempre virtudes
vivo⁶⁹ sol, éste⁷⁰ es Criselio⁷¹.
Esta flor permanente,
de la amistad raro ejemplo,
heliotropo⁷² o mirasol⁷³
que siempre a el⁷⁴ sol va siguiendo,
es Cleón, que, por instinto

⁶⁰ un] omisit A (f. 75r.).

⁶¹ a el] al A (f. 75r.).

⁶² el] omisit A (f. 75r.).

⁶³ adornado de] con A (f. 75r.).

⁶⁴ Criselio] Criseleo A (f. 75r.).

⁶⁵ también] tan bien B (f. 85v.), variante que podría ser solo gráfica.

⁶⁶ han de estar] esten A (f. 75r.).

⁶⁷ un] omisit A (f. 75r.).

⁶⁸ *Gl*, p. 605, v. 3752+, y explica el dios (*Gl*, p. 605, vv. 3756-3803).

⁶⁹ vivo] vnico A (f. 75r.).

⁷⁰ éste] omisit A (f. 75r.).

⁷¹ Criselio] Criseleo A (f. 75r.).

⁷² heliotropo] elio tropio A (f. 75r.).

⁷³ mirasol A (f. 75r.)] Miraflor B (f. 86r.).

⁷⁴ a el] al A (f. 75r.).

de su inclinación perpetuo,
en el mismo sol que sigue
busca esplendores⁷⁵ eternos (*B*, f. 86r.)⁷⁶.

La disposición de los personajes en ese marco escenográfico reproduce en gran parte el esquema argumental de la pieza:

Júpiter

Nerea.....Criselio.....Cloe
Alcino
Níove.....Cleón.....Nais

Anfiloco

La acción tiene lugar en Tesalia (*GI*, vv. 2810, 3014, 3692), región de la antigua Grecia⁷⁷:

[NAIS] Véngame de todos la Anfiloco],
porque, si me vengas,
harás que en Tesalia
tu nombre encarezcan (*B*, f. 69v.)⁷⁸.

Y su desarrollo requiere sólo dos espacios escénicos que se suceden en la trama, si bien no de forma alternativa, siendo más frecuente el uso del primero que el del segundo, cuyo empleo resulta bastante más restrictivo, como muestra el siguiente esquema:

Acto I			
Esc. 1 ^a	Esc. 2 ^a	Esc. 3 ^a	Esc. 4 ^a
Selva	Selva	Selva	Selva

⁷⁵ esplendores] splendores *B* (f. 86r.). La lección de *B* es fruto de una práctica gráfica cultista, bastante común en la época.

⁷⁶ *GI*, pp. 605-606, vv. 3756-3771.

⁷⁷ Tesalia, situada entre el mar Egeo, Macedonia, Fócida y el Pindo, en la antigüedad constituía una región casi independiente de la influencia griega y sus habitantes se dedicaban al pastoreo. Fue en la mitología la sede de Helén, el fundador de la raza de los helenos.

⁷⁸ *GI*, p. 585, vv. 3012-3015.

Acto II				
Esc. 1 ^a	Esc. 2 ^a	Esc. 3 ^a	Esc. 4 ^a	
Selva	Selva	Selva	Calle	
Acto III				
Esc. 1 ^a	Esc. 2 ^a	Esc. 3 ^a	Esc. 4 ^a	Esc. 5 ^a
Calle (?)	Selva	Calle	Calle	Selva

A) Un espacio de *selva o bosque*, con un monte lleno de breña y ramaje que parece abrirse ya en la primera escena del Acto I, como podría apuntar el deíctico *allí* de este verso: “Un monte se abrió allí: la muerte es cierta” (B, f. 4v.)⁷⁹. Sin embargo, la lejanía que el deíctico conlleva inclina a pensar que dicha apertura se realizaría fuera de la vista del espectador y que el monte no estuviera presente sobre el escenario en el Acto I. Igual ocurre con el monte en la segunda escena del Acto II, en que el espacio continúa siendo selva, a través del deíctico *allá*: “Allá entre confusas sombras, / sobre el monte, desde lejos, / obscuro bulto diviso / en figura de consuelo” (B, f. 43v.)⁸⁰. Tampoco estimamos necesaria su presencia en la tercera escena de este mismo Acto II, pues, cuando Alcino llega a un “inculto bosque [...] / de negro horror y tristes sombras lleno” (B, f. 44r.)⁸¹ y divisa un “humano bulto” a lo lejos (“allí”), intentando entrar en dicho monte, lo detiene “la voz de Anfíloco, que habla dentro” (B, f. 44v.)⁸²; y, cuando Criselio y Cleón salen de caza, y una voz “dentro” grita “¡A el⁸³ monte, a el⁸⁴ monte!” (B, f. 48r.)⁸⁵, provocando que salgan en persecución de un jabalí, lo hacen abandonando la escena, pues Nais, Cloe y Níove, que entran en ella, ya no los ven y Menipo —criado de Cleón, que aparece en la obra disfrazado de doctor— les indica que “por esa montaña van” (B, f. 48v.)⁸⁶. Este monte, habitáculo del mago Anfíloco, tampoco estaría presente sobre el escenario de selva espesa o bosque umbroso de la segunda escena del Acto III, cuando Nais lo busca para que le ayude en su venganza contra Cleón, Cloe y Criselio, como se deduce de estos versos y la acotación que encierran (B, ff. 64v.-65r.)⁸⁷:

⁷⁹ Gl, p. 503, v. 26.

⁸⁰ Gl, p. 551, vv. 1810-1813.

⁸¹ Gl, p. 552, vv. 1852-1853.

⁸² Gl, p. 552, vv. 1850-1860 y acotación que los sigue.

⁸³ A el] Al A (f. 43r.).

⁸⁴ a el] al A (f. 43r.).

⁸⁵ Gl, p. 558, v. 2027.

⁸⁶ Gl, p. 558, vv. 2034.

⁸⁷ Gl, p. 580, vv. 2784-2791 y acotación que los sigue.

NAIS Tú, que en silencio de morada oscura
habitas soledad inaccesible⁸⁸,
si rayos aborreces de luz pura
y vives negras sombras invisible,
o permíteme entrar por la espesura
o sal afuera de tu cueva horrible.
Si eres hombre mortal, si deidad eres,
*Aquí sale*⁸⁹ el Mago.
acude a quien te llama. [...]

Sí era, en cambio, necesario el decorado de monte en la quinta y última escena de la *Fábula*, donde en una especie de apoteosis tramoyística final no sólo uno, sino dos montes practicables y tridimensionales son los que aparecen en escena: “*Aparece en un monte*⁹⁰ el mago Anfíloco con una vara en la mano” (B, f. 85r.)⁹¹, y en otro, al abrirse —como se ha indicado *supra*—, se hallan todos los amantes metamorfoseados por Júpiter. El ocupado por Anfíloco acabará, igualmente, abriéndose: “*Ábrase el monte donde estaba Anfíloco y tráguelo, habiendo Júpiter arrojado un rayo, precediendo el ruido de un gran trueno. Y vuélvase a cerrar el otro monte, desapareciendo con gran estrépito, y cantan dentro*”, según reza la penúltima acotación (B, 87r.)⁹². Esta apoteosis tramoyística final, incrementada por el vuelo de Júpiter, se intensifica con el empleo simultáneo de toda la maquinaria escénica para cerrar la obra con la máxima espectacularidad, como se precisa en la última acotación: “*Arrebátase Júpiter a el cielo, y se ha de advertir que todas estas acciones se han de ejecutar a un tiempo, de modo que el mago se hunda, los transformados se encubran y Júpiter se arrebate, y cante la música*” (B, f. 87r.)⁹³.

El vuelo de Júpiter indica el uso de la tramoya vertical cielo-tierra, de herencia medieval, ya empleada en su aparición en escena: “*Júpiter en una nube, como le*

⁸⁸ inaccesible] innascesible A (f. 57r.).

⁸⁹ *Aquí sale*] Sale A (f. 57v.).

