EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

HACIA UNA RECONSTRUCCION ESPECTACULAR DE *EL BURLADOR DE SEVILLA Y CONVIDADO DE PIEDRA* DE TIRSO DE MOLINA.

Maribel Navas Ocaña
Universidad de Granada.

Instituto de Estudios Almerienses
Departamento de Arte y Literatura
1991

HACIA UNA RECONSTRUCCION ESPECTACULAR DE *EL BURLADOR DE SEVILLA Y CONVIDADO DE PIEDRA* DE TIRSO DE MOLINA.

Maribel Navas Ocaña
Universidad de Granada.

Acercarme a *El burlador de Sevilla* desde una perspectiva espectacular ha supuesto, en principio, un intento de aproximación al objeto artístico que el público del siglo XVII debió contemplar en los corrales de comedias. Por ello, las observaciones críticas que sobre el teatro, en general, hace José María Díez Borque (1), son de gran utilidad a lo largo de este trabajo, sobre todo, las referentes a lo que él denomina texto B o *texto escénico* (correspondiente al nivel de la comunicación visual, acústica), frente al texto A o nivel de la comunicación lingüística *(texto literario)*. La terminología de la que me voy a servir va a remitir en todo momento a la empleada por el citado crítico.

He hecho alusión anteriormente al deseo que subyace en este estudio, de contemplar la obra de Tirso con los ojos de un espectador del Siglo de Oro (contando, por supuesto, con todas las limitaciones que ello puede conllevar). Y lo primero que el ojo recibe es la información que le proporciona la puesta en escena. De ahí que, inmediatamente haya surgido la pregunta de cómo eran los escenarios de los corrales de comedias en el siglo XVII. José María Ruano de la Haza ha respondido suficientemente a esta cuestión. Para que el lector de este trabajo tenga en mente con más claridad cómo debieron ser los corrales acudimos a las palabras de Ruano de la Haza y a su representación gráfica:

"Los escenarios de los teatros comerciales españoles eran básicamente muy parecidos. Su característica esencial desde el punto de vista de la escenificación es que, al contrario de un escenario moderno, no tenían embocadura, ni, claro está, telón de boca o bastidores. Consistían en una plataforma saliente, lo que en inglés denominan un "apron stage", rodeada generalmente de público

en tres de sus lados. A los laterales de esta plataforma había, por lo menos en los dos teatros madrileños, unos tablados más pequeños, donde se colocaban tres o cuatro filas de gradas para el público, o, si lo necesitara la obra en cuestión, cierto tipo de decorados laterales, como el famoso monte por donde baja Rosaura al comienzo de *La vida es sueño*. En otros teatros no existían estos tablados laterales(...). Al fondo de este escenario se levantaba una estructura de dos o tres pisos, llamada el "teatro", o la "fachada del teatro", la cual podía tener uno o dos corredores o balcones corridos. Coronando esta estructura se encontraba un tejado, bajo el cual estaban las poleas, tornos, maderajes y cuerdas necesarias para las tramoyas.

Los postes de madera que sostenían los dos corredores dividían la fachada interna de los teatros madrileños en nueve espacios o nichos, cada uno de los cuales estaba cubierto por una cortina" (2).

Partiendo, pues, de estos precedentes críticos voy a intentar un análisis de lo que Díez Borque denomina Texto B, a través de las acotaciones implícitas y explícitas, en la obra de Tirso de Molina.

De la Jornada I me parecen interesantes dos de sus acotaciones: "Salen don Juan Tenorio e Isabela, duquesa" y "Vanse y sale Tisbea, pescadora, con una caña de pescar"(3).

El vestuario y los rasgos físicos de las actrices que representan los papeles de Isabela y de Aminta, están perfectamente claros con estas breves indicaciones. Isabela deberá llevar un vestido acorde con su rango de duquesa, mientras Tisbea deberá vestir de acuerdo con su condición de pescadora.

Hay, además, en esta jornada una serie de acotaciones implícitas: Don Pedro pregunta a Don Juan:

¿Atreveráste a bajar
por ese balcón? (v. 105-106)

No es que existiera en escena ningún balcón, ni tampoco que los dos actores estuviesen representando en el nivel 2 de la fachada del teatro. Personalmente me inclino a sostener que se encuentran en el nivel inferior y que ese balcón podía ser cualquiera de las dos puertas existentes en él. El hecho de que no aparezca ninguna acotación explícita sobre el balcón apoya, en cierta medida, esta afirmación.

Hay, también, otra acotación implícita de cómo debe estar actuando el rey de Nápoles cuando Isabela acude a su presencia:

Isabela. Gran señor, volvedme el rostro.
Rey. Ofensa a mi espalda hecha
es justicia y es razón
castigalla a espaldas vueltas.
(v. 183-186)

Hemos de suponer que el rey está hablando de cara al público, y adelantado, en una posición inmediatamente anterior a la de Isabela, dándole la espalda. Recordemos que en escena está también Don Pedro Tenorio, embajador de Castilla, que probablemente ocuparía un lugar paralelo o, en todo caso, retrasado respecto de la duquesa, ya que, hasta que el rey no se va, no comienza de nuevo a hablar. La acotación explícita "Vase el rey" (p. 115) me hace pensar que se marcha sin dignarse mirar a Isabela, que está justo detrás de él, como una muestra de desprecio por la ofensa recibida.

La siguiente escena se desarrolla en casa del duque Octavio, pero no contamos con ninguna acotación explícita o implícita sobre el decorado. Hemos de suponer que en el nivel de las apariencias podría haber alguna pintura que pusiese al público sobre la pista del cambio de lugar. Tampoco hay ninguna indicación sobre el decorado del palacio real. Sabemos que los personajes se hallan en él por la presencia del rey y por el grito de Isabela ("¡Ah del palacio!" v. 17) al descubrir que su enamorado no era el duque Octavio.

Por lo que respecta a la casa del duque, Don Pedro señala la existencia de una puerta que da al jardín:

Por la puerta del jardín,
Duque, esta prisión se engaña.
(v. 367-368)

Esta puerta sería una cualquiera de las existentes en el nivel inferior.

Pasamos a otra escena. Ya hemos hablado de la acotación que la encabeza: "Vanse y sale Tisbea, pescadora, con una caña de pescar en la mano". Tisbea inicia un parlamento, a través del cual, no sólo descubrimos su personalidad, sino que también, obtenemos indicios del lugar donde va a ocurrir la acción:

De cuantos pescadores
con fuego Tarragona
de piratas defiende
en la argentada costa,
desprecio soy encanto. (v. 427-431)

Considero que toda la escena es un ejemplo de lo que Díez Borque llama *decorado verbal* (4), es decir, la indicación verbal de significados que deberían aparecer en escena mediante signos visuales. Estamos en la orilla del mar, pero ésto lo sabemos no porque el mar esté presente (ésto, obviamente, no tiene una lectura literal), sino sólo por el atuendo de Tisbea y, sobre todo, por el accesorio que la acompaña: la caña de pescar. Podría pensarse que tal caña se añade a la caracterización general de Tisbea como personaje, sin que de ellos se desprendiera que iba a ser utilizada en ese momento. Sin embargo de su discurso se deduce que va a hacer uso de ella y por tanto, necesita la presencia del mar. Así pues, proclama:

Quiero entregar la caña
al viento, y a la boca
del pececillo el cebo; (v. 479-481)

No obstante, Tisbea no llega siquiera a iniciar su tarea, porque al instante observa en la lejanía un hecho que absorbe su atención, ya que:

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;
como hermoso pavón,
hace las velas cola,
adonde los pilotos
todos los ojos pongan.
Las olas va escarbando;
y a su orgullo y pompa
casi la desvanece.
Agua un costado toma...
Hundióse y dejó al viento
la gavia, que la escoja
para morada suya,
que un loco en gavias mora. (v. 482-498)

Entonces da Tirso la siguiente acotación: "Dentro: ¡Que me ahogo!" (p. 133). Esta acotación es la clave que nos ha hecho pensar que en el escenario

no hay ningún decorado ni del mar, ni de un barco, etc... Es posible que en el nivel de las apariencias haya un tela con la pintura del mar, para así al menos, poner al público en antecedentes de dónde se va a desarrollar la acción. Con todo, ésto es solamente una hipótesis. La escena plantea otro problema. Analicemos la siguiente acotación explícita: "Saca en brazos Catalinón a Don Juan, mojados" (p.134), o sea, Catalinón y Don Juan salen por una de las puertas del nivel 1. Ello implica que el mar estaría situado por ese lado del escenario y que Tisbea, mientras lanza su parlamento, debe mirar en esa dirección, permaneciendo de espaldas al público, o bien situarse en una esquina del tablado y hablar de lado, mirando sucesivamente al patio y al lugar donde hemos supuesto que estaría el mar. Pero, incluso, se puede plantear otra hipótesis: Tisbea se sitúa justo en la puerta y mira hacia el interior (hacia la parte del vestuario).

A continuación, Tisbea va a referir a los otros personajes el percance de Don Juan y Catalinón. Y este discurso supone otro problema para la representación:

Estando, amigos, pescando
sobre este peñasco, ví
hundirse una nave allí,
y entre las olas nadando
dos hombres, y compasiva,
dí voces, y nadie oyó... (v. 657-662)

Hay que desterrar la idea anterior de que Tisbea esté representando sobre el tablado. Tisbea pronuncia su discurso, desde el principio de la escena, en el nivel 2; está pescando sobre un peñasco que se eleva sobre el nivel del mar y de la orilla (el nivel 1), de ahí que Catalinón y Don Juan salgan mojados a escena en el tablado. Seguimos manteniendo que Tisbea probablemente estuviese representando de perfil para que el público no perdiera de vista la situación del mar en el escenario. Si el nivel 2 es el peñasco y el nivel 1 la orilla, el mar estaría justamente detrás del escenario, o sea, el espacio correspondiente al vestuario. Por eso, oímos gritar dentro "¡Que me ahogo!". Y habría que hacer una observación más: hemos dicho que Tisbea actúa de lado, pues bien, si lo hace mirando a la derecha, Catalinón y Don Juan deben salir, en el nivel 1, por la puerta de la derecha, y si lo hace mirando a la izquierda, deben salir por la puerta de la izquierda.

La acotación "Coge en el regazo Tisbea a Don Juan" (p. 140), no plantea ningún tipo de problema, aunque nos hace suponer que Tisbea ha pasado del

nivel 2 al 1, lo cual lleva consigo un desplazamiento vertical de la actriz en la escena.

Tisbea ordena a Catalinón que vaya a llamar a su gente. Esto es importante porque para mantener la lógica de la representación, si al mar le corresponde el espacio del vestuario, Catalinón debe salir y volver a entrar con Coridón y Anfriso justo por la puerta contraria a la que entró con don Juan cuando salían del mar después del naufragio. La oposición tierra/mar es resuelta por Tirso, probablemente sólo con un simple juego de puertas. Cuando todos (don Juan, Tisbea, Anfriso, Coridón y Catalinón) salgan para dar paso a la escena siguiente, deberán hacerlo también por esa puerta.

Aparecen, después, Don Gonzalo de Ulloa y el rey Don Alfonso de Castilla. Así lo expone Tirso en acotación explícita. Sin embargo, ni a través del parlamento de los actores ni de ninguna otra referencia se puede conocer cómo era el decorado de esta escena, ni la caracterización de los dos personajes. Por el diálogo nos damos cuenta que se trata de una audiencia del rey a su embajador en Portugal, Don Gonzalo de Ulloa, pero es el único dato con el que contamos. Como se puede observar, Tirso de Molina deja en manos de la compañía teatral muchos detalles de la representación.

Seguidamente, se consuma la burla de Tenorio a Tisbea, sucediéndose cuatro escenas:

1.- Don Juan y Catalinón.
2.- Don Juan y Tisbea.
3.- Coridón, Anfriso, Belisa y músicos.
4.- Tisbea, fuera de sí, cuenta a sus amigos la burla.

Las dos primeras debemos suponer que ocurren en un lugar intermedio entre la playa y la cabaña de Tisbea. Debía ser un lugar al aire libre, porque Tisbea pretende esconder en él a su amante hasta que sea el momento oportuno de entrar en la cabaña:

> Entre estas cañas te esconde
> hasta que tenga lugar. (v. 954-955)

Y ambos, Don Juan y Tisbea, salen de escena con el pretexto de que la segunda va a mostrar a su enamorado por dónde debe entrar en la cabaña. La escena se llena entonces con pescadores y músicos celebrando una fiesta. Comienzan a cantar. Me parece interesante resaltar la profunda relación que guarda la acción con lo que ocurre en escena:

A pescar salió la niña
tendiendo redes;
y en lugar de peces,
las almas prende. (v. 982-985)

Aparece Tisbea, y en un principio, nos hace creer que su cabaña está en llamas, pero no es así: es ella quien se abrasa y casi enloquece al descubrir la burla. Muy excitada se dirige hacia el mar, o sea, sale de escena y dice desde dentro: "¡Fuego, fuego!" (p. 169)

Veamos ahora el desarrollo de la Jornada II:

1- El rey don Alonso, don Diego Tenorio y el duque Octavio. No hay ninguna indicación de dónde se encuentran. Creemos que se trata del palacio real, en Sevilla.

2- Octavio y Ripio. Tampoco hay indicaciones. Suponemos que es el mismo lugar porque Octavio no abandona el tablado.

3- Don Juan, Catalinón, Octavio y Ripio.

4- Catalinón, don Juan y el marqués de la Mota.

5- Mujer y don Juan.

6- Catalinón y Don Juan.

7- Marqués de la Mota, Don Juan y Catalinón.

8- Don Diego, don Juan y Catalinón.

9- Mota, don Juan, Catalinón y músicos.

10- Catalinón, Don Juan y don Gonzalo en casa de los Ulloa.

11- Mota y músicos; Tenorio y Catalinón.

12- Mota, Don Diego, guardas, rey y acompañamiento.

13- Aminta, Batricio, Gaseno, Belisa, pastores, don Juan y Catalinón.

Hemos dicho al principio que la jornada se inicia en el palacio real. Octavio no se retira de escena hasta que concluye su parlamento con don Juan. Tenorio tampoco abandona el escenario hasta el verso 1485. Un poco antes dicen don Juan y Catalinón:

Don Juan. Vamos, pues ha anochecido,
a buscar al marqués.
Catalinón. Vamos
y al fin gozarás de su dama.
(v. 1468-1471)

Hasta aquí, pues, hemos de imaginar el mismo decorado. Pero hay una acotación explícita interesante, "Habla por una reja una mujer" (p. 188), y hay que preguntarse dónde estaría situada esa reja. Podría pensarse que se halla en el nicho central del nivel inferior o en cualquiera de las puertas, delante de las cuales se haya situado previamente, al inicio de la segunda jornada, una reja. También podríamos pensar que la mujer está en el segundo nivel, y que en el nicho nº4 (según el dibujo de José M. Ruano) se ha colocado una reja desde la cual ella entrega la carta a don Juan. Esto supondría un desplazamiento de Tenorio desde el nivel 1 al nivel 2. Si reflexionamos despacio, se mantiene la lógica en toda la escena. Esa reja, esté donde esté, no puede ser la de la casa de Doña Ana, porque si don Juan no ha abandonado el tablado, se sobreentiende que estamos aún en el palacio real. Además, no hay ninguna acotación explícita que indique lo contrario, ni el diálogo permite pensar otra cosa. Por supuesto, para significar un cambio de lugar los actores podrían haber hecho uso de las apariencias. Pero esto sería ir más allá de lo que Tirso dice en el texto. La mujer podría encontrarse perfectamente en el palacio real con la intención de dar la misiva al marqués. Claro que si esto es así, comete una grave imprudencia al no hacer llegar la carta directamente al marqués, y buscar intermediarios. Tirso, pues, simplemente está forzando la situación para que la burla pueda ser llevada a cabo.

La acotación "Sale el Marqués de noche, con músicos, y pasea el tablado, y se entran cantando" (p. 198), nos introduce en otro escenario totalmente diferente. Don Juan, Catalinón y el marqués se encuentran en la calle. Ha anochecido y posiblemente esto se mostrará al público en una tela en cualquiera de los nichos del nivel inferior o superior. Mota hace referencia a una celosía (v.1536) que se encontraría con probabilidad en el mismo lugar de la reja.

A continuación, el escenario queda completamente vacío. El marqués y los músicos se han retirado. Don Juan posee ya la capa de color que doña Ana ha exigido como prenda para reconocer a su amante. Este accesorio tiene un papel muy importante porque servirá a Tenorio para introducirse en casa de los Ulloa. El lugar de la acción ha cambiado nuevamente. El público no contempla la habitación de doña Ana, que corresponde a la zona del vestuario, tal como indica la acotación "Vanse y dice doña Ana dentro". (p. 203)

Tras un breve diálogo, el tablado se llena de nuevo con la presencia de don Juan, Catalinón y don Gonzalo. Tirso dice que deben aparecer "con las espadas desnudas" (p. 203) porque el descubrimiento de la burla requiere que don Juan y Catalinón estén preparados para defenderse. Tenorio asesina a don Gonzalo.

Catalinón y don Juan huyen y el cadáver de Ulloa es retirado de escena: "Entran muerto a don Gonzalo, y sale el Marqués de la Mota y músicos" (p. 206). El escenario ha quedado un instante vacío, para aparecer inmediatamente el marqués, los músicos y un poco después Don Juan y Catalinón. Don Juan devuelve la capa a Mota y huye. El marqués se queda solo. Alguien pronuncia dentro unas palabras que se constituyen en testimonio auditivo, ya que no visual, con el que el público cuenta para comprender que el crimen de Tenorio ha sido ya descubierto. Mota, entonces, a través de su parlamento ofrece detalles de cómo va a ir desarrollándose la escena:

¡Válgame Dios, voces siento
en la plaza del Alcázar!
¿Qué puede ser a estas horas?
Un yelo el pecho me arraiga.
Desde aquí parece todo
una Troya que se abrasa,
porque tantas luces juntas
hacen gigantes de llamas.
Un grande escuadrón de hachos
se acerca a mí, porque anda
el fuego emulando estrellas,
dividiéndose en escuadras.
Quiero saber la ocasión. (v. 1609-1621)

Interesante es la alusión a "tantas luces juntas", acotación implícita donde ya se advierte que la gente que viene a prenderlo trae consigo antorchas. Es precisamente ese "grande escuadrón de hachos" capitaneado por don Diego Tenorio. La acotación explícita exige igualmente la presencia de "la guarda, con hachas" (p. 209), situación que ya había sido explotada por Cervantes, entre otros (5).

Después de la aparición del rey, que dictamina que al marqués se le corte la cabeza, concluye la escena.

Salen entonces, Batricio, Aminta, Gaseno, Belisa y pastores músicos. La acotación explícita señala la caracterización de estos nuevos personajes: "Sale Batricio, desposado con Aminta; Gaseno, viejo; Belisa y pastores músicos" (p. 212). Probablemente Aminta y Batricio irían ataviados con trajes de boda.

"Sale Catalinón, de camino" se refiere al atuendo que ha de llevar el criado. La burla de Aminta tiene lugar en el transcurso del viaje hacia Lebrija, donde, como sabemos, el rey ha desterrado a Don Juan.

Las acotaciones "Siéntase junto a la novia" (p. 217) y "Tómale don Juan la mano a la novia" (p. 218) no hacen más que confirmar al espectador cuáles son las intenciones de Tenorio.

La Jornada III se inicia con el desenlace de la burla a Aminta. En primer lugar, hallamos a Batricio, celoso, quejándose de su suerte. La acotación de Tirso es bien clara: "Sale Batricio, pensativo" (p. 221). A continuación, entra don Juan y convence al villano de que Aminta no está enamorada de él. E inmediatamente después, aparecen Aminta y Belisa que comentan la tristeza de Batricio. Se marchan y salen don Juan, Catalinón y Gaseno. Hasta aquí ninguna acotación sobre el decorado, como tampoco la habrá en la escena siguiente entre don Juan y Aminta. Sí hay una acotación de cómo debe ir vestida, pues "sale Aminta como que está acostada" (p. 232). La situación no deja de ser comprometida ("¿En mi aposento a estas horas?" v. 2004). En esta habitación se consuma la burla, pero el espectador no lo ve. Don Juan y Aminta se retiran.

Aparecen ahora Isabela y su criado Fabio, "de camino" (p. 239). Por Fabio sabemos que nos encontramos otra vez en Tarragona (v. 2115), y es Fabio también quien anuncia la próxima presencia en el escenario de Tisbea:

> Allí una pescadora
> tiernamente suspira y se lamenta,
> y dulcemente llora;
> acá viene, sin duda, y verte intenta.
> Mientras llamo tu gente
> lamentaréis las dos más dulcemente.
> (v. 2134-2139)

Como la acotación siguiente es "vase Fabio y sale Tisbea" (p. 243), suponemos que Fabio pudo representar esta escena junto a una de las puertas del nivel inferior; desplazando ligeramente la cortina, Fabio hablaría de la pescadora mirando hacia el interior.

Concluye el diálogo de Tisbea e Isabela y salen don Juan y Catalinón. Hemos de suponer que la escena se desarrolla en una iglesia sevillana. Hay una acotación interesante: "Descúbrase un sepulcro de don Gonzalo de Ulloa" (p. 252). Más adelante veremos cómo don Gonzalo arrastra consigo a Tenorio en ese sepulcro. Sobre esta tumba Tirso da información en dos ocasiones:

1- Una vez que la guardia ha prendido al marqués de la Mota, el rey dice:

Fulmínesele el proceso
al Marqués luego, y mañana
le cortarán la cabeza.
Y al Comendador, con cuanta
solemnidad y grandeza
se da a las personas sacras
y Reales, el entierro
se haga en bronce y piedras varias:
un sepulcro, con un bulto,
le ofrezcan, donde, en mosaicas
labores, góticas letras
den lenguas a sus venganzas.
Y entierro, bulto y sepulcro,
quiero que a mi costa se haga.
(v. 1652-1664)

2- Don Juan lee lo que reza en el sepulcro de Ulloa:

Aquí aguarda del Señor
el más leal caballero
la venganza de un traidor.
(v. 2247-2249)

El mausoleo referido debía estar situado justo encima de la trampilla, más o menos en el centro del tablado.

Don Juan, como ya sabemos, invita a cenar a Ulloa. Las acotaciones son más abundantes a partir de ahora.

Hemos de tener en cuenta que nos aproximamos al momento culminante de la obra. Estas acotaciones, escasas en cuanto a decorado (aún así son más abundantes que en las restantes jornadas), se refieren, sobre todo, a la actitud, al gesto que deben adoptar los actores.

La acción se inicia en la posada "oculta" (ver p. 251) que Catalinón ha encontrado para su amo. Dos criados ponen la mesa (acotación explícita, p. 254). Se oye un golpe dentro (p. 256). Sale un criado y luego Tenorio ordena que salga Catalinón. En ambas ocasiones, las acotaciones se refieren a la actitud de terror de los dos personajes: "Vuelve el criado huyendo"(p. 258)

"Llega Catalinón a la puerta, y viene corriendo; cae y levántase" (p. 258)

Don Juan se dirige a la puerta. Tirso nos ofrece la acotación más larga de toda la obra:

"Toma don Juan la vela y llega a la puerta. Sale al encuentro don Gonzalo, en la forma que estaba en el sepulcro, y don Juan se retira atrás turbado, empuñando la espada, y en la otra la vela, y al compás don Juan retirándose hasta estar en medio del teatro." (p. 259)

Hemos de imaginar que la vela que toma don Juan estaba previamente sobre la mesa. En una mano, pues, deberá llevar esta vela y en la otra su espada. Si Tirso dice que don Gonzalo aparece "en la forma en que estaba en el sepulcro", quizás debiéramos pensar en un sepulcro con su estatua correspondiente (se trata del "bulto" al que el rey hace alusión en su parlamento). Don Juan tiene que estar turbado, empuñando la espada, y retrocediendo, casi empujado por don Gonzalo. Los criados tiemblan (acotación explícita, p. 260). Tenorio y Catalinón no se atreven a mirar de frente a Ulloa: en dos ocasiones dice Tirso que bajan la cabeza para no mirarlo cara a cara. Además cantan *dentro* lo siguiente:

Si de mi amor aguardáis,
señora, de aquesta suerte
el galardón de la muerte,
¡qué largo me lo fiáis!

Si ese plazo me convida
para que gozoso pueda,
pues larga vida me queda,
dejad que pase la vida.

(v. 2391-94)

Don Gonzalo desea hablar con don Juan a solas y para ello hace señas. Tenemos por tanto, dos acotaciones de mímica: "Hace señas que se quite la mesa, y queden solos" (p. 264).

"Vanse, y quedan los dos solos, y hace señas que cierre la puerta" (p. 265)

Las acotaciones que se siguen son bien ilustrativas de cómo deben actuar Tenorio y Ulloa:

"Paso, como cosa del otro mundo" (p. 266)

"Dale la mano" (p. 267)

"Va a la puerta" (p. 268)

"Vase muy poco a poco, mirando a don Juan, y don Juan a él, hasta que desaparece, y queda don Juan con pavor" (p. 268)

La acotación "Dale la mano" es importante: Don Juan, cuando Ulloa se ha ido, nos cuenta lo que ha sentido al estrechar esa mano:

Cuando me tomó la mano,
de suerte me la apretó,
que un infierno parecía:
¡Jamás vide tal calor!
(v. 2465-68)

Y pasamos directamente a la cena de Tenorio y Ulloa en la capilla. Primero hay un diálogo de don Juan y Catalinón ante lo que debe ser la puerta de la iglesia. Entonces dice Tirso en acotación: "Entran por una puerta, y salen por la otra" (p. 280). En ese breve espacio de tiempo debe haber sido colocado en escena el sepulcro de don Gonzalo, pues a él aludirá Ulloa en el diálogo: "Para cenar / es menester que levantes / esa tumba " (p. 281)

Lo más lógico es pensar en el concurso de la trampilla. En acotación explícita Tirso señala la aparición de dos enlutados (el clima de misterio se ve reforzado constantemente) con dos sillas. En ellas se sientan Catalinón y don Juan. Ulloa les ofrece diversos manjares terroríficos (alacranes y víboras, vino de hiel y vinagre, etc.) Estos manjares debían estar sobre el sepulcro. Pienso que no aparecen claramente a la vista del público porque si lo hicieran no sería necesario que se aclarase su naturaleza por medio del diálogo.

La música se convierte en predicción del castigo que va a recibir don Juan:

Mientras en el mundo viva,
no es justo que diga nadie:
¡qué largo me lo fiáis!
siendo tan breve el cobrarse.
(v. 2737-2740)

La acotación "Húndese el sepulcro con don Juan y don Gonzalo, con mucho ruido, y sale Catalinón arrastrando" (p. 287), da fin a la escena. Antes de esto, don Gonzalo nuevamente coge la mano de don Juan. Tenorio se defiende, intenta matarlo con una daga ("Con la daga he de matarte", v. 2760), pero finalmente Tirso nos indica que "Cae muerto" (p. 287). Entonces es cuando se hunde el sepulcro, a través de la trampilla "con mucho ruido" (6). Debió ser una escena bastante espectacular.

Hemos visto cómo se ha ido creando un clima de auténtico terror, y el hundimiento del sepulcro con Ulloa y Tenorio resultaría el punto más álgido de toda la acción.

Finaliza la obra con el casamiento de los protagonistas, tras haber relatado Catalinón lo acontecido en la capilla.

Como recapitulación y conclusiones generales de cuanto llevamos dicho:

1.- Hay 98 acotaciones de movimiento, 13 de gesto, 2 de mímica, 6 de voz, 9 de sonido, 14 de rasgos físicos, 11 de vestuario, 12 de accesorios, 4 de decorado, 1 de tramoya.

2.- Las más numerosas son las de movimiento, de las cuales sólo 15 indican un movimiento del actor distinto al de salir o entrar en escena.

3.- Las de mímica son las menos abundantes, junto con las "de tramoya", pero no por ello, dejan de ser significativas. Ya hemos señalado su interés al comentarlas.

4.- Tirso deja en manos de la compañía muchísimos detalles de decorado: sólo anota lo que le resulta más interesante (como la escena del sepulcro); en el resto de los casos, no da ningún tipo de indicaciones. Hemos recurrido, por ello, en repetidas ocasiones, a la sugerencia de la tela pintada en el nivel de las apariencias, aunque siempre teniendo presente que esto es sólo suposición, sólo hipótesis, o, simplemente, una posibilidad entre muchas dentro del campo de la puesta en escena.

5.- Los signos kinésicos y los signos exteriores al actor parecen interesar a Tirso, aunque es muy parco en las acotaciones de este tipo: con pocas palabras, aunque bien precisas o representativas, señala el vestuario, el gesto, los rasgos físicos de un actor.

Quiero añadir, por último, que intentar una reconstrucción espectacular de una comedia del siglo XVII es trabajar en el terreno de la hipótesis, como ya he dicho en varias ocasiones. He procurado mantener la lógica del texto, guiada por las acotaciones implícitas y explícitas. De todas formas, ello no supone un freno para la interpretación y la resolución personal de algunas escenas, interpretación que -esto es obvio- no ha de concordar necesariamente con la que otros estudiosos se planteen sobre el tema. Así, en fin, es el teatro.

NOTAS

1. Véase "Aproximación Semiológica a la escena del teatro del Siglo de Oro español", en *Semiología del teatro*. Textos seleccionados por José María Díez Borque y Luciano García Lorenzo. Barcelona, Planeta, 1975, pp. 49-92.

2. José María Ruano de la Haza, "Hacia una metodología para la reconstrucción de la puesta en escena de la comedia en los teatros comerciales del siglo XVII", *Criticón*, 42, 1988, pp. 81-102, con dibujos explicativos que conviene consultar.

3. *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, Edición crítica, introducción y notas de Luis Vázquez, Madrid, 1989, p. 105 y 124 respectivamente. A partir de este momento añadiré al lado de cada una de las citas el nº del verso (o la página, si se trata de acotaciones explícitas).

4. *Opus cit.*, ver nota 1.

5. Véase, por ejemplo, *La gran sultana*, donde ponen iluminarias y salen garzones "por el tablado corriendo, con hachas y hachos encendidas"; *apud* Agustín de la Granja, "El actor y la elocuencia de lo espectacular", en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, ed. por José M. Díez Borque, London, Tamesis Books Limited, 1989, p. 102.

6. Se puede consultar con provecho el trabajo de Henri Recoules, "Ruidos y efectos en el teatro español del Siglo de Oro", *Boletín de la Real Academia Española*, 1975, pp. 109-145.

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

EN BUSCA DE ESTRUCTURAS, INTEGRACIONESSERIEDADES.UNA APOSTILLA A *GUARDATE DEL AGUA MANSA* DE CALDERON.

Ignacio Arellano.
Universidad de Navarra

Instituto de Estudios Almerienses
Departamento de Arte y Literatura
1991

EN BUSCA DE ESTRUCTURAS, INTEGRACIONES Y SERIEDADES. UNA APOSTILLA A *GUARDATE DEL AGUA MANSA* DE CALDERON.

Ignacio Arellano.
Universidad de Navarra

La tarea crítica es ciertamente un camino lleno de dificultades, tantas más cuanto más complejo sea el mundo literario con el que nos habemos, y el de Calderón no es de los más simples. En el asedio a su obra dramática se pasa de ciertos ataques que se le dirigieron en el siglo XIX (siempre han de aducirse algunos de los juicios de Menéndez Pelayo, que veía en muchas de las obras de don Pedro desórdenes constructivos, episodios gratuitos, confusión en las acciones...) a la búsqueda (muy de actualidad en el ámbito de ciertos estudiosos calderonistas) de justificaciones plenas de todos los aspectos de sus comedias, de tal modo que se intenta demostrar cómo cualquiera de aquellos elementos "pegadizos" (según perspectivas decimonónicas) resultan, después del correcto análisis estructural y temático, perfectamente pertinentes y subrayan el sentido de la comedia (generalmente se halla un sentido profundo y de serias implicaciones sociales, filosóficas o políticas).

Sin embargo cabría plantearse si esta "recuperación" de la "perfección estructural" y de las serias implicaciones de todos los elementos que componen las comedias no será un acercamiento igualmente anacrónico. Pues es posible que en muchos casos (no siempre, claro) la supuesta integración de ciertos pasajes o motivos sea una ilusión crítica formada desde perspectivas apriorísticas que se niegan a aceptar algunas de las convenciones áureas. Se confieren así funciones que nunca tuvieron a esos elementos, lo cual no es sino un modo de darles "legitimidad moderna" atribuyéndoles una perfecta integración en determinadas series isotópicas, para negar su "gratuidad". Gratuidad que no lo era dada desde las propias coordenadas de emisión-recepción, que

aceptaban sin mayores complejidades elementos obedientes a concretas circunstancias históricas, como las largas relaciones sobre las bodas de Felipe IV y Mariana de Austria, que aparecen en *Guárdate del agua mansa*, y que son el ejemplo que ha provocado estas iniciales divagaciones, el cual me dispongo a comentar en las líneas que siguen (1).

Guárdate del agua mansa es el título que lleva la comedia en la tradición impresa. Se ha venido manejando siempre en el texto publicado por Vera Tassis, amigo del poeta, en la *Octava parte de Comedias* de Calderón, de 1684, que apareció en Madrid, imprenta de Francisco Sanz (2). De este texto impreso parten casi todos los estudiosos que hasta hoy se han ocupado de la interpretación, datación y valoración de la comedia.

La trama es la típica de una comedia de capa y espada: el indiano don Alonso regresa de Méjico para hacerse cargo de sus dos hijas, Eugenia y Clara. Les informa que espera la llegada de un sobrino, don Toribio Cuadradillos, mayorazgo pobre de la rama asturiana de la familia, tipo de figurón, que desea casar con una de ellas para hacerlo heredero del patrimonio familiar. Las hijas tienen muy diferente condición: Eugenia es dada a galanteos y frivolidades; Clara es recatada y seria. Llega don Toribio, que muestra su rustiqueza y sus ridículas pretensiones nobiliarias. Mientras tanto acuden a la casa de don Félix (un galán vecino que siempre hace gala de su despreocupación amorosa), dos amigos que buscan por diversos motivos refugio en la corte: son don Juan y don Pedro, ambos anteriores pretendientes de Eugenia, aunque ignoran todavía esta rivalidad. Al día siguiente los dos caballeros intentan seguir sus galanteos ayudándose de don Félix, que no renuncia a servir a la que dejen libre, aunque sea por mero pasatiempo. Un equívoco característico del género hace pensar a don Félix que la pretendida de sus amigos es Clara, con lo que se dispone a servir a Eugenia. Esta equivocación hará que don Félix, aunque está prendado de Clara, quiera galantear a Eugenia, mientras Clara, por no ser ella la pretendida, empieza a sentir envidia, vanidad herida, celos y amor, que le empujan a tomar la iniciativa de la acción con una serie de enredos que enseñarán cómo el "agua mansa" (la recatada Clara) es más inquieta de lo que parecía. Al final, entre las majaderías del bobo don Toribio, los celos y desafíos de los galanes, las confusiones de identidad resueltas, etc., todo se averigua: don Félix se casa con Clara y Eugenia con don Juan. El figurón don Toribio se vuelve a la Montaña con su ejecutoria. En esta trama, y aquí radica el problema que quiero comentar, se introducen sendas extensas relaciones en cada uno de los tres actos: en el primero a la altura del verso 453 (algunas referencias que sirven para engarzar la relación se dan ya en los vv. 302 y ss.) se cuentan los preparativos de las bodas de Felipe IV con Mariana de Austria,

el casamiento por poderes y el viaje de la reina hasta tomar tierra en Denia. En el segundo acto, a la altura del verso 1223 se vuelven a narrar las celebraciones que se hicieron en Madrid con tan fausto motivo; en el tercer acto se coloca la última de las tres relaciones, en boca de Clara y Eugenia, que cuentan a su padre la entrada regia en Madrid, describiendo con lujo de detalles los adornos, arcos, jeroglíficos, festejos, etc.

No me interesa ahora detenerme en los detalles generales de tipo histórico o en la documentación minuciosa de las circunstancias de este matrimonio real de 1649 descritas en los tres fragmentos. Se encontrará ese material en la reciente edición crítica de la comedia hecha por el Prof. Víctor García y por mí mismo, donde anotamos estos aspectos y mencionamos algunos repertorios y otras relaciones como la de Matías de Novoa, Ramírez de Prado, o el documentado artículo de Varey y Salazar sobre esta ocasión, "Calderón and the Royal Entry of 1649"(3). Lo que me interesa es examinar la pertinencia y función (dramática o no dramática) de estas relaciones en el conjunto de la comedia.

Valbuena Briones, al prologar su edición de *Guárdate del agua mansa* en *Obras completas. Comedias*, Madrid, Aguilar (manejo la reimpresión de 1973, pp. 1289-91) señala la debilidad estructural de la pieza, hallando cierta vacilación en esta obra "que se aparta de la arquitectura sistematizada y consciente de la que siempre hace gala Calderón" (p. 1289), vacilación de la que es responsable en gran parte este añadido de los "extensos párrafos que se refieren a las bodas de Felipe IV con doña María Ana de Hungría" (p. 1289). Esta desproporción de las relaciones en la arquitectura general parece bastante obvia a cualquier lector "ingenuo" y en la práctica teatral fueron sin duda suprimidas a menudo cada vez que la comedia subió a las tablas (4).

La valoración de las relaciones como elementos "pegadizos" (5), sin embargo, parece menoscabar para algunos estudiosos la perfección calderoniana, y se han intentado justificaciones varias, particularmente en dos trabajos específicamente dedicados a esta comedia, en los que resulta nuclear la cuestión de las relaciones de las bodas. Permítaseme comentar con cierto detalle estos dos trabajos de Blue y Whitbourn, por otra parte meritorios (6), ya que son, a mi juicio, ilustrativos de algunas actitudes críticas que conocen cierta extensión en el campo de los estudios sobre la comedia áurea.

W.R. Blue se interroga sobre la función que desempeñan los fragmentos históricos al comienzo de su artículo:

> Are the events narrated to be considered an integral, contributing section of the play? Or, are these sections little more than easily excised rhetorical

> flourishes designed either to demonstrate the writter's talents or to curry favor with the public or with the individual whose exploits are recounted? What are the effects of intercalating history in fiction? Does the fiction somehow repeat the history and if so, how? (art. cit. p. 16)

Aplica su trabajo fundamentalmente a demostrar la integración arte/historia en la comedia, sobre la base del análisis de isotopías y reiteraciones, formas de simetría y emparejamientos, etc. Empieza estudiando las isotopías de la trama amorosa, donde encuentra paralelismos y contrastes entre personajes, fragmentos de discurso estructurados sintácticamente en paralelo, anáforas, etc. Valga de muestra uno de los ejemplos que cita (7).

Don Juan. ¡Qué veo!
Ella es.
[...]
Don Pedro. ¿Qué es lo que veo? Ella es, cielos.
[...]
Don Juan. Disimulen mis desvelos.
[...]
Don Pedro. Finja mi pena amorosa.

Pasa luego a examinar las relaciones de las bodas en busca de detalles análogos (8), pero lo que nos interesa a efectos de la mentada integración no es la existencia de estas técnicas en las distintas secciones de la obra, sino las funciones que la materia histórica pueda desempeñar en el conjunto. Según Blue, las narraciones de las bodas establecen, en primer lugar, un marco temporal para la acción ("the function of the historical narrations as time frames for the fictional action"; "the narrative establishes a firm date for the play's action", p. 23); contribuyen además a fundamentar y verosimilizar de algún modo la "realidad" de los personajes de la comedia:

> the fact that the audience sees ad hears the people on the stage talk about and describe in some detail the real figures and events tends to create the illusion that the fictional characters really saw what they describe and that they are thus as "real" as the stories they tell (pp. 23-24)

Las conexiones de mayor trascendencia las sitúa Blue en el terreno de los paralelismos que establece entre los personajes y motivos de la trama amorosa

y los personajes y motivos de las relaciones históricas. (9) Estos paralelismos e imbricaciones serían en última instancia, si se aceptaran las interpretaciones de Blue, los rasgos fundamentales que justificarían la consideración unitaria, articulada, de la acción de capa y espada y el relato histórico-cortesano. Así pues, sugiere Blue, Calderón habría deslizado una crítica sutil en el hecho de que exista un parentesco de sangre entre las hermanas de la comedia y don Toribio (primo suyo), que viene a casarse con una de ellas, y también entre Felipe IV y Mariana de Austria, los novios reales (Mariana era hija de María de Austria, hermana de Felipe IV; el rey se casó, pues, con una sobrina): "one might infer a subtle suggestion of an incestuosus match in the making. From the point of view of twentieth-century historians, in fact, that blood marriage was the efficient cause of the weaknesses of Carlos II" (p. 27). En este camino de reflejos y emparejamientos de personajes y motivos también distingue una crítica al lujo de las celebraciones descritas con tanto énfasis en la relación histórica, al contraponerse éstas a la descripción de las polvorientas y lodosas calles de Madrid (cfr. pp. 21, 27-28):

> If on the one hand, then, glory and magnifience are signified, on the other, all that is described in but glittering decoration on the run-down housefronts and dusty or muddy streets spoken of earlier in the play (p. 28)

Llega a ver incluso un paralelismo entre los personajes de Eugenia y de la reina Mariana, de la cual habría un reflejo dramático en la dama de la comedia:

> Eugenia is an adventuresome, outgoing, vivacious young woman who loves the excitement, noise and activity she finds in Madrid (...) Similarly, Mariana was outgoing, vivacious and fun-loving (p. 31)

En conclusión, rechaza Blue la "gratuidad" de las relaciones (10) y asegura:

> while the play is not homologous to the history in every detail, it nevertheless echoes enough details of the historical situation without establishing absolute correspondences between characters in the play and living beings outside the corral. It seems that consciously or unconsciously Calderón integrates elements of the historical circumstances of Felipe and Mariana with the play in such a way that an aware contemporary spectator could recognize certain similarities (p. 31)

Los argumentos que desarrolla Blue para fundamentar estas correspondencias y funciones, y que acabo de resumir en las líneas precedentes, me parecen muy forzados y poco significativos, y en cualquier caso no percibo demostración suficientemente documentada, que sería necesaria para admitir lo que sin ella se queda en el plano de la mera inferencia subjetiva. La discusión de su debilidad interpretativa resulta, por otra parte, adelanto ya, superflua desde la historia textual de *Guárdate del agua mansa*, a la que me referiré enseguida. Pero quizá merezca la pena detenerse un momento en algún breve comentario. La función de "marco temporal", por ejemplo, se reduce a que los sucesos históricos narrados, claro está, se sitúan en un momento preciso de 1649. El resto de la acción no se liga de ninguna manera esencial a esta cronología; de hecho la colocación de la trama de *Guárdate del agua mansa* (si exceptuamos los pasajes en que se relatan las bodas) en 1649 es irrelevante, y además, como se comentará enseguida, sólo las relaciones son de esa fecha; la comedia en sí fue escrita, con bastante seguridad, entre 1642 y 1644, lo cual tampoco significa que esta datación precisa tenga una función determinante en el desarrollo de las aventuras de galanes y damas. Aceptar las correspondencias reiteradas entre personajes y motivos de la acción de capa y espada y los del episodio histórico todavía es más discutible; semejante integración difícilmente podría existir, como se comprenderá, si se tiene en cuenta la historia textual de la comedia, que aquí resulta de importancia esencial: esto es, que *Guárdate del agua mansa* es una segunda redacción de la comedia, cuya primera y genuina versión es la que Calderón tituló *El agua mansa*, conservada en un manuscrito autógrafo de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona y escrita con mucha probabilidad entre 1642 y 1644 (11). En *El agua mansa* no aparece absolutamente ninguna de las referencias a las bodas de Felipe IV y Mariana de Austria. Dicho de otro modo, *Guárdate del agua mansa* es una revisión posterior que aprovecha una comedia ya escrita para una ocasión celebrativa cortesana, añadiendo las relaciones del acontecimiento que son, efectivamente, elementos "pegadizos", insertados en una pieza inicialmente ideada al margen de todo contacto con este material histórico: mal podrían integrarse con tanta habilidad como defiende Blue (y Whitbourn, ver *infra)* determinados paralelismos y correspondencias, cuando evidentemente Calderón escribió *El agua mansa* (que contiene completa y perfecta la trama de capa y espada) sin pensar para nada en unos acontecimientos que aún no se habían producido. La inserción de estos relatos produce determinados reajustes y deja huellas interesantes para el examen de los problemas de reescritura. Pero volveré a estos puntos enseguida con más detalles. Antes quiero comentar

el artículo de Whitbourn, que es también sumamente ilustrador de los esfuerzos por conferir a determinados materiales una "trascendencia" aceptable para la erudición de nuestro siglo.

En las primeras líneas de su estudio Whitbourn señala la existencia de estas relaciones de las bodas y se pregunta al respecto:

> Should they be ignored as something purely ephemeral, regarded as a matter of historic rather than dramatic insterest, or treated as an essential part of the work in wich they occur? (p. 75)

Esta pregunta, como en el caso de Blue, es en realidad una pregunta retórica a la que sin embargo contesta explícitamente:

> it is my purpose to suggets that in *Guárdate del agua mansa* Calderón has established a satisfactory logic in the combination of the two elements on the basis of a fundamental dualism which deliberately makes use contrasts to enfasize a serious theme (p. 75)

Como en el de Blue, la mayor parte del artículo de Whitbourn se dedica a analizar contrastes y dualidades de variado tipo (de personajes -dos hermanas de caracteres opuestos...-, retóricos, etc.) y sólo en sus dos últimas páginas entra en la cuestión que aquí nos interesa, esto es, la relación "between the comedy and the epithalamium" (p. 84). Para Whitbourn "the juxtaposition of opposites in the comedy helps the spectator towards a perception of discretion and excellence, so the court episodes present him with a contrasting standar by which to measure what he is seeing in the main action" (84). La función temática (12) de estas intercalaciones sería, así, la de enfatizar la armonía y el orden, ya que "there is a closer parallel in the situation, since the recounted episodes are also concerned wih entry into matrimony" (p. 85). Además esta técnica de paralelo contrastivo se mostraría también en la diferencia de registros poéticos: más formal, retórico, elaborado y exornado en las relaciones y más rápido y dialogado en la parte de comedia (p. 85). Como ejemplo de esta elevación estilística y divinización de las figuras protagonistas de las narraciones aduce los paralelos "with the gods and ceremonies of antiquity" (p. 85), las celebraciones descritas "in terms of ancient ceremonies" (p. 85), etc. De este modo el público puede confrontar la acción dramática con el ideal de armonía, felicidad, orden y paz que se simboliza en el matrimonio de los reyes. En suma:

> In spite of its hybrid nature, *Guárdate del agua mansa* does have a very real unity, based on a progress from indiscretion and irresponsability towards discretion and responsability, related in particular to marriage. Before the eyes of the audience and through the mouths of the two pairs of lovers in the comedy is paraded the recento royal marriage, represented in ideal terms for the edification of comedy characters and spectators alike, and thus adding a further dimension to the lessons to be learned from the comedy (...) while *Guárdate del agua mansa* undoubtedly poses very problems for a modern producer, the manner in which the author has contrived to exploit duality to achieve an essential unity must command admiration (p. 86).

Nótese que la interpretación de Whitbourn es opuesta a la de Blue: lo que es idealización positiva y ejemplo pedagógico era para Blue crítica al lujo y a las dimensiones incestuosas del matrimonio real. En sustancia ambas adolecen de falta de documentación y justificación textual suficiente. Algunas de las valoraciones de ciertos elementos son también muy discutibles. La trascendencia que Whitbourn, por ejemplo, concede a la presencia de dioses y "ceremonias de la antigüedad" me parece excesivamente abultada. Las menciones de Himeneo (ineludibles en el contexto de boda), o la comparación de la reina con Venus son absolutamente tópicas, y las referencias a antiguas ceremonias son simplemente descripciones de las estatuas que adornan los arcos y construcciones efímeras que sirven de escenario barroco a las celebraciones. Era una ambientación igualmente indispensable en estas entradas reales, en donde las técnicas del jeroglífico y del emblema aparecen con gran intensidad, y es a esta tradición emblemática y jeroglífica del barroco a la que debemos remitir las supuestas "ceremonias antiguas". Algo análogo podría decirse de la prosaica imagen agrícola (cfr. p. 82) que sirve de contraste a este lenguaje elevado de la narración matrimonial: pues el ejemplillo del borrico que puesto entre dos piensos de cebada se deja morir antes de elegir uno no es tanto una "agricultural image" como una variación (ciertamente se había convertido en cuentecillo tradicional) del ejemplo del asno de Buridán que realmente propuso Aristóteles y que pertenece a la tradición literaria (13).

Pero todas estas divagaciones vienen a ser, en último término, ociosas. La refutación de las interpretaciones comentadas debe partir, como he apuntado antes, de la historia textual de la comedia, y puede reducirse a pocas palabras: la redacción primera y "genuina" (más "genuina" en el sentido de la construcción estrictamente dramática) es la del autógrafo, que no incluye para nada los relatos de las bodas reales. Por distintos detalles que no viene al caso comentar

ahora con excesiva extensión, (14) la datación de este autógrafo (y puede decirse, la datación de esta versión titulada *El agua mansa*) puede colocarse entre 1642-1644. En 1649 se presentó la oportunidad de utilizar la comedia (que no habría sido estrenada por el cierre teatral que hubo entre 1644-1649)(15) y Calderón incluyó para la ocasión las relaciones, como medio "extradramático" de insertar la comedia en la circunstancia histórica de fiesta cortesana, cumpliendo así, con mucha probabilidad (no está demostrado documentalmente, pero parece muy verosímil) con un encargo que se le hace para la celebración. La versión del autógrafo es coherente, completa y sin desajustes en la acción dramática. La versión segunda, *Guárdate del agua mansa*, muestra las huellas de una reescritura no siempre coherente. El alargamiento que supone las tres relaciones obliga a Calderón a acortar otras escenas, provocándose a veces ciertas incongruencias y cabos sueltos en la trama que el análisis textual y escénico revelan, especialmente el adelantamiento de una salida de don Pedro (vv. 3346 y ss.) que complica extraordinariamente la resolución escénica posible y supone una acotación que a mi juicio es inaceptable. Otro caso es el de los vv. 2476-77 en los que Clara se marcha acompañada de Mari Nuño; pocos versos después (v. 2493) Mari Nuño regresa al mismo sitio donde sabe que Clara no está, porque acaba de salir con ella, buscándola con el fin de entregarle un billete que provoca los celos de Toribio... etc. (16) Dicho de otro modo: cuando Calderón escribe *El agua mansa* no existe ninguna razón para incluir las relaciones de un acontecimiento que se producirá años más tarde; el dramaturgo no piensa en ningún momento de esa primera versión, claro está, en insertar ningún relato profético. Mal puede demostrarse la perfecta y admirable integración a lo largo de toda la obra de dos elementos que han sido unidos a posteriori por razones que tienen que ver con la situación "sociológica" de un dramaturgo de corte como Calderón. Las relaciones, desde el punto de vista dramático, no pertenecen, por así decirlo, a la comedia, que fue en su origen escrita sin ningún tipo de contacto con este material histórico, lo cual no significa que sean absolutamente gratuitas; significa que su justificación (poética y cortesana) se da en otros terrenos, terrenos que deben ser observados desde las coordenadas de emisión y recepción, sin ignorar las circunstancias en las que el dramaturgo crea su obra. Y sin buscar forzadamente, al menos en este caso, una serie sistemática de complejas correspondencias y dualidades unitarias que el manejo del manuscrito autógrafo hubiera revelado (éstas sí) extravagantes y gratuitas.

NOTAS

1. Debo apuntar que mis observaciones no tienen ninguna intención de exclusivismos y que no pretenden ningún alcance universal en el mundo amplísimo de la comedia áurea: hay, indudablemente, comedias en las cuales relaciones análogas (o elementos asimilables a este tipo de pasajes aparentemente integrados de manera artificial en la trama) desempeñan funciones complejas, especulares de la trama central, contrastivas, simbólicas de un mundo de orden o desorden que se pone en paralelo de las peripecias de los protagonistas, etc. Quiero simplemente significar que estas funciones serán distintas en cada caso, que no siempre mantienen una integración básica con la trama central y que debería en estas ocasiones aceptarse que la comedia del Siglo de Oro no tiene por qué responder a unos criterios históricos modernos de coherencias literarias. El esfuerzo por conferir siempre implicaciones complejas a todos los elementos de una comedia puede llevar, como creo es el caso de *GAM*, a desviar la interpretación y la valoración de una obra.

2. Puede verse su reproducción facsímil en la colección de comedias de Calderón editada por Cruickshank y Varey, London, Gregg Int. Publishers Ltd. and Tamesis Books, 1973.

3. *El agua mansa. Guárdate del agua mansa*, ed. de I. Arellano y V. García, Kassel, Reichenberger, 1989; el artículo citado de Varey y Salazar se publicó en *Hispanic Review*, 34, 1966, 1-26.

4. Véase el caso del manuscrito censurado en 1756 que se conserva en la Biblioteca Municipal de Madrid. Este manuscrito es del mayor interés, a los efectos de interpretación de estas relaciones: suprime las relaciones de las bodas, pero interpola otra análoga sobre el embarazo de la reina María Luisa de Saboya: la función de semejantes relaciones no es dramática, sino de otro tipo; unas nuevas circunstancias históricas provocan una relación distinta, que se liga al momento histórico y no a la estructura dramática de una comedia dada. Las relaciones de *Guárdate del agua mansa* se suprimen o acortan sistemáticamente en ediciones posteriores: por ejemplo, en la suelta de 1748 de Madrid, Imprenta de la calle de la Paz; cuando en la impresión se conservan las relaciones y el ejemplar ha sido utilizado para una representación se enmarcan casi siempre estos versos y se indica "no" para que sean eliminadas en la escena: ver nuestra edición citada de Kassel, pp. 71-77.

5. Pegadizos desde la perspectiva de la estricta construcción dramática. Desde la perspectiva de los cometidos cortesanos de un dramaturgo áureo como Calderón se comprende la presencia de semejantes fragmentos cuya justificación, avanzo, sobre todo en las comedias de capa y espada, hay que buscarla en otro terreno distinto al de la coherencia de las profundas implicaciones morales, políticas, etc. Esto, insisto, no quiere decir que en todas las ocasiones carezcan de integración estructural. Quiere decir sólo que habrá que examinar cada caso sin forzar a priori determinadas interpretaciones.

6. William R. Blue, "Art and History in Calderón's *Guárdate del agua mansa*", *Revista de Estudios Hispánicos*, 20, 3, 1986, 15-35; Christine J. Whitbourn, "Unity in Dichotomy: The Fundamental Dualism of Calderón's *Guárdate del agua mansa*", *Bulletin of the Comediantes*, 41, 1, 1989, 75-87. El punto que me interesa comentar aquí hace que deje a un lado muchas observaciones pertinentes y valiosas sobre la comedia que pueden leerse en los dos trabajos mencionados. En lo referente a su valoración de los relatos de las bodas ambos comparten en sustancia una interpretación que me parece errónea.

7. Ver las pp. 18-21 especialmente de su artículo. El fragmento del ejemplo es el de los vv. 706 y ss. en nuestra citada edición.

8. "If this play is replete with repetitions and echoes on all of these levels, then we should determine if the same pattern of repetition holds for the fictional/historical material" (art. cit., 21)

9. "The fact that these fictional characters see and relate the peregrinations of Mariana and Felipe establishes, for the duration of the play at least, something that approaches parity between the fictional and historical characters" (p. 23). No entiendo este razonamiento de Blue.

10. Reconoce que es posible optar por esta interpretación, pero, naturalmente, le parece demasiado trivial y negativa para el arte de Calderón, por lo cual la excluye desde el principio: "Of course it is possible to say that whatever relationship there may be is purely casual or that in the process of writting this play, Calderón simply inserted a panegyric to the royal couple to curry their favor, to curry favor with the nobles or to appeal to his *madrileño* (sic) audience. If any of these reasons is accepted, the critics are fully justified in calling attention to the extraneous nature and the irruptive quality of the narratives. However, if we opt pursuing another kind of relationship, we begin to see certain elements that would confirm González Echevarría's asertion that Calderón conciously or unconsciously reflected the tensions and conflicts of this time" (pp. 28-29). Como se ve en este pasaje de su artículo Blue parte de un apriorismo que convierte su razonamiento en un círculo vicioso: si se admiten ciertas interpretaciones de las relaciones, entonces se puede acusar a Calderón de haber metido unos fragmentos extravagantes en su comedia; no se quiere acusar de tal cosa a Calderón; ergo no se pueden admitir ciertas interpretaciones. Pero, claro, lo necesario es demostrar que esa integración existe, no darla por sentada a fin de "justificar" la profundidad del arte calderoniano. Por lo demás, como he apuntado ya, estas justificaciones dramáticas a ultranza resultan anacrónicas: si, como es muy probable, se encargó a Calderón una pieza para representar en las celebraciones de las bodas, era imposible para el dramaturgo no meter en ella alguna referencia a este acontecimiento, gustase o no a los críticos literarios del siglo XX. Ver *infra*.

11. Luego daré algunos detalles sobre esta versión primera. No obstante remito para la documentación textual y otros comentarios que ahora no hacen estrictamente al caso, a la edición de las dos versiones, de I. Arellano y V. García, ya citada, donde se recogen algunos otros trabajos pertinentes al respecto, especialmente I. Arellano, "Las dos versiones de una comedia de Calderón: *El agua mansa* y *Guárdate del agua mansa*", *Criticón*, 35, 1986, 99-118; L. F. de Orduna, "Un manuscrito de Calderón y los editores", *Incipit*, II, 1982, 107-116; D.W. Cruickshank, "Notes on Calderonian Chronology and the Calderonian Canon", en *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro*, Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger, Barcelona, PPU, 1989, 19-36.

12. Aplica aquí Whitbourn a *Guárdate del agua mansa* las observaciones de Varey respecto a *Casa con dos puertas mala es de guardar* en "Casa con dos puertas: towards a definition of Calderón's view of Comedy", *Modern Language Review*, 67, 1972, 83-94.

13. Ver la nota a los vv. 711-716 en nuestra edición de la comedia.

14. El lector curioso podrá encontrar estas argumentaciones en nuestra edición citada, especialmente pp. 55-63.

15. Son las fechas de la muerte de Isabel de Borbón, primera esposa de Felipe IV, que provocó el cierre teatral y la de la boda segunda del rey, que propició la nueva apertura.

16. Ver el comentario de estas incongruencias que muestran los cabos sueltos de la refundición en las pp. 33-41 y 72-76 de nuestra citada edición.

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

EN TORNO A *EL PRINCIPE CONSTANTE* DE CALDERON

Julio Rodríguez Puértolas
Universidad Autónoma de Madrid.

Instituto de Estudios Almerienses
Departamento de Arte y Literatura
1991

EN TORNO A *EL PRINCIPE CONSTANTE* DE CALDERON

A la memoria de Don Antonio Machado.

Julio Rodríguez Puértolas
Universidad Autónoma de Madrid.

El Príncipe Constante se estrenó en 1629; Calderón no había cumplido aún treinta años. Para entonces, la anexión de Portugal a la corona española, realizada por Felipe II en 1580, tenía ya una historia de casi medio siglo. Estos datos, que parecen fundamentales para interpretar el sentido de la obra, habré de recordarlos más adelante.

Es bien sabido que Calderón construye *El Príncipe Constante* sobre un suceso histórico que, a su vez, no se explica sin otro ocurrido previamente. En efecto, en 1415, el rey Juan I de Portugal, acompañado del que habría de ser su sucesor, Don Duarte, y de otros príncipes y nobles -el futuro Enrique *el Navegante*, por ejemplo- acomete y logra la conquista de Ceuta. En 1437, los portugueses intentan en un segundo acto, la toma de Tánger, que termina infelizmente, con el príncipe Fernando y otros importantes caballeros prisioneros de los marroquíes. Quedará como cautivo y rehén Don Fernando, al que se le ofrece la libertad a cambio de la devolución de Ceuta. El príncipe, bien llamado *constante*, muere en Fez en 1443, sin recuperar su libertad, al no aceptarla en modo alguno a cambio de la dicha ciudad. Calderón hace del príncipe portugués un mártir cristiano y un mártir histórico.

Tan dramático asunto atrajo no sólo a Calderón, pues existe otra obra de atribución dudosa -acaso de Lope de Vega-, *La fortuna adversa de Don Fernando de Portugal*, que no tiene, ni con mucho, la fuerza de *El Príncipe Constante*, ni siquiera ya en el mero título. (1) Por lo demás, el drama de Calderón ha recibido a lo largo del tiempo elogios de grandes figuras españolas y no españolas. Seguramente lo más espectacular es lo dicho por Goethe, quien llegó a afirmar lo que sigue:

> Si la poesía desapareciese completamente de este mundo, podría reconstruirse a través de esta pieza teatral (2).

El propio Goethe dirigió la puesta en escena de *El Príncipe Constante* en la Weimar de 1811. Por su parte, para Schopenhauer se trataba de un prototipo de tragedia cristiana moderna. (3) Viniendo más cerca, Marcelino Menéndez Pelayo afirmaba que es "una de las obras más bellas de nuestro autor y del teatro español". (4) Y para Alberto Porqueras Mayo, su editor moderno, una "mezcla perfecta y balanceada de elementos formales musulmanes incrustados a una tensión de perfección cristiana". (5) Incluso Don Antonio Machado, conocido denostador del Barroco, pensaba que

> como obra de teatro nada hay, acaso, más sólido en nuestras letras que una *comedia* de Calderón; por ejemplo: *El Príncipe Constante* (6).

Por cierto, que el mismo Machado señalaba que "no se representa en España desde los tiempos de Isidoro Máiquez"(7). Como es bien sabido, sería el famoso escenógrafo J. Grotowsky quien habría de llevar a las tablas la obra de Calderón ya en los años sesenta de nuestro siglo; (8) después hubo que esperar de nuevo hasta 1988, cuando se escenificó en el Festival de Teatro de Mérida. Pero esto son curiosidades ajenas a la propia obra.

Más de un crítico continúa haciendo suyas las palabras de Angel Valbuena Prat con referencia a *El Príncipe Constante*, según las cuales se trataría de un "drama sacro". (9) Pero es, evidentemente, mucho más que eso. ¿Será preciso recordar algunos bien conocidos conceptos acerca de la sociedad barroca española y del papel del teatro en ella? ¿Será necesario recordar también que críticos de tendencias varias -con alguna excepción- coinciden en sus valoraciones en este punto? Veamos algunos casos. Fernando de los Ríos hablaba en 1927 de la "identificación entre confesión y nacionalidad, patria y religión", identificación que resultaría en "la fusión de Iglesia y Estado", en la creación de un "Estado católico cerrado". (10) Descendiendo ya al caso del teatro, escribía Karl Vossler en 1933:

> En toda la comedia española de la época, la espontaneidad humana se muestra ensombrecida y menoscabada por una razón de Estado santificada religiosamente (11).

Y José Antonio Maravall en 1972:

> En el teatro barroco surge la imagen de la sociedad que los grupos dominantes y a su cabeza la Monarquía se esforzaban por imprimir y conservar en las mentes de todo un pueblo, probablemente para evitar o rectificar ciertas desviaciones críticas (12).

O José María Díaz Borque en 1976:

> La comedia acepta los valores y creencias de la época y se mueve en el férreo mundo conceptual, compartido por los espectadores, de religión, patria, monarquía (...) La comedia no encierra ningún tipo de crítica (...) (13).

Hay excepciones, sin duda, que acaso mejor convendría llamar contradicciones. De cualquier modo, añádanse a todo lo anterior, además de otras muchas cosas que pudieran citarse, las magnas interpretaciones de Américo Castro y de Nöel Salomon, y tendremos ahí, por fin y sin dudas, la gigantesca mole de la sociedad monárquico-señorial española emergiendo de los escenarios de la época. Bien rotundamente lo dijo alguien de muy distinto signo ideológico, Ernesto Giménez Caballero, al hacer la que con toda probabilidad es la más concisa y acertada definición de la comedia española: *El teatro, como propaganda de un Estado Universal* (14).

Bien conocido es todo lo anterior, mas parecía necesario mencionarlo aquí para centrar lo que sigue, un comentario concreto sobre *El Príncipe Constante* y lo que esta obra puede ofrecer más allá de su carácter de "drama sacro", tantas veces aceptado, como ya dejé mencionado.

Porque a vueltas de muchas cosas -por lo demás bien calderonianas- hay aquí un profundo sentido político, esto es, nacional, peninsular e imperial. Recordemos algo de lo ya dicho más arriba: 1580, anexión de Portugal a la corona española, con lo que al imperio de Felipe II se une ahora el imperio portugués; 1640, guerra y separación de Portugal. Entre ambas fechas, en 1629, Calderón estrena *El Príncipe Constante*, obra de tema histórico portugués y con héroes portugueses. ¿Qué pudo mover a Calderón a escribir este drama *portugués?*. Todo lector de la obra ha podido notar el curioso hecho de que en el texto se confunde deliberadamente y en más de una ocasión a *portugueses* con *españoles*. Calderón utiliza aquí un famoso romance de Góngora de tema morisco, *Entre los sueltos caballos* (I.xi.34), el cual, entre otras cosas, sirve, precisamente, para identificar a portugueses y españoles; así cuando Muley se dirige al príncipe Fernando (utilizando dos versos de dicho romance) de este modo: "valiente eres, español, / y cortés como valiente".

Muley llama *español* a Don Fernando en otro momento de este parlamento (34), pero también *portugués* en otras dos ocasiones de la misma escena (38, 39), y de nuevo *español* (39). Más extraordinario es que el propio Don Fernando se defina a sí mismo como *español*, también en dicha escena (32). No se trata de una posible confusión. Creo que la identificación que Calderón hace entre españoles y portugueses es total, es decir, que para él, en 1629, Portugal es parte tan integral de España como podría serlo Andalucía, Castilla o Cataluña. O dicho de otro modo: España y lo español han absorbido al resto de las manifestaciones históricas peninsulares de modo definitivo. Se equivocaba Calderón, claro está; ya sabemos que en 1640 Portugal recuperaba su independencia, y que en ese mismo año Cataluña estuvo a punto de obtener la suya. De este modo, y desde la óptica nacional-imperialista calderoniana, se había logrado aquello de "un monarca, un imperio y una espada". Y no sólo eso. Como ha dicho un crítico, "En *El Príncipe Constante* Calderón se ocupa de un tema muy concreto,

> el del ideal cristiano de las guerras de conquista, motivo típicamente medieval y presente en primera fila de *El Príncipe Constante* (...) Calderón habría recogido en el drama los ideales de la grandeza de España forjada en la guerra de reconquista y en la colonización americana (...), esa grandeza que los textos literarios recojen *(sic)* precisamente cuando en la realidad empezaba su declive (15).

Ciertamente, pero ha de notarse que esa empresa citada no fue solamente española, sino también portuguesa, y que ahora, para Calderón, la parte portuguesa queda sin duda englobada, absorbida y asimilada por la parte española. Y de lo cual tenemos hoy como herencia el propio caso de la ciudad de Ceuta -el *leit motiv* de la obra-, dicho sea de paso. Esto es: las viejas luchas, descubrimientos y conquistas portuguesas son asumidas por España como cosa única y propia. A partir de ahí, todo es posible en *El Príncipe Constante*, que se yergue de este modo en verdadera "propaganda de un Estado Universal", como dijera Giménez Caballero.

Así las cosas, que la empresa africana haya sido asunto portugués no reviste el menor problema histórico, ni el que los héroes sean también portugueses: *ya todos somos unos*. Por si esto no quedase todavía claro, Calderón va a acudir, además, a uno de sus temas predilectos -y no sólo de él- y necesarios: el del Rey como pilar que sustenta todo un complejo sistema, coronado por la religión católica. En efecto. En cierto momento, el príncipe Fernando le dice al monarca musulmán nada menos que lo siguiente, donde se transparenta la fidelidad calderoniana a la Monarquía y su respeto por la

figura de los reyes, sean moros o cristianos:

Rey te llamé, y aunque seas
de otra ley, es tan augusta
de los reyes la deidad,
tan fuerte y tan absoluta,
que engendra ánimo piadoso (III.vii.102-103).

Se embarca a renglón seguido Calderón en un panegírico de la realeza, ejemplificando con ejemplos tomados de la naturaleza.

animal, terrestre, acuática y aérea:
al león, rey de las fieras,
que cuando la frente arruga
de guedejas se corona,
es piadoso, pues que nunca
hizo presa en el rendido.
En las saladas espumas
del mar el delfín, que es rey
de los peces (...)

El águila caudalosa,
a quien copete de plumas
riza el viento en sus esferas,
de cuantas aves saludan
al sol es emperatriz...
(103-104).

Detrás de todo lo cual, por lo demás, se transparenta el hecho, incontrovertible para Calderón, de que en el Portugal de 1629 ya no hay reyes, o mejor dicho, hay uno, que se llama Felipe IV de España.

Podemos así pasar a ocupamos del héroe, del *constante* Fernando. El cual es, sin duda, calderoniano hasta la médula. Pues como bien se sabe, en el teatro de Calderón todo se centra en torno al protagonista, "lo que conlleva una mayor dosis de subjetivismo e incluso de psicologismo. Los de Calderón son así héroes razonadores y pensantes, monologadores. Se manejan conceptos, abstracciones y todos los elementos ideológicos necesarios, recubiertos de un abrumador y no por ello menos atractivo recargamiento estilístico" (16).

Así es el príncipe Don Fernando, que es calderoniano también en algo

más: en su esquema de autorrepresión y autodominio y autocontención, tan semejante a, por ejemplo, el Segismundo de *La vida es sueño* (17).

Se cumple aquí de modo perfecto la bien conocida *ley de subordinación del drama* barroco: un personaje central (el príncipe portugués en este caso), y sometidos a ese eje, y en torno a él, todo lo demás, otros personajes, acciones, subtemas (estos, a veces, no desarrollados en todas sus incitantes posibilidades, como en *El Príncipe Constante* es el del amor). El viejo y tópico símbolo barroco de la columna salomónica funciona aquí de forma absoluta. Mas no se olvide: en el centro de ese eje que es el héroe, está, dominándolo todo, *la ideología*. Todo, en efecto, colabora a "la soberbia construcción del conjunto", (18) construcción que Antonio Machado comparaba con una "catedral de puro estilo jesuita". (19) Ello comienza con la personalidad del propio héroe, que si bien se nos presenta como desmesurado en su obsesión religioso-nacionalista al no aceptar la libertad a cambio de la devolución de Ceuta a los musulmanes, aparece también, como ya se dijo, haciendo un característico ejercicio de autodominio ante el dolor, la esclavitud y, por fin, la muerte. En cuanto a lo primero, baste recordar el final de la importante escena séptima del Segundo Acto (66):

Rey. Hoy Ceuta está en tu poder:
si cautivo te confiesas,
si me confiesas por dueño,
¿por qué no me das a Ceuta?
Fernando. Porque es de Dios y no es mía
.....
Rey. Pues no tendrás libertad.
Fernando. Pues no será tuya Ceuta.

Y en cuanto a lo del autodominio, véase cómo el príncipe acepta su próxima muerte, donde, además, se nos ofrece una muestra exquisita de la más pura ideología barroca:

Hombre, mira que no estés
descuidado: la verdad
sigue, que hay eternidad;
y otra enfermedad no esperes
que te avise, pues tú eres
tu mayor enfermedad.
Pisando la tierra dura

de continuo el hombre está,
y cada paso que da
es sobre su sepultura.
Triste ley, sentencia dura
es saber en cualquier caso
cada paso (¡gran fracaso!)
es para andar adelante,
y Dios no es a hacer bastante
que no haya dado aquel paso.
Amigos, a mi fin llego:
llevadme de aquí en los brazos

(III.viii.110).

A la luz de todo esto, adquieren su verdadero relieve y sentido los dos famosos sonetos en que Calderón contrasta -bien barrocamente- amor y belleza con muerte, pero también lo terrenal con lo espiritual: lo primero en el soneto de Fénix; lo segundo en el de Fernando. (20) Pues sin duda, la muerte señoreará con su presencia prevista y por fin real la historia del príncipe constante, y de la vida toda. Pero, no lo olvidemos, junto a la muerte y sobre ella Dios, esto es, el Dios católico de la España Imperial. Bastará recordar el soneto de Don Fernando:

Estas, que fueron pompa y alegría
despertando al albor de la mañana,
a la tarde serán lástima vana,
durmiendo en brazos de la noche fría.
Este matiz, que al cielo desafía,
iris listado de oro, nieve y grana,
será escarmiento de la vida humana:
¡tanto se emprende en término de un día!
A florecer las rosas madrugaron,
y para envejecerse florecieron:
cuna y sepulcro en un botón hallaron.
Tales los hombres sus fortunas vieron:
en un día nacieron y expiraron;
que pasados los siglos, horas fueron

(II.xiv.75-76).

Por otro lado, en esta obra hay una presencia continua del mar, justificada, desde luego, por puras razones realistas e históricas. El mar, que si por un lado puede ser el mar de las heroicidades, descubrimientos y conquistas, es también y de nuevo anuncio de tragedias y sobre todo de muerte, como en el viejo Jorge Manrique. Veamos algunos ejemplos.

Zara. Hazte al mar, un barco sea
dorado carro del sol.
Rosa. Y cuando tanto arrebol
errar por sus ondas vea,
con gran melancolía
el jardín del mar dirá:
"ya el sol en su centro está,
muy breve ha sido el día"
(I.III.6-7)
Fénix. Porque el jardín, envidioso
de ver las ondas del mar,
su curso quiere imitar;
y así, el céfiro amoroso
matices rinde y olores
que, soplando, en ellas bebe;
y hacen las hojas que mueve
un océano de flores
.....
campo azul y golfo verde;
siendo, ya con rizas plumas,
ya con mezclados colores,
el jardín un mar de flores,
y el mar un jardín de espumas (7-8).

La desrealización de lo real es aquí tan evidente como propiamente barroca. Y sobre todo lo que Muley en otro lugar, con ese extraordinario uso de lo pictórico, y por lo mismo, engañoso e ilusorio:

No pudo la vista absorta
determinarse a decir
si eran naos, o si eran rocas,
porque como en los matices
sutiles pinceles logran

unos visos, unos lejos,
que en perspectiva dudosa
parecen montes tal vez
y tal ciudades famosas,
porque la distancia siempre
monstruos imposibles forma,
así en países azules
hicieron luces y sombras,
confundiendo mar y cielo
con las nubes y las ondas
mil engaños a la vista,
pues ella entonces curiosa
sólo percibió los bultos,
y no distinguió las formas.
(I.v.14-15).(21).

¿Podríamos pensar que, pese a todo, hay en *El Príncipe Constante* algún elemento ajeno y como desligado de la tan repetida armonía barroca del conjunto? Acaso se podría considerar así el comentario que el propio Calderón hace sobre el delirante estilo sermonario de fray Hortensio Paravicino, en versos que fueron eliminados en las ediciones. Estaban puestos, malignamente, en boca del gracioso Brito (I.viii), y eran los siguientes:

Una oración se fragua
fúnebre, que es sermón de Berbería,
panegírico es que digo al agua,
y emponomio horténsico me quejo;
porque este enojo, desde que se fragua
con ella el vino, me quedó, y es ya viejo (22).

Pero ciertamente que la relación orgánica con el conjunto de la obra no parece muy clara. Se puede discutir si el poder de Paravicino atemorizó o no a Calderón, pero lo cierto es que la supresión de estos versos contribuyó a la concentración dramática e ideológica de la obra (23).

Mención aparte merece lo que podríamos llamar el tratamiento de la morisma en *El Príncipe Constante*. Calderón otorga a los musulmanes una dignidad evidente (no exenta, eso sí, de crueldad en el caso del Rey de Fez, la cual, por otro lado, es necesaria para el desarrollo argumental y para acenturar los sufrimientos de Don Fernando). Se habla, en efecto, del honor, caballero-

sidad e hidalguía de los moros -siempre que sean nobles- e incluso se llega a una "suprema concesión ideológica": (24)

Muley. Alá te guarde, español.
Fernando. Si Alá es Dios, con bien te lleve
(I.xi.39).

En otro momento Muley habla otra vez con Fernando, y dice:

que sepas que hay en el pecho
de un moro lealtad y fe (II.xv.78);

previamente, y refiriéndose a los cristianos, el propio Muley había dicho:

(...) y aunque moro,
les di alivio en sus congojas
(I.v.17).

O el propio Rey de Fez:

Hable el portugués, que, en fin,
por de otra ley se le debe
más honor
(III.iv.92).

Por otro lado, es bien interesante el hecho de que Ceuta aparezca personificada como una novia deseada y deseable, de acuerdo con una vieja tradición de la poesía árabe, en que las ciudades, precisamente, son consideradas como novias; así ocurre en el famoso y tradicional *Romance de Abenámar*, con referencia a Granada. (25) La consecuencia parece clara: también *lo moro* está ya asimilado. Como característico contraste barroco, no puede faltar la inevitable broma casticista del gracioso de turno, aquí Brito:

Moros, tened compasión
y algo que este pobre coma
le dad en esta ocasión,
por el santo y zancarrón
del gran profeta Mahoma
(III.vii.101).

Donde *el zancarrón de Mahoma* no es, como alguien ha dicho, (26) "el que enseña ciencias o artes de que entiende poco", sino como dice el *Diccionario de Autoridades*, "llaman (así) por irrisión los huessos de este falso propheta, que van a visitar los moros a la mezquita de Meca".

Hay, por lo demás, un momento que bien pudiera calificarse de mudejarismo total (utilizando una expresión de Américo Castro), cuando el guerrero Muley explica de modo bien erudito algunas cosas sobre la ciudad de Ceuta:

llamada en un tiempo Elisa,
aquella que está a la boca
del Preto Eurelio fundada,
y de Ceido nombre toma
(que Ceido, Ceuta en hebreo
vuelto el árabe idioma,
quiere decir hermosura,
y ella es ciudad siempre hermosa)
(I.v.12-13).

Poco importa que Elisa no fuera Ceuta, sino una ciudad cercana a Tarsis, en la Península, ni tampoco que la explicación filológica de Ceido / Ceuta sea disparatada (sería Septa/Ceuta, "lugar cercado", en latín (27)), pero sí importa, y quiero insistir en ello, esa mezcla de árabe, hebreo y castellano, ese mudejarismo mediterráneo tan claramente visto por Calderón. Y otro detalle, considerado desde un punto de vista, digamos, positivista. Desde luego Fez no está, como dice Calderón, a orillas del mar, aunque sí a las de un río, el Sebú, por donde podían entrar los barcos. (28) Mas esto, en verdad, es irrelevante. No podemos exigirle a Calderón estrictos conocimientos geográficos o cartográficos.

Pero, en todo caso, ¿por qué esta simpatía de Calderón hacia los musulmanes, es decir, hacia los musulmanes de esta obra? Quizá convenga tener en cuenta que en la época de nuestro autor el peligro no era exactamente *moro*, sino turco, y que, por otro lado, la España del XVII se ocupaba más bien de otros peligros, los europeos. Los moriscos habían sido expulsados en 1609, veinte años antes del estreno de *El Príncipe Constante;* los demás, habían sido asimilados o exterminados. Y, en fin, acaso Calderón no hacía otra cosa sino aludir a la conquista del Norte de Africa al *estilo granadino*, por la vía religioso-militar, y con la esperanza de que esos nobles musulmanes, por el hecho de serlo -de ser *nobles*- pudieran también ser asimilados al conjunto ideológico-social del casticismo imperial español. A este respecto, la alusión

a la granada, *reina de las frutas*, parece transparentar una referencia a la última ciudad musulmana peninsular:

(...) la granada,
a quien coronan las puntas
de una corteza en señal
de que es reina de las frutas,
envenenada marchita
los rubíes que la ilustran,
y los convierte en topacios,
color desmayada y mustia
(III.vu.104).

En cualquier caso, todo (con la excepción personalísima de las ironías contra Paravicino) funciona y gira en torno al eje central del héroe, el príncipe Fernando, y de la ideología en él encarnada.

Vemos así *El Príncipe Constante*, al igual que casi toda la dramática calderoniana, como un extraordinario ejemplo de literatura al servicio de una ideología, destacan el estoicismo filosófico cristianizado, el neoescolasticismo razonador y el contrarreformismo más consciente; son básicos los característicos conceptos acerca de la inutilidad de lo vital y humano y del desengaño, originado todo por la creencia en el pecado original y en el "libre albredío", entre cuyos extremos polarizadores se mueven los conflictivos personajes creados por su autor, junto a la aceptación de los valores de la sociedad castiza, monárquico-señorial-campesina (29).

Cierto. Pero de ahí a considerar esta obra como "la síntesis del senequismo y del concepto cristiano de la vida y el pecado" (30), media, si no un abismo, una gran distancia. Pues como decía -otra vez- Antonio Machado, es en *El Príncipe Constante*

> donde ese gran poeta de arreboles, de arreboles donde nada amanece, pinta y dibuja con brillo más esplendoroso y trazos más firmes las llamasde una declinante españolidad. Un gran incendiode teatro, ciertamente, pero en el cual -como dijo un coplero- se oculta un ascua verdadera,que todavía podemos aplicar a nuestra sardina (31).

NOTAS

1. Cf. A. E. Sloman, *The Sources of Calderón's "El Príncipe Constante". With a Critical Edition of Its Inmediate Source, "La fortuna adversa del infante don Fernando de Portugal"*, Oxford, Blackwell, 1950.

2. *Apud* A. Porqueras Mayo en su edición de *El Príncipe Constante* Madrid, Clásicos Castellanos,1975, pp. XII-XIII. Todas mis citas de la obra, según esta edición.

3. *Apud* A. de la Hera, "Calderón frente a las instituciones de su época. Análisis a través de *El Príncipe Constante*", en José Monleón, *III Jornadas de Teatro Clásico Español*, Almagro, 1980, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, pp. 68-69.

4. *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, III Madrid, CSIC, 1941, p. 202.

5. Ed. cit., p. LXXXI.

6. "Mairena Póstumo", II (*Hora de España*, 22, octubre 1938). Lo cito según Antonio Machado, *La guerra. Escritos: 1936-1939*, ed. de Julio Rodríguez Puértolas y Gerardo Pérez Herrero, Madrid, Emiliano Escolar. 1983, p. 284.

7. *Ibid., loc. cit.*

8. *Cf.* S. Ouaknine, "Alrededor de *El Príncipe Constante* por Grotowski", *Primer Acto*, 95 (abril 1968), pp. 28-44.

9. *Historia de la Literatura Española*, II, Barcelona, Gustavo Gili, 1953, p. 485.

10. *Religión y Estado en la España del siglo XVI*, Nueva York, Instituto de las Españas, 1927, pp. 42 y 54.

11. *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, Revista de Occidente, 1933, p. 263.

12. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972, p. 37.

13. *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976, p. 361.

14. *Lengua y Literatura de la Hispanidad*, II, Madrid, Ernesto Giménez, 1964, p. 177.

15. De la Hera, art. cit., pp. 72-73.

16. Julio Rodríguez Puértolas *et al.*, *Historia Social de la Literatura Española*, I, Madrid, Castalia, 2ª edición 1981, p. 405. Sobre el caso concreto de *El Príncipe Constante*, cf. C. Ortigoza Vieyra, *Los móviles de la comedia. "El Príncipe Constante" de Calderón de la Barca. Investigación y estudio crítico. Los móviles del protagonista*, México, Robredo, 1957.

17. Cf. Valbuena Prat, *op. cit.*, II, p. 496.

18. E. M. Wilson, *Siglo de Oro. Teatro*, en *Historia de la Literatura Española*, III, Barcelona, Ariel, 1974, p. 170. También de la Hera, art. cit., pp. 72, 82-83.

19. *Op. cit., loc. cit.*

20. Cf. Leo Spitzer, "Die Figur der Fénix in Calderóns *Standhaften Prinzen*", *Romanisches Jahrbuch*, X (1959), pp. 305-336, y Elías L. Rivers, "Fénix's Sonnet in Calderón's *Príncipe Constante*", *Hispanic Review*, XXXVII (1969), pp. 452-458.

21. Cf. E.H. Gombrich, *Art and Illusion*, Londres, 1962, pp. 223-225.

22. Cf. Porqueras Mayo, ed. cit., p. 26, nota.

23. Cf. Valbuena Prat, *op. cit.*, II, pp. 640-643, y Wilson, "Fray Hortensio Paravicino's Protest Against *El Príncipe Constante*", *Ibérida*, VI (1961), pp. 245-266.

24. De la Hera, art. cit., p. 86. Cf. B.W. Wardropper, "Christian and Moor in Calderón's *Príncipe Constante*", *Modern Languages Notes*, LIII (1958), pp. 512-520.

25. Porqueras Mayo (ed. cit., p. LI) menciona lo de la ciudad-novia, pero no lo que sería más próximo para Calderón, el *Romance de Abenámar*.

26. Porqueras Mayo, ed. cit., p. 101, nota.

27. Cf. Porqueras Mayo, *ibid.*, p. 12, nota.

28. Cf. Robert Ricard, "Calderón et 'el mar de Fez'", *Al-Andalus*, XXVI (1961), pp. 468-470.

29. Rodríguez Puértolas *et al.*, *op. cit.*, I, p. 405.

30. Valbuena Prat, *op. cit.*, II, p. 502.

31. *Op. cit.*, p. 284.

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

LAS LOAS SACRAMENTALES DE BANCES CANDAMO. LA LOA DE *EL GRAN QUIMICO DEL MUNDO.*

Ignacio Arellano
Miguel Zugasti
(GRISO, Grupo de Investigación
Siglo de Oro)
Universidad de Navarra

Instituto de Estudios Almerienses
Departamento de Arte y Literatura
1991

LAS LOAS SACRAMENTALES DE BANCES CANDAMO. LA LOA DE *EL GRAN QUIMICO DEL MUNDO*.

Ignacio Arellano
Miguel Zugasti
(GRISO, Grupo de Investigación
Siglo de Oro)
Universidad de Navarra

1. En un trabajo complementario de este (1) planteábamos la necesidad de abordar la recuperación de un género, el de la loa, y particularmente de ciertas especies de este género, las de la loa sacramental y cortesana, que hasta ahora han recibido muy poco o nula atención en los estudiosos del teatro breve aurisecular.

Flecniakoska, en el único estudio específico dedicado a este campo (2), suele observar únicamente las loas cómicas y de presentación ante un público determinado para captar su benevolencia, y deja a un lado, como en general todos los demás estudiosos, las loas sacramentales y cortesanas, género de importancia en la última fase del siglo, y que responden a otras circunstancias y condicionamientos, y también, por tanto, a otros moldes estéticos e intencionalidades.

Enrique Rull, que es quizá el estudioso que más se viene preocupando en la bibliografía reciente por estas loas, (3) reclama como labor urgente el registro completo de las loas sacramentales inéditas, y su estudio concreto. Sin duda un objetivo semejante exige el poder disponer cómodamente de los materiales necesarios para su observación, ediciones y anotaciones de base que permitan acceder a un corpus todavía poco explorado o al menos no con el detalle que se precisa.

Con esa intención hemos editado la loa del *Primer duelo del mundo*, y con la misma ofrecemos ahora al lector otra loa sacramental del mismo dramaturgo, la que acompañó al auto del *Gran químico del mundo*. Remitimos al anterior artículo nuestro para unas breves palabras sobre el estado de la cuestión de las loas del asturiano y su interés más o menos grande en el panorama de la loa sacramental del fin de siglo, con algunas referencias

bibliográficas que entonces nos parecieron pertinentes, pero que sería fatigoso reiterar aquí (4).

Respecto a las circunstancias externas de la pieza, en una nota al final de la loa del *Gran químico* se apunta que la representación del conjunto sacramental no se hizo en un Corpus: "Se previene que este auto con esta misma loa se representó la primera vez no en la octava del Corpus (como se acostumbra) sino entre año". Sabemos que en marzo de 1691 presentó Bances a la Junta del Corpus dos autos de Calderón. El 27 de enero de 1692 se hizo una representación privada en el cuarto de la reina de *Las mesas de la Fortuna* (5), y el *Gran químico* debió de ser igualmente representado en otro momento. La loa comenta precisamente esta circunstancia de la representación sacramental fuera de la fecha tradicional del Día del Señor. En cualquier caso el auto data de 1691 y la loa debió de ser escrita también en torno a esa fecha.

El texto se ha transmitido en la edición póstuma de *Poesías cómicas*, Madrid, Blas de Villanueva, a costa de Joseph Antonio Pimentel, 1722, que es nuestro modelo. Se incluyó, erróneamente atribuida a Calderón, en la colección de don Pedro Pando y Mier, *Autos sacramentales, alegóricos y historiales del insigne poeta español Don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Manuel Ruiz de Murga, 1717, tomo I, 133-138, acompañando al auto de *El gran teatro del mundo*. Hemos revisado el texto de Pando en uno de los ejemplares rojo y negro, el de la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura T-4956, en donde no se advierten mayores diferencias que merezca la pena mencionar, excepto la modificación en el nombre del auto, que era, naturalmente *El Gran Químico del mundo*, y que en Pando se transforma en "el Gran Teatro del Mundo" (v. 365). No conocemos manuscritos ni otros testigos que aporten novedades textuales, así que reproducimos el texto de *Poesías cómicas*, que, como en el caso de la loa de *El primer duelo del mundo*, nos parece el testigo más fehaciente, con grafía modernizada en lo que no afecta a la fonética, y acentuación y puntuación nuestra. En las notas filológicas pretendemos ilustrar los motivos, alusiones o léxico más significativos.

NOTAS DE LA INTRODUCCION

1. Cfr. nuestro artículo "La loa sacramental del *Primer duelo del mundo*. Materiales para el estudio del género en Bances Candamo", en prensa.

2. *La loa*, Madrid, SGEL, 1975. Aparte de este libro de Flecniakoska, están las páginas que dedicó Cotarelo en su edición de la *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI*, Madrid, NBAE, 1911. Otras referencias se hallan en trabajos más recientes relativos al teatro menor aurisecular, que suelen prestar, sin embargo, más atención al entremés; en todo caso de la loa no hay estudios de tipo general. Cfr. algunos otros detalles bibliográficos en nuestro art. cit. "La loa sacramental del *Primer duelo del mundo*".

3. Ver sus trabajos "Hacia la delimitación de una teoría político-teológica en el teatro de Calderón", *Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del siglo de Oro*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, 759-67; "Apuntes para un estudio sobre la función teológico-política de la loa en el Siglo de Oro", *Notas y estudios filológicos*, 2, UNED-Pamplona, 1985, 33-46.

4. Recordaremos sólo que el repertorio de loas del dramaturgo asturiano consta de: *Loa para el auto sacramental del primer duelo del mundo, Loa para la comedia de Quién es quien premia al amor, Loa para la comedia La restauración de Buda, Loa para la zarzuela Cómo se curan los celos y Orlando furioso, Loa para la comedia Duelos de Ingenio y Fortuna, Loa para el auto El gran Químico del mundo*. De todas ellas, la de *Cómo se curan los celos* ha sido editada por I. Arellano junto con la zarzuela en Ottawa Hispanic Studies, Ottawa, en prensa; la de *Duelos de Ingenio y Fortuna* la ha editado Blanca Oteiza en "Piezas cortas de la comedia *Duelos de Ingenio y Fortuna* de F.A. Bances Candamo", Rilce, III, 1, 1987, 111-53, y la de *El primer duelo del mundo* por Arellano y Zugasti en art. cit.

5. Cfr. Duncan Moir, edición de *Teatro de los teatros* de Bances, London, Tamesis books, 1970, p. XXIX.

LOA PARA EL AUTO SACRAMENTAL INTITULADO *EL GRAN QUIMICO DEL MUNDO*

DE D. FRANCISCO BANCES CANDAMO.

Personas.

La Apostasía	*Sansón*
España	*Ley Natural*
Testamento Antiguo	*Ley Escrita*
Testamento Nuevo	*Ley de Gracia*
Isaac	*Música*

Sale España con un coro de danza.

MUSICA Memoria de sus prodigios
hizo Dios sumo y clemente
en el día suyo, dando
sustento a los que le temen.

ESPAÑA Teatro insigne de Europa, 5
yo soy España, en quien tiene
su metrópoli la fe,
la religión su eminente
Solio Augusto, de quien es
basa el trono de mis reyes; 10
y pues día del Señor
en júbilos resplandece,
más mi celo a todo el orbe
que mis acciones atiende,
y no hay en el orbe parte 15
adonde más se celebre
la institución del más alto

sacramento en este jueves,
haciendo en danzas y en himnos
culto también de lo alegre, 20
ni parte tampoco donde
con fiestas se represente
este misterio en los autos
con que festejarse suele.
A un auto nuevo os convido 25
pues que a esto alude, parece,
aquel psalmo de David
en que está fundado este
himno que mis coros cantan,
y a esparcir el aire vuelve. 30

ELLA Y MUS. Memoria de sus prodigios
hizo el sumo Dios clemente
en el día suyo, dando
sustento a los que le temen.

APOSTASIA *(Sale)* Aguarda, aguarda, que a eso 35
mi curiosidad pretende
que mi escándalo te explique
un argumento.

ESPAÑA ¿Quién eres?

APOSTASIA Soy una nación del norte 40
que entre sus dogmas defiende
la religión reformada.

ESPAÑA ¿Cómo a mi corte te atreves
sin que de aquel tribunal
supremo de la fe tiembles
de la espada de dos cortes 45
los filos resplandecientes,
y no sólo a estar en ella
sino a argüir te resuelves
contra la fe en un teatro
tan público?

APOSTASIA Porque quiere 50
la alegoría, que en mi
retórica comprehende
a toda la Apostasía,

que hoy tu celo me tolere,
sin duda para mayor 55
blasón tuyo, si se advierte
que es personaje del triunfo
el contrario que se vence,
y mis argumentos más
este misterio engrandecen. 60

ESPAÑA Hecha esa salva, no a mí,
sino a los demás, di.

APOSTASIA Atiende:
no sólo me escandaliza
que un asumpto se festeje
hoy en ti tan doloroso 65
como aquel que de la muerte
de Cristo, que lloró el mundo,
nos renueva las especies,
siendo aquel un trance en que 70
todo el orbe se estremece,
los cielos se desencajan
y los dos polos se mueven
cuando esta máquina cruje
en fe del dolor que sienten,
en fuego, tierra, aire y agua, 75
luces, flores, aves, peces,
pálidas, lánguidas, mustias,
porque su rey le confiesen,
o ya en relámpagos brillen, 80
o ya giman en vaivenes,
o ya en huracanes bramen,
o ya en tempestades truenen,
cuantas luces rayos vibren,
cuantos picos plumas peinen,
cuanta espuma perlas sude, 85
cuanta flor ámbar bostece;
no sólo me escandaliza,
-esto digo otra y mil veces-,
sino que ya que a alegría
pasar el dolor intentes, 90

hagas representaciones
del dolor donde se cree
que quieres hoy hacer gala
de lo que Cristo padece.
No menos en esto estraño 95
que esta opinión rara asientes
en el psalmo de David,
que aunque dice claramente
que Dios hace, cuando da
sustento a los que le temen, 100
memoria de sus milagros,
no esa memoria se infiere
sea representación,
pues antes della se entiende
que dando a la idea bulto 105
en figuras aparentes,
es menester que el prodigio
se vea porque se acuerde.

ESPAÑA Cuanto a lo primero, hay
dos cosas que considere 110
en este misterio sacro.
Una, de Cristo la muerte,
cuyo dolor por dolor
traslada el rito a otro jueves,
y otra el efecto que della 115
y la institución solemne
del sacramento mayor
debajo de dos especies
se siguió al género humano.
Esta segunda compete 120
sólo al asumpto de hoy,
y ésta es tal que no se puede
explicar sin que en el gozo
los corazones se aneguen,
por cuya causa una pluma 125
sagrada tanto se enciende
en celo deste misterio,
que porque della procede

llamó feliz a la culpa, 130
que tal redemptor merece.
Todo amor es interior
gozo, y más amor celeste
que no hay en el alma espacio
que de sus rayos no llene.
Este es misterio de amor 135
pues Dios nos dijo que fuese
la última y mayor fineza
que ejecuta por las gentes;
mas, se explica, aquel amor
que al centro no se contiene 140
del corazón, y al semblante
y a las acciones se vierte;
y así Dios en alegrías
quiere que hoy sólo se muestre
nuestro amor, y no en dolor 145
porque en lo humano parecen
afectos incompatibles
lo compungido y lo ardiente.
Cuanto a lo segundo, es fácil
que en la Escritura se pruebe 150
cuánto Dios en todos siglos
gustó de que el cielo viese
autos del misterio de hoy.

APOSTASIA ¿Cómo puede ser?

Salen por un lado el Testamento Antiguo, de barba, a lo hebreo, y por otro el Nuevo, joven, a lo romano.

LOS DOS Atiende.

ANTIGUO El Antiguo Testamento 155
soy, que desterrado duerme
como quien desde hoy no sirve,
retirado a oculto albergue
si no es que para mis sombras
el ingenio me despierte. 160

NUEVO Y yo el Testamento Nuevo
soy, que porque me concede

Dios al gentil, el romano
traje mi esplendor guarnece.
ANTIGUO El circular coliseo 165
desta máquina terrestre
a quien cubre la techumbre
de ese artesón transparente,
para una comedia suya
dispuso Dios, donde fuese 170
su grandeza conocida
en los prodigios que ostente
el breve espacio que dure,
pues según se comprehende
acá, es de su eternidad 175
el tiempo una tarde breve.
Para una tarde del mundo
dispuso su poder este
teatro, que dividido
la mitad, hace que deje 180
a la tierra para que
máquinas en ella asienten
de templos y de palacios,
de jardines y de fuentes,
y la otra mitad a tantas 185
perspectivas de bajeles
como en scenas distintas
al teatro van y vienen.
La scena del aire ocupan
porque más hermosa quede, 190
las bambalinas de nubes
que el sol en cambiantes vuelve,
ya se cele en tornasoles
o ya en incendios se muestre.
NUEVO Los celestes luminares 195
de sol y luna, y las leves
centellas con que tachona
todo el óvalo sus ejes,
son luces deste teatro,
y en su esfera refulgente 200
el ingeniero es el tiempo,

que como al acto conviene,
ya con fulgores le aclara,
ya con trueno le obscurece,
ya las tempestades forma, 205
ya hace que el golfo serene
sus ondas, ya que bramando
al cielo su espuma eleven,
y forma las mutaciones,
pues donde estaba la verde 210
confusión de unos jardines
en la primavera fértil,
apenas empieza cano
a hacer su papel diciembre,
cuando se muda el teatro 215
en la pálida y estéril
hoja seca, que a los troncos
el cierzo a soplos repele.
El monte, que se ostentaba
en cándidas caduqueces 220
yerto y cano con la blanca
ancianidad de la nieve,
papel de mozo el estío
hace, porque el sol ardiente,
o las canas le derrite 225
o la edad le desvanece,
y él, en fin, lo muda todo,
imperios, cortes, poderes,
palacios, islas, montañas,
porque su inventiva ostente 230
en la comedia del siglo,
donde sólo puede verse
lo aparatoso en lo vario,
lo hermoso en lo diferente.

LEY NATURAL *(Sale)* Dígalo yo, que la Ley 235
Natural soy, porque empiece
en mí el artificio desta
gran comedia que se teje,
siendo su primer jornada
que la mutación contiene 240

del jardín, que en un instante
en áspero monte vuelve,
donde el galán desta farsa
el alto poder destierre
por un delito de amor, 245
y en sus cumbres eminentes
sólo pan de sudor come,
agua de lágrimas bebe,
hasta que mude el teatro
de mar, donde sólo puede 250
una tabla ser sagrado
de su zozobrada suerte.

ISAAC *(Sale)* Y desta primer jornada
Isaac repetiros puede
los actos del sacramento, 255
que en sombras pudieron verse
en el cordero de Abel,
en pan y vino que ofrece
Melchisedech, y aún en mí
que vi el cuchillo a mis sienes, 260
y en otros que fueron sombras,
si a lo místico se atiende,
que en la primera jornada
su misterio representen.

LEY ESCRITA La Ley Escrita es segunda 265
jornada donde se advierte
con la mutación de Egipto
la del desierto, y contiene
en sí el cordero, el maná
y la vara de la sierpe 270
Moisés, Gedeón y Aarón
y otras figuras que deben
representar este acto.

SANSON De cuyas scenas héroe
puede ser Sansón mejor, 275
pues en la que le compete
parece que fue su vida
entre alusivas especies
comedia del día de hoy.

Dígalo el ver que se muere 280
de amores de una gentil
que le mata ingratamente;
dígalo el ver que de Judas
la tribu también le vende;
dígalo el ser nazareno 285
como Cristo, y que en su muerte
el templo profano arruine
cuyo ídolo desvanece;
dígalo no sólo el trigo
que atado a la piedra muele, 290
sino el panal que obligó
a que el enigma dijese:
"Salió el manjar del que come
y la dulzura del fuerte".

LEY DE GRACIA La Ley de Gracia es tercera 295
jornada que más ostente
la mutación de ciudad
en los altos capiteles
de Jerusalén, en donde
con aparato solemne 300
llegó el acto a consumarse
y la idea a fenecerse.

NUEVO Habiendo tenido en ti,
porque el asumpto se llene,
las parábolas de Cristo, 305
que son alusivamente
ciertas representaciones.

ANTIGUO Y la continuada serie
de todas las tres jornadas
advertiréis que se muestren 310
llenas de apariencias: hablen
tantas formas en que verse
dejó de deidad la sombra,
ya en iris que resplandece,
ya en fuego que no consume 315
y ya en el maná que llueve,
hasta que sobre el Jordán
se abrió el globo transparente

de cuya apariencia sacra 320
cándida paloma vuele,
con que no hay en la Escritura
sombra o viso que no fuese
viva representación
del concepto de su mente.

APOSTASIA Probado que gustó Dios, 325
como me habéis dicho siempre,
de que en sombras este acto
al mundo se represente,
¿cómo figuras sagradas
al teatro sacar puede 330
la pluma atrevida?

ESPAÑA Como
el pontífice en el breve
en que desta institución
la fiesta al orbe concede,
dice que dance la Fe, 335
que la Caridad se alegre
y que la Esperanza cante,
explicando cuánto debe
este asumpto festejarse
y este bien encarecerse. 340

APOSTASIA ¿Y las figuras sagradas
es lícito que se empleen
en personas que...

ESPAÑA No más;
Dios no puede comprehenderse 345
y es fuerza para nosotros
que a nuestro modo se deje
concebir en formas que
más su grandeza revelen.
Todas son para explicarle
a su deidad indecentes 350
igualmente, pues si en troncos
permite que le veneren,
y a un leño que signifique
su majestad le consiente,
¿qué criatura hay más noble 355

que el hombre? ¿Qué humana especie
más le alude, ni quién más
le explicará reverente,
pues es imagen de Dios
el hombre, sea el que fuere? 360

APOSTASIA Convencido, tanto asumpto
será bien que yo festeje
en el auto.

ESPAÑA Sea, pues,
el que mi poder ofrece 365
el *Gran Químico del mundo,*
nueva idea en que pretende
su ingenio, no que en lo antiguo
con lo nuevo se coteje,
sino que todos los doctos
discretos, como corteses, 370
no estén mal con lo que viven
ni con el siglo que tienen,
pues jamás que hay en el suyo
cosa razonable creen.

APOSTASIA Y que siendo este un misterio 375
que Dios incesantemente
le ejecuta cada día,
cada día también quiere
que le aplaudamos y que
sus alabanzas no cesen 380
por no ser el día suyo,
pues también David previene
en sus psalmos que le alaben
en todos tiempos las gentes.

TODOS Con que los acentos todos 385
otra vez a decir vuelven:

TODOS Y MUS. Memoria de sus prodigios
hizo el sumo Dios clemente
en el día suyo, dando
sustento a los que le temen. 390

Se previene que este auto con esta misma loa se representó la primera vez no en la octava del Corpus (como se acostumbra) sino entre año.

NOTAS AL TEXTO DE LA LOA

Las abreviaturas que aparecen son *Autoridades*, que remite al *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia, Madrid, Gredos, 1963, y PC, que remite a la edición de las obras de Bances, *Poesías cómicas*, cuyos datos se han dado en la noticia introductoria.

1-4 *Memoria de sus prodigios...*: parafrasea el salmo de David 110, 4-5: "Memoria eterna dejó de sus maravillas; misericordioso es el Señor; ha dado alimentos a los que le temen".

3 *día suyo:* el Corpus Christi.

6 ss. *España:* España y la monarquía de los Austrias aparecen siempre en Bances ponderados como los más fieles defensores de la Fe católica. Cfr. la Loa del *Primer duelo del mundo*, vv. 14 y ss: "Madrid, corte augusta,/sacra esfera, trono digno / del más católico sol" (PC, I, 1).

9 *solio*: "Trono y silla real con dosel" *(Autoridades)*. Sobre el trono de los reyes españoles (Carlos II en este momento) se asienta el trono de la fe católica.

27 *aquel psalmo de David*: cfr. n. vv. 1-4.

39-41 *nación del Norte:* alusión a los países en los que el protestantismo había tomado predominio. Probablemente haya también un juego alusivo con algunos lugares de la Biblia en donde el lado del aquilón, esto es, el norte, se menciona como origen de la oscuridad y del mal, añadiéndose estas connotaciones posibles y viendo en la Biblia los anuncios de esta propagación de la herejía en la Europa norteña. Cfr. para estas connotaciones de Norte, por ejemplo, Daniel, 11, 8; 11, 11; 11, 15, etc. Lucifer piensa colocar su trono en el lado del aquilón para oponerse a Dios: Isaías, 14, 13-14: "levantaré mi trono sobre las estrellas de Dios, sentaréme sobre el monte del testamento al lado del aquilón". En los autos de Calderón es frecuente este motivo del aquilón como lugar del mal y del demonio como rey del aquilón: baste el texto de *La nave del mercader:* "al impulso violento / del aquilón de quien el mal procede" *(Autos*, ed. Valbuena, Madrid, Aguilar, 1987, 1444). En la *Iglesia sitiada*, la Herejía, que es uno de los sitiadores dice: "Sobre el aquilón he puesto / mis sillas" (*Autos*, 57). Habría, pues, una aplicación de los pasajes bíblicos al hecho de haberse extendido la herejía en las naciones del norte.

43-44 *Tribunal Supremo*: la Inquisición.

61 *hacer la salva:* "Vale asimismo pedir la venia, permiso y licencia para hablar, contradecir o representar alguna cosa" *(Autoridades)*. Cfr. Calderón, *La piel de Gedeón, Autos*, 527: "Con esta salva, decid, / ¿mi duda os ofende?".

68 *nos renueva las especies:* "nos vuelve a representar los sucesos de la muerte de Cristo"; especies puede significar "la imagen o representación que de sí envía el objeto (...) la misma imaginación, lo que se concibe o aprehende (...) se toma también por cosa sucedida, discurrida, resuelta y determinada" *(Autoridades).*

73 *máquina*: palabra con muchos matices, en esta loa se reitera varias veces en sentidos distintos, aunque de semántica esencial común: en este verso indica a la máquina del universo, del mundo, que sufrió una conmoción a la muerte de Cristo. *Máquina:* "Se llama también un todo compuesto artificiosamente de muchas partes heterogéneas, con cierta disposición que las mueve u ordena, por cuya semejanza se llama así el universo" *(Autoridades).*

75 *fuego, tierra, aire, agua:* los cuatro elementos que se consideraba formaban todas las cosas del universo. El uso frecuente del sistema en Calderón lo estudia Wilson, "The four elements in the Imagery of Calderón", *MLR*, 31, 1936, 34-47, publicado en otros lugares (en español por Durán y Echevarría, *Calderón y la crítica*, Madrid, Gredos, 1976, 277-99); y Flasche, "Más detalles sobre el papel de los cuatro elementos en la obra de Calderón", *Letras de Deusto*, 11, 1981, 5-14. Serán protagonistas precisamente en el auto sacramental del *Primer duelo del mundo*, donde se reconoce la topicidad de su uso en los autos: "Pues aunque elementos siempre / a alegóricas vislumbres, / se introducen, quizá hoy / con novedad se introducen" (PC, I, 9).

85 *cuanta espuma perlas sude:* metonimia y metáfora por el mar (espuma) que suda o produce perlas (gotas de agua, con posible sentido también recto; pues las perlas se engendran en las conchas marinas). Se trata de una referencia al elemento agua.

114 *otro jueves*: el Jueves Santo.

129 *feliz culpa:* recuerda las palabras de la liturgia de la Vigilia Pascual: "O felix culpa, quae talem ac tantum meruit habere Redemptorem".

154 acotación: *de barba:* caracterizado en el papel de barba "El que hace en las comedias el papel de viejo o anciano. Díjose así porque se pone una cabellera cana y barbas postizas para representar con propiedad el papel" *(Autoridades).*

159-160 *sombras:* interpretamos este pasaje: 'el Antiguo Testamento ha sido superado por el Nuevo; está, pues, retirado y sin vigencia, salvo cuando los sucesos del Antiguo Testamento se interpretan como imágenes, ilustradoras y confirmadoras, de las doctrinas del Nuevo'; cfr. el v. 261 *sombras* 'imágenes, reflejos, expresiones figuradas de otra verdad más profunda'. Cfr. la Loa del auto *El primer duelo del mundo*, v. 161.

163 *al gentil:* el pueblo elegido, el judío, despreció al Mesías verdadero, y por eso el Nuevo Testamento, la ley de Gracia se concede a los gentiles.

165 ss. *coliseo*: Bances suele distinguir el coliseo (teatro circular) de la escena semicircular o anfiteatro. Para la alegoría que inicia ahora le viene mejor la imagen del coliseo, puesto que el mundo es un globo (forma circular): el universo aparece así como un teatro en el que va a tener lugar la representación de la historia humana, comedia de tres actos que son las tres etapas de las leyes natural, escrita y de la Gracia. Ver infra. Para *máquina* cfr. n. v. 73.

168 *artesón*: "En la arquitectura se llama la techumbre labrada y adornada con ciertos fondos y labores (...) lo que es muy común en las iglesias y templos y en los palacios y salas de los príncipes y grandes señores" (*Autoridades*). Cfr. Bances, la loa de la comedia *La restauración de Buda*, PC, I, 115: "Aquí bajó la Era de César desde el artesón del templo".

182 *máquinas:* estas máquinas del teatro (la Tierra está figurada aquí en la mitad del teatro "escenario") se refieren a las llamadas tramoyas y mecanismos que los ingenieros y escenógrafos de los teatro de corte sobre todo disponían para las comedias de gran espectáculo y para los autos sacramentales, que eran los géneros que mayor complejidad y brillo de recursos escénicos, mutaciones, tornos, y todos tipos de máquinas ("maquinaria") utilizaban. Para una visión general de este tipo de mecanismos cfr. por ejemplo, O. Arróniz, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977, y el trabajo de R. Maestre, "La gran maquinaria en comedias mitológicas de Calderón de la Barca", en F. Ruiz Ramón y C. Oliva, coord., *El mito en el teatro clásico español*, Madrid, Taurus, 1988, 55-82.

191 *bambalinas*: siguen las metáforas teatrales: "Unos pedazos de lienzo pintado que en los teatros donde se representa se ponen de bastidor a bastidor, con cuya pintura se finge lo superior de lo que la mutación imita, aire, fuego, cielo" (*Autoridades*).

206 *golfo:* "En vulgar castellano siempre entendemos golfo por mar profundo, desviado de tierra en alta mar, que en do quiera que extendamos los ojos no vemos sino cielo y agua" (*Autoridades*).

209 *mutaciones:* "En las comedias se llaman las diversas perspectivas que se forman corriendo los bastidores para que queden descubiertos los que antes estaban ocultos, y juntos representen los sitios en que se supone la representación, apareciendo unas veces un salón real, otras bosque, otras marina, etc." (*Autoridades*). Y *desvanecerse* "envanecerse, mostrarse excesivamente soberbio y presuntuoso", como en la edad temprana se muestra el joven poco sesudo e inmaduro que fía demasiado en su propia juventud e inconsciencia.

Aquí hace un juego de palabras con la idea de que el sol desvanece, derrite, la nieve.

231 *siglo*: en el sentido de "vida del mundo, mundo terreno" (cfr. *Autoridades).*

235 *ley Natural*: una de las tres leyes, junto con la escrita y la de gracia, (ver infra) que suelen ser personajes frecuentes o al menos menciones omnipresentes en los autos sacramentales. Se documentan también en la Loa del *Primer duelo del mundo,* de Bances, y en las *Concordancias* de los autos de Calderón (ed. Flasche et al., Hildesheim-N. York, Georg Olms, 1980-83, 5 vols.) se hallan decenas de ejemplos más. Son muy importantes, por ejemplo, en el auto calderoniano de *La devoción de la misa.* También hay sendas entradas de cierta extensión en *Autoridades:* "Ley natural. El dictamen de la recta razón que prescribe lo que se debe hacer u omitir independientemente de establecimiento o precepto explicado, y es la que dirigió a los hombres hasta que hubo ley escrita"; "Ley escrita. Los preceptos que Dios nuestro Señor dio a Moisés en el monte Sinaí" (cfr. también "Ley Antigua"); "Ley de Gracia o Evangélica. La que Cristo Nuestro Señor estableció y nos dejó en su Evangelio".

241 ss. *jardín:* en este verso empieza una descripción de la Caída del género humano con el pecado original en el jardín del Edén o Paraíso Terrenal, que parece innecesario anotar en detalle (cfr. Génesis, 3, 17-19 para el detalle de la condena a ganarse el pan con el sudor de la frente, etc.). El galán desterrado por el alto poder es Adán desterrado por Dios; delito de amor, porque comió del fruto prohibido por amor de Eva.

251 *una tabla ser sagrado*: la tabla es metafóricamente la Cruz en que murió Cristo; *sagrado:* "Usado como sustantivo se toma por el lugar que sirve de recurso a los delincuentes y se ha permitido para su refugio" *(Autoridades).* Cfr. el auto de Calderón *La inmunidad del sagrado.*

256 ss. *sombras...:* sigue una lista de motivos del Antiguo Testamento que prefiguran a Cristo y su sacrificio, y que entendidos "a lo místico" son referencias a la institución de la Eucaristía. El cordero como símbolo de Cristo es muy sabido y no requiere mayor anotación (ver en todo caso Vigoroux, *Dictionnaire de la Bible);* Melchisedech, como sumo sacerdote, bendijo a Abraham y es tradición que hizo un sacrificio de pan y vino que prefigura la institución de la Eucaristía: es común establecer el paralelo con Cristo (cfr. Heb, 7; o H.H. Rowley, "Melchisedek and Zadok", *Festchfrift Bertholet,* Tubinga, 1950, 461-72); cfr. Calderón, *Las espigas de Ruth, Autos,* 1091: "Melchisedec, sacerdote / y rey, le sale al encuentro, / donde en tienda de

campaña, / portátil altar dispuesto, / de vino y pan, sacrificio / pone a Dios en hacimiento / de gracias de sus victorias". Isaac representa también a Cristo: en el Nuevo Testamento se le llama a Isaac "nuestro padre", "hijo de la promesa", "héroe de la fe" (cfr. Gálatas, 4, 28-31; Romanos, 9, 7, ss., Hebreos, 1, 20). Ver el auto *Primero y segundo Isaac*, de Calderón. Recuérdese, además, que Isaac iba a ser ofrecido en sacrificio, y en el último momento Dios dejó sobre el ara un cordero: imagen de Cristo, (cordero de Dios que consumará el sacrificio de la Redención, segundo Isaac), cuya inmolación prefigura la de Cristo. Detalles como el haz de leña que Isaac cargaba camino de su propio sacrificio se asimilan a la cruz que Cristo carga camino de su muerte: cfr. el auto de Calderón citado, p. 819, por ejemplo. Para estas y otras figuras en los versos siguientes cfr. J. Danielou, *Sacramentos y culto según los Santos Padres*, Madrid, Guadarrama, 1964, 168-74 para Melchisedech; 174-76 para el maná.

265 ss. Continúan las imágenes cristológicas. La mutación del desierto alude a la huida de Egipto de los judíos bajo la guía de Moisés, liberación del pueblo de Dios que es imagen de la salvación. Los diversos motivos mencionados en estos versos son claras referencias a la Eucaristía. El cordero del v. 269 alude en el contexto bibíico a la cena pascual o cena del tránsito o Phase (o Fasé) es "la cena legal del cordero que Dios mandó a Moisés celebrase el pueblo hebreo en el día catorce de la primera luna por preparación para la salida de Egipto; y Cristo Señor nuestro la celebró con sus apóstoles. Es voz hebrea que significa tránsito o pascua" *(Autoridades)*. Es, como el mismo diccionario de *Autoridades* sugiere, anticipación de la Ultima Cena en donde Cristo instituye el sacramento. Muy conocido es el significado del maná como anuncio de la Eucaristía. Cfr. sólo entre decenas de ejemplos posibles, Calderón, *Psiquis y Cupido, Autos*, 357: "donde está / la Mesa, vamos; en ella / hallarás, oh Psiquis bella, / el verdadero maná"; íd., *El nuevo Palacio del Retiro, Autos*, 143: "de la ley el libro incluye / el maná del sacramento".

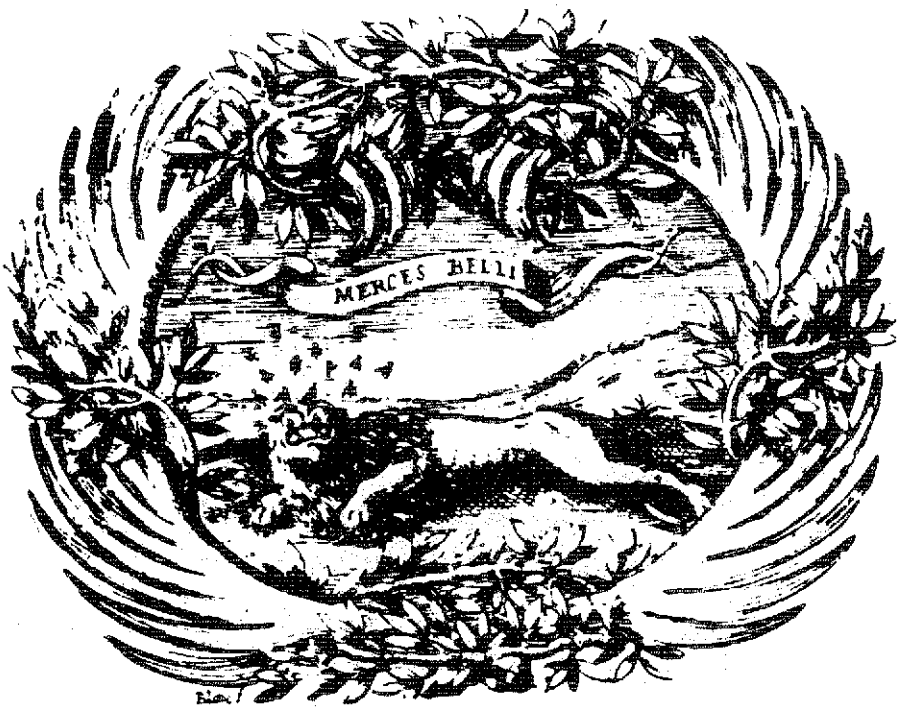
270 *vara de la sierpe:* la serpiente de bronce que Moisés levantó en el desierto en una vara mirando a la cual sanaban los picados por serpientes (Números, 21, 4-9). Esta sierpe quedó consagrada como símbolo de Cristo: "Y como Moisés levantó la serpiente en el desierto, así tiene que ser levantado el Hijo del Hombre, para que todo el que crea tenga vida por El" (San Juan 3, 14-16). Cfr. Calderón, *La inmunidad del sagrado, Autos*, 1112: "áspid contra áspid, aqueste / de metal que ves perdiendo / de la vara de otro árbol / que a aquel se refiere, siendo / figura a lo figurado, / sanar, salva en los desiertos / campos de la vida a cuantos / le miran en alto puesto / las rabiosas mordeduras". Horozco y Covarrubias, *Emblemas morales*, Segovia, 1589, I, 21 v.: "Otra

maravillosa figura, cuando por mano de Moisés ordenó se mostrase en el desierto la serpiente de metal sobre la cruz, dando a entender que (...) así Cristo (...) había de ser remedio de los heridos de la verdadera serpiente que es el demonio". El emblema 48 del libro tercero de Covarrubias es precisamente la sierpe en la cruz: allí se podrán encontrar numerosos comentarios al respecto, y más documentación en el auto *La serpiente de metal* de Calderón , que toma precisamente por argumento este episodio.

275 ss. *Sansón:* uno de los más famosos héroes del Antiguo Testamento, figura de Cristo en diversos aspectos de su historia. En Jueces, 13, 5: "has de concebir y parir un hijo, a cuya cabeza no tocará navaja, pues ha de ser nazareno o consagrado a Dios desde su infancia"; la gentil es Dalila, que le corta el cabello despojándolo de su fuerza (para el motivo de la esposa gentil cfr. supra, n. v. 163). Los otros motivos aludidos son bien conocidos: atado al molino y luego en el templo de los enemigos de su pueblo y de su Dios, rompe las columnas y perece con sus captores al desplomarse el templo. El enigma del panal (Jueces 14, 8 y ss.: del fuerte sale la dulzura, en la boca de un león que Sansón ha matado se aloja luego un panal de abejas) se haría favorito de la tradición emblemática del Renacimiento y Barroco. Ver por ejemplo Horozco, *Emblemas morales*, I, cit., 22v.: "En lo del león muerto con el panal de miel y la letra tan admirable del que comía salió el manjar y de la fortaleza la dulzura, no pudo en el mundo imaginarse empresa más galana para mostrar las grandezas de Dios y los regalos que él hace a las almas en el convite celestial de su sagrado cuerpo". Otro emblema de Saavedra Fajardo (nº 99 ed. Milán, 1642), presenta la imagen, y el Beato Juan de Avila lo glosa en uno de sus sermones del Santísimo Sacramento: "¿Qué es cosicosa, del que come salió el manjar y de la piedra salió la miel?" *(Obras completas,* Madrid, BAC, 1953, II, 724-28). Tampoco podía faltar en el auto de Tirso *El colmenero divino*, ed. B. Pallarés, con *La villana de la Sagra,* Madrid, Castalia, 1984, p. 278: "Soy león de Judá real; / come, imitando a Sansón, / que en la boca del león / halló el místico panal". Este motivo y otros varios de los que se acaban de anotar se pueden ver, por ejemplo, en el auto calderoniano de *El sacro Parnaso, Autos*, 790-91: "A aquel, pues, sacrificio, que primero / en Abel figuró blanco cordero, / blanco maná en Moisén y con opimo / fruto en Caleb y Aarón blanco racimo, / subcinérico viático en Elías (...) / del gran Melchisedech el pan y el vino, / a aquel panal divino / que en boca del león, que muerto deja, / libó a Sansón artificiosa abeja".

311 *apariencias:* "Se llama así la perspectiva de bastidores con que se visten los teatros de comedias que se mudan y forman diferentes mutaciones

Horozco Covarrubias, *Emblemas Morales*



Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político cristiano*
Empresa 99 (Ed. 1642, Milán)

y representaciones" *(Autoridades)*. Ver las memorias de las apariencias que hacía Calderón, por ejemplo, la del auto de *La nave del mercader*, 1444.

314 ss. Nuevos modos de manifestaciones divinas: el arco iris, como es sabido, marca la alianza de Dios con los hombres tras el Diluvio Universal. Suele ser el trono de Cristo Juez en las representaciones del Juicio Final, y cuando tiene tres colores (lo que es usual en el Siglo de Oro) puede simbolizar la Santísima Trinidad. Cfr. J. Hall, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, Alianza, 1987. Es también símbolo de Cristo. Ver, por ejemplo, Apocalipsis, 4, 3; 10, 1, o Villava, *Empresas espirituales*, Baeza, 1613, I, 18; o los *Emblemas morales* de Horozco, 21r.: "la primer insignia o empresa que hubo en el mundo podemos decir que fue el arco celestial, pintura divina y admirable (...) señal que escogió Dios para mostrar (...) el perdón que en su unigénito hijo había de hacer levantado en las nubes y hecho arco en la cruz". El fuego que no consume remita a la zarza ardiente en la que Dios se manifestó a Moisés en el monte Sinaí (Exodo, 3). El maná a la travesía del desierto de la huida de Egipto de los israelitas, y la paloma es la forma que toma el Espíritu Santo en el bautizo de Cristo en el Jordán, todos episodios muy conocidos de las Sagradas Escrituras.

319 *apariencia sacra:* para apariencia cfr. n. v. 311. Eran frecuentes en los autos apariencias de este tipo que se evoca en el pasaje: globos que al abrirse dejaban ver una paloma que representaba al Espíritu Santo, etc.

322 *viso*: ' metafóricamente se toma por la semejanza que una cosa tiene con otra al parecer' *(Autoridades)*. Sinónimo en este sentido de "sombra", "imagen".

332 *breve del Papa:* el Papa Urbano IV promulgó en 1624 una bula decretando que el Corpus se celebrase en toda la Cristiandad. La muerte de Urbano IV impidió la puesta en práctica inmediata de esta disposición que fue recordada por el Papa Clemente V en el concilio de Viena.

366 ss. Estas referencias a lo nuevo enfrentado de cierta manera a lo anterior parecen apuntar a cierta reivindicación de Bances por los propios autos y los de su época frente a la vigencia omnímoda que todavía se concedía a los de Calderón, poeta que Bances admira sinceramente, pero que suponía un rival muy difícil de batir para los poetas que escribían autos en este final de siglo. Cfr. nuestro trabajo "La loa sacramental del *Primer duelo del mundo*. Materiales para el estudio del género en Bances Candamo".

381 *por no ser el día suyo:* cfr. la nota introductoria.

384 *en todos tiempos:* David, Salmos, 33(34), 2: "Alabaré al Señor en todo tiempo; no cesarán mis labios de pronunciar sus alabanzas".

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

LAS COMPAÑIAS DE ACTORES DE LOS CORRALES DE COMEDIAS DE MADRID: 1708-1719

Charles Davis y John E. Varcy
Queen Mary and Westfield College
University of London.

Instituto de Estudios Almerienses
Departamento de Arte y Literatura
1991

LAS COMPAÑIAS DE ACTORES DE LOS CORRALES DE COMEDIAS DE MADRID: 1708-1719

Charles Davis y John E. Varey
Queen Mary and Westfield College
University of London.

A principios del siglo XVIII, más de un siglo después de la apertura de los Corrales de la Cruz y del Príncipe, la vida teatral de Madrid seguía un ritmo establecido décadas antes. El año teatral duraba desde el Domingo de Resurrección hasta el Martes de Carnestolendas inclusive. A finales de la Cuaresma se formaban dos compañías de actores, y éstas representaban en los corrales durante todo el año teatral, exceptuando el verano y algunas fechas más; alternaban las compañías entre los dos teatros.

La vida de las compañías de actores en Madrid se refleja ampliamente en la documentación administrativa conservada en el Archivo Municipal de Madrid (Archivo de Secretaría) y publicada en la serie *Fuentes para la historia del teatro en España*. Incluye contratos entre las compañías y el arrendador, cartas de poder de autores de comedias otorgadas por los miembros de su compañía, peticiones y cartas de actores, y documentos relativos a su remuneración. Sin embargo, donde mejor y con más detalle se revela el funcionamiento del comercio teatral de la capital es en los libros de cuentas de los corrales. Allí, además de los títulos de las obras representadas cada día en los teatros públicos, y las propias cuentas, se encuentran muchos datos relativos a diversos aspectos de la vida teatral. Entre éstos se incluye, como es de esperar, información relativa a los actores. Desgraciadamente, no se han conservado los libros de cuentas anteriores a 1708, aparte de algunos extractos, pero a partir de esta fecha se conservan los libros hasta la década de 1740, cuando se derribaron los corrales para convertirse en coliseos. En el tomo XVI de las *Fuentes*, de próxima aparición, publicamos los libros de cuentas de los corrales madrileños de 1708-1719, más un extracto de los de 1706-1707 (1).

En el presente artículo estudiamos la composición y el funcionamiento de las dos compañías de actores estables que representaban en la Cruz y el Príncipe durante los años que abarca *Fuentes XVI*. El autor de una de ellas fue el primer galán, Antonio Ruiz, durante la primera temporada (abril-julio) de 1708, Juan Bautista Chavarría (arpista) de 1708 a 1710, y José de Prado (tercer galán) de 1710 a 1719. La otra compañía estuvo bajo la autoría del primer galán, José Garcés, de 1708 a 1716; a partir de 1716 le sustituyó el segundo galán, Juan Alvarez (primer galán en 1718-1719). Como es sabido, disponemos de diversas fuentes de información sobre los actores españoles de la época de los corrales, algunas de ellas ya publicadas y muchas más todavía por investigar. La más fundamental es sin duda la *Genealogía, origen y noticias de los representantes de España*, un amplio compendio manuscrito de fichas biográficas, ahora fácilmente asequible y manejable gracias a la edición de N.D. Shergold y J.E. Varey, en el tomo II de las *Fuentes para la historia del teatro en España*. (2) La *Genealogía* se redactó precisamente en las primeras décadas del XVIII y por tanto es especialmente útil para el estudio de la época que nos concierne aquí (3). Por otra parte, para la composición de las compañías madrileñas la fuente más completa y fiable es la documentación municipal relativa a la fiesta del Corpus, para la que tradicionalmente se formaban las compañías. En estos expedientes, conservados en el Archivo Municipal de Madrid, se encuentran casi siempre las listas oficiales de las compañías para el año teatral en cuestión. (4)

Compaginando todas estas fuentes documentales, hemos reconstruído la composición de las dos compañías madrileñas de 1708 a 1719, y presentamos los resultados en las tablas reproducidas al final del presente artículo. En estas tablas se dan los distintos papeles de los miembros de la compañía -damas, galanes, barbas, graciosos, etc.- en el orden en que suelen ocurrir en las listas originales, y los nombres de las personas que hicieron el papel en cuestión. Las letras que aparecen en las casillas al lado de cada nombre significan que consta que la persona estuvo en la compañía en el año en cuestión. Cada letra es una sigla, y corresponden a las cuatro fuentes en las que están basadas las tablas (cuando las siglas aparecen en mayúscula, consta que la persona hacía el papel que se indica en la lista; cuando aparecen en minúscula, no se precisa el papel en la fuente documental):

A/a Las listas incluidas en los expedientes de la fiesta del Corpus, conservados en el Archivo Municipal de Madrid (Archivo de Secretaría)(5).

X/x Los documentos del Archivo Municipal de Madrid publicados en el tomo XI de las *Fuentes para la historia del teatro en España*, que abarca los años 1699-1719 (6).

G/g La *Genealogía* (Fuentes II).

C/c Los documentos y las cuentas diarias de 1708-1719 publicados en *Fuentes XVI* (7).

Los años en las tablas corresponden a años teatrales; "1708" significa el período desde Domingo de Resurrección de 1708 hasta Martes de Carnestolendas de 1709.

La fuente primaria son las listas incluidas en los expedientes del Corpus. Tienen las ventaja de ser completas y oficiales, y suelen estar firmadas por los miembros de la compañía; además, casi siempre incluyen los papeles de los actores. En cambio, hay que complementarlas con otros datos. Faltan las listas para 1708, y la de la compañía de Prado para 1710. En la de la compañía de Garcés para 1710 no se indican los papeles; los hemos deducido por el orden de los nombres. Además, estas listas, redactadas a raíz de la formación de las compañías en la primavera, revelan el estado de la compañía al principio del año teatral, y no pueden reflejar los cambios de personal que de vez en cuando se producen durante el año. Este problema, sin embargo, no ocurre en 1714-1715, ya que en el expediente A.M.M. 2-202-1, de 1715, se incluyen también las listas "del año pasado (de) 1714", redactadas evidentemente al final del año teatral 1714-1715. Comparando éstas con las que se redactaron el 1º de junio de 1714, incluidas en 2-201-17, podemos ver cómo se modificaron las compañías durante aquel año; por ejemplo, aparece Juan Vázquez como segundo gracioso de la compañía de Garcés en la primera lista de 1714, y Manuel de San Miguel en la segunda.

Por otra parte, las otras fuentes citadas arriba nos permiten confirmar y ampliar los datos sacados de los expedientes del Corpus. Algunos documentos de *Fuentes XI* nos ofrecen datos complementarios. Sin embargo, los contratos y cartas de poder tienen el inconveniente de no precisar los papeles de los firmantes; además, en algunos casos el marido de una actriz firma por su mujer, sin ser miembro de la compañía. En las listas de raciones diarias de 1712 (*Fuentes XI*, doc. núm. 87 (a), pág. 165) constan los papeles, pero no se incluyen todos los miembros de las compañías. Es especialmente útil la lista de la compañía de Prado para 1710 (*Fuentes XI*, doc. núm. 72 (e), pág. 134), ya que falta la lista de esta compañía en el expediente del Corpus de aquel año. La lista de la compañía de Alvarez de 1718 (doc. núm. 132, pág. 203; sin fecha)

complementa la del Corpus (del 21 de marzo de 1718); comparando las dos, notamos que Ramón Verdugo, inicialmente cuarto galán, después sustituye a Juan de Cárdenas como tercer galán.

Este último caso es un buen ejemplo de la gran utilidad de la *Genealogía:* consta allí Cárdenas, que aparece en la lista de 21 de marzo de 1718, murió el 31 de agosto (*Fuentes II*, I, 643). Por una parte, la *Genealogía* complementa las listas, precisando en bastantes casos qué papel hacía un actor en qué compañía cierto año. Por otra parte, como en el caso de Cárdenas, nos explica a veces por qué cierto actor desapareció de las tablas; generalmente porque moría o porque se retiraba. De vez en cuando, además, nos proporciona otros detalles biográficos de mucho interés, como veremos más adelante. Sin embargo, la información incluida en la *Genealogía* no es exhaustiva; tampoco está del todo exenta de errores, y debe consultarse a veces con cierta prudencia (véase *Fuentes II*, págs. 33-35).

Las cuentas de los corrales publicadas en *Fuentes XVI* nos ofrecen otra serie de datos que reflejan los altibajos de las compañías y complementan a su vez las listas. A menudo se apunta que cierto actor estaba enfermo, a veces para explicar por qué no se pudo representar, a veces para justificar el pago de un regalo a la persona en cuestión. En julio de 1713, por ejemplo, se cayó Sabina Pascual, primera dama de la compañía de Garcés, durante la representación del auto sacramental *El diablo mudo,* y del 5 al 12 inclusive no pudieron representar por esta razón; el 11 de julio consta el pago de "240 reales que se le dieron a Sabina de regalo por la caída y 67 reales que costaron los pollos y bidrios de dulces que se la dieron". No se suele precisar en las cuentas los papeles de los actores que se mencionan, ni su compañía. En general, las otras fuentes nos permiten comprobar que los actores se mencionan en las cuentas del teatro en que representaba la compañía en cuestión. Sin embargo, esto no es siempre así; nótese que el citado pago a Sabina Pascual está apuntado en las cuentas del Corral de la Cruz, donde estaba representando la otra compañía, la de Prado. (8)

Además de ayudarnos a reconstruir la composición de las compañías, la *Genealogía* constituye una rica fuente de datos biográficos; como su título indica, se fija sobre todo en las relaciones familiares entre los distintos actores. Estos datos nos han permitido redactar una serie de árboles genealógicos, que se reproducen al final del presente artículo después de las tablas. Las personas que aparecen allí en cursiva no estaban en las compañías madrileñas entre 1708 y 1719; debajo de las personas que están en letra redonda -las que sí estaban en las compañías- indicamos entre paréntesis su papel y su compañía. (9) Los

nueve árboles genealógicos están todos relacionados entre sí; un número romano debajo de un nombre remite a otro árbol en que aparece la misma persona. Además, en las tablas de las compañías señalamos las personas que aparecen en los árboles genealógicos, poniendo el número del árbol en cuestión entre paréntesis después del nombre.

La estructura esencial de estas compañías varía poco durante el período. Cada una tenía de 19 a 23 miembros fijos: cinco o seis damas (actrices), más una sobresaliente (una actriz adicional), que en un caso se llama séptima dama; de cuatro a seis galanes, dos barbas, dos graciosos, a veces un actor que hacía vejetes, dos músicos, uno o más actores que hacían papeles de por medio, uno o más sobresalientes (masculinos) y un apuntador. En las categorías de damas, galanes, barbas, graciosos y músicos hay una estricta jerarquía: primera dama, segunda dama, tercera dama, etc. Además, se empleaba a veces sobresalientes o músicos adicionales para representaciones sueltas; los pagos para estos actores aparecen en las cuentas diarias de *Fuentes XVI*.

Lo que más llama la atención al examinar estas compañías madrileñas en las primeras décadas del siglo XVIII es su estabilidad. Como en el siglo XVII, se formaban dos compañías a finales de la Cuaresma, a instancia del Ayuntamiento, para representar los autos sacramentales de la fiesta del Corpus, pero ya se trata de las mismas dos compañías año tras año, y éstas representan en los corrales durante todo el año teatral. El personal cambia de vez en cuando -algunos actores se mueren o se retiran, otros nuevos se introducen- y la autoría de la compañía pasa de un miembro a otro, pero estos cambios son relativamente menores; como se ve en las tablas, el núcleo de la compañía continúa año tras año. Esto significa que para representar en Madrid, que seguía siendo, desde luego, el centro de la vida teatral española, un actor español tenía que ser miembro de una de las dos compañías permanentes de la capital. Otras compañías españolas no podían acceder a los corrales madrileños, salvo en la temporada baja, el verano, cuando a veces representaban compañías de la legua, de categoría inferior (10).

De vez en cuando, como hemos dicho, se producen huecos en las compañías permanentes, y un actor sustituye a otro. A menudo las fuentes nos explican el porqué. Durante estos años nos consta que murieron varias personas cuando parece que todavía eran miembros de las compañías. Por ejemplo, Juan Montiel (B2: Pr) murió en 1709 (*Fuentes II*, I, 1042), Hipólito de Olmedo (Gr1: Pr; IV) en 1710 (*Fuentes II*, I, 605), Antonio Quirante (G4: Ga; II) el 26 de diciembre de 1712 ("de repente y a la hora de empezar casi", según *Fuentes XVI*; la compañía no representó aquel día, aunque era uno de

los más lucrativos del año; véase también *Fuentes II*, I, 1145), y Pedro José de Castro (M1: Ga; III) el mismo día (*Fuentes II*, I, 1201). Bernabé Vela (G4: Pr; I) murió el 5 de febrero de 1713 (*Fuentes II*, I, 1026), Antonio Gamarra (B: Ga) el 6 de febrero de 1713, de repente, en la calle de Huertas en Madrid (*Fuentes II*, I, 1043) -consta en las cuentas de *Fuentes XVI* que por esta razón la compañía no representó aquel día-, y Francisco de Castro (Gr1: Pr, III) en 1714 (*Fuentes II*, I, 556). Beatriz Rodríguez (D3: Pr, VIII) aparece en las listas hasta 1716-1717 inclusive; murió en Madrid el 6 de enero de 1717 (*Fuentes II*, II, 607). Agustín de Moya (A: Pr/Ga) murió en 1717 (*Fuentes II*, I, 1000).

Por otra parte, varias personas abandonan las compañías, por diversos motivos. Algunos, al parecer mayores, se jubilan. Este parece ser el caso de Pedro Vázquez, *Carpetilla* (B1: Ga; IV), quien "murió (...) (ya retirado de la comedia) en Madrid a 5 de diziembre 1714" (*Fuentes II*, I, 843); aparece en las listas por última vez en 1710. Paula María de Rojas (D3: Ga) se retira en 1714 (*Fuentes II*, II, 555), y Faustina de Robles (D4-5: Pr; D3: Ga) en 1716 (*Fuentes II*, II, 874). Tomasa Manje (D5: Ga; I), presente en las listas hasta 1715-1716, "murio en Madrid retirada de la comedia en 20 de marzo de 1717" (*Fuentes II*, II, 863). El retiro no es siempre definitivo: Manuel Pacheco (Gr2: Ga) se marchó a Madrid, al parecer en 1712, y leemos que "casó con hixa de Lorenzo Perez Capel el tabaquista de Murzia, pasó a Lisboa, en donde está retirado de la comedia, y despues se vino (seguramente en 1718) por hauer muerto una hermana suia que estaua casada con un hidalgo, y en este año de 1721 está en la compañía de Juan Aluarez" (*Fuentes II*, I, 814). Pedro José de Castro (M1, PM: Ga; III), "despues de hauer representado algunos años, repentinamente tomo el auito de relijioso franciscano descalzo en el Conuento de San Gil de Madrid, pero durole poco esta bocazion, pues antes de profesar voluio a las tablas" (*Fuentes II*, I, 1201).

Otros abandonan la profesión para dedicarse a otro tipo de vida. Manuela Cabello (D6: Pr) "se retiro de la comedia y fuera de ella se casó" (*Fuentes II*, II, 888), al parecer en 1710. Ese mismo año Juan Bautista Chavarría, arpista y autor de la compañía que sería luego la de Prado, se marchó con su mujer Manuela de la Cueva (D3: Pr, VII) para instalarse en Alcalá de Henares como "recaudador de la renta del tauaco de aquel partido" (*Fuentes II*, II, 519).

Más raramente, los actores abandonan las compañías madrileñas pero siguen representado en otro sitio; normalmente, siendo Madrid el centro de la vida teatral española, influiría en esta decisión algún factor especial. En dos casos muy significativos, se trata de un factor externo: la Guerra de Sucesión, que afectó gravemente al comercio teatral en 1710 (11) Las tropas del

Archiduque de Austria ocuparon la capital del 28 de septiembre al 9 de noviembre, y cuando se marcharon les acompañaron los distinguidos actores Antonio Ruiz (G1: Pr) y María de Navas (D1: Pr, III); el nombre de ésta aparece en las cuentas por última vez el 7 de noviembre, cuando se menciona su "indisposición". Navas llevaba treinta años en las tablas; había hecho galanes vestida de hombre. Acababa de morir su marido, Ventura de Castro, el 5 de febrero de 1709 *(Fuentes XVI)*. Se marchó con las tropas austríacas "en animo de seguirles y haviendo llegado hasta Zaragoza y entrado las armas del Rey se quedo alii, arrepintiose, pidio perdón de su yerro y se le permitio que representase" (*Fuentes II*, II, 484). La pérdida de estas dos estrellas fue grave para la administración. El 14 de marzo de 1712, mientras se formaban las compañías, el Protector, el Conde de Gondomar, propone que se traiga a Ruiz y Navas a Madrid desde Zaragoza, "por la falta que ay de parte de la vuena calidad de las que estas constan" (*Fuentes XI*, doc. núm. 82 (c), pág. 153). Pero no pudieron volver entonces. María de Navas se retiró a un convento, y siguió retirada al regresar posteriormente a Madrid, hasta 1720, cuando "a diferentes persuaziones (...) entro a hazer damas en la compañia de Joseph de Prado (...) pero con gran quebranto en su salud"; murió el 5 de marzo de 1721 *(Fuentes II*, II, 484)(12). Leemos en las cuentas del 15 de mayo de 1709 que "este dia fue el postrero que represento Josepha de Sesma (D6: Ga)" *(Fuentes XVI)*, pero no consta por qué. Tampoco sabemos por qué Antonio Vela (Gr2: Pr, Gr1: Ga; I) y su mujer, Juana de Orozco (D5: Pr, D4: Ga; V) pidieron permiso para marcharse a Portugal en 1714 (*Fuentes XI*, doc. núm. 112, págs. 186-187); Vela siguió haciendo graciosos allí (*Fuentes II*, I, 952).

Los huecos que se producen así en las compañías se cubren, lógicamente, introduciendo a actores nuevos. Se supone que muchos aspirarían a representar en Madrid, y que de vez en cuando algún actor lograba subir de una compañía de segunda categoría a una de las de Madrid. Este parece ser el caso de Agueda de Ondarro, quien hacía cuartas damas en la compañía de su madre, Juana María de Ondarro, en Valencia en 1712 (*Fuentes II*, II, 906), y empezó haciendo el mismo papel en la de Prado en Madrid en 1716. En varias ocasiones nos consta que se trajo a actores a Madrid desde otras partes de España. Aquí se nota la primacía de la Corte, cuyos intereses se imponen sobre el resto del país. El Ayuntamiento obliga a las personas que quiere a que vengan; por otra parte, cubre los gastos de transporte. En 1708 se trajo a Beatriz Rodríguez (D4: Ga; D3-4: Pr; VIII) de Palencia (*Fuentes XVI*, doc. núm. 3 (f); véase también *Fuentes XI*, doc. núm. 44, págs. 96-97). En 1713, como hemos visto, una serie de muertes impone unos cambios fundamentales en ambas

compañías. A Antonio Quirante (G4: Ga; II), muerto el 26 de diciembre de 1712, le sustituye el antes segundo barba Luis Jerónimo. La muerte del músico Pedro José de Castro el mismo día produce una crisis mucho más grave para la compañía de Garcés, que no pudo representar varios días en enero de 1713 "por falta de musico" *(Fuentes XVI)*. El 3 de enero, el Comisario Buendía decidió traer urgentemente al músico Diego Puche, con su mujer Rosa Jordán (¿D4: Fa?), desde Burgos *(Fuentes XI*, doc. núm. 90, págs. 168-169; *Fuentes XVI)*. Puche y Jordán volvieron a Burgos antes del 12 de julio; para estas fechas se había traído a Ignacio Serqueira (¿S?: Ga; S: Pr) de Valencia *(Fuentes XI*, doc. núm. 96 (c), págs. 176-177). La compañía de Prado también sufrió trastornos en 1713. En este último documento consta también que se trajo a Ana de Espinosa (D2: Pr) y a su marido Felipe Ramírez (o Martínez) (A: Ga/ Pr) de Zaragoza en 1713; Ana sustituía a Angela de Fuentes en el importante papel de segunda dama. Lo más grave fue la muerte de Juan Simón el 10 de febrero de 1713 *(Fuentes II*, I, 632); Simón, primer barba en 1707 (*Fuentes XI*, doc. núm. 32 (r), pág. 85) y segundo galán en 1709 y 1710, había sustituido a Antonio Ruiz como primer galán al marcharse éste en 1710. Parece que este papel fundamental se cubre trayendo a Alejandro de Guzmán desde fuera: sin duda desde Valencia, donde había estado en la compañía de Juana María de Ondarro en 1712 (*Fuentes II*, I, 431).

La estabilidad de las compañías se nota especialmente, como es lógico, en los papeles principales. Los primeros y segundos galanes, damas, barbas y graciosos de Madrid serían evidentemente los actores más prestigiosos - además de los mejor pagados-(13) de España, y para acceder a tal posición un actor tendría que gustar al público. El redactor de la *Genealogía* nos da testimonios de la popularidad y calidad de algunos de ellos. Dice que Manuela Vela y Labaña (D3: Pr; I) "es mui zelebrada por la musica y por la mexor que ai oy en las tablas" (*Fuentes II*, II, 593). De Damián de Castro (G2: Pr, III) leemos que "en lo que mas aplauso a tenido es en todos los papeles de figuerones y de chanza, pues los haze con grande propiedad" (I, 499). Su hermano, el gracioso Francisco de Castro (Gr1: Pr; III), era especialmente apreciado: "fue muy aplaudido por las chanzas y grazexo que tenia y añadia en la representazion y saynetes, y los papeles de vegetes los hizo con particular grazia y compuso buenos versos particularmente en lo jocoso y escriuio algunos saynetes que andan ympresos y en su conuersacion fuera de las tablas era muy chistoso y gustauan del mucho las Señoras y Señores con quienes tenia mucha cabida" (I, 556). Parece que este favor se extendía al propio palacio; en 1712 el Condestable de Castilla mandó que Castro se hiciera autor de una

compañía, compuesta de miembros de las dos compañías madrileñas, "con el motibo de festexar a la saboyana nuestra Reina, al Principe y Sres. Infantes" *(Fuentes XVI,* doc. núm. 9 (e)). Hipólito de Olmedo (FR1: Ga/Pr, IV) "tubo aplauso en la parte que siempre hizo de gracioso" (I, 952), y Pedro Vázquez (B1: Ga; IV) "hizo (...) baruas en Madrid, en cuia parte fue mui aplaudido" (I, 843). Salvo por las razones mencionadas arriba, no se suelen producir cambios en estos papeles. Manuela de Torres (D1), Ana de Espinosa (D2), Alejandro de Guzmán (G1), Damián de Castro (G2; III), José de Prado (G3; VIII), Juan Quirante (G4), Juan Antonio Guevara (B1), Lucas de San Juan(B2), Francisco de Castro (Gr1; III) Francisco Rico (Gr1-2; IV), Juan de Serqueira (M1) y Salvador de Navas (M2; III) constituyen el núcleo fijo de la compañía de Prado, como Sabina Pascual (D1; II), Josefa de Cisneros (D2; I), José Garcés (G1; I), Juan Alvarez (G2; IV), Juan de Cárdenas (G3), Manuel Alonso (B1), Juan de Castro (Gr1; III), José de Salas (M1) y Juan de Chaves (M2) constituyen el de la compañía de Garcés. Una vez introducidas, todas estas personas siguen haciendo año tras año el mismo papel prácticamente sin excepciones. En los papeles menores -tercera, cuarta y quinta dama, cuarto galán, papeles de por medio y sobresalientes- hay más movimiento de personal. En el caso de Francisca de Castro (I, III), hija de Fernando de Castro (¿G3: Pr?) y de Manuela Vela y Labaña (D3: Pr), se trata evidentemente de una joven actriz principiante que asciende poco a poco: empezando en 1714 en la compañía de Garcés, hace sextas damas en 1714 y 1715, quintas en 1716 y cuartas en 1717. Sin embargo, en los papeles menores también se notan varios casos de actores que siguen haciendo el mismo papel durante muchos años: Paula de Olmedo (S: Pr, IV), Diego Rodríguez (Vj, PM: Pr), Francisco de la Cueva (PM: Pr; VII), y Agustina Mosquera (S: Ga; I), por ejemplo. El estudio de estas compañías demuestra la fuerte tendencia a asociarse un actor con un papel determinado durante gran parte de su carrera. Esta tendencia se ejemplifica ampliamente además en la *Genealogía.*

Allí encontramos también datos biográficos que nos dan una idea aproximada de la edad de algunos de estos actores. No consta casi nunca en qué año nacieron, pero la fecha de sus primeras representaciones nos ofrece por lo menos un *terminus ad quem.* Desde luego, se impone cierta cautela. Por una parte, es posible que empezaran a representar antes de la primera fecha que consta en la *Genealogía,* y, por lo tanto, que fueran mayores de lo que podríamos suponer. Por otra parte, en cambio, parece que muchos actores y actrices empezaban su carrera muy jóvenes. Manuela de Escamilla (véase el árbol genealógico núm. VI), que nació en 1648, hacía terceras damas ya con

siete años; se casó a los trece y tuvo su primer hijo nueve meses después *(Fuentes II*, II, 245 y II, 911). Este caso puede ser excepcional, pero por lo menos indica la posibilidad de que la fecha de nacimiento sea poco anterior a la de las primeras representaciones. Sin embargo, está claro que algunos miembros de estas compañías eran relativamente mayores, Hipólito de Olmedo (Gr1: Pr/Ga; IV) "entro a hacer graciosos el año de 1660" (*Fuentes II*, I, 605), y seguía haciéndolos medio siglo después, en 1710; tendría más de 60 años. Juan Antonio Guevara (B1; Pr) asistía al cabildo de la Cofradía de la Novena en 1679, y consta que representaba en 1684 (I, 640); en 1718, cuando todavía hacía primeros barbas, tendría entonces unos 50 años. Nótese, además, que hacía barbas en 1684, cuando debía de ser bastante joven: si tenía 20 años entonces, tendría 54 en 1718. El barba no era necesariamente un papel para actores mayores. Tampoco lo era el vejete; Ramón de Villaflor (G5-6, Vj, PM: Ga; II), hijo de la primera dama, Sabina Pascual, debía de ser relativamente joven.

Por otra parte, las actrices principales ya no eran jovencitas, aunque normalmente representaban papeles de mujeres jóvenes. María de Navas (D1: Pr, III) hacía cuartas o quintas damas en 1679 *(Fuentes II*, II, 484); en 1710 tendría unos 40 años, o más, y en 1721, cuando volvió a las tablas, sería cincuentona. Manuela de Torres (D1: Pr) representaba en 1694 (II, 529); tendría más de 30 en 1712, y en 1718 frisaría con los 40. Sabina Pascual (D1: GA; II), que hacía segundas damas en 1687 (II, 565), y Paula (Fabiana) de Olmedo (S: Ga; S: Pr), que hacía sextas damas en 1685 (II, 552), tendrían más de 40 años en 1718. Estas cifras constituyen cálculos prudentes; es posible que cualquiera de estas personas fuera todavía mayor. Estas primeras damas estaban en la cumbre de su profesión, y no es de extrañar que fueran actrices experimentadas. Este fenómeno sugiere que el público no exigía actrices jóvenes, sino que seguía favoreciendo a las estrellas establecidas. Además, sugiere que la conocida falta de personajes femeninos mayores en las tablas áureas no se explica por una falta de actrices mayores sino por la tradición literaria.

Encontramos en estas compañías algunos casos de la turbulenta vida personal que supuestamente caracterizaba a la profesión teatral; abundan anécdotas sabrosas en la *Genealogía*. Miguel de Castro "murio en Granada y de pesadumbre de hauerle apartado de la ilizita correspondenzia que tenia con Beatriz Rodriguez" (*Fuentes II*, I, 1067); Beatriz (D4: Ga; D3-4: Pr, VIII) estaba casada con Gaspar de Olmedo (II, 607). Juan Serqueira de Lima (M1: Pr) "estubo preso el año 1691 en la Ynquisizion (...) porque estando amanzeua-

do con la *Grifona* (Bernarda Manuela) hauiendo esta muerto la hizo retratar difunta y puso en un nicho la pintura con dos cortinas y de noche le enzendia dos luzes y rezaua el rosario delante del retrato" *(Fuentes II*, I, 619). Margarita de Soto (D2: Ga) intentó suicidarse, estando enamorada de José de Salas (M1: Ga), por lo cual se la metió en la cárcel; se escapó, y se fue a Lisboa con Salas *(Fuentes II*, II, 922). En el caso de Petronila Quirante (o Jibaja) (D3: Pr, II), parece que la notoriedad personal crea interés entre el público: "Estubo en Lisboa mucho tiempo y aun se dijo que no mal parezida de el Rei, por cuio motiuo, y de las desconfianzas de la Reina, se salio de Lisboa y se uino a esta Corte con muchas combenienzias y mui buenas alajas y ricas galas, que con el deseo de uerlas acudia la jente mas que por su representazion" (*Fuentes II*, II, 950). Si las malas lenguas acertaban en este caso, el Rey de Portugal no era el primer monarca que se hubiera enamorado de una actriz.

Petronila se casó con el autor, José de Prado. Era la hija ilegítima de Pedro Quirante (S: Ga), y por tanto, hermanastra de Antonio Quirante (G4-5: Ga) y de Juan Quirante (G3-4: Pr). Antonio estaba casado con Sabina Pascual (D1: Ga) y Juan con Manuela de Baos (D5-6: Pr); Angela de Fuentes (D2: Pr) era sobrina de Pedro y prima de Antonio, Juan y Petronila (véase el árbol genealógico núm. II). Esta familia, que incluye a varios de los principales miembros de las compañías madrileñas, es bastante representativa. Por una parte, se nota que la familia incluye miembros de las dos compañías. Estas eran, hasta cierto punto, rivales en un sentido comercial. Sin embargo, las relaciones entre ambas no eran necesariamente malas, y en esta época, como en las anteriores, hay más bien indicios de cierto espíritu de cordialidad profesional entre las compañías. Varios actores pasan de una compañía a la otra. José Garcés (G1: Ga; I) y su mujer Josefa de Cisneros (D2: Ga; I) estuvieron en la compañía de Chavarría (Prado) en 1707-1708 (*Fuentes XI*. doc. núm. 32 (r), pág. 85), pero en 1708-1709 volvieron a la otra compañía, que había sido de Villaflor, y que ellos habían abandonado un año antes (*Fuentes XI*, doc. núm. 33 (b), pág. 88). El caso de los primeros graciosos es curioso: en 1710, el de la compañía de Garcés, Hipólito de Olmedo, pasa a la compañía de Prado, y el de Prado, Francisco de Castro, le sustituye en la compañía de Garcés. Al morir Olmedo en 1710, Castro vuelve a la compañía de Prado, empezando el 5 de diciembre *(Fuentes XVI)*. Es posible que estos cambios y otros se deban a desaveniencias, pero no hay nada que lo indique. Es verdad que en general los matrimonios están en la misma compañía, y que cuando pasan de una compañía a otra, como Garcés y Cisneros, suelen hacerlo los dos a la vez -Paula de Olmedo y Francisco Rico, Juana de Orozco y Antonio

Vela-, pero en 1716 el apuntador Felipe Ramírez (Martínez) pasa de la compañía de Garcés a la de Prado, mientras que su mujer, Ana de Espinosa, sigue haciendo segundas damas en la de Garcés (ahora bajo la autoría de Alvarez). Aquel año, cuando Garcés abandona la autoría de su compañía, se producen varios intercambios entre las compañías.

Los Quirante son representativos sobre todo por los lazos familiares que existen entre los miembros de las compañías. Los árboles genealógicos reproducidos al final del presente artículo demuestran claramente hasta qué punto se trata de una profesión dinástica, en cuanto a las compañías de la capital. Como hemos dicho, todos estos árboles genealógicos están relacionados entre sí; los nueve podrían juntarse para formar un sólo árbol, si el espacio lo permitiera (los puntos de contacto se señalan con cifras romanas). Nótese, además, que se han omitido otros miembros de estas familias que eran actores aunque no en estas compañías durante estos años; también es posible que hubiera más relaciones que no constan en la *Genealogía*. Así y todo, casi la mitad de todas las personas cuyos nombres aparecen en las listas pertenecía a esta red de familias: 51 de un total de 107 (47,66%). El porcentaje es todavía más alto en los papeles principales.

Los numerosos lazos familiares crearían de por sí una gran estabilidad en las compañías. Esta estabilidad, además, se perpetúa a través de las generaciones. Los padres y abuelos de estos actores eran los principales miembros de las compañías madrileñas en la segunda mitad del siglo XVII. Entre ellos se incluyen el autor y galán Manuel de Mosquera y su mujer María de Cisneros (I), el gracioso Juan Vela, *alias* Manuel Labaña (I); el autor y músico Félix Pascual y su mujer Manuela de Bustamante (II); el gracioso Matías de Castro *(Alcaparrilla)* y su segunda mujer, Juana Gutiérrez (III); el galán y barba Bernabé Alvarez (IV); Miguel de Orozco y su mujer Juana Navarro (V); el autor Antonio Escamilla, su hija Manuela de Escamilla, y el marido de ésta, el autor Alonso de Olmedo (VI); el autor Rosendo López de Estrada (VI); Francisco de San Miguel, su hija Josefa y el marido de ésta, Pablo Polop (VII); José (Antonio) de Prado padre (VIII); los autores Carlos de Salazar y su mujer, Eufrasia María de Reina (IX), su hija Josefa de Salazar, y Francisco Antonio Palomino, *Mátalotodo* (IX). A su vez, los hijos de la presente generación empiezan a salir a las tablas: Ramón de Villaflor (G5-6, Vj, PM: Ga; II), hijo de Sabina Pascual, y su mujer Francisca de Castro (D4-6: Ga; I, III), hija de Fernando de Castro y de Manuela Vela y Labaña.

Todo esto nos ayuda a captar la resonancia de la frase "hijo de la comedia" que se utiliza frecuentemente y con aparente orgullo en la *Genealogía* (véase *Fuentes II*, págs. 38-39). De hecho, éste es el principio organizador de aquella

obra. Es probable que el hecho de ser hijo de una de las estrellas de la generación anterior fuera motivo de prestigio y popularidad; tampoco falta este fenómeno en el teatro y el cine de nuestros días. Desde luego, no todos los miembros de estas compañías son hijos de actores. Sus orígenes son diversos: desde un Alonso de Molina (G5, B2: Ga), "natural de Granada, hijo de buenos padres, en donde tenia el enpleo de Procurador del Numero y Fiscal de aquella ciudad y Notario Apostolico", y yerno del Mayordomo del Duque de Infantado (*Fuentes II*, I, 447), hasta un Juan Bautista Chavarría (M: Pr, VII), quien "es hijo de un ornero que viue en Valencia en el Orno de la Cruz Nueua" (I, 370). Sin embargo, hay una clara mayoría de hijos de la comedia; aparte de los que aparecen en nuestros árboles genealógicos, hay varios más que pertenecen a otras familias de actores. El estudio de las compañías madrileñas de estos once años, y de sus relaciones familiares, nos da una visión clara y amplia tanto de la vida teatral de la Corte como del perfil profesional del actor a principios del siglo XVIII.

NOTAS

1. J.E. Varey y Charles Davis, *Fuentes para la historia del teatro en España, XVI. Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid: 1706-1719* (Londres: Tamesis, 1991). Aludiremos a este tomo en adelante con la sigla *Fuentes XVI*. La fecha de 1719 corresponde al final del sistema de arriendos por los que había funcionado los corrales madrileños desde hacía más de un siglo. En la introducción de *Fuentes XVI* explicamos por qué han desaparecido los libros anteriores a 1708.

2. Aludiremos a la *Genealogía* en adelante con la sigla *Fuentes II;* las referencias remiten a la partida en cuestión, dando primero el número del tomo del manuscrito original (I para los actores y II para las actrices), y luego el número de la partida, de esta manera: I, 300. Para los actores del XVI y del XVII también son fundamentales los numerosos documentos publicados por Cristóbal Pérez Pastor en sus *Nuevos datos sobre el histrionismo español en los siglos XVI y XVII (Primera serie)* (Madrid, 1901), y *Nuevos datos... Segunda serie* (Burdeos, 1914). Hugo Albert Rennert basa su importante "List of Spanish Actors and Actresses. 1560-1680" en parte en la *Genealogía*; la incluye como apéndice en su *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega* (Nueva York, 1909), págs. 407-635. Otro estudio más reciente es Josef Oehrlein, *Der Schauspieler im spanischen Theater des Siglo de Oro (1600-1681). Untersuchungen zu Berufsbild und Rolle in der Gesellschaft* (Francfort: Klaus Dieter Vervuert, 1986).

3. Para la fechación, véase *Fuentes II*, págs. 23-24.

4. Véase N. D. Shergold y J.E. Varey, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón: 1637-1681. Estudio y documentos* (Madrid: Edhigar, 1961). Los expedientes posteriores a 1681 están todavía inéditos.

5. Se han utilizado los siguientes documentos del A.M.M.: 2-201-11 (compañías de Chavarría y Garcés, 1709); 2-201-12 (compañía de Garcés, abril de 1710; falta la lista de la

compañía de Prado); 2-201-14 (compañías de Prado y Garcés, 1711); 2-201-15 (compañías de Prado y Garcés, 22 de abril de 1712); 2-201-16 (compañías de Prado y Garcés, 1713); 2-201-17 (compañías de Prado y Garcés, 1º de junio de 1714); 2-202-1 (compañías de Prado y Garcés, 1714; compañías de Prado y Garcés, 1715); 2-202-2 (compañías de Prado y Alvarez, 4 de abril de 1716); 2-202-3 (compañías de Prado y Alvarez, 17 de marzo de 1717); 2-202-4 (compañías de Prado y Alvarez, 21 de marzo de 1718). Quisiéramos expresar nuestras gracias a Emilio Blanco Gómez por habernos facilitado copias de las listas de 1713-1718.

6. N.D. Shergold y J.E. Varey, con la colaboración de Charles Davis, *Fuentes para la historia del teatro en España, XI. Teatros y comedias en Madrid: 1699-1719. Estudio y documentos* (Londres: Tamesis, 1986). En adelante, aludiremos a este tomo con la sigla *Fuentes XI*. Para las tablas se han utilizado los siguientes documentos: doc. núm. 72 (e), pág. 134 (lista de la compañía de Prado, 1710, sin fecha); doc. núm. 83 (f) y (g), pág. 155 (cartas de poder de Prado y Garcés, 12 de mayo y 12 de junio de 1712); doc. núm. 87 (a), pág. 165 (lista de raciones diarias y plazas, 31 de mayo de 1712); doc. núm. 96 (c), pág. 176 (listas de las compañías de Garcés y Prado, 12 de julio de 1713); doc. núm. 101 (a) y (d), pág. 179 (contratos de Prado y Garcés, 20 de julio y 3 de agosto de 1713); doc. núm. 132 (lista de la compañía de Alvarez, 1718, sin fecha).

7. En los casos de *Fuentes II* y *Fuentes XVI*, consúltese el Indice Onomástico del tomo en cuestión para la referencia completa.

8. Para más detalles sobre casos concretos de actores enfermos durante estos años, consúltese *Fuentes XVI*, pág. 27, y el Indice de Nombres y Lugares bajo el nombre del actor en cuestión.

9. En estas referencias entre paréntesis, en los árboles genealógicos y el resto del presente artículo, se utilizan las siguientes siglas para los papeles:

D: dama (D1: primera dama; D2: segunda dama, etc.); G: galán; B: barba; Gr: gracioso; Vj: vejete; M: músico; S: sobresaliente; PM: papeles de por medio; A: apuntador.

Para mayor claridad, utilizamos una sola sigla para cada compañía, a pesar de los cambios de autor: "Pr" (por "Prado") para la compañía de la que fueron autor sucesivamente Antonio Ruiz, Juan Bautista Chavarría y José de Prado, y "Ga" para la de Garcés, incluso después de 1716 cuando asumió la autoría Juan Alvarez.

10. Representaron tales compañías en los veranos de 1708 (compañía de Juan Antonio Belarde), 1711 (compañía de Guerrero), 1713, 1715, 1716 (compañía de Juana de Ondarro), 1717 (compañía de Manuel Rodríguez); véase *Fuentes XVI*, docs. núm. 10(g), 13 (b), 15(a) y 15 (i), y Lista Cronológica de Representaciones en los Corrales de Comedias.

11. Véase *Fuentes XI*, págs. 38-39 y doc. núm. 74 (c), págs. 138-139.

12. Véase también Donald Curtis Buck, *Theatrical Production in Madrid's Cruz and Príncipe Theaters during the Reign of Felipe V*, tesis doctoral, Universidad de Texas en Austin (Ann Arbor: University Microfilms, 1980), págs. 65-66.

13. Sobre la remuneración de los actores, véase Buck, *Theatrical Production*, págs. 135-138. La primera dama y el primer galán recibían la "media parte" (salario) más alta, y las "plazas" más lucrativas (éstas constituían un gaje que correspondía al precio de cierto número de plazas en una localidad determinada del teatro).

COMPAÑÍA DE ANTONIO RUIZ (1708), JUAN BAUTISTA CHAVARRÍA (1708-1710) Y JOSÉ DE PRADO (1710-1719)

	DAMAS (1ª-3ª)	1708	1709	1710	1711	1712	1713	1714	1715	1716	1717	1718
1ª	María de Navas (III)	GC	AGc	X								
	Manuela de Torres				Ag	AXg	AxC	AC	Ac	Ac	A	A
2ª	Ana Hipólita	G	AG									
	Josefa Laura (VI)			X	A							
	Ángela de Fuentes (II)					AXG	A					
	Ana de Espinosa						X	A	AG	A	A	A
3ª	Manuela de la Cueva (VII)	gc	Ag									
	Beatriz Rodríguez (VIII)			X	AG	AxG			AG	A		
	Manuela Vela y Labaña (I)						Axc	A	c			
	Petronila Quirante (II)								c		A	A
	DAMAS (4ª-6ª)	1708	1709	1710	1711	1712	1713	1714	1715	1716	1717	1718
4ª	Antonia Montiel	Gc	AGc									
	María Teresa			Xc								
	Faustina de Robles				AG	AGxc						
	Beatriz Rodríguez (VIII)						Axg	Ag				
	Petronila de Villavicencio								A			
	Agueda de Ondarro									A	A	A
5ª	Juana de Orozco (V)	G	AG	c								
	Manuela de Baos (II)			X	AG	AxG		A	G	A	A	
	Faustina de Robles						Ax					
	Gertrudis de San Miguel							A				
	Josefa López											A
6ª	Manuela Cabello	G	AGc									
	Manuela de Baos (II)						Ax	A	A			A
	Rosa de Ondarro									A		
	Juana de (la) Rosa										AG	
	SOBRESALIENTES	1708	1709	1710	1711	1712	1713	1714	1715	1716	1717	1718
	Josefa Laura (VI)		Ac									
	Paula de Olmedo (IV)			X	AG	AxG	Ax	Ac	A	A	A	A

COMPAÑÍA DE RUIZ/CHAVARRÍA/PRADO

	GALANES	1708	1709	1710	1711	1712	1713	1714	1715	1716	1717	1718
1º	Antonio Ruiz	c	Ac	X								
	Juan Simón				A	Axc						
	Alejandro de Guzmán						AX	A	A	A	A	A
2º	Juan Simón	?	A	Xc								
	José de Prado (VIII)	?			A	Axc						
	Damián de Castro (III)	?		c			Axc	Ac	Ac	A	A	A
3º	¿Fernando de Castro? (III)	?										
	José de Prado (VIII)	?	A	X			A	A	A	A	A	A
	Manuel Pacheco				A							
	Juan Quirante (II)					Ax						
4º	¿Manuel Pacheco?	?										
	José Andrés Guerrero (IX)	?	A									
	Juan Quirante (II)			X	A		Ax	A	AG	A	A	A
	Bernabé Vela (I)					Ax						
5º	Francisco de la Cueva (VII)								AG	A		A
	Matías de Morales										A	

	BARBAS	1708	1709	1710	1711	1712	1713	1714	1715	1716	1717	1718
1º	¿Juan Simón?	?										
	Lucas de San Juan		A									
	José Andrés Guerrero (IX)			X								
	Juan Antonio Guevara				A	Axc	Ax	Ac	A	A	A	A
2º	Juan Montiel	?	A									
	Lucas de San Juan			Xc	A	Ax	Axc	A	A	A	AG	Ac
	GRACIOSOS	1708	1709	1710	1711	1712	1713	1714	1715	1716	1717	1718
1º	Francisco de Castro (III)	c	Ac		Ac	Axc	AXc					
	Hipólito de Olmedo (IV)			X								
	Francisco Rico (IV)							A	A	A	AG	Ac
2º	Antonio Vela (I)	?	A									
	Francisco Rico (IV)			X	A	Ax	Axc					
	Diego Rodríguez							A	A			
	Antonio de la Plana (II)									A	A	A

COMPAÑÍA DE RUIZ/CHAVARRÍA/PRADO

	VEJETES	1708	1709	1710	1711	1712	1713	1714	1715	1716	1717	1718
	Diego Rodríguez		A			Ax	Ax	A		A	A	A
	MÚSICOS	1708	1709	1710	1711	1712	1713	1714	1715	1716	1717	1718
1º	Juan de Serqueira		A	Xc	A	Axc	AX	A	A	A	A	Ac
2º	Juan Bautista Chavarría (VII)		A									
	Salvador de Navas (III)			Xc	Ac	AXgc	Axc	A	Ac	A	Ac	Ac
	PAPELES DE POR MEDIO	1708	1709	1710	1711	1712	1713	1714	1715	1716	1717	1718
	Francisco de la Cueva (VII)	c	A	X	A	Ax	A	A			A	
	Diego Rodríguez		A	X	A	Gx						
	Matías de Morales			X	A				A	A		
	SOBRESALIENTES	1708	1709	1710	1711	1712	1713	1714	1715	1716	1717	1718
	José Andrés Guerrero (IX)				A	Ax						
	Ignacio Serqueira							Ac	A	A		
	José Pedro										A	A
	APUNTADORES	1708	1709	1710	1711	1712	1713	1714	1715	1716	1717	1718
	¿Ventura de Castro? (III)	c										
	Juan Francisco Texera	c		X								
	Alfonso de Robles (VI)		A									
	Diego Rodríguez			X								
	Agustín de Moya				A	Ax	Ax	A	A			
	Felipe Ramírez (Martínez)									A	A	A
	COBRADORES	1708	1709	1710	1711	1712	1713	1714	1715	1716	1717	1718
	María Esperanza										G	

COMPAÑÍA DE JOSÉ GARCÉS (1708-1716) Y DE JUAN ALVAREZ (1716-1719)

	DAMAS (1ª-3ª)	1708	1709	1710	1711	1712	1713	1714	1715	1716	1717	1718
1ª	Sabina Pascual (II)	c	Ac	a	A	AG	Axc	A	A	A	Ac	AXC
2ª	Josefa de Cisneros (I)		A	a	A	A	Axc	A	Ac	A	A	
	Margarita de Soto											AXG
3ª	Paula María (de Rojas)		A	a	A	A	AxGc					
	¿Teresa de Robles? (VI)		c									
	Faustina de Robles							A	Ac			
	Gertrudis de San Miguel									A		
	Francisca de Borja										AG	AX
	DAMAS (4ª-7ª)	1708	1709	1710	1711	1712	1713	1714	1715	1716	1717	1718
4ª	Beatriz Rodríguez (VIII)	G	AG									
	Gabriela Navarro			a								
	María Teresa				A							
	Isabel Gamarra					AxG						
	¿Rosa Jordán?						x					
	Juana de Orozco (V)				c		Axc					
	Gertrudis de San Miguel							A	A			
	Francisca de Borja									A		
	Francisca de Castro (I, III)										A	
	Juana de la Rosa											AX
5ª	María Teresa		A									
	Agustina Mosquera (I)			a								
	Francisca de Borja				AG	AxG		A	A			
	Tomasa Manje (I)						Axc					
	Francisca de Castro (I, III)									A		
	Mariana de Urrieta										AG	X
	María de San Miguel											A
6ª	Catalina Francisca	G										
	Josefa de Sesma		AGc									
	Petronila de Morales (IV)				AG	AG						
	Francisca de Borja						Ax					
	Francisca de Castro (I, III)							A	A			
	María de San Miguel										A	X
	Mariana de Urrieta											A
7ª	Agustina Mosquera (I)										A	
	SOBRESALIENTES	1708	1709	1710	1711	1712	1713	1714	1715	1716	1717	1718
	Paula de Olmedo (IV)	G	A									
	Juana Navarro (V)			A								
	Agustina Mosquera (I)				AG	AxG	Ax	A	A	Ac		
	Francisca Palomino (IX)											AX

COMPAÑÍA DE GARCÉS/ALVAREZ

	GALANES	1708	1709	1710	1711	1712	1713	1714	1715	1716	1717	1718
1º	José Garcés (I)	c	A	ac	A	A	Axc	A	A	A	A	
	Juan Álvarez (IV)											AXc
2º	Juan Álvarez (IV)		A	a	A	A	A	A	A	A	A	
	Manuel Joaquín											AX
3º	Juan de Cárdenas		A	a	A	Ac	Ax	A	A	A	A	Ag
	Ramón Verdugo											X
4º	Alonso (de) Molina		A									
	Antonio Quirante (II)			a	A	Axg						
	Luis Jerónimo						Ax					
	Ramón Verdugo							A	A	A	A	A
	Matías de Morales											X
5º	Antonio Quirante (II)		A									
	Alonso de Molina			a								
	Matías de Morales					Ax						A
	Juan Ordóñez					Gx						
	Ramón de Villaflor (II)							A	A	Ac		
	Manuel de Castro (III)										A	
6º	Ramón de Villaflor (II)					Ax						

	BARBAS	1708	1709	1710	1711	1712	1713	1714	1715	1716	1717	1718
1º	Pedro Vázquez (IV)	?	A									
	Manuel Alonso			a	A	Agx	Ax	A	A	A	Ac	AX
	Antonio Gamarra					A						
	José Andrés Guerrero (IX)						Ax					
2º	Manuel Alonso	?	A			A						
	Pedro Vázquez (IV)			a								
	Luis Jerónimo				A	¿A?						
	Antonio Gamarra					Axgc						
	Alonso de Molina							A	Ac	A	A	AXc
	GRACIOSOS	1708	1709	1710	1711	1712	1713	1714	1715	1716	1717	1718
1º	Hipólito Olmedo (IV)	?	A									
	Francisco de Castro (III)			a								
	Juan de Castro (III)				A	A	A			Ac	A	AXc
	Antonio Vela (I)						AG					
	Antonio de la Plana (II)							A	Agc			
2º	Manuel Pacheco	¿c?	Ac	a		A						AX
	Bernabé Vela (I)				A							
	Juan Vázquez							A				
	Manuel de San Miguel							A	A			
	Alonso de Olmedo (VI)									A	A	

COMPAÑÍA DE GARCÉS/ALVAREZ

	VEJETES	1708	1709	1710	1711	1712	1713	1714	1715	1716	1717	1718
	Ramón de Villaflor (II)				A							
	Juan Vázquez					Ax	Ax					
	Francisco Londoño							A		A	A	AX
	MÚSICOS	1708	1709	1710	1711	1712	1713	1714	1715	1716	1717	1718
1º	Pedro (José) de Castro (III)		A	A	A	Ax						
	Alfonso de Flores (VII)		A									
	José de Salas		A				Ax	A	AG	A	A	AXc
	José Lanuza			A								
	Diego Puche						x					
2º	Juan de Chaves				A	Ax	Ax	A	A	A	A	AX
	Baltasar Caballero											G
	PARTES DE POR MEDIO	1708	1709	1710	1711	1712	1713	1714	1715	1716	1717	1718
	Francisco Rico (IV)	?	A									
	Pedro (José) de Castro (III)		A									
	Francisco Londoño	c		a			x	A	g			
	Matías de Morales				A							
	¿Miguel de Orozco? (V)						x					
	Ramón de Villaflor (II)				A		Ax	A			A	AX
	Juan Ordóñez					A						
	Juan Vázquez						Ax					
	Manuel de Castro (III)											A
	SOBRESALIENTES	1708	1709	1710	1711	1712	1713	1714	1715	1716	1717	1718
	¿Ignacio Serqueira?						x					
	José Andrés Guerrero (IX)	c						Ac	A			
	Manuel Joaquín								c		A	
	Pedro Quirante (II)									A		
	Pedro Melo											X
	APUNTADORES	1708	1709	1710	1711	1712	1713	1714	1715	1716	1717	1718
	Juan Bautista		A		A	A	Ax					
	Bautista Ventura			A		x						
	Felipe Ramírez							A	A			
	Agustín de Moya									A		
	Alfonso de Robles (VI)										A	
	Juan Bautista López											AX
	COBRADORES	1708	1709	1710	1711	1712	1713	1714	1715	1716	1717	1718
	Cristóbal Lorenzo				A	x	x					

I MOSQUERA – VELA

Manuel de Mosquera = *María de Cisneros*

Juan Vela alias *Manuel Labaña* = *Angela García*

José Garcés (G1: Ga) = Josefa de Cisneros (D2: Ga)

Agustina Mosquera (S: Ga) = *Juan Vela*

Antonio Vela (Gr: Pr/Ga) = Juana de Orozco (D4-5: Pr/Ga) V

Manuela Vela y Labaña (D3: Pr) = Fernando de Castro (¿G3: Pr?) III

Bernabé Vela (Gr2: Ga/G4: Pr)

Eusebio Vela = Tomasa Manje (D5: Ga)

Francisca de Castro (D4-6: Ga) III = Ramón de Villaflor (G5-6, Vj, PM: Ga) II

II VILLAFLOR – PASCUAL – QUIRANTE

Félix Pascual = *Manuela de Bustamante*

María de Salazar = Pedro Quirante (S: Ga)

(ilegítima)

Jerónima Quirante = *Francisco de Fuentes*

(1) *Manuel de Villaflor* = Sabina Pascual (D1: Ga) = (2) Antonio Quirante (G4-5: Ga)

Juan Quirante (G3-4: Pr) = Manuela de Baos (D5-6: Pr)

María de Baos = Antonio de la Plana (Gr1: Ga; Gr2: Pr)

(2) Petronila Quirante (o Jibaja) (D3: Pr) = José de Prado (G2-3: Pr) VIII

Angela de Fuentes (D2: Pr)

Ramón de Villaflor (G5-6, Vj, PM: Ga) = Francisca de Castro (D4-6: Ga) I, III

III CASTRO

(1) *María de la Cruz* = *Matías de Castro* = (2) *Juana Gutiérrez*

- Salvador de Navas (M2: Pr)
- María de Navas (D1: Pr) = Ventura de Castro (¿A: Pr?)
  - Manuel de Castro (G5, PM: Ga)
- Juan de Castro (Gr1: Ga) = *Teresa de la Cueva* VII
- Damián de Castro (G2: Pr) IX
- Francisco de Castro (Gr1: Ga/Pr) = *Salvadora de Estrada* VI
- Fernando de Castro (¿G3: Pr?) = Manuela Vela y Labaña (D3: Pr) I
  - Ramón de Villaflor (G5-6, Vj, PM: Ga) II = Francisca de Castro (D4-6: Ga) I
- Pedro José de Castro (M1, PM: Ga)

IV ALVAREZ – OLMEDO

Bernabé Alvarez = *Manuela Sánchez*

- *Teresa Polop* VII = Juan Alvarez (G1-2: Ga)
- *Antonia Alvarez* = Pedro Vázquez (B1: Ga)
- *María Alvarez* = *Tomás de Morales*
  - Petronila de Morales (D6: Ga)
- *Francisco Alvarez* = *Juana de Olmedo*

Hipólito de Olmedo (Gr1: Pr/Ga) = *Juana de Salas*

- Paula (Fabiana) de Olmedo (S: Ga; S: Pr) = Francisco Rico (PM: Ga; Gr: Pr)

V Orozco

Miguel de Orozco = *Juana Navarro*

- *Sebastiana Giménez* = Miguel de Orozco (¿PM: Ga?)
  - Juana de Orozco (D4-5: Pr/Ga) = Antonio Vela (Gr: Pr/Ga) **I**
- Juana Navarro (S: Ga)

VI Robles

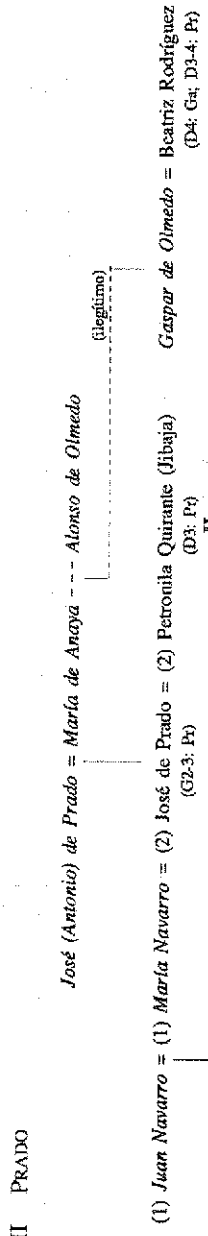
(1) *Juan de la Cruz* = *Francisca Díaz* = (2) *Antonio Vázquez* alias *Escamilla*

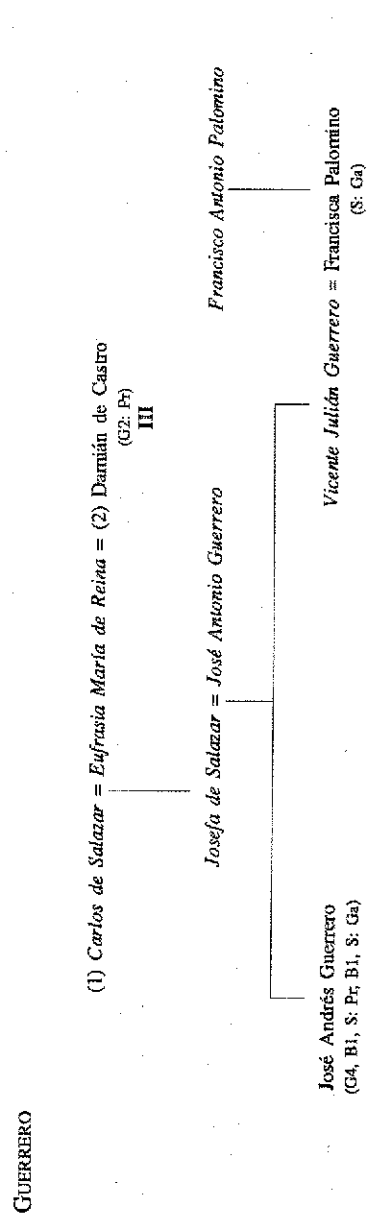
- *Juan Luis de Robles* = *Ana de Escamilla*
  - Josefa Laura (D2, S: Pr)
  - *Juana Laura* = Alonso/Alfonso de Robles (A: Pr)
  - Teresa de Robles (¿D3: Ga?) = *Rosendo López de Estrada*
    - *Benito Polop* = *Manuela López de Estrada* **VII**
    - *Salvadora López de Estrada* = Francisco de Castro (Gr1: Ga/Pr) **III**
- *Manuela de Escamilla* = *Alonso de Olmedo*
  - Alonso de Olmedo (Gr2: Ga) **VIII**

VII San Miguel – Polop – Cueva

Francisco de San Miguel = *Brígida García*

- *Pablo Polop* = *Josefa de San Miguel*
  - *Manuela López de Estrada* = *Benito Polop* **VI**
  - *Teresa Polop* = Juan Alvarez (G1-2: Ga) **IV**
- *María de San Miguel* = *Salvador de la Cueva*
  - Juan de Castro (Gr1: Ga) = *Teresa de la Cueva* **III**
  - Alfonso de Flores (M1: Ga) = *Narcisa de la Cueva*
  - Juan Bautista Chavarría (M: Pr) = Manuela de la Cueva (D3: Pr)
  - (ilegítimo) Francisco de la Cueva (PM, G5: Pr)


VIII PRADO
José (Antonio) de Prado = María de Anaya - - - Alonso de Olmedo
(ilegítimo)
(1) Juan Navarro = (1) María Navarro = (2) José de Prado = (2) Petronila Quirante (Jibaja)
(G2-3: Pr)
(D3: Pr)
II
Gaspar de Olmedo = Beatriz Rodríguez
(D4: Ga; D3-4: Pr)
Teresa Fernández Navarro = Alonso de Olmedo
(Gr2: Ga)
VI


IX GUERRERO
(1) Carlos de Salazar = Eufrasia María de Reina = (2) Damián de Castro
(G2: Pr)
III
Josefa de Salazar = José Antonio Guerrero
Francisco Antonio Palomino
Vicente Julián Guerrero = Francisca Palomino
(S: Ga)
José Andrés Guerrero
(G4, B1, S: Pr; B1, S: Ga)

COLECCION ACTAS

TITULOS PUBLICADOS

1. **Relaciones exteriores del Reino de Granada**
(Coloquio de Historia Medieval)

2. **La Prensa española durante el siglo XIX**
(Jornadas de especialistas en prensa regional y local)

3. **Literatura y Guerra Civil**
(Debates de Crítica Joven)

4. **El Agua en zonas áridas: Arqueología e Historia**
(Coloquio de Historia y Medio Físico)

5. **Problemática sobre resíduos de plaguicidas**

6. **Almería entre culturas. Siglos XIII al XVI**

7. **En torno al Teatro del Siglo de Oro**

PONENCIAS

Dawn L. Smith
M.ª Luisa Lobato
Jesús A. Ara
María Grazia Profeti
Maribel Navas Ocaña
Ignacio Arellano
Julio Rodríguez Puértolas
Miguel Zugasti
Charles Davis / John E. Varey

*

COORDINACIÓN

Heraclia Castellón Alcalá
Agustín de la Granja López
Antonio Serrano Agulló

INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES
DE LA DIPUTACIÓN DE ALMERÍA