XXVII-XXVIII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro

Coordinadores de la edición
Inmaculada Barón Carrillo
Elisa García-Lara Palomo
Francisco Martínez Navarro

L estudios Instituto de Estudios Almerienses

Coordinadores de la edición
Inmaculada Barón Carrillo
Elisa García-Lara Palomo
Francisco Martínez Navarro

Autores
Francisco J. Cornejo
Alba Urban Baños
Judith Farré
Almudena García González
Ernesto Caballero
D. Andrés Peláez
Ahmed Abi-ayad
Andrés Peláez
Mario Gas
Piedad Bolaños
Germán Vega
Javier Gutiérrez Pérez

XXVII Y XXVIII JORNADAS DE TEATRO DEL SIGLO DE ORO

XXVII Y XXVIII JORNADAS DE TEATRO DEL SIGLO DE ORO

Coordinadores de la edición

INMACULADA BARÓN CARRILLO
ELISA GARCÍA-LARA PALOMO
FRANCISCO MARTÍNEZ NAVARRO

Instituto de Estudios Almerienses
2012

INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES
Colección Letras. Nº 72

XXVII Y XXVIII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro

© Texto: Los autores
© Ilustraciones: Los autores
© Edición: Instituto de Estudios Almerienses
www.iealmerienses.es

Coordinadores de la edición
Inmaculada Barón Carrillo
Elisa García-Lara Palomo
Francisco Martínez Navarro

ISBN: 978-84-8108-538-9
Dep. Legal: Al-398-2012
Primera edición: Junio - 2012
Diseño de maqueta de obras colectivas: Amando Fuertes. Servicio Técnico del IEA
Edición digital
Editado en España

ÍNDICE

UN SIGLO DE ORO TITIRITERO: LOS TÍTERES EN EL CORRAL DE COMEDIAS.....11
Francisco J. Cornejo

"PORQUE MUJER Y MUDANZA / NACIERON DE UN PARTO AL FIN":
LA (IN)FIDELIDAD EN COMEDIAS DE AUTORÍA FEMENINA.....37
Alba Urban Baños

"Y LOS ENTREMESES,/ SE VUELVAN EN LOAS". EL TEATRO BREVE DE
ANTONIO DE SOLÍS.....61
Judith Farré.

"LA BALTASARA": DEL TEATRO A LA SANTIDAD.....75
Almudena García González

LOS CLÁSICOS: ¿DE AHORA O DE AYER?.....87
Ernesto Caballero

HOMENAJE A EL TEATRO ESPAÑOL. DIRECTOR MARIO GAS.....91
D. Andrés Peláez

PRESENTACIÓN DEL PROYECTO DE COPRODUCCIÓN: *EL INVISIBLE PRÍNCIPE DEL BAÚL*. 95

ARGEL Y ORÁN EN EL TEATRO CERVANTINO 101
Ahmed ABI-AYAD

EL TEATRO ESPAÑOL.....115
Conversación entre D. Andrés Peláez y D. Mario Gas

DOÑA FELICIANA ENRÍQUEZ DE GUZMÁN.....121
Piedad Bolaños

HOMENAJE A FERNANDO URDIALES.....149
Germán Vega y Javier Gutiérrez Pérez

A MODO DE PRÓLOGO

Fiel a su cita con el público interesado por el teatro, las Jornadas del Siglo de Oro de Almería celebraron sus XXVII y XXVIII convocatorias en los años 2010 y 2011.

Gracias al patrocinio de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, al Ministerio de Cultura y las entidades locales, en dichos años volvieron a Almería los espectáculos más importantes en el ámbito del teatro áureo, así como los coloquios, charlas y conferencias a cargo de acreditados especialistas en la materia.

Lo que tiene el lector en sus manos son las Actas de estos intercambios de ideas y foros de discusión, que se desarrollaron sincronizadamente con dichos eventos. Siguiendo la línea de todos estos años anteriores, las Jornadas continúan abriendo un espacio de convivencia, discusión y reflexión entre los especialistas y teóricos de la filología junto a los protagonistas del hecho teatral: actores, directores, figurinistas, iluminadores…

También como en años anteriores, varias poblaciones de la provincia se sumaron a la organización de la Jornadas para dar cabida en sus actividades a representaciones de teatro clásico: Roquetas de Mar, Vícar, El Ejido, Tabernas, Senés. Es este un dato que constata que cada vez es más numeroso el público que sigue con interés la larga y viva huella del Siglo de Oro.

De igual manera, hemos de agradecer a las Universidades de La Rioja, Valladolid, Huelva, Sevilla, Granada, Burgos, Complutense y Castilla-La Mancha que hayan becado a algunos de sus estudiantes para que pudieran asistir a las Jornadas en esos años.

Fruto de toda esta conjunción de voluntades fueron las conferencias y coloquios que aquí se presentan. Al lado de las últimas investigaciones sobre la disposición y arquitectura de corrales de comedia, por ejemplo, o sobre la obra de autores y autoras poco conocidos, como Antonio de Solís o Feliciana Enríquez de Guzmán, en estas Actas el lector encontrará un documento vital y artístico de gran interés, como es el homenaje al Teatro Español y el coloquio subsiguiente con su director, Mario Gas. En esta línea de aunar la experiencia y el trabajo -o la vida y el arte- no podemos dejar de poner de relieve la entrañable semblanza que el profesor Ger-

mán Vega y el actor Javier Gutiérrez Pérez hicieron del recientemente fallecido Fernando Urdiales, fundador y director de Teatro Corsario. Una muestra más del pulso que las Jornadas intentan siempre imprimir: hacer asequible lo sublime porque es patrimonio de la gente sencilla y sensible que ríe o llora pero sabiendo siempre por qué y para quién.

A los editores de estas Actas sólo nos queda agradecer un año más al Instituto de Estudios Almerienses de la Diputación el patrocinio para hacer posible que este libro sea una útil realidad. Y proclamar, sin orgullo ni complejo, que en tiempos de escasez, sería un derroche desperdiciar la creatividad y el conocimiento.

Inmaculada Barón Carrillo,
Elisa García-Lara Palomo,
Francisco Martínez Navarro,
editores.

UN SIGLO DE ORO TITIRITERO: LOS TÍTERES EN EL CORRAL DE COMEDIAS[1*]

Francisco J. CORNEJO
Universidad de Sevilla

La imagen que en la actualidad tenemos del teatro de títeres que se realizaba en la España de los siglos XVI y XVII se ha formado principalmente a partir de lo que aparece en la archifamosa escena del retablo de Maese Pedro, descrita por Cervantes en los capítulos XXV y XXVI de la segunda parte de *El Quijote*: un titiritero con su ayudante y un mono, junto a un teatrillo y sus títeres, que deambula con su carro representando historias tradicionales en cualquier venta de camino o plaza de pueblo. A partir de este texto literario, y de otros como *El Retablo de las maravillas*, del propio Cervantes, o *La pícara Justina*, se ha conformado una visión romántica del teatro de títeres en la que aparecen fundidos el espíritu libertario, la picaresca y la salvaguarda de antiquísimas tradiciones. En estos casos suele ser una minúscula tropa titiritera la que se nos muestra ejerciendo su tradicional oficio, casi siempre en un ámbito rural, bajo formas dramáticas arcaicas (un narrador externo y un manipulador de los muñecos tras el tinglado), y luciendo a las claras la marginalidad social de su actividad titiritera, habitualmente presentada como una variante de la picaresca.

Esta concepción, efectivamente, puede corresponderse muy bien con una de las dos categorías en las que el hispanista John E. Varey divide a las compañías de títeres de esa época: *"…las compañías pequeñas, que presentaban al aire libre o en mesones unas veces el retablo mecánico y otras teatritos de títeres de mano»; pero no tanto con la segunda: «las compañías más complejas, que actuaban en los corrales de comedias y representaban comedias con sus marionetas"*.[2]

---

[1] * Los contenidos de la presente ponencia están basados en mi artículo «La máquina real. Teatro de títeres en los corrales de comedias españoles de los siglos XVII y XVIII», *Fantoche*, 0, 2006, pp. 12-31, y en la comunicación «Títeres en la ciudad: las representaciones de la 'máquina real' en los corrales de comedias españoles de los siglos XVI y XVII», *IX Congreso Internacional de Historia de la Cultura Escrita (CIHCE)*, Alcalá de Henares, abril, 2008.

[2] John E. Varey: *Historia de los títeres en España: (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Madrid: Revista de Occidente, 1957, p. 242. Este libro olvidado, hoy difícil de encontrar, fue el primero de los muchos que el notable hispanista dedicó al estudio del teatro

Y es, precisamente, de estas últimas de las que vamos a tratar, ya que, a pesar de que se conservan bastantes datos sobre su historia, y de la importancia que tuvieron como manifestación singular del teatro español, aún no son suficientemente conocidas porque la potente sugestión de las imágenes literarias cervantinas hizo olvidar completamente esta otra realidad del teatro de títeres -en este caso, urbana, masiva y comercial-, que se desarrolló en los corrales de comedias existentes en las grandes ciudades de toda la Península y que fue conocida con el nombre de «máquina real».