⁹⁰ *Aparece en un monte*] En vn monte apareze A (f. 74v.).

⁹¹ *Gl*, p. 605, v. 3737+.

⁹² En adelante, cuando las variantes existentes en las acotaciones de ambos manuscritos sean numerosas, como se ha mostrado en la arriba citada: “*Suene música y ábrase...*”, transcribiremos completas en nota las del ms. A, para no multiplicar las notas textuales, como ocurre ya en éste y otros casos: El monte donde Amphíloco esta se abre y lo traga arrojando Jupiter vn rayo y sonando vn gran trueno, y el otro monte se buelue a cerrar y desaparecen con gran ruido y canta la musica dentro A (f. 76r.); *Gl*, p. 607, v. 3809+.

⁹³ *Arrebatase Jupiter al cielo y adbiertase que todas estas acciones se an de executar a un tiempo de modo que el Mago se vnda, los transformados se cvbran se arrebate Jupiter y cante la musica todo junto A (f. 76r.); Gl*, p. 607, v. 3811+.

suelen pintar, con rayos en la mano, se aparezca bajando de el cielo" (B, f. 85r.)⁹⁴. Vertical también, pero en el plano tierra-infierno, igualmente de herencia medieval, sería la invención con la que desaparece Alcino, tras su espectral salida a escena procedente del Profundo: "Salga Alcino, el rostro mortal, vestido a lo romano, que parezca viene ardiendo en llamas, con un manto largo arrastrando, la mano puesta en la espada, en cabello, y andando muy de espacio" (B, f. 79r.)⁹⁵ y "Desaparece Alcino con alguna tramoya" (B, f. 80r.)⁹⁶. Así lo sería también el hundimiento de Anfíloco cuando el monte se lo traga, ya referido.

El vuelo vertical cielo-tierra de Júpiter y viceversa contrasta direccional y simbólicamente con el horizontal, de una parte a otra del escenario, realizado por el mago Anfíloco al principio de la *Fábula*: "Fíngese una gran tempestad de truenos y relámpagos; y⁹⁷ aparece Anfíloco⁹⁸, viejo⁹⁹, en una nube negra, y pasando por el tablado dice los versos siguientes":

Dejad selvas y flores,
amantes locos, y guardad la vida,
que deidad ofendida
no permite esta sombra a esos amores (B, f. 4r.)¹⁰⁰.

Con estos admonitorios versos de Anfíloco, la comedia, como solía ocurrir, se inicia *in medias res*, pues, solo después el espectador encuentra sentido a los citados versos. Esta amenaza de la naturaleza hace temer a los amantes, que corren espantados, salvo Criselio y Cleón. Éstos, que salen a escena cuando vuelve el ruido de tempestad: "I...I sale Criselio, joven muy bizarro, y Cleón, de la misma suerte, el traje a lo gentil" (B, f. 5r.)¹⁰¹, se comportan de una manera distinta, pues Criselio, tranquilo y sin miedo, le aconseja a Cleón que no se altere, actitud aprovechada por éste para loar la valentía de aquél en un parlamento de 38 versos, una *laudatio* reiterada a lo largo de la obra. Otra tormenta acompañará la presencia de Anfíloco al final de la *Fábula* y su posterior fulminación por Júpiter, pues, cuando se abre el monte que

⁹⁴ Jupiter en vna nuue como le pintan con rayos en la mano aparece baxando del cielo, A (f. 74v.); Gl, p. 605, v. 3740+

⁹⁵ Salga Alcino el rostro mortal vestido a lo romano de suerte que parezca que viene ardiendo en llamas con vn manto largo arrastrando, la mano en la espada en cauello andando muy despazio, A (f. 69v.); Gl, p. 597, v. 3471+.

⁹⁶ Desaparezca Alcino con alguna imbencion A (f. 70r.); Gl, p. 598, v. 3510+.

⁹⁷ y] *omisit* A.

⁹⁸ Anfíloco] Amhhíloco B (f. 4r.).

⁹⁹ viejo: Mago Viejo A (f. 4r.).

¹⁰⁰ Gl, p. 502, vv. 1-4 y acotación que los precede.

¹⁰¹ Gl, p. 503, v. 35+

traga al mago, el dios arroja un rayo y suena un gran trueno, como se refleja en una acotación arriba citada.

Y, junto a este juego de tramoyas, los efectos de luz —relámpagos—, ruido —truenos— y sonido —música— paliarían el ruido causado por la maquinaria escénica, acentuarían los efectos que se deseaban conseguir y contribuirían a golpear los sentidos del espectador, en una fusión muy apreciada por el público seiscentista.

B) En oposición a este *espacio de selva o bosque*, donde se desarrolla gran parte de la obra y símbolo de las pasiones desordenadas que mueven a los personajes, el otro, utilizado en menor medida, podríamos denominarlo *espacio de calle*, con muro, ventana y puerta practicables. En la escena cuarta del Acto II, es necesario un muro sobre el que Nerea aguarda a Alcino en una fingida cita amorosa: “Y Nerea, de lo más alto de un muro, dice lo siguiente” (B, f. 49v.)¹⁰². Él sube hasta ella lentamente por una escala (v. 2150 y acotaciones vv. 2155+ y 2157+¹⁰³), desde donde se precipita o, quizá, es precipitado al suelo por la fingida amante Nerea, estrepitosa caída que le causa la muerte: “Cae Alcino muerto” (B, f. 52v.)¹⁰⁴. Se precipitara o fuera precipitado, no hay duda de que Nerea aparece como la responsable de su muerte. Se trata de una escena de noche, observada por Criselio y Cleón, sin ser percibidos ni por Alcino ni por Nerea. Cuando aquéllos observan la caída de Alcino, comentan:

CRISELIO Cleón, Alcino
cae arrojado de furor divino.
CLEÓN ¡Oh¹⁰⁵, fuerza de¹⁰⁶ hado estraña!
No sé cuál causa sea:
si le arrojó Nerea,
si le mató tu saña,
o si deidad secreta le castiga.
NEREA ¡A tanto mal un loco amor obliga! (B, f. 52 v.)¹⁰⁷

¹⁰² Nerea en lo más alto de vn muro A (f. 44v.); Gl, p. 560, v. 2097+.

¹⁰³ En el caso de esta acotación, la lección de A: Al pie de la escala (f. 45v.), al margen derecho de la adscripción y primer verso del parlamento de Criselio, que es quien se encuentra al pie de ella, porque Alcino se halla ya subiendo (acot. v. 2155+), supera a la de B: Pónese Alcino al pie de la escala (f. 52v.), fruto de una errónea corrección: el amanuense escribe Alcino encima del término Criselio, primeramente escrito.

¹⁰⁴ Cae muerto dentro A (f. 47r.); Gl, p. 564, v. 2240.

¹⁰⁵ Oh] tachado en A (f. 47r.).

¹⁰⁶ De] del A (f. 47r.).

¹⁰⁷ Gl, p. 565, vv. 2242-2247.

Así, en el plano real de la fábula quedan liberados de la responsabilidad del asesinato del conde de Villamediana —Alcino— tanto Felipe IV —Criselio— como el Conde-duque de Olivares —Cleón—. Cerca, se encuentran Nais y Cloe en una ventana practicable (“*Salen Nais y Cloe a la ventana*” [B, f. 53v.]¹⁰⁸, donde han salido extrañadas tras escuchar el gemido de Alcino en su caída, preguntando a Criselio y Cleón lo sucedido, quienes se acercan para dialogar con ellas. En la escena tercera del Acto III, estamos ante una nueva escena de calle: “*Sale Cloe a la puerta*” (B, f. 73v.)¹⁰⁹. Desde allí, escucha la última parte del diálogo entre Nerea y Criselio, que —suponemos— tendría lugar en la calle, y, cuando se va Nerea, “*[...] Sale Cloe*” (B, f. 73v.)¹¹⁰ para conversar con aquél, que ha permanecido en escena. Acabado su encuentro, “*Éntrase Cloe, y vaya fingiendo la voz como quien se va alejando*” (B, f. 74v.)¹¹¹. En la escena cuarta del Acto III, continúa presente el lugar de la escena anterior: *calle*. Criselio, que ha entrado en escena “*solo, vestido de noche*” (B, f. 77r.)¹¹², alude de forma deíctica a paredes y rejas en sus versos: “*Noche piadosa, éstas son / las paredes y las rejas / por donde entrarán las quejas / que salen de el¹¹³ corazón*” (B, f. 77r.)¹¹⁴; y Nais sale “*a la ventana*” (B, f. 77v.)¹¹⁵, desde donde habla con Criselio.

La pieza se representó —como se ha referido— en 1632, en el Salón del Alcázar de Madrid, donde SS. MM. asistían a las comedias. Por lo tanto, antes de que se convirtiera en Salón Dorado, tras la reforma realizada entre 1636 y 1640 en la que se doró el artesonado del techo; y antes de que se hiciera allí “un teatro portátil o desmontable, llamado también, por asociación con el Salón, el teatro dorado”¹¹⁶, construido en 1648¹¹⁷. Debido a la espectacularidad de la *Fábula de Criselio y Cleón* y al gran número de asistentes a su representación, según el relato de Antonio Hurtado de Mendoza, podríamos preguntarnos por las dimensiones de la citada sala palaciega. De acuerdo con la escala de la planta del Alcázar hecha por el arquitecto Juan de Mora en 1626, medía aproximadamente 165 x 23 pies (46,20 x 6,44 m),

¹⁰⁸ Nais y Cloe a la ventana A (f. 47v.); GI, p. 565, v. 2270+.

¹⁰⁹ Sale a la puerta Cloe A (f. 64v.); GI, p. 589, v. 3196+.

¹¹⁰ GI, p. 590, v. 3207+.

¹¹¹ Entrase Cloe y va fingiendo la voz como quien va alejandose A (f. 65v.); GI, p. 591, v. 3261+.

¹¹² vestido de noche solo A (f. 67v.); GI, p. 594, v. 3361+.

¹¹³ de el] del A (f. 67v.)

¹¹⁴ GI, p. 594, vv. 3362-3365.

¹¹⁵ ventana] venta A (f. 67v.), peor lectura, que mantiene GI, p. 595, v. 3381+.

¹¹⁶ Shergold y Varey, *Representaciones palaciegas: 1603-1699...*, 1982, p. 16.

¹¹⁷ J. M. B., “Francisco de Herrera el Mozo y la comedia *Los celos hacen estrellas*,” en *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la Corte de los Reyes de España*, Francisco Checa, dir., Madrid, Comunidad de Madrid-Editorial Nerea, 1994, pp. 171-172, p. 171.

dimensiones más o menos semejantes a las dadas por Gil González Dávila en su descripción de 1623: “ciento y setenta pies de largo y treinta y cinco de ancho” (47,60 x 9,80 m), donde precisa su uso: “en ella come su Magestad en publico; se representan comedias, mascarar, torneos y fiestas; y en ella dio las gracias al Rey Filipe III...”¹¹⁸. En esta sala fabricaría Cosme Lotti un escenario para la ocasión, sin que sepamos si este aventajado alumno de la academia florentina del notable escenógrafo Giulio Parigi (1571-1635)¹¹⁹ aplicaría los principios de la perspectiva a la puesta en escena de la *Fábula de Criselio y Cleón*.

Por último, deseamos destacar la teatralidad de la obra. Nos encontramos ante una pieza ágil, dinámica y teatral en todos los sentidos:

– En su métrica, favorecida por la polimetría y el absoluto predominio de versos de arte menor: octosílabos, en redondillas, romances, décimas y quintillas; heptasílabos combinados con endecasílabos en estancias, lira-sestinas y silva; y hexasílabos en un romancillo. La presencia exclusiva de versos endecasílabos se limita a un escaso porcentaje de octavas y sonetos¹²⁰.

– En la reducida masa textual de los parlamentos: abundan las ocasiones en que un mismo verso se halla distribuido entre dos personajes, siendo también muy frecuentes las réplicas cortas. Conviene advertir el acierto en la elección del romance hexasílabo para la réplica más extensa —la relación de Nais a Anfíloco en la que cuenta sus amores, las traiciones recibidas y sus deseos de venganza—, de 204 versos, lo cual le imprime una extraordinaria velocidad (*B*, ff. 65v.-69v.)¹²¹.

– En la distribución de los personajes en escena, sus respectivas acciones, la intensidad de sus sentimientos y la versatilidad de sus actuaciones. Éstos se debaten en más de una ocasión entre el fingimiento y la verdad o la verdad y

¹¹⁸ En *Teatro de las grandezas de la villa de Madrid, corte de los reyes católicos de España [...]*, Madrid, Thomas Lunti, 1623, p. 310. Para éstas y otras noticias sobre el citado Salón, véase Shergold y Varey, “Introducción” a su edición Juan Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas*, con una edición y estudio de la música por Jack Sage, London, Tamesis Books, 1970, pp. LIX-LXVII.

¹¹⁹ En la citada academia, “aparte del estudio de la arquitectura militar, las matemáticas o la geometría, también se estudiaban el diseño de escenarios, la creación de tramoyas y la aplicación de la perspectiva a los escenarios” (Gloria Martínez Leiva, “En torno a Cosme Lotti. Nuevas aportaciones documentales”, *Revista de Arte, Geografía e Historia*, 3, 2000, pp. 323-354, p. 323). Para la fundamental importancia de Parigi en la evolución de los diseños escénicos en Europa, véase el interesante y bien ilustrado libro de Arthur R. Blumenthal, *Giulio Parigi's Stage Designs. Florence and the Early Baroque Spectacle*, New York-London, Garland, 1986.

¹²⁰ Véase José María Micó, “Sinopsis de la versificación”, en Gómez de Liaño e Infantes, eds., “Fábula de una muerte...”, 1984, pp. 499-500.

¹²¹ *Gl*, pp. 581-585, vv. 2824-3027.

el fingimiento, en un juego muy barroco y apasionante para cualquier actor. En este sentido destacamos la segunda y cuarta escenas del Acto II. Una perfecta muestra de la teatralidad de esa segunda escena lo ofrece el pasaje donde Cloe, presa del pacto de fingimiento de amores con Criselio para provocar celos a Nerea, pero ahora realmente enamorada de él, quiere finalizarlo (por estar sufriendo y parecer que dicho pacto ha surtido ya sus efectos) sin conseguirlo, porque otros personajes y el mismo Criselio, que ahora también le corresponde, le solicitan que siga ejecutando su papel, con un lenguaje metateatral –teatro sobre teatro– que merece la pena reproducir:

- CRISELIO Ahora comienzas
tu papel. Yo represento
contigo mejores pasos,
pasado el acto primero.
- NAIS Pues conmigo ha concertado [Nereal
que ha de escucharos y veros¹²²
escondida.
- CLEÓN Bien trabaja
en la comedia ese enredo.
- CRISELIO Mira, Cloe, como faltan
buenos pasos; aún no has hecho
lo mejor de tu papel.
- CLOE Sí, que aún hay pasos de celos,
y son bien representados
donde se logran afectos,
donde la acción es más viva
y más propio el sentimiento.
- CRISELIO Pues, Cloe, no será malo
que la comedia ensayemos,
si ha de haber tal auditorio.
- CLOE Comienza, pues.
- CRISELIO Ya comienzo.
- CLEÓN Vaya la primera escena.
- NAIS Y para mí, ¿no habrá versos?
Cleón, ¿no habrá para mí
algún papel de por medio? (*B, f. 39r.-v.*)¹²³

¹²² veros A] veeros B (*f. 39r.*), práctica gráfica cultista.

¹²³ *Gl*, p. 545, vv. 1602-1625.

de la Barca, si bien en estas obras es sólo uno de los dos personajes, Amón, el que dice verdad bajo el disfraz del fingimiento.

– En los numerosos *apartes*, bastantes más de los señalados por las acotaciones, que en medio de tantos fingimientos dejan al descubierto los verdaderos sentimientos e intenciones de los personajes, en complicidad con los espectadores, que conocen lo que otros personajes ignoran, o *apartes* motivados en ocasiones por escenas paralelas, muy bien logradas y dignas de destacar.

La teatralidad de la obra; la espectacularidad de su puesta en escena y el autor de la misma; su efectiva representación; el éxito que tuvo de público y su compromiso político, sujeto sin lugar a dudas al mecenazgo, son razones que, añadidas a las expuestas al principio de mi trabajo, me parecían suficientes para rescatar la *Fábula de Criselio y Cleón* de ese baúl de la historia literaria donde todavía se encuentran encerradas muchas piezas de nuestro teatro barroco.

CATEQUESIS Y FANTASÍA : EL TEATRO ASUNCIONISTA DEL SIGLO XVI

Alfredo HERMENEGILDO
Université de Montreal

Desde las experiencias litúrgicas, sacras o profanas, presentes en la vida comunitaria de la Edad Media, hasta la efervescencia de las comedias de santos y de los autos sacramentales, llegado ya el siglo barroco, la escena española, la que se expresa en lengua castellana, pasa durante su etapa del Quinientos por un largo camino, algunas de cuyas etapas vamos a tratar de describir en las páginas que siguen. La cosecha fue abundante. La actividad intensa. Y los resultados, a veces poco o mal conocidos, formaron parte de la gran aventura religiosa y teatral del siglo XVI. Los dos ejercicios que, de modo más general, llenan la actividad religioso/escénica de la centuria son el catequístico, concebido en tanto que proyecto universal y propagandístico de unas afirmaciones consideradas como verdades de fe, como ilustraciones de la tradición judeo-cristiana o como norma de costumbres, y el que se manifiesta cual gran icono del triunfo de la fe católica sobre la secesión protestante, es decir, el auto sacramental. El primer ejercicio engloba al segundo, que no llega a triunfar de modo rotundo hasta el siglo XVII. Hay en el XVI una clara preocupación por el tema sacramental, eucarístico, preocupación que conduce en sucesivas etapas a su realización plena en manos de Calderón de la Barca llegado ya el siglo siguiente.

Queremos acercarnos al teatro religioso del XVI desde la perspectiva de quien lo ve como un magno corpus integrado dentro de dos formas de teatralización: la que se hace pensando en la presencia de un público cautivo, cerrado (cortesano, colegial o catequizable¹), y la que se dirige a un espectador no estrictamente libre, pero mucho más abierto, puesto que asiste con relativa espontaneidad a los grandes espectáculos públicos de los autos sacramentales, en sus distintas manifestaciones. El espectador de los autos sacramentales es cada vez más libre de hacer frente a la escena como vehículo de propaganda. El control del magisterio es más fuerte que en el siglo XVI. Pero la capacidad de ejercer una libertad de adhesión personal al mensaje es mayor, porque más que ante un ejercicio catequístico, de enseñanza, el

¹ Las nociones de público cautivo o cerrado y de público abierto quedan expuestas en nuestro estudio *El teatro del siglo XVI*, Madrid, Júcar, 1994, pp. 17-18.

espectador se enfrenta con un alarde propagandístico. El teatro religioso del XVI, en cambio, es fundamentalmente un producto de encargo hecho para ser representado, con fines catequísticos y pedagógicos, ante un público cerrado, cautivo y desprovisto de la libertad de enfrentarse de modo dialéctico con el mensaje recibido. La obra encierra en sí la pregunta y la respuesta, la duda religiosa y la solución fijada por el magisterio eclesiástico.

La intensa actividad dramático-religiosa de la segunda mitad del siglo XVI, una vez tomada en consideración la existencia del gran trabajo catequístico-teatral que suponen los textos de la *Recopilación en metro* de Sánchez de Badajoz, queda reflejada en algunas colecciones de obras teatrales de tipo religioso pertenecientes a los finales de ese segundo medio siglo². Pero la colección que destaca por encima de las demás es el llamado *Códice de Autos Viejos*. Wardropper considera el conjunto como «obra de transición situada entre la Edad Media y el Barroco»³, pero es algo más que una recopilación nostálgica del pasado medieval que no tiene más virtud que la de servir de pasillo y de puente para llegar al siglo XVII. El *Códice* es una gran manifestación de las experiencias dramático-religiosas llevadas a cabo en las calles, plazas y tablados españoles del XVI.

Con la excepción del *Auto de Caín y Abel*, obra de un autor conocido, el valenciano Jaime Ferruz, el resto de la producción recogida en el *Códice* es anónima. Se han hecho suposiciones, alguna de ellas bien fundada, sobre la posible pertenencia de ciertas piezas a Micael de Carvajal, Alonso de Torres, Vasco Díaz Tanco de Fregenal o Lope de Rueda. Salvo el caso de este último, que según Mercedes de los Reyes, parece muy probable autor de alguna obra del *Códice*⁴, el resto de la producción no puede atribuirse de modo medianamente seguro a ningún autor dramático preciso. Los 96 autos, farsas y coloquios que recoge la colección han sido editados por Léo Rouanet⁵ y, en parte, por Miguel Ángel Pérez Priego⁶, pero todo el conjunto necesitaría una buena revisión y una puesta al día con criterios modernos de edición. El estudio exhaustivo de Mercedes de los Reyes es un cúmulo

² Véase *Four Autos Sacramentales of 1590: Sacramento de la Eucaristía, La Conversión de Sant Pablo, El Castillo de la Fee, El Testamento de Christo*. Ed. Vera Helen Buck, Iowa, University of Iowa, 1937. También es importante *Three Autos Sacramentales of 1590: La Degollación de Sant Jhoan, El Rescate del Alma, Los Amores del Alma con el Príncipe de la Luz*. Ed. Alice Bowdoin Kemp, Toronto, Toronto University Press, 1936.

³ Bruce Wardropper. *Introducción al teatro religioso del siglo de oro*, Salamanca, Anaya, 1967, p. 214.

⁴ Mercedes de los Reyes Peña, *El «Códice de Autos Viejos»*. *Un estudio de historia literaria*, Sevilla, Alfar, 1988.

⁵ *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*. Ed. Léo Rouanet. Barcelona-Madrid, Macon Protat Hermanos, 1901, 4 vols. Lo citaremos usando las siglas CAV.

⁶ *Códice de autos viejos. Selección*. Ed. Miguel Ángel Pérez Priego. Madrid, Castalia, 1988.

lo de noticias, clasificaciones, análisis y perspectivas que facilitaría grandemente la publicación que reclamamos.

La anonimia casi generalizada que caracteriza, con mínimas excepciones, las piezas del *Códice*, puede deberse, según De Los Reyes⁷, a «la escasa celebridad de sus autores, vecinos probablemente de la ciudad donde se ponían en escena; y la consideración de las piezas como obras para ser representadas, razón por la que no se imprimían y triunfaba en ellas el nombre del representante sobre el del autor, ya que aquél era en definitiva el responsable y con quien el municipio hacía el concierto». En otras palabras, los textos conservados son, verosímilmente, una colección de autos cuya finalidad primera, y casi exclusiva, era su puesta en escena en ámbitos populares y con fines catequísticos. Las dos coordenadas, representación y propaganda religiosa, hacen que el *Códice* aparezca como un conjunto reunido por quien tenía la intención de llevar a cabo su escenificación en los momentos adecuados de las fiestas religiosas o, incluso, simplemente cívicas. Digamos inmediatamente que la línea divisoria entre lo religioso y lo cívico no es, ni mucho menos, nada claro y distinguible. Incluso en una sociedad moderna y laica, como es la española de hoy. El caso de las representaciones del *Misteri d'Elx* es un ejemplo muy convincente.

Los temas tratados en la colección salen en muchos casos de las narraciones bíblicas, de la historia del pueblo de Israel y de las numerosas anécdotas inscritas en la tradición cristiana, desde la circuncisión de Cristo hasta la degollación de Juan el Bautista, desde la resurrección del Nazareno hasta la ascensión de María a los cielos, etc. Sin dejar de lado los referentes salidos de la hagiografía cristiana –San Pedro, San Pablo, San Francisco, San Antonio, la Magdalena, etc.-, ni las obras basadas en parábolas evangélicas –el hijo pródigo- o las construidas con figuras morales.

Respecto a la representación posible de las piezas, el *Códice* incluye, en sus numerosas didascalias explícitas e implícitas, una serie de signos que condicionan la puesta en escena: movimientos, gestos, utilización de la música como vehículo de comunicación, utilería, vestuario, distribución y atribución del espacio escénico a los personajes que ocupan los correspondientes lugares dramáticos, etc. Sin entrar en muchos detalles ya que el espacio disponible resulta limitado, es preciso mencionar que ciertas piezas del *Códice* no requieren el empleo de la técnica de la escena múltiple en la representación. Son aquellas cuya acción se realiza en un solo lugar (el *Aucto del rey Asuero*, por ejemplo). Hay otras obras cuya anécdota se desarrolla en más de un lugar, pero de forma consecutiva (el *Auto del sacrificio de Jeté*), lo que requiere una concepción particular de la representación, aunque no exige la existencia de un escenario múltiple. Sin embargo, dicha escena múltiple aparece, con estructura vertical u horizontal, en una serie de piezas perfectamente estudiadas

⁷ De los Reyes, *El Códice*, p. 150.

por De los Reyes⁸. Aunque no hay documentos precisos que lo confirmen –sólo se pueden hacer conjeturas sobre los modelos de representación del *Códice* a partir de los textos mismos- sí se puede suponer, con alto grado de probabilidad, que muchas de estas piezas se pusieron en escena utilizando los carros como soporte, carros menos voluminosos y complejos que los del siglo XVII, pero muy semejantes a los que utilizó Diego Sánchez de Badajoz.

Pero en este encuentro almeriense, queremos centrar nuestra reflexión y recoger algunos ejemplos de lo que fue el teatro asuncionista en el ámbito castellanohablante peninsular, tan extenso y fecundo en la escena de lengua catalana. Y la primera constatación es su notable escasez. Los estudios de Eduardo Juliá Martínez⁹, Luis Quirante¹⁰ y Francesc Massip¹¹ hacen alguna referencia muy somera al asunto. Y nos pareció útil describir y analizar las pocas obras dramáticas que en el ámbito español de lengua castellana se han dedicado al tema de la Asunción de María.

Dentro del corpus recogido en el CAV, vamos a poner de relieve unos cuantos autos consagrados al asunto citado. El tema y su teatralización sigue socialmente vivo en Elche, aunque en lengua catalana. Y por ello me parece atractivo ver cómo abordan la catequesis sobre tal cuestión algunas de estas piezas, que son la vertiente castellana del ejercicio didáctico tan rica y profusamente tratado en el oriente peninsular. Pero empezaremos, antes de llegar a ellos, describiendo el contenido y características de algunos otros ejemplos ajenos al CAV.

Una simple cita de García Soriano –desconocemos la obra en cuestión- nos permite inscribir aquí una comedia hispanolatina en cinco actos, representada dentro del ciclo de las experiencias teatrales de los colegios jesuíticos. Se trata de *Ad gloriam sacratissimae Virginis in cuius Assumptione per vigilio huic comoedia imposita est suprema manu*. Creemos que es el único ejemplo de teatro asuncionista surgido en la experiencia escénica colegial, a pesar de ser el día 15 de agosto una gran fiesta que, frecuentemente, coincidía con el fin de curso.

Entre las obras conservadas y publicadas modernamente, hay cinco que tratan del misterio asuncionista. La primera es la *Farsa del mundo y moral*, de Fernán López de Yanguas¹². En una especie de prólogo inscrito al principio de

⁸ De los Reyes, *El Códice*, pp. 1027 y siguientes..

⁹ Eduardo Juliá Martínez, «La Asunción de la Virgen y el teatro primitivo español», *Boletín de la Real Academia Española*, 41, 1961, pp. 179-334.

¹⁰ Luis Quirante Santacruz, *Teatro asuncionista valenciano de los siglos XV y XVI*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1987, pp. 23-24.

¹¹ Francesc Massip i Bonet, *La Festa d'Elx. I. Els misteris medievals europeus*, Alicante, Diputació d'Alacant-Ajuntament d'Elx, 1991, p. 49.

¹² Citamos según Fernán López de Yanguas. *Obras dramáticas*. Ed. Fernando González Ollé, Madrid, Espasa Calpe, 1967. Damos el número de la página o de los versos al lado del texto correspondiente.

la pieza, se dice así: «Relátase, en fin, la Assumpción de Nuestra Señora, en la cual hay bien que ver y que no ver, porque no alcançan los ojos. Acaba con su música concertadamente» (p. 33). En una obra de carácter simbólico, poblada de figuras morales, es la Fe quien describe con muchos detalles (vv. 617-812) el misterio asuncionista. No hay, pues, una representación del asunto, sino una simple y detallada narración de los hechos, utilizando una mezcla pintoresca de los contenidos de la fe cristiana con los conocimientos “científicos” que de la astronomía poseía la tradición astrológica, es decir, la acumulación sucesiva de las esferas celestes, hasta llegar al empíreo o lugar divinal¹³. El punto de partida y la justificación de la Asunción es evitar el «tormento» del proceso de deterioración característico de la vejez y de la muerte, propio de los seres humanos. A la Virgen se le evita el envejecimiento. Así dice la Fe:

Mas porque la Madre de Dios infinito,
sancta en la vida y en su nascimiento,
no padesciesse tamaño tormento
en su cuerpo sancto, precioso, bendito,
y para librilla de todo confflito
y ya coronalla por Reina del Cielo,
subióla su Hijo del mísero suelo
con músicas dulces»
(vv. 633-640).

La ascensión a los cielos es un recorrido por las sucesivas esferas celestes. La Virgen, rodeada de innumerables ángeles músicos, precedidos por David «tañendo su sancto y divino salterio» (v. 651), subía «en trono imperial» (v. 662) y «miraba los cuerpos que acá bajo son» (v. 669). En su peregrinación por los espacios siderales, María llega a la primera esfera

«y vio que la Luna, con clara lumbrera,
salió a rescebilla de muy buena gana» (vv. 683-684).

María abandona el «orbe lunar» (v. 689) y entra en la segunda esfera, la de Mercurio:

¹³ Javier Espejo apunta la posibilidad de que se hiciera algún gesto concreto que implicase una cierta actividad representacional (Javier Espejo Surós, «Teatro religioso y dimensión afectiva: ensayo de interpretación», *Teatro religioso y corrientes de espiritualidad en tiempos de Hernán López de Yanguas*. Ed. Javier Espejo Surós y Jesús Maestro, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2007, p. 105.

«Sintiólo Mercurio, segundo planeta,
oyó las canciones del sancto profeta
y los menestriles de lejos sonar» (vv. 690-692).

La Virgen continúa su «sancta carrera» (v. 698) y llega a la esfera de Venus, la tercera, pero no se detiene en ella. La propia Venus

«de mucha vergüença su gesto ascondió,
que no conformaban sus obras con Ella.
No hizo la Virgen ningún caso de ella
y al círculo cuarto derecha pasó» (vv. 701-704).

Venus, la diosa del amor, está ausente de la vida de la Virgen y siente vergüenza de verla. La obsesiva y dogmática afirmación del discurso oficial cristiano aparece bien marcada en el texto de Yanguas.

La Virgen y su compañía se detienen para mirar «el Zodiaco con sus doze signos» (v. 710). Sigue después hasta el «cerco de Mares» (v. 715), es decir, Marte, que, al verla, «hincó las rodillas» (v. 722). De allí vuela María hasta «la casa de Júpiter» (v. 726), quien, al contemplar «la gente y la fiesta, / como un personaje sin son se quedó» (vv. 727-728). El peso de la metateatralidad apuntada en Júpiter, transformado en personaje mudo ante tanta maravilla, es digna de señalarse en un pasaje puramente narrativo, pero integrado en la estructura teatral del conjunto de la pieza. Después Júpiter se postra ante María y le dice:

«Reposad un poco en mi habitación,
que, puesto que sea muy pobre el mesón
para tan alta y real majestad,
tomad lo vivo de mi voluntad.
Si falta hay en casa, merezco perdón» (vv. 732-736).

María pasa por el espacio de Saturno, el séptimo planeta, llega al «octavo polo, que es cielo estrellado» (v. 748), y ve el Carnero (v. 753), el Toro (v. 754), Cástor y Pólux (v. 755), el Cáncer, «que estaba delante el León» (v. 756), Virgo y Escorpión (v. 757), Libra, Centauro y Capricornio (v. 758), Acuario y los Peces (v. 759). Es decir, todos los componentes zodiacales. Miró las Híadas o Híades, las Siete Cabrillas, los Canes, el Cisne y Dragones, la Lira de Orfeo y las Osas (vv. 761-767).

Acompañada por las «mil músicas dulces [que] los ángeles cantan» (v. 776), llega al noveno cielo, «que suelen llamar cristalino» (v. 780), para acceder al décimo «que llaman empirio» (v. 782), «más fresca que rosas ni flores de lirio, / do estaba su Hijo, precioso, divino» (vv. 783-784). Al despliegue del conocimiento astral, se une la descripción propia del discurso religioso cristiano, es decir, aparecen, para

recibir a la Virgen, los Coros con sus Procesiones, Virtudes, Poderes, Principados, Arcángeles, Tronos, Dominaciones, Serafines y Querubines y (vv. 785-792).

En la última etapa de la celeste peregrinación, María es recibida por la Trinidad. El Hijo le da la bienvenida para que goce «de la gloria que ansí merecistes» (v. 799). María se inclina ante la «Majestad real» (v. 804). Y siguiendo claramente el modelo monárquico y cortesano,

«El Padre infinito sentar la mandó
en silla imperial, según su persona;
el Hijo le puso de reina corona;
el Espíritu Sancto el cetro le dio» (vv. 805-808).

Y la Fe termina su relato con estas palabras:

«Veis aquí, hermanos, en qué me he ocupado
todo este día solene hasta agora,
en ir con aquesta sagrada Señora
fasta el lugar que os he recontado» (vv. 809-812).

La larga y detallada narración que hace la Fe es una predicación, un relato de las afirmaciones que hace la Iglesia, mezcladas dentro del discurso «científico» frecuente en la época. Desde un punto de vista dramático y teatral, el parlamento de la Fe es una explicación, una declaración de lo que ocurre mientras suben lentamente al Cielo el cuerpo y el alma de María, como sucede en la escenificación del *Misteri d'Elx*. Yanguas describe lo que el *Misteri* deja envuelto en la música, el canto y la visión grandiosa de la Asunción de María cuando llega el encuentro final de Dios Padre en las alturas del espacio vertical organizado en la Iglesia ilicitana. En Yanguas no hay subida y bajada del alma para recuperar el cuerpo mariano y elevarlo hasta las alturas. No se habla de la muerte de la Virgen, porque quiere evitarse el deterioro de la vejez.

En el *Códice de autos viejos* hay tres piezas sobre la Asunción de María, las que llevan los números 31 (*Aucto de la Asunción de Nuestra Señora*), 32 (*Aucto de la Asunción de Nuestra Señora*) y 62 (*Auto de la Assumption de Nuestra Señora*). Con la mínima variante gráfica en el tercero, los tres tienen el mismo título y tratan el tema de modos semejantes, aunque se distinguen por su longitud, número de personajes y ciertos detalles de las respectivas fábulas.

Mercedes de los Reyes¹⁴ hace un estudio completo de los tres autos. El que lleva el número 31 parece inacabado. No se presenta en él, a pesar del título que lo

¹⁴ De los Reyes, *El Códice*, pp. 452 y siguientes, hace un análisis detalladísimo de las coincidencias y diferencias existentes entre los tres autos. No vamos a repetir lo allí dicho con gran precisión y pertinencia.

identifica, la Asunción de María. Termina con la procesión del entierro del cuerpo de la Virgen, llevado a hombros por los discípulos. En el auto 62 sí se representa la Asunción, tras el sepelio. El cuerpo sube a los Cielos mientras los apóstoles entonan un villancico. Mercedes de los Reyes¹⁵ piensa que los dos autos son tal vez fruto de una misma mano y que el 62 es una corrección y mejora del 31.

El auto 32 es muy semejante a los dos primeros¹⁶, pero se diferencia de ellos en varios detalles importantes, como la escena en que los judíos intentan apoderarse del cuerpo de María y el milagro que sigue con la conversión consecuente de dichos personajes. Es un episodio frecuente en la dramaturgia asuncionista –el caso del *Misteri d'Elx* no es el único que lo integra en sus escenas-, pero falta en los autos 31 y 62 del *Códice*. En el auto 32 el Cielo se abre tres veces: una para recibir el espíritu de María; en la segunda desciende el alma acompañada de un coro de ángeles y se une al cuerpo, para volver a subir y ser coronada por la Santísima Trinidad; la tercera es el momento en que se arroja la cinta que María envía al apóstol incrédulo, a Tomás.

Hay un problema fundamental en estos tres autos y, en general, en toda la literatura religiosa. Es la necesidad de presentar en forma verosímil lo que aparece a primera vista como algo carente de conexión con la realidad sensible, como elemento propio de la fantasía. Por surgir así un problema al que tiene que hacer frente, por diversos medios, la literatura catequística, especialmente la dramática, es este el punto central de nuestra reflexión sobre los tres autos asuncionistas del *Códice de autos viejos*.

En toda representación religiosa hay siempre una oposición entre lo que se intuye como real y lo que se manifiesta con rasgos salidos de un mundo ajeno a lo descodificable por la vía de los sentidos. El espectador y su racionalidad hacen frente, a veces, a unos signos dramáticos que la experiencia personal y colectiva califican de irracionales, de fantásticos, de inaprehensibles por medio de la percepción sensorial en la vida cotidiana. Cuando el público de los autos ve en escena a la Trinidad coronando a la Virgen, a un ángel alado, a uno o varios judíos convertidos milagrosamente después de recuperar el uso perdido de manos y pies, a unos apóstoles que, desde regiones lejanas, llegan ante la Virgen de modo espectacular y en un tiempo mínimo coincidente con el presente dramático, constata, echando mano de su experiencia personal, que no ve ni percibe a diario figuras ni situaciones semejantes. Tiende a considerarlas como signos fantásticos, como formas salidas del mundo de lo inverosímil, como acontecimientos de un orden extranatural. Y sin embargo, detrás de esas «fantasías» de los autos y farsas, hay algo que obliga, algo que incita al espectador a no considerarlo como tal «fantasía». Ese enfrentamiento

¹⁵ De los Reyes, *El Códice*, pp. 460-461.

¹⁶ De los Reyes, *El Códice*, pp. 461-463.

entre lo que el público asistente tiene la tentación de identificar como «fantasía» y lo que venera como «realidad verosímil» es una de las preocupaciones mayores latentes en todo texto catequístico llevado a las tablas.

Para hacer frente al problema que supone el ejercicio catequístico, hay que tener en cuenta la diferencia establecida por Risco¹⁷ entre literatura maravillosa y literatura fantástica, la diferencia existente entre un texto que sitúa al lector en un espacio donde los fenómenos extranaturales no se problematizan y son percibidos como naturales en el medio en cuestión -literatura maravillosa-, y otro texto que sitúa al receptor ante un mundo en que dichos fenómenos se ponen constantemente en tela de juicio -literatura fantástica-. La variedad maravillosa es isotópica desde el punto de vista semiótico, ya que sus datos tienen coherencia dentro de un solo código, el interno, el de la diégesis, pero es anisotópica desde la perspectiva semántica o intersemiótica, en su relación con el espacio externo, el del lector/espectador. En la variedad fantástica, las manifestaciones prodigiosas crean la anisotropía semiótica, o sea la incoherencia del código que rige el mundo interno de la fábula; también descubren una anisotropía semántica o intersemiótica, o sea la falta de homogeneidad y de coherencia con la isotopía vigente en el mundo del lector. El conflicto que plantea la literatura fantástica aparece así como un choque entre el espacio de la diégesis y la visión del mundo que el lector tiene -la vigente en su medio, ha de entenderse-, y como enfrentamiento entre la concepción de la realidad que poseen los personajes mismos que viven dentro de la diégesis y la alimentan con sus acciones y discursos.

De este modo las oposiciones [maravilloso / realista] y [fantástico / realista] vienen a significar, en suma, las actualizaciones históricas de la oposición lógica [isotopía (o principio de coherencia) / anisotropía (o principio de incoherencia)]. Por otra parte, la diferencia entre lo realista y lo maravilloso/fantástico queda condicionada por la intencionalidad latente en la obra literaria y por la percepción global que del objeto tiene el destinatario. En general puede afirmarse que, en lo que toca al realismo o, al menos, a la verosimilitud, el creyente cristiano -el de tradición cristiano-romana o católica, en concreto- acepta la representación de un hecho milagroso como la figuración de algo «real», a condición de que el magisterio eclesiástico lo haya consagrado o permitido, con lo que se estaría identificando lo real fingido, lo maravilloso, con lo canónicamente aceptado, y lo fantástico, lo legendario, con lo no-canónico. La anisotropía semántica o intersemiótica de lo maravilloso queda corregida y reducida por el discurso del magisterio eclesiástico

A pesar de la percepción como algo real de los hechos dramatizados y escenificados, los autos que estudiamos tienden a reforzar la dimensión maravillosa,

¹⁷ Antonio Risco, *Literatura fantástica de lengua española. Teoría y aplicaciones*. Madrid: Taurus, 1987, pp. 25-26.

porque el riesgo de percepción como fantástico de lo que aparece en escena es siempre grande. Y la catequesis no puede permitirse el lujo de asumir el riesgo de dejar cabos sueltos. Veamos algunos de los casos más significativos.

Hay apariciones sobrenaturales que no impresionan ni extrañan a los personajes de la diégesis. Cuando el ángel se aparece a la Virgen, esta no se sorprende. Acepta la verosimilitud de su presencia y la apoya con una clara afirmación:

«O mensajero del cielo,
quanto tiempo a que bivia
mi anima en agonía,
esperando este consuelo.» (Auto 31, vv. 17-20)¹⁸

Uno de los problemas de verosimilitud que plantean los tres autos es el de la aceleración del tiempo, reduciendo su longitud y profundidad hasta los límites del *hic et nunc*. Es decir, aunque los personajes estén en un espacio geográfico muy alejado del espacio dramatizado, se presentan en escena de forma inmediata. El tiempo dramático aparece totalmente desconectado del tiempo real, el del espectador. Es un tiempo metafórico, metonímico, que permite la reducción de la representación de la fábula. Cuando el ángel anuncia a María que llegarán los apóstoles, entra inmediatamente Juan, el primero, el más cercano a Jesús, el discípulo amado. Él mismo se extraña del «milagro»:

«Que milagro es, me dezi,
Virgen, qu'estando en Arlentes
predicando a muchas gentes
fuy tomado y puesto aqui?» (Auto 31, vv. 57-60)

María, con quien el espectador ya ha establecido contacto y a la que ve como figura situada dentro del espacio de lo real y de lo verosímil, no se sorprende de la presencia de Juan y le entrega la palma que a ella le ha dado el ángel. La extrañeza de Juan -fantasía- es neutralizada por la no extrañeza de la Virgen, lo que reduce lo inverosímil del viaje a la condición de maravilloso, propia de la aceptación prevista en la catequesis.

La entrada en escena del resto de los apóstoles se lleva a cabo por medio del mismo programa dramático. Juan expresa su deseo de ver llegar a «mis hermanos amados» (Auto 31, v. 78) antes de que muera la Virgen. El tiempo real es suplantado por el tiempo dramático y los discípulos aparecen en escena, según reza la didascalia explícita [Entran San Pedro y Santiago y S, Andres y los otros

¹⁸ Citamos por la edición de Léo Rouanet (1901), ya mencionada más arriba.

apostoles] (Auto 31, p. 4). Pedro, Andrés y Santiago se extrañan de lo que ha ocurrido:

«S. Pedro: No sin grande admiración
es aqueste ayuntamiento.

S. Andres: En verdad, que yo no siento
que pueda ser la ocasión.
[...]

Santiago: Por cierto, nuestra llegada
por milagro de Dios es.» (Auto 31, vv. 89-96)

La intervención de los dos primeros sitúa el hecho dentro del marco de lo fantástico, de lo anisotópico e inverosímil. Los personajes se extrañan de lo que ocurre en el espacio interior, en el de la fábula. Pero al reducir Santiago todo a la condición de milagro, el conjunto queda integrado en las coordenadas de lo verosímil, de lo isotópico y, en consecuencia, de lo maravilloso, de lo que acepta como real el creyente/público espectador.

En este mismo pasaje del auto 31, Juan pide silencio para que «no seamos barruntados / del pueblo de los Judios» (Auto 31, vv. 103-104). Es curioso que, incluso si la escena de «la Judiada», por usar los términos del *Misteri d'Elx*, no se representa, como ocurre en el Auto 32, el Auto 31 sigue la tradición de la Iglesia, que establece el paralelo exacto de la Asunción de la Virgen con la Resurrección y Ascensión de Cristo. Si, según la tradición evangélica, los judíos dijeron que los apóstoles habían robado el cuerpo de Cristo para proclamar su resurrección, en el caso de la Virgen quiere la comunidad apostólica evitar que nadie pueda invocar tal robo. A pesar de la extremada simplicidad del auto, hay una nota importante que enlaza la Asunción con la Resurrección y Ascensión de Cristo, «verdades» proclamadas por la Iglesia y aceptadas por los fieles como elementos perfectamente coherentes con la fe del creyente. Y para que la Asunción de María entre dentro de la percepción de lo maravilloso isotópico, se les dice a los apóstoles, por boca de Cristo, que entierren el cuerpo de la Virgen en «el val de Josafad» (Auto 31, v. 150) y que no se aparten de donde la pongan «ni quiteis / dentro de terçero día» (Auto 31, vv. 153-154). Es decir, el tercer día, el de la resurrección de Cristo, ya aceptado por la predicación y por la creencia de los fieles como algo «real» e isotópico, prolonga su sombra sobre los hechos relativos a la Asunción. Lo que viene a ser la afirmación implícita, aunque poco evidente al margen de la doctrina de la Iglesia, de que pasado el tercer día, el cuerpo ya no estará presente porque habrá resucitado y subido al Cielo. De este modo neutraliza el texto la fantasía de los hechos, superponiéndoles el modelo

cristiano, ya percibido como maravilloso y, por lo tanto, como isotópico y no extraño. Lo que asegura la eficacia de la catequesis.

El Auto 62, el más largo de los tres –434 versos-, despliega en la loa la serie de alabanzas a María (estrella, vergel, seráfico dechado, vara de Aarón, torre de David, etc.). Y termina dicha loa con una curiosa instrucción en la que se pide silencio al público, un silencio mecánicamente reclamado para que la representación se haga con facilidad. Hasta ahí el auto entra dentro de la norma. Pero añade algo más significativo. El silencio reclamado implica que sólo deben y pueden hablar los que saben, es decir, la jerarquía, la Iglesia docente: «Quien no entendiese calle, porque entienda / que hablar y no entender no tiene enmienda» (Auto 62, vv. 55-56). Es decir, se protege la descodificación y comprensión del mensaje, su recta interpretación, como algo que implica «realidades» religiosas, por la autoridad de los que poseen el magisterio eclesiástico, con lo que se envuelve todo lo que se va a representar con la condición maravillosa, isotópica desde el punto de vista semántico. Su significado, a pesar de ciertos rasgos que pueden aparecer como extraños, irreales y anisotópicos, queda bien anclado en la «autoridad del magisterio» y es percibido por el espectador como algo maravilloso y, por tanto, «real».

El contenido del Auto 62, más elaborado que el del 31, recoge los elementos fundamentales aparecidos en este último, aunque añade segmentos nuevos, tales como la Asunción misma del cuerpo de la Virgen: llegada del ángel, entrega de la palma, anuncio de la muerte de María, llegada de Juan «espantado y sin sentido» (Auto 62, v. 192), entrada del resto de los apóstoles, también admirados y confusos por el rápido y extraño viaje que han hecho desde regiones lejanas, muerte de María y bendición de los discípulos, encargo angélico para que lleven el cuerpo al valle de Josafat, procesión del entierro, elevación del cuerpo («Aquí se cahee la tapa del ataud y enpieça a subir el cuerpo» - Rouanet, vol. III, p. 33). La caída de la tapa, muy impresionante en sí, no produce extrañeza en los apóstoles. La isotopía semiótica se mantiene; la semántica está asegurada por el discurso envolvente del magisterio eclesiástico.

El Auto 32 recoge también los elementos esenciales de la dramaturgia asuncionista. Desde el punto de vista escenográfico es más espectacular que el auto anterior. Cuando María muere, el texto pone en su boca las mismas palabras pronunciadas por Cristo al final de su agonía en la cruz: «y en tus manos encomiendo / aqueste spiritu mio» (Auto 32, vv. 140-141). La muerte de María es presentada de forma simple, casi ritualizada, litúrgica, pero la didascalía que sigue [Aquí se abre el cielo y parecen las tres personas de la Trinidad cantando con el animal (Rouanet, vol. II, p. 13) ordena una innovación escénica mucho más cercana a las teatralizaciones aparecidas en el ámbito peninsular catalanohablante que a las usadas en el espacio castellano. El Auto 32 se distingue de los otros dos por su condición más espectacular, por su escenografía más exigente. Ya en los compases finales de la obra, vuelve a abrirse el Cielo, baja el alma con un coro de ángeles para subir de nuevo

con el cuerpo resucitado mientras cantan las personas de la Trinidad. Cuando llega arriba, es coronada por las tres divinas personas.

Añadamos dos observaciones necesarias para poner de relieve la originalidad de este auto con respecto a los dos anteriores. En primer lugar, recordemos la escena del intento de robo del cuerpo de María, hecho por unos judíos, que llegan a tocar las andas donde yace el cadáver y son castigados con la paralización de sus manos pegadas a dichas andas. El Rabí pide ayuda a Pedro, quien le exige un acto de fe. La resistencia del jefe religioso se quiebra. En dos versos acepta y expresa su conversión: «Juro a Dio, sin faltar nada / creo qu'és Dios soberano» (Auto 32, vv. 205-206). En el primero se menciona a Dio, usando el singular antietimológico empleado por los hispano-judíos para evitar la apariencia plural de la forma [Dios]. Y el segundo verso ya recoge la conversión por medio del icono léxico [Dios], etimológicamente correcto y característico de la tradición hispano-cristiana. El problema de la conversión de los judíos ocupa un espacio importante en este auto, mientras está ausente de los anteriores, salvo una mínima alusión estrictamente textual y no escénica.

La escenificación de las dudas del espectador, del riesgo de fantasía implícito en todos los hechos dramatizados, aparece hecha icono en la persona del apóstol Tomás, encarnación tradicional de la duda y figura emblemática de la necesidad de percibir por los sentidos –tocar las heridas de Cristo resucitado, según el relato evangélico– lo que aparece como afirmación de fe. Tomás llega a escena en nuestro auto cuando María ya ha subido al Cielo y ha sido coronada por la Trinidad. El apóstol trae ante el espectador el problema de la fantasía, de la irrealidad de los hechos representados, de las dudas que alimentan la racionalidad de ese mismo espectador. Y lo plantea con los términos propios de quien necesita integrar lo visto dentro de la isotopía de la revelación cristiana:

«Hermanos, que maravillas
el Señor nos a oy mostrado!
que, çierto, vengo espantado,
sin alcançar a sentillas,
y estoy muy maravillado;
porque e venido tan presto
desde las Yndias aqui,
que no creo ser ansi,
ni alcanço a saber qu'és esto;
lo que sepais me dezi.» (Auto 32, vv. 248-257)

Es decir, toda la representación del misterio ha terminado, pero queda por aclarar su dimensión catequística. El auto no se cierra con el esplendor de la coronación, como en el *Misteri* ilicitano, sino que va a intentar romper la anisotropía y

extrañeza que ha podido provocar en el espectador una reacción semejante a la que se ha producido en Tomás. Pedro le dice a Tomás lo que ha pasado y la respuesta de este último es clara y rotunda:

«Por cierto, por ynposible
tengo tan estraña cosa,
y la terne por dudosa
si no la viesse visible
por señal maravillosa.» (Auto 32, vv. 268-272)

Las dudas del icono [Tomás] son neutralizadas por la presencia de otro icono, la cinta de Nuestra Señora que le llega al discípulo desde el Cielo. La cinta tiene un gran efectismo escénico, porque une el cielo y la tierra, porque rompe la extrañeza y la anisotropía en que vivía Tomás, porque reduce la fantasía a la condición de maravilla, con la que todos los espectadores pueden apropiarse el misterio. Sentirán así que, dentro de lo predicado por la Iglesia, hay algo sobrehumano, maravilloso, pero perfectamente isotópico dentro de la escena y, consagrado por el magisterio, también fuera de la escena, en su significado, en su semántica.

La presencia de lo religioso en el teatro español del siglo XVI, en el de lengua castellana, ocupa un vasto espacio y es el resultado de una evidente voluntad de hacer catequesis. Bien sea el destinatario un público reducido, el cortesano o el colegial, o mucho más amplio, el que asistía a las representaciones hechas en calles y plazas, el hecho es que la experiencia colectiva dejó un corpus amplísimo y variado, cargado de enseñanzas religiosas y morales, y construido previendo unas normas escénicas que evolucionarían hasta llegar a las comedias de santos o a los autos sacramentales del XVII. El camino fue largo y los medios utilizados variados, según las diferentes categorías de espectador con que los textos dramáticos se fueron enfrentando.

Las Jornadas de Teatro del Siglo de Oro editan las conferencias, coloquios y mesas redondas realizadas en sus citas anuales. Es una manera de perpetuar lo expuesto por académicos y teatreros que, lejos de ahondar en las diferencias de sus respectivos trabajos, tienen como finalidad aunar esfuerzos, intentar acuerdos e intercambiar conocimientos para conseguir el resultado final irrenunciable: la vigencia de nuestros clásicos a través de unas puestas en escena rigurosas y vivas.

Sabemos, y lo hemos dicho muchas veces, que el hecho teatral es efímero en sí mismo, pero no lo es todo lo que le alimenta y lo que le rodea. La investigación y el estudio por un lado, junto con las opiniones del público, el intercambio de pareceres entre profesionales, o la exposición de métodos de trabajo, “en el otro costado”, como diría Juan Ramón, son materiales imprescindibles para el progreso de la teatralidad en todas sus facetas. Y aquí están contenidos ambos mundos.

Los textos que se presentan pertenecen a las XXIV y XXV Jornadas, celebradas en Almería en los años 2007 y 2008, constituyen el décimo volumen de estas actas, que, como verá el lector, hoy estrena formato nuevo. Y es que los tiempos mandan.

Los organizadores de las Jornadas y los coordinadores de esta publicación agradecen al Instituto de Estudios Almerienses su patrocinio para ofertar este material a los futuros estudiosos y espectadores de nuestro teatro del Siglo de Oro.

ISBN: 978-978-84-473-37