Lo primero que debe quedar claro es que estas compañías de títeres existían porque había un circuito de teatros comerciales, los conocidos como corrales de comedia, que se extendía por gran parte de la Península Ibérica (todas las ciudades, incluso de mediana importancia, tenían su corral; y algunas como Madrid y Sevilla, al menos dos) y que sostenía una programación regular para satisfacer la gran afición teatral del público español de estos siglos. De hecho, si bien los primeros corrales nacieron gracias a la iniciativa privada, su gran éxito económico atrajo pronto a las instituciones de beneficencia (cofradías, hospitales, atención a los presos) y públicas, como los cabildos municipales o la propia Monarquía, que construyeron sus propios corrales, a los que dotaron de privilegios que terminaron por eliminar a la competencia privada. Así, en Madrid, las Cofradías de la Sagrada Pasión y de la Soledad, que monopolizaron muchos años las representaciones teatrales en la ciudad, levantaron los corrales de la Cruz (1579) y del Príncipe (1582); y el conde-duque de Olivares construyó para la diversión regia el Coliseo del Buen Retiro (1640); mientras que en Sevilla, el Cabildo Municipal edificaba un suntuoso Coliseo (1607) y el alcaide del Real Alcázar, el propio Olivares, mandaba levantar el no menos importante Corral de la Montería (1626), acabando de esta forma con una fuerte tradición de corrales privados que existía desde el siglo XVI: el de las Atarazanas (1574), el de Doña Elvira (hacia 1587) o el de San Pedro (1600). En Valencia estaba la casa de comedias de la Olivera (1584); en Lisboa, el Patio de las Arcas (1593); y otro tanto ocurría en lugares como Toledo (1587), Burgos (1587), Granada (1593), Tudela (1597), Córdoba (1602), Alcalá de Henares (1602), Toro (1605), Zamora (1606), Pamplona (antes de 1608), Guadalajara (1618), Oviedo (1665) o Badajoz (1669). Sobre los corrales de comedias y todo lo relacionado con las representaciones en los mismos se han publicado en los últimos años estudios muy completos e interesantes.[3]

áureo español; este artículo no hubiera sido posible sin la abundante documentación que en él se recoge.

[3] José Mª Díez Borque (coord.): *Teatros del Siglo de Oro: corrales y coliseos en la Península Ibérica,* Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1991 [Cuadernos de Teatro Clásico, 6]; José María Ruano de la Haza y John J. Allen: *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid: Castalia, 1994;

Toda la ingente actividad teatral que propiciaba la pasión por el teatro de los españoles necesitaba de una regulación que garantizara a los poderes públicos, por una parte, el control de los beneficios generados por la misma, de tal manera que la economía de las instituciones o entidades benéficas vinculadas a los corrales disfrutaran de los mismos; y, por otra, que los contenidos de los espectáculos representados no desbordaran los límites de los principios imperantes en lo tocante a la política, la religión o la moral. Para ello, muy pronto, se creó por parte del poder real el cargo del llamado Protector de los Hospitales o Juez Protector de Comedias, miembro del Consejo de Castilla, cuya función era hacer cumplir los *Reglamentos de teatros* que por Real Cédula se publicaron en 1608, 1615 y 1641, y decidir sobre numerosas cuestiones, como la autorización de representaciones en la corte, la formación de las compañías teatrales, la censura de lo representado, el control de los arrendamientos de los corrales y de sus cuentas, o el nombramiento de alguaciles para el control del orden público.[4] Estos *Reglamentos* y el poder del Protector afectaban a la actividad teatral en todo el territorio peninsular con importantes consecuencias en lo relativo a la formación de las compañías: era el Protector quien nombraba oficialmente a los «autores de comedias», es decir, a los actores empresarios de cada una de las compañías cómicas autorizadas: en 1615 fueron 12 los autores que recibieron un nombramiento oficial, firmado por el Secretario del Consejo de Castilla, y a los que se permitió, por tanto, formar compañía y representar en los corrales de toda la Península (su número cambiaría a lo largo de los años). La temporada teatral de las compañías de actores estaba marcada por el calendario litúrgico: durante todo el periodo de la Cuaresma, desde el Miércoles de Ceniza hasta el Domingo de Resurrección, quedaban suspendidas las representaciones en los corrales o en cualquier otro lugar. Eran precisamente estos días los que se aprovechaban para formar o remodelar las compañías contratando nuevos actores o actrices, ya que todos los años, antes de finalizar este periodo, los autores debían presentar ante el Protector la lista de los miembros de su nueva compañía. Terminada la Cuaresma, cada compañía comenzaba su periplo por todo el territorio peninsular, actuando en los corrales de comedias -con los que habían de firmar los preceptivos contratos ante escribano público- y representando las comedias que previamente habían comprado a los «poetas» (es decir, a los autores dramáticos) y adaptado a los medios y al plantel de la misma.

Las razones de la prohibición de representar durante la Cuaresma -periodo de mortificación y sacrificio para los católicos- tenían que ver con la vieja idea que

y José María Ruano de la Haza: *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 2000.

[4] John E. Varey y Norman D. Shergold: *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos*, Londres: Tamesis Books, 1971 [Fuentes para la Historia del Teatro en España, 3].

vinculaba la actividad dramática con lo irreverente, indecoroso, libertino y, sobre todo, provocativamente erótico. Por causa de esta asociación, el teatro había dejado de representarse en las iglesias desde finales de la Edad Media; fue cuidadosamente vigilado y censurado a lo largo de toda su historia; e, incluso, se llegó a prohibir en algunos lugares durante décadas al ser considerado como el causante de epidemias y desastres. Sin embargo, esta situación, que colocaba temporalmente en paro obligatorio a los actores, beneficiaba singularmente a los titiriteros a los que, aún no comprendo muy bien por qué -probablemente porque sus actores y actrices no eran de carne y hueso: la turbadora y pecaminosa carne que denunciaban constantemente los predicadores-, se les permitía representar durante los días de prohibición, ya fuera ésta a causa de la Cuaresma o por cualquier otro motivo.

Ejemplo de esto fue lo que pasó en 1753, estando prohibidas las comedias en el reino de Valencia: el Gobernador, el marqués de León, autorizó al titiritero Cristóbal Franco a que representara con su máquina real; el Provisor del obispado reclamó al Gobernador solicitando que se suspendieran las representaciones; y, más adelante, fue el propio obispo de Orihuela el que escribió dos cartas a don Joseph Carvajal, en la corte del Rey, alegando *"… que con el pretexto de muñecas"* el Gobernador tergiversaba la orden prohibitiva y que las comedias no deberían ser ni *"… para verlas, ni oyrlas, ni para leerlas"*. Carvajal respondió al obispo con estas escuetas palabras:

> "Ilustrísimo señor. La resolución del Rey [prohibiendo las comedias] no espresó la máchina real. Como dice el Gobernador, en realidad los muñecos no pueden hacer acciones indecentes; así, parece que es mejor desentenderse."[5]

El caso es que hay noticias de representaciones de títeres en los corrales de comedias desde principios del siglo XVII. En 1612, José de Valdivieso publicaba un poema, la *Ensaladilla del retablo*, en el que describe una representación en el Corral de la Cruz de Madrid de un espectáculo de títeres titulado *El retablo de la entrada del Rey pobre*, de tema navideño, en el que no faltaba la tradicional escena cómica de la adoración de los pastores.[6] Existen otras fuentes que aluden a representaciones de compañías de títeres en los corrales madrileños durante la Cuaresma de los años 1615, 1634, 1641 y 1650; pero el término «máquina real» no aparece en un documento madrileño hasta 1654:[7]

---

[5] John E. Varey: *Historia de los títeres en España...*, pp. 316-318.

[6] *Ibidem*, pp. 157-160.

[7] *Ibidem*, documentos n.º 8, 10, 12, 14 y 15.

> "… el dicho Francisco Morales se obliga y obliga a sus partes a que estarán en esta corte para el día lunes o martes de Carnestolendas deste presente año de la fecha para el ministerio y exercicio de exercitar su oficio de volatines y máquina real, comenzándolo a exercer y representar desde el primer domingo de Quaresma deste dicho presente año en los corrales y casas de comedias desta corte ..."

Aunque dos décadas antes ya era recogido -por primera vez, que yo conozca- en un contrato firmado en Sevilla el 8 de marzo de 1634, por el que Valentín Colomer vendía:

> "… a Francisco López, autor de comedias…, todas las figuras y aderentes de la máquina real de títeres …, con todo lo tratante y perteneciente a la dicha máquina …, por precio y contía de dos mill reales."[8]

Desde entonces y hasta el siglo XIX ya no dejaría de ser utilizada esta expresión para referirse a las compañías de títeres que representaban comedias en los corrales. Hay que señalar que, como en el ejemplo de la compañía de Francisco Morales antes citado, las representaciones de títeres solían ir casi siempre acompañadas de números acrobáticos ejecutados por volatineros o «volatines»,[9] que a veces formaban parte de una misma compañía, como en este caso, aunque en otras muchas tuviesen su propia «tropa». Éste es el motivo de que encontremos con frecuencia la palabra «volatines» utilizada como sinónimo de teatro de títeres.

Pero ¿de dónde viene el término «máquina real»? Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* (1600) define la palabra «máquina» como *"… fábrica grande e ingeniosa, del nombre latino machina"* y recoge solamente el tipo de máquina «bélica».[10] El *Diccionario de autoridades* dice que la *machina* es un:

> "Artificio de madera u de otra materia, para executar alguna cosa.
> … Se llama también un todo compuesto artificiosamente de muchas partes heterogéneas, con cierta disposición que las mueve u ordena: por cuya semejanza se llama assí el universo.

---

[8] Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPS), Protocolos Notariales, legajo 483, fols. 646r-647v. Puedo dar a conocer esta valiosa información gracias a la generosidad de la profesora Piedad Bolaños.

[9] «La persona, que con habilidad, y arte anda, y voltea en una maroma al aire». *Diccionario de autoridades*, Madrid: Francisco del Hierro, 1732-1739, tomo VI, p. 516.

[10] Sebastián de Covarrubias: *Parte Segunda del Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid: Melchor Sánchez, a costa de Gabriel de León, 1673, fol. 102r.

> … Por extensión significa conjunto de cosas, dispuestas por método u orden, que representan algún hecho: como el tutilimundi, etc."[11]

Es con esta última acepción como encontramos el término aplicado a relojes y teatrillos de autómatas: en 1674, el maestro Alonso de Ayala instaló en el palacio del Rey *"…vna máquina, que representaua vna fuente y jaula de páxaros con todo el divertimento posible", "…vna fuente artificial portátil en forma de jaula"* con un mecanismo hidráulico que hacía subir el agua hasta un depósito superior, desde el cual brotaba y, al caer, ponía en marcha sus artificios.[12] A diferencia de este tipo de mecanismos autónomos, la máquina real estaba al servicio de los titiriteros y de las comedias que representaban, aunque, ciertamente, también se ajustaba a la definición de Covarrubias, tanto por ser «grande» como por utilizar toda una gran variedad de mecanismos, trucos o «ingenios» necesarios para poner en escena el repertorio de las comedias del Siglo de Oro español.

Sobre el porqué de la palabra «real» aplicada como calificativo de máquina se pueden proponer, al menos, tres razones que la justifiquen. Cualquiera de ellas podría estar en el origen de su uso o, incluso, las tres simultáneamente. Parece razonable pensar que con el término «real» se alude a la cualidad, no ya de la máquina o artificio técnico, sino de la compañía o, lo que viene a ser lo mismo, de su autor o «maquinista» cuando éste dispone de la autorización correspondiente para representar en los corrales -igual que sucedía con las compañías de actores-, otorgada por el Protector de los Hospitales, que actuaba por delegación regia: de ahí la expresión «máquina real» para designar a estas compañías. En 1631, el titiritero que sabemos vendería su máquina real tres años después, solicitaba así permiso para representar en Sevilla: *"Valentín Colomer, autor de la máquina de los títeres por su Majestad, digo que yo he venido a representarla al corral de la Montería …"*.[13] Un buen ejemplo de estas autorizaciones es la concedida a Félix Ortiz, alias Carbonero, en 1776, donde aparece reflejado el procedimiento administrativo y, en su caso, judicial, que regulaba a las compañías de máquina real:

> "Don Josef Antonio de Armona. Por quanto el Rey (que Dios guarde) …, [siguen referencias a los contenidos de tres cédulas reales: de 17 de octubre de 1714, de 1 de abril de 1764 y de 17 de junio de 1767]. Y aora por parte de Félix Ortiz, de exercicio cómico, bolatín y maquinista, yndividuo de dicha Cofradía [de Nuestra Señora de la Novena], se me representó tener formada compañía para practicar sus abilidades y funciones, y suplicó le mandase dar el título correspondiente para que no se

[11] *Diccionario de autoridades,* tomo IV, p. 445.

[12] John E. Varey: *Historia de los títeres en España...,* documento n.º 21.

[13] Archivo del Real Alcázar de Sevilla (ARAS), caja 280, n.º 30.

le pusiese impedimento …; por tanto, usando de dichas Reales zédulas, órdenes y decretos, y de las amplia facultades que por S[u] M[ajestad] me están conferidas, doi lizencia y facultad al expresado Félix Ortiz para que en el término de dos años, que darán principio en el Domingo de Resurención de este presente año y cumplirán el Martes de Carnestolendas de 1778, por sí y las personas de sus compañías, puedan practicar todas las funciones y habilidades tocantes a su profesión …, y así mismo le doi facultad al citado Félix Ortiz, alias Carbonero, para que pueda denunciar cualesquiera compañías de bolatines y maquinistas que particularmente estén executando dichas habilidades y funciones públicamente sin título mío (como el presente) …; y en virtud de dichas Reales zédulas, decretos y órdenes, y para su puntual y efectibo cumplimiento, en nombre de S[u] M[ajestad] y de mi parte, exorto, requiero y encargo a todos los Sres. Virréis, Capitanes Generales, Presidentes, Rexentes, Yntendentes, Asistentes, Governadores, Correxidores, Alcaldes maiores y ordinarios, sus Lugares tenientes y demás Juezes y Justicias de todas las ciudades, villas y lugares de estos reynos y señoríos que al presente son y adelante fueren, haian y tengan al expresado Félix Ortiz por tal autor bolatinero, y en el vso y ejercicio de sus habilidades, diversiones y funciones correspondientes a su profesión, no le pongan ni consientan poner embarazo ni ympedimento alguno, ni se beje ni moleste su persona y vienes, antes bien, cada vno de los dichos Señores en sus distritos y jurisdiziones, prefiriéndole por el tanto a los que estubiesen practicando sin mi consentimiento y lizencia, procediendo contra éstos según va prevenido …"[14]

El titiritero que no tuviera el correspondiente título o permiso del Protector de los cómicos para representar con la máquina tenía muy difícil la posibilidad de ejercer la profesión. El ejemplo lo tenemos en lo que les ocurrió a Antonio Vel y a sus dos hijos, carniceros de la villa de Mas de las Matas, en el reino de Aragón, que en 1755 fueron denunciados al Protector por el Tesorero de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, a la que debían pertenecer y contribuir económicamente todos los actores y titiriteros, por haber *"…hecho una máquina para representar con ella, lo que presume estarán ejecutando sin la debida licencia, ni título de autor, cuya concesión a Vuestra Señoría privativamente compete"*. Solicita entonces que no se les permita el uso de la máquina y que *"…se les embarguen y vendan todos los efectos con que los hallaren relativos desta diversión, y exija una buena multa por el atentado"*. Petición que fue

[14] John E. Varey: *Historia de los títeres en España...,* documento n.º 31.

aceptada por el Juez Protector en un auto de 14 de agosto, ejecutado el embargo el 3 de septiembre de dicho año de 1755.[15]

Otra justificación del término «real» pudiera provenir de la costumbre, constatada documentalmente en numerosas ocasiones, de que estas compañías titiriteras, al igual que las de actores, volatines u otros tipos de espectáculo, eran reclamadas con frecuencia para representar delante de las Reales personas en el Alcázar o en cualquier otro de los palacios reales, dejando ese día sin comedia al público de los corrales. Porque las compañías de máquina real no sólo representaban en los corrales, sino que cuando se les demandaba realizaban lo que llamaban «particulares», es decir, actuaciones en palacios o domicilios privados, como ocurrió en 1723 en casa del duque de Arcos.[16] Así, se conservan datos relativos también a funciones de títeres o volatines ante el Rey de los años 1634, 1657, 1661, 1663, 1675, 1680 y 1698.[17] Existe un documento de 1686 especialmente interesante -aunque trate de un volatín que, en este caso, parece ser que no usaba títeres- en el que se vinculan el hecho de representar delante del Rey, la utilización del calificativo de «real» y el disfrute del título emitido por el Protector de los teatros para poder actuar en cualquiera de los reinos de la Monarquía. Dice así:

> "Antonio de Quetar bolatín de Vuestra Majestad. - Dize se alla mui gustoso de aber tenido la dicha de aber mostrado todas sus abilidades a Vuestra Majestad que Dios guarde. Y si fuere seruido que el suplicante torne a boluerlas hazer, está pronto a boluerlas hazer, que eso ha sido la causa de no hauer pedido lizenzia para partirse. Por lo cual, postrado a los reales pies de Vuestra Majestad, pide y suplica se le dé título de bolatín de Vuestra Majestad, para que pueda libremente, por cualquier parte que baia, mostrar sus abilidades sin que se le aga ympedimento alguno. Quedando pronto, por distante de leguas que esté, venir al mandato y horden que Vuestra Majestad diere, que reciuiría gran bien y merced de la poderosa mano de Vuestra Majestad."[18]

El tercero de los motivos para el uso del adjetivo «real» pudiera estar relacionado con la materialización en la corte de Felipe IV de un nuevo concepto de arquitectura teatral que seguía los modelos italianos, a la vez que rompía con la

---

15 *Ibidem*, documento n.º 87.

16 *Ibidem*, documento n.º 51.

17 *Ibidem*, documentos n.º 9, 17, 22, 34 y 35; John E. Varey y Norman D. Shergold, *Teatros y comedias en Madrid: 1651-1665. Estudio y documentos*, Londres: Tamesis Books, 1973, pp. 237 y 241 [Fuentes para la Historia del Teatro en España, 4]; y de los mismos autores *Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos*, Londres: Tamesis Books, 1974, p. 175 [Fuentes para la Historia del Teatro en España, 5].

18 John E. Varey: *Historia de los títeres en España...,* documento n.º 24.

tradición de los corrales españoles, y que culminó con la inauguración en 1640 del Real Coliseo del Buen Retiro, el novedoso teatro que fue construido siguiendo las instrucciones del ingeniero y escenógrafo florentino Cosimo Lotti.[19] Si en los corrales el tablado sobre el que representaban los actores se adentraba en el patio del teatro y, por tanto, el público lo rodeaba por tres de sus lados, quedando al fondo la fachada donde se abrían las puertas y huecos para las apariencias y las mutaciones; en el nuevo modelo, que con el nombre de «teatro a la italiana» se impondría llegando hasta nuestros días, el escenario funcionaba como una caja, abierta al público solamente por uno de sus lados, aunque éste también podía cerrarse con el llamado telón de boca -inexistente en el escenario de los corrales de comedias-. De la mano de esta nueva arquitectura vino una, también nueva, concepción escenográfica basada en las llamadas «perspectivas»: éstas estaban formadas básicamente a partir de una serie de bastidores simétricamente dispuestos, de una sucesión de bambalinas y de un telón de fondo o «foro», todos ellos pintados de tal manera que, conjuntamente, creasen una escena que, vista desde un punto situado justo en el centro del frente del escenario, diese la sensación de corrección visual según las leyes de la perspectiva óptica. Pues bien, la máquina real -como ya se verá más adelante- venía a ser una versión reducida de la tipología del escenario cortesano, tanto en su estructura como en el sistema de sus decorados. Por eso es probable que los espectadores de la máquina de los títeres, ante el sistema de organización visual en perspectiva del teatrillo, lo asociasen con los novedosos recursos técnicos de los espectáculos que se podían ver (ya que estaban abiertos al público general, como en un corral más) en el teatro construido para el Rey en el Buen Retiro y, en consecuencia, vinculasen el espectáculo de los títeres con el nuevo teatro «real».

¿Cómo era el espectáculo de la máquina real que se representaba en los corrales de las ciudades hispanas? Pues muy parecido al que hacían las compañías de actores de la época, según se desprende de la documentación conservada. Una vez que se daba la señal para empezar -en Madrid, con una llave golpeando los hierros del balcón del palco municipal-,[20] comenzaba la llamada «loa», esa pieza breve en la que la compañía elogiaba a la ciudad y solicitaba del público asistente su silencio, benevolencia y aplauso ante el espectáculo que se iba a representar. Estas loas, cuya función era la de captar la atención y simpatías del público asistente, se componían para la ocasión; es por eso que aparece en los listados de gastos de las compañías de máquina real que actuaron en los corrales madrileños el pago por la composición de la loa *("…Al que a escrito la loa… 045")*.[21] En el *Saynete de los títeres*, de Suárez

[19] María Teresa Chaves Montoya: *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2004, pp. 79-107.

[20] John E. Varey: *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840*, Londres: Tamesis Books, 1972, p. 17 [Fuentes para la Historia del Teatro en España, 7].

[21] John E. Varey: *Historia de los títeres en España...*, pp. 289, 291 y 292.

de Deza y Ávila, encontramos en boca del autor de una compañía de títeres la que, según Varey, es «la loa más corta de toda la literatura dramática española: *"Senado ilustre y discreto, / la loa es ésta, y pedimos / perdón, aplauso y silencio. (Vase)"*».[22] Tras la loa, que hemos encontrado recitada por el autor o maquinista, daba principio la representación de los títeres de la máquina: se alzaba o descorría la cortina que cubría la boca del teatrillo y se iniciaba la primera de las tres jornadas en que siempre se dividía la comedia. En el *Entremés nuevo de los títeres, máquina real de Londoño*, se describe así el comienzo*: "… y sube la Cortina, que oculta el Teatro de los Títeres, y sale Proserpina huyendo de Plutón que la sigue"*.[23]

Entre jornada y jornada se representaban danzas, entremeses o sainetes, imitando también en esto a las funciones con actores. Como decía Joseph García Moya en 1760 de su máquina real: *"…se halla en aptitud de poder representar con ella cualquier comedia de teatro, con sus intermedios de entremeses y sainetes"*.[24] La gran carga satírica que poseían estas piezas cortas y divertidas se trasluce en la ya citada carta de queja del obispo de Orihuela, en la que admitía a duras penas que se pudieran *"…representar entre los cristianos vidas de Santos"*, aunque, ojo, a condición de que fuera *"…sin entremeses, saynetes, o bayle, ni bufonadas, ni palabras equívocas, ni cosa que excite ni sea mezcla de lo sagrado con lo profano"*. En 1735, la compañía de Francisco Londoño representó danzas de matachines y de hacho.[25]

Lo que al parecer llegó a ser un elemento imprescindible en los espectáculos de la máquina real, ya fuera entre las jornadas de la comedia o, como creo más probable, al final de la representación, fue la parodia de una corrida de toros, escena que podía alcanzar un importante nivel de vistosidad. Entre otras cosas que la máquina real se comprometió a hacer en un corral madrileño en 1737 estaba una «*fiesta de toros con diferentes juegos de toreros, y otras habilidades; soldados, alabarderos, y Guardias de Corps y carrozas*».[26] La máquina que embargaron a la familia Vel en 1755 incluía, además de 29 títeres de figuras humanas, un caballo y ocho toros, perros y mulas.[27] En 1762, el maquinista Cristóbal Franco prometía, además de sus comedias, *"…fiestas de toros con nuevas imbenziones"*; y en 1769 incorporó en su espectáculo *"…un toro encuetado de pólvora"*.[28]

---

22 *Ibidem*, pp.161-162.

23 John E. Varey: «Francisco Londoño y el "Entremés nuevo de los títeres"», *Clavileño*, 33, 1955, p. 6.

24 John E. Varey: *Los títeres y otras diversiones populares...,* p. 51.

25 John E. Varey: *Historia de los títeres en España...,* pp. 289 y 317.

26 *Ibidem*, p. 291.

27 *Ibidem*, p. 175.

28 John E. Varey: *Los títeres y otras diversiones populares...,* pp. 60 y 76.

Pero el núcleo del espectáculo era la comedia, que en el caso de la máquina real eran, sobre todo, las llamadas «de santos» o «comedias a lo divino». Este género se convirtió en el favorito del público asistente a los corrales desde finales del siglo XVI: la espectacularidad de sus mutaciones, tramoyas y apariencias, llenas de milagros, truculentos martirios, apariciones celestiales, vuelos de ángeles, apoteosis de santos o presencias demoníacas, en fin, su temática y puesta en escena, siempre extraordinarias, eran un reclamo tan poderoso que conseguía como ningún otro género llenar los teatros. Esto era así tanto para la comedia hecha por actores como para la titiritera.

El repertorio de las comedias que se representaban nos es conocido solamente en parte. Varey ha publicado los escenificados por varias compañías en algunos lugares y años concretos: los de José de Loaisa (Valladolid, 1694), Francisco Londoño (Madrid, 1709, 1710, 1717 y 1735), Manuel de Pesoa (Valencia, 1717; Valladolid, 1723), Juan de Plasencia (Madrid, 1737) y otras desconocidas (Sevilla, 1692; Valladolid, 1696).[29] Llaman la atención varios hechos que se deducen de estos listados: las 42 comedias citadas, en realidad, se reducen a la mitad, porque son 21 las comedias que se repiten en distintas compañías o en distintas fechas; y de ese total de 21, tan sólo cuatro no son comedias de santos (16) o de magia (una). Hay un grupo de comedias que aparecen en los repertorios de casi todas las compañías: *Las dos estrellas de Francia*, que trata de San Juan de Mata y de San Félix de Valois; *San Antonio Abad*, *Santa María Egipciaca* y *El esclavo del demonio*, sobre San Gil de Portugal. Pero es que, además, estas mismas se representaron a lo largo de todo el arco cronológico relacionado (de 1692 a 1737), lo que nos está hablando del éxito popular de estas obras y de cómo las comedias realizadas con títeres, a diferencia de lo que ocurría con las de actores, no se veían obligadas a renovar continuamente su repertorio; más bien al contrario, debemos suponer la existencia de una demanda permanente de determinadas comedias favoritas del público. Público que, por cierto, era el mismo que asistía a los corrales a lo largo de todo el año: hombres, mujeres y niños; nobles, eclesiásticos, gentes de buen vivir o pícaros, y soldados. Cada comedia se representaba durante varios días seguidos, es de suponer que en relación con su éxito; en la Cuaresma de 1735, en el Corral de la Cruz de Madrid, hizo Londoño durante siete días *San Antón Abad*; cuatro, *Santa María Egipciaca*; tres, *Las dos estrellas de Francia*; cinco, *San Alejo*; seis, *El esclavo del demonio*; y otros cuatro, *Santa Isabel*. La duración total del espectáculo, desde la loa a la fiesta taurina del final, era aproximadamente de dos horas y media; al menos ésta era la duración que prometía Domingo Delgras en 1760.[30]

---

[29] John E. Varey: *Historia de los títeres en España...,* Apéndice C.

[30] John E. Varey: *Los títeres y otras diversiones populares...,* p. 56.

En cuanto a los contenidos ideológicos transmitidos a través de las representaciones de la máquina real, hay que decir que, en lo esencial, debían de ser similares a los que se pudieran desplegar en las funciones del teatro de actores, en la medida en que tanto la estructura del espectáculo como las propias comedias eran las mismas. Así, en la comedia de Mira de Amescua, *El esclavo del demonio* -uno de los grandes éxitos del repertorio de la máquina real-, el hilo argumental trenza los rasgos de la comedia de amores con los de la comedia de santos, permitiendo un despliegue temático muy variado, pero plenamente coincidente con el de la mayor parte del teatro de su época. Por ejemplo, el anciano Marcelo expresa de esta forma los deberes del noble hacia su Rey*: "Sirviendo a mi rey gasté / la flor de mi edad dorada / que en tus límites se ve, / y ansí he dejado aumentada / la nobleza que heredé";* el mismo que se lamenta ante el riesgo de verse deshonrado por su hija rebelde: *"¿Quien ve tanta desvergüenza / también verá mi deshonra, / porque en la mujer comienza / a morir crédito y honra / cuando pierde la vergüenza"*.[31] El religioso don Gil incide sobre el mismo tema: *"Agravios sobre la vida / heridas son peligrosas; / mas sólo incurables son / las que caen sobre la honra"*; y repite un estribillo que bien pudiera haber salido de la boca de cualquier predicador de la época: *"Busca el bien, huye el mal, que es la edad corta, / y hay muerte y hay infierno, hay Dios y gloria"*.[32] El mismo don Gil que, una vez que ha optado por el camino del pecado, aplica sus conocimiento teológicos al razonar de esta forma ante la belleza de Leonor: *"Gozar pienso el bien que veo, / pues lo llegué a desear, / que no me han de condenar / más las obras que el deseo"*;[33] mientras que Lisarda, también pecadora decidida, mantiene con don Gil la siguiente conversación, que refleja de una manera divertida el auge de la devoción mariana:

GIL	"De Dios has de renegar.
LISARDA	Harélo una vez y dos.
GIL	Y de la Madre de Dios.
LISARDA	Eso no podré otorgar.
GIL	Pues ¿no es más Dios?
LISARDA	Sí, más es;
	mas si a los dos niego agora,
	¿quién será mi intercesora
	si me arrepiento después?."[34]

[31] Antonio Mira de Amescua: *El esclavo del demonio*, ed. James Agustín Castañeda, Madrid: Cátedra, 1984, pp. 57-58, vv. 21-25 y p. 61, vv. 136-140, respectivamente.

[32] *Ibidem,* p. 67, vv. 284-287 y p. 68, vv. 300-331, respectivamente.

[33] *Ibidem*, p. 113, vv. 1420-1423.

[34] *Ibidem*, pp. 119-120, vv. 1586-1593.

Tras el pecado llega el desengaño: don Gil, tras gozar a una imaginada Leonor, contempla como toda su belleza se transforma de repente en un esqueleto*: "¿No te espanta? ¿No te admira? / ¿No te causa confusión? / Contempla estos gustos, mira / que no sólo breves son, / pero que son de mentira"*. Y después del desengaño, el arrepentimiento, que servirá de ocasión para hacer propaganda de la orden dominica: *"Y ya de Domingo santo / blanca saya y capa negra / me está esperando, que quiero / que asombre mi penitencia. / A voces diré mis culpas / y en la religión primera / de España quiero que el mundo / trocada mi vida vea."*[35] La pecadora Lisarda también aparece radicalmente transformada al final de la obra: *"(Descúbrese* LISARDA *con música, muerta, de rodillas, con un Cristo y una calavera, en un jardín)"*.[36] Mujer y deshonrada, ¡qué otro final se podía esperar de la mentalidad dominante en aquellos siglos!

Defensa del honor y del sometimiento femenino, propaganda monárquica, de la nobleza y de la orden dominica, predicación del desengaño... son elementos que recorren o afloran a lo largo del texto escrito de la obra; pero que, no debemos olvidar, también se materializaban visualmente a lo largo de las representaciones teatrales, en muchas ocasiones, provocando un poderoso impacto en el público asistente. En el caso de los títeres, este elemento es fundamental: la capacidad poética de los muñecos -siempre metáforas de cualidades espirituales- para expresar con su aspecto y con sus acciones la esencia de los personajes, no siempre de manera caricaturesca; su capacidad de realizar acciones y transformaciones imposibles para el actor de carne y hueso (por ejemplo, la metamorfosis de Leonor en esqueleto); y la facilidad para desplegar una enorme variedad de efectos visuales impactantes son poderosas cualidades que contribuían a propagar (seguro que también a satirizar) los mensajes de que estaban preñadas las comedias de nuestro Siglo de Oro.

¿Cómo eran las compañías que representaban las comedias con la máquina real? Se sabe que la primera compañía documentada que utiliza el término de «máquina real» se había conformado en enero de 1654 entre cuatro *"…oficiales de bolatín y máquina real»* y Francisco de Morales, *«autor y maestro de dicho oficio"*, y que se comprometió a *"…exercitar su oficio"* en los corrales de comedia de Madrid durante la Cuaresma -es interesante el uso de las categorías de «maestro», «oficiales» y, en otros documentos, «aprendiz», propias de la estructura gremial de la época: cinco personas para representar la comedia de la máquina y, también, para hacer los números acrobáticos.[37] Esta doble actividad de la compañía se recoge detalladamente en el contrato, de octubre de 1656, por el que Francisco de los Reyes, también «maestro de volatines», se compromete con su

---

[35] *Ibidem*, p. 167, vv. 2801-2805 y p. 185, vv. 3268-3275, respectivamente.

[36] *Ibidem*, p. 186.

[37] Charles Davis y John E. Varey: *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos, 1634-1660*, Londres: Tamesis Books, 2003, vol. II, p. 373 [Fuentes para la Historia del Teatro en España, 35-36].

> "…compañía de bolatines y máchina real de títeres con música para la primera semana de Quaresma del año que viene de 1657, y comenzará a bolar en las maromas desde primer domingo de Quaresma del dicho año, y an de andar en tres maromas, vna de danzar, otra de fuerza de brazos y otra de volar, y con los títeres a de hazer vayles y entremeses y su corrida de toros y algunas comedias que se pidan por conveniencia de anbas partes, procediendo en todo según ejercicio de volatines con bueltas y matachines y tropelías de juegos de manos si pidieren …"[38]

Otros «autores» maquinistas, como también se les llamaba, ejercían simultáneamente de «guardarropas» y carpinteros -hoy diríamos tramoyistas- en compañías de comediantes, dedicándose *"…a hazer los teatros para las comedias de los corrales, palaçio y el Retiro. Y las tramoyas para ello y para los carros de los autos del Corpus."* Es el caso de Gabriel Gerónimo y de Juan Bautista Fernández, que en 1683 llevaron la máquina real a Palacio y la presentaron en otras fiestas particulares;[39] o el de Juan Plasencia, denominado en 1740 como *"…tramoyista autor de teatro."*[40] Otro ejemplo diferente es el de Francisco Londoño, activo con su máquina al menos desde 1689 hasta 1735, que también era un actor destacado y que alternó su actividad como autor titiritero con el ejercicio de autor de compañía de comediantes durante los periodos 1703-1708 y 1725-1735.[41]

Era bastante frecuente que la compañía estuviese compuesta, en parte, por los familiares del propio autor -ya vimos el caso de Antonio Vel y sus dos hijos, a los que les fue embargada la máquina-, como ocurre con Manuel Cabañas, activo entre 1733 y 1765[42] y que muy pronto incorporó a sus hijos a la compañía, según puede comprobarse en un memorial de 1754:

> "…[Manuel Cabañas] tiene su tropa de danzarines de querdas, que son Antonio Hergueta «Arliquín»; Antonio Cauañas, niño; Juaquín Cauañas, de quatro años; Joseph Escover, y 8 ombres valenzianos que hazen varias contradanzas, y su máquina real, con lo qual a dado mucho gusto otras cuaresmas en esta corte; también ay un sobresaliente, llamado Carvonero, el que se paga de la caja …"[43]

---

38 *Ibidem,* vol. II, p. 425.

39 John E. Varey: «Francisco Londoño...», pp. 1-2.

40 John E. Varey: *Historia de los títeres en España...,* p. 294.

41 John E. Varey: «Francisco Londoño...», pp. 2-4.

42 John E. Varey: *Los títeres y otras diversiones populares...,* p. 67.

43 John E. Varey: *Historia de los títeres en España...,* p. 318.

La figura del «sobresaliente»[44] parece ser que servía para complementar algunas necesidades del espectáculo de la máquina que la compañía no podía cubrir. Otras veces son «oficiales» o «mozos» los que se incorporan para ayudar puntualmente al espectáculo, pero sin formar parte de la compañía. El hecho de que los sueldos de todos ellos aparezcan en las cuentas de gastos de los corrales indica que eran pagados por éstos y no por la compañía. En estas mismas cuentas se recogen los pagos a los tramoyistas *("…por el teatro para la máquina"; "…a un oficial de tramoyería por vnas tramoyas, de armarlas")*, también ajenos a las compañías o, cuando no, pagados aparte.[45]

La función de la máquina real iba acompañada por música [5]. Tampoco los músicos formaban parte de las compañías, a diferencia de lo que ocurría con las compañías de actores; e, incluso, en el caso de Madrid entre los años 1760 y 1799, eran asignados anualmente por la autoridad a cada uno de los dos corrales: normalmente, lo que se concedía a cada compañía era una pequeña orquesta formada por tres o cuatro violines, un oboe y un violón.[46] En las cuentas de gastos de los corrales hay también frecuentes apuntes relativos a otros instrumentos como el tambor, la caja, los timbales y clarines -fundamentales para las corridas de toros-,[47] o, más raramente, la flauta dulce y la travesera, la bandola y el bandolín, o un *"…instrumento turco."*[48] Incluso hay un pago al compositor *"…que puso la música en la loa."*[49]

¿Qué se sabe de las características físicas y técnicas de la máquina y de los títeres? Hay un buen número de datos dispersos que nos pueden permitir hacernos una idea sobre ellas, las suficientes, incluso, como para proponer un esquema de su reconstrucción, a pesar de que no exista ninguna descripción completa, detallada y que disipe todas las dudas sobre el tema [véase página adjunta]. Lo primero que ha de quedar claro es que la compañía no poseía una estructura propia -lo que hoy llamaríamos un «teatrillo»- que instalaba sobre el escenario donde fuera a representar. No; por el contrario, la primera tarea era la de construirla, como se refleja en el concierto de 1656 entre el arrendador de comedias de Madrid y el maestro Francisco de los Reyes: *"…el arrendamiento le a de dar corral desocupado y madera para hazer enzima del teatro el tablado para los títeres".* En las relaciones de gastos generados por estas representaciones siempre el más elevado, con diferencia, es el de la construcción del *"…teatro para la máquina"*, realizada por los tramoyistas. Este hecho significa que el tablado y estructura para los títeres no era siempre de las

---

44 John E. Varey: *Historia de los títeres en España...,* pp. 292 y 294.

45 John E. Varey: *Los títeres y otras diversiones populares...,* p. 52.

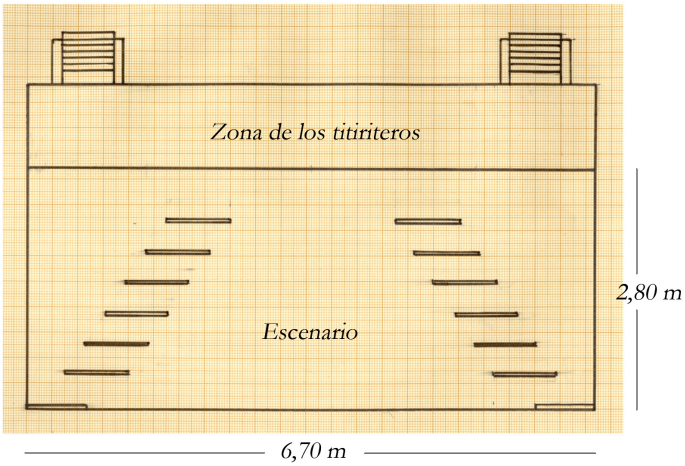
46 John E. Varey: *Historia de los títeres en España...,* p. 179.

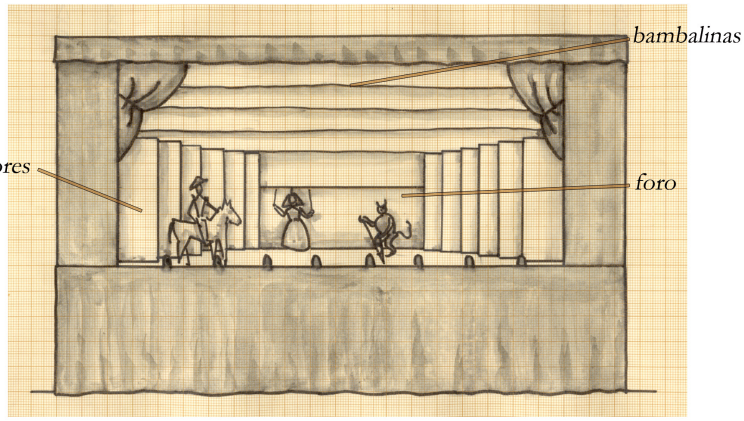
47 John E. Varey: *Los títeres y otras diversiones populares...,* pp. 85-86.

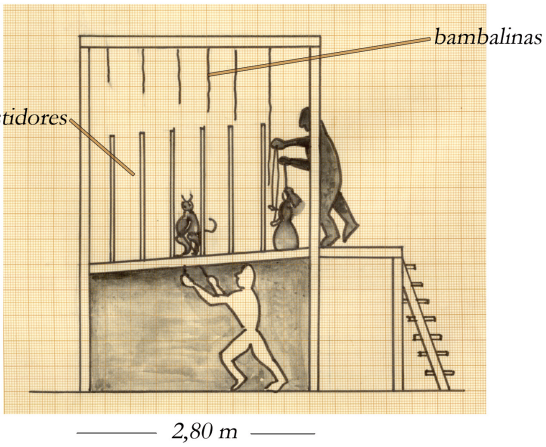
48 John E. Varey: *Historia de los títeres en España...,* p. 289.

49 Charles Davis y John E. Varey: *Actividad teatral en la región de Madrid...,* vol. II, p. 425.

Reconstrucción de la máquina real







Reconstrucción del autor basada en las medidas de la estructura construida en 1772 en el Corral del Príncipe, de Madrid, para la máquina real de Cristóbal Franco: 24 x 10 pies (aprox. 6,70 x 2,80 m)

mismas dimensiones, ya que debían de adaptarse al tamaño del escenario de cada corral. En 1772, Cristóbal Franco representó en Madrid en una estructura que el tramoyista describe de esta manera:

> "…Memoria de la obra que se a hecho en el Coliseo de el Príncipe para la máquina de el Sr. Franco; es como se sigue:
>
> Primeramente un tablado de 24 pies de largo y 10 de ancho, con sus almas y sus puentes, con dos bastidores para la embocadura y un tablado por detrás de el mesmo largo y sus dos subidas para jugar la dicha máquina, que todo bale 200 reales, lo mesmo que e llebado siempre. Y por ser verdad lo firmo. Joseph Gallego.[50]

Según estos datos, las medidas del tinglado para los títeres (unos 6,70 x 2,80 metros, más la plataforma posterior para los titiriteros) venían a ocupar prácticamente los 8 x 4,5 metros que se sabe medía el escenario del Corral del Príncipe. Una estructura de tal tamaño era posible también en el de la Cruz (Madrid), en el de la Montería (Sevilla), en el de Valencia, Oviedo o Almagro [1]**;** sin embargo, se debería de construir con menores dimensiones para adaptarse a los de Pamplona, Córdoba o Alcalá de Henares.[51] Parece claro que el tablado sobre el que actuaban los títeres estaba elevado sobre un andamiaje de «almas» (pies verticales) y «puentes» (maderos horizontales); elevación que había de ser suficiente como para que cupiesen los titiriteros bajo el mismo, ya que determinadas escenas exigían una actuación desde abajo («escotillón» para la boca del infierno y otras) [2][52]. La

---

[50] John E. Varey: *Los títeres y otras diversiones populares...,* p. 86.

[51] José Mª Díez Borque (coord.): *Teatros del Siglo de Oro...*

[52] Los grabados que representan el pasaje del Retablo de Maese Pedro en múltiples ediciones del *Quijote*, desde su aparición a principios del siglo XVII hasta el siglo XIX, sirven para ilustrar algunos aspectos relativos a la máquina real. Aunque es evidente que el Maese Pedro cervantino pertenecía más a la categoría de los titiriteros ambulantes que a la de los 'maestros' de la máquina real, y que ninguno de los grabados reproduce al completo las características de ésta, los grabadores que plasmaron este episodio reprodujeron algunos elementos importantes que, de acuerdo con la documentación conservada, formaban parte del teatro de títeres conocido como máquina real. Por ejemplo, el uso de títeres de vara a la cabeza movidos desde arriba y el de otros (jinetes a caballo, cortejos) manejados desde abajo, el rico vestuario de los muñecos, la iluminación con velas o arañas, la red de la embocadura de escenario, las cortinas de boca, los bastidores y telón del foro, la presencia de músicos acompañando el espectáculo, o la admiración del público asistente a las comedias. El hecho de que los grabados seleccionados —hay muchos más— fueran publicados en diferentes ciudades europeas (Amberes, Londres, Bruselas, París, Madrid y Venecia) viene a mostrar que, probablemente, eran más las semejanzas que las diferencias entre las representaciones de teatro de títeres que se hacían en esos distintos territorios. Agradecemos a la Biblioteca de la Universidad de Sevilla y a *Quijote Banco de Imágenes 1605-1905* el permiso y la colaboración prestada para la reproducción de los grabados.

embocadura quedaba cerrada lateralmente por sendos bastidores, y arriba, por un larguero que servía de soporte a las cortinas de boca y que formaba parte del telar superior, necesario para bambalinas y tramoyas.[53] Los flancos y la zona inferior al tablado se cubrían con telas. Tras el escenario se hallaba la zona desde la cual los titiriteros movían sus muñecos y a la que accedían a través de dos escaleras.

Hay un documento de 1737, relativo a unas representaciones en Madrid, que nos puede ayudar a hacernos una idea de las posibilidades técnicas de este tipo de escenario; en él se dice que la máquina tiene cuatro *"…mutaciones"* o decorados diferentes: *"…1ª de selba; 2ª jardín; 3ª salón; 4ª templo, siendo caladas las del salón y jardín; además, cuenta con la imprescindible plaza de toros"*.[54] Se advierte que estas mutaciones *"son de seis bastidores por banda"*, es decir, un total de 12 bastidores que sirven, con su progresiva aproximación, para configurar la perspectiva de la escena, además del telón de foro (que impide que se vea a los titiriteros); todos ellos pintados de forma que creen la decoración correspondiente [4 y 6]. No se citan aquí las bambalinas, que cuelgan del telar superior y, también pintadas, contribuyen a la visión en perspectiva, aunque sí aparecen en otros documentos. También hay una referencia explícita que demanda los efectos espectaculares habituales en las comedias de santos: *"Se han de hazer comedias de teatro con buelos, escotillones, y lo que nezesita cada comedia que se haga»; por ejemplo, el uso de la granada"*, ese aparato de tramoya que se hacía descender desde el cielo a la vez que se abría y dejaba ver una aparición celestial, como la Virgen, y que figura entre los objetos que poseía otra de las compañías.[55]

John E. Varey, en su *Historia de los títeres en España*, recoge la única alusión a la técnica de los títeres utilizados en la máquina real: *«figuras contrahechas movidas por alambres»*, que él asimila a la palabra «marionetas» y que acto seguido da a entender que estaban movidas por hilos, sin citar más los dichos «alambres».[56] Quizás por eso Sentaurens afirme, ya rotundamente, que lo utilizado eran marionetas a hilos.[57] Sin embargo, Varey, años después de su primer libro, y refiriéndose también a la máquina real, pasa a creer *"…que en España solían manejarse los títeres por alambres más que por hilos"*.[58] Algo que se ajusta mejor a lo (poco) que conservan los documentos y que coincide con diversas tradiciones titiriteras europeas que compartían el uso de muñecos con una vara metálica a la cabeza y alambres o hilos para las manos u otros tipos de movimientos: es el caso de los primitivos títeres de la Tía Norica de Cádiz, de los *bonecos de Santo Aleixo*,

---

53 John E. Varey: *Los títeres y otras diversiones populares...*, p. 104.

54 John E. Varey: *Historia de los títeres en España...*, p. 291.

55 *Ibidem*, p. 177.

56 *Ibidem*, p. 178.

57 Jean Sentaurens: *Seville et le théâtre: de la fin du Moyen Age a la fin du XVIIe siècle*, Bordeaux: Presses Universitaires, 1984, p. 586.

58 John E. Varey: *Los títeres y otras diversiones populares...*, p. 28.

de los *puppi* sicilianos y napolitanos, o de las marionetas a *tringle* belgas. Tradiciones que comparten muchas características -técnicas y de repertorio- con la máquina real y que, no por casualidad, se han desarrollado en territorios que durante el siglo XVII formaban parte de la Monarquía española [3 y 4].

Estos títeres, que, sin duda, eran de vara a la cabeza, pretendían imitar fielmente («contrahacer») a las figuras de los actores, tanto en su apariencia como en sus movimientos, aunque no debemos pensar que poseyeran un alto grado de sofisticación, según se desprende de lo dicho por el maquinista José García Moya en 1760:

> "… que además de los movimientos naturales, los de sacar la espada, quitarse el sombrero y otras, hay una nueva invención de dar pasos que hasta ahora no se ha executado …"[59]

En un documento que se sitúa en el Buenos Aires de 1759, ya se señalaba esa voluntad de que los títeres pareciesen vivos:

> "… una Máquina Real, lo cual quiere decir títeres, figurillas o maniquíes vestidos, manejados como es costumbre durante la cuaresma en los teatros y corrales de Madrid, representando y hablando, como si fuesen vivos, en prosa, verso y acompañados de música, detrás de unas cortinas …".[60]

El vestuario de los muñecos, que se acaba de citar, debía de ser un atractivo importante [5], ya que, cuando éste se renovaba, aparece como un hecho destacado en los memoriales de los autores de la máquina y en las cuentas de los corrales[61]. Títeres, vestuario, bastidores, tramoyas, etc., es decir, todos los enseres que constituían la «máquina», eran guardados y transportados en dos o tres grandes arcas o cofres con sus correspondientes cerrojos y llaves.[62]

El fuego, como fuente de iluminación habitual o como recurso espectacular -cuando se utilizaba la pólvora-, era un elemento que siempre estuvo presente en el teatro de los corrales de comedia del Siglo de Oro español. De hecho, su utilización fue la causante de más de una tragedia con ocasión, sobre todo, de incendios. La máquina real necesitaba de iluminación artificial que diera luz al interior de la escena y, especialmente, a las tramoyas y apariencias de carácter extraordinario que eran imprescindibles en las comedias de santos. Por eso no hay lista de gastos que no incluya la cera (velas, «zerilla») de los candeleros y arañas [5, 6 y 7], o el

---

59 *Ibidem*, p. 51.

60 John E. Varey: *Historia de los títeres en España...*, p. 172.

61 *Ibidem*, pp. 299, 301 y 315.

62 John E. Varey: *Los títeres y otras diversiones populares...*, p. 176.

aceite de las lamparillas o candiles *("…alumbrado de azeite para 18 candilones para la máquina")*.[63] Incluso se llegaban a tapar las ventanas del local para conseguir una mayor oscuridad.[64] La pólvora era utilizada para crear iluminaciones o fuegos repentinos, por ejemplo, en las apariciones demoníacas, para crear relámpagos o para la simulación de cañones o armas de fuego, siendo también frecuente su presencia en las cuentas de gastos *("…Cinco docenas de tiros para el fuego de La toma de Orán. Una docena de cañones de luces para lo mismo"; "…De los raios y una doze[na] de minetas de pólvora para la máquina")*.[65] Era tan importante la presencia del fuego en escena que la embocadura del escenario se cubría totalmente con una prieta «reja» de hilos que impidiera el que las llamas traspasasen la frontera del escenario [8]. Por eso es que en el inventario de los objetos de la máquina de los Vel se citan *"…dos libras de hilo para las rejas"*. Esta red de hilos también existía en los teatritos ingleses de la época y sigue estando presente en el teatro de los *bonecos de Santo Aleixo*, de Évora (Portugal). También, secundariamente, esta trama de hilos contribuía a *"…confundir la vista con los de que se suspendían los títeres"*, como decía Elizabeth Lady Holland cuando presenció una función de marionetas en Valencia, ya por 1803.[66]

Además de la variada documentación generada por la administración de los corrales de comedias, que hasta aquí se ha ido utilizando, se conserva en la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla una excepcional descripción de lo que fue una representación en el sevillano Corral del Coliseo de la comedia de Mira de Amescua, *El esclavo del demonio*, una de las más representadas por los títeres en los siglos XVII y XVIII. Y existe esta relación, precisamente, gracias a la costumbre de utilizar los «efectos especiales» que permitía la pólvora y a la desgracia de varias muertes que se provocaron por su causa. En ella se cuenta como en otoño de 1692 se había permitido representar el espectáculo de la máquina real -que gozó de un gran éxito-, a pesar de la prohibición de hacer comedias en Sevilla. Ésta permanecía vigente desde que en 1679 el arzobispo Ambrosio Ignacio Spinola, el famoso don Miguel de Mañara y el jesuita Tirso González -que en sus predicaciones decía que no entraría la peste en la ciudad mientras que no se representasen comedias- unieron sus fuerzas en el empeño de que las comedias fueran desterradas de Sevilla, algo que consiguieron, y por varias décadas. La más completa de las crónicas manuscritas de la catástrofe ocurrida en el Coliseo fue publicada en gran parte por el estudioso del teatro sevillano José Sánchez Arjona y desde luego merece la pena reproducir aquí los fragmentos de la misma que, aun siendo en gran medida un compendio de lo ya dicho, pueden contribuir a hacernos una idea aproximada de lo que fue

---

63 *Ibidem*, p. 138.

64 John E. Varey: *Historia de los títeres en España...,* p. 178.

65 John E. Varey: *Los títeres y otras diversiones populares...,* pp. 104 y 138.

66 John E. Varey: *Historia de los títeres en España...,* pp. 177-178.

la máquina real y de lo que significaba para la sociedad -sevillana y española- de su tiempo. Sirva de colofón a este pequeño estudio y de testimonio de la gran importancia que tuvo la «máquina real» en la historia del títere occidental:

> "…Después de pasados los calores del verano, por el mes de octubre deste año de 1692, vinieron a Seuilla vnos volatines con título de máchina real, los quales con unas figuras contrahechas, a el modo de títeres, representaban vnas comedias, con tanta propiedad y artificio, y las figuras tan pulidamente vestidas, dándoles los mobimientos con unos alambres, tan al viuo y con tal tenor de voz y acciones, que era cosa de grandísima admiración; con lo qual era el concurso de la gente grandísimo; de forma que el corral se llenaba todos los días y los aposentos se arrendaban a mucho más precio que si fuera la comedia representada por los comediantes de más fama, siendo necesario preuenirlos tres o quatro días antes para poder tener lugar de que llegase el día para su arrendamiento, y las cazuelas se llenaban de mugeres, concurriendo desde la mañana mui temprano para conseguir tener lugar para ver la comedia o títeres o máchina real, y muchas personas (de las nobles y republicanas) no se contentaban con ver vna misma comedia vna vez, sino que repetían el verlas más vezes, cosa que no sucedía con comedias de representantes: tal era la gracia y primor de las figuras y la música que representaban.
>
> Entre otras comedias representaron la del *Esclabo de el demonio*, en la qual, además del artificio ordinario que se a dicho, se añadía el nuevo primor de executarse las tramoyas y apariencias con gran propiedad y velocidad, con lo cual [c]o[n]curría grandísimo número de gente, particularmente mugeres, llenándose la casuela desde por la mañana bien temprano, con bastante número, para lograr el tener los corredorcillos y asientos primeros para ver la representación.
>
> El día miércoles doze de noviembre del dicho año de 1692 se representaba esta comedia del *Esclabo del demonio*, y por la mañana auía sucedido vn ruido y embarazo entre los estudiantes, vnos con otros, de los cursantes en los colegios desta ciudad […], en que se halló el alcalde mayor de la Justicia, que no debió de mediar a satisfacción de algunos, o de todos, de forma que quedaron disgustados de la composición o interposición suya.
>
> Asimismo el dicho alcalde de la Justicia tenía a su cuidado el gobierno del corral del Coliseo, para la quietud y el sosiego dél […], y cautelándose no fuesen a él los estudiantes y lo alborotasen […], entre las órdenes que dio, fue mandar al alguacil que cuidaba, zelar que no entrasen los hombres donde estaban las mugeres, que cerrase la puerta de la cazuela hasta que se acabase la representación, porque no subiesen a ella y, al quererlos echar del sitio, se desmesurasen con el ministro y, siendo preciso no disimularlo, lo fuese también el empeño. El alguacil executó lo que se le man-

dó, y a la hora que le pareció que convenía, cerró la puerta de la cazuela, impidiendo el entrar en ella y imposibilitando la salida de las mugeres, y se fue para volver a la hora que se acababa la comedia.

Mientras ésta duró estubo toda la gente con grandísima quietud, sin que en el patio ni cazuela vbiese alboroto ni el menor disgusto ni pendencia, pero como el mes de noviembre las tardes son cortas, la comedia se acababa después del Ave María, y el lo último della, para executar una tramoya significando que aquella era la voca del infierno, era preciso, para demostrarlo, quemar vna poca de pólvora dispuesta con tal preparación que hiciese llama; a cuio tiempo, por ser ya noche, el hombre que cuidaba de la entrada de la cazuela iba poniendo luzes en los tránsitos por donde auían de bajar las mugeres, por que viesen por donde auían de yr, y evitar otros inconvenientes que ocasiona la oscuridad; la luz de las lamparillas, o velas, reberberaban en lo alto del corral, de forma que auíendose quitado [¿quemado?] la pólvora que siruió para la tramoya, el humo subió a lo alto, como es natural, y con esto, una mujer de las que estaban en la cazuela dixo: ¡El corral se quema! No fue menester más para que les viniese a la memoria que este corral se auía quemado dos vezes, y todas se alborotaron, y con furia y desordenadamente acudieron con gran tropel a querer salir para huir del riesgo y librar la vida del peligro que rezelaban […].[67]

El día siguiente mandó el Asistente al autor o representante desta máchina real que no representase más comedias, ni en el Coliseo ni en otra parte de la ciudad, y que saliese luego della, y así lo executó …"[68]

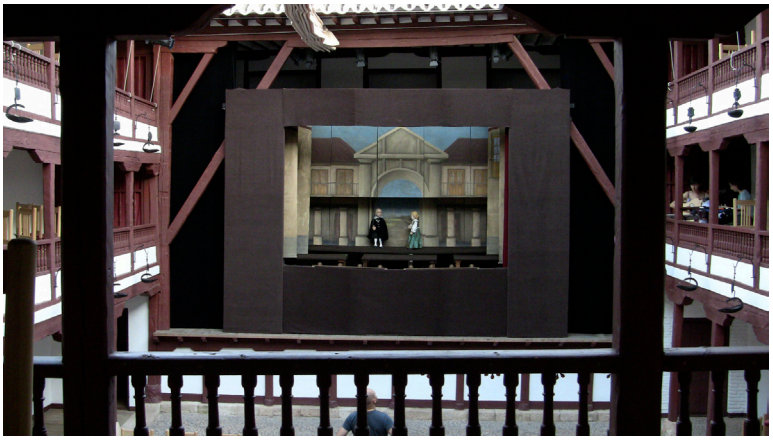
Un jesuita sevillano sintetizaría breve y certeramente lo sucedido aquella tarde, aunque, eso sí, con su correspondiente remate ideológico:

"…Fue este año [1692] la última fatalidad sucedida en el coliseo que estaba en la Parroquial de San Pedro, ahogándose doce personas con el tropel de salir de él a la voz que oyeron: ¡fuego! ¡fuego! y las llamas que se

[67] El resultado fue que murieron ahogadas en el tumulto formado ante la puerta cerrada al menos cinco mujeres, aunque otros decían que llegaron a ser hasta 20.

[68] Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla (BCC), Ms. 84-7-19, fols. 244r-247v; y José Sánchez-Arjona: *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Madrid: Establecimiento Tipográfico de Alonso, 1887, pp. 193-199.

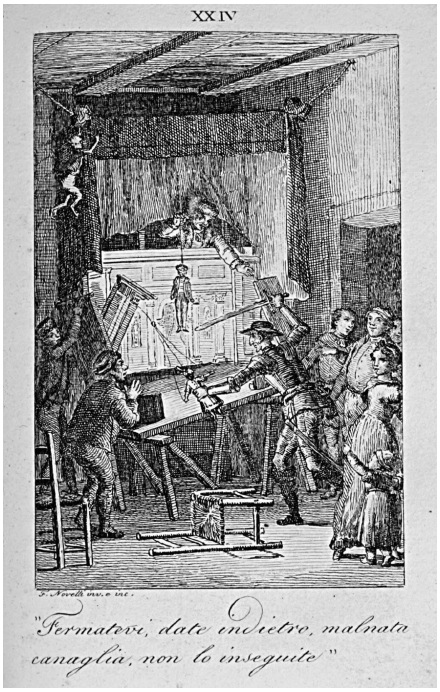
[69] Esta versión de la noticia, inédita, se recoge en Antonio de Solís: *Los dos espejos que representan los dos siglos que han pasado de la fundación de la Casa Profesa de la compañía de Jesús en Sevilla y sujetos que han florecido y muerto en ella con los motivos historiales de cada año que a ella pertenecen y que expone a la vista de todos el Padre Antonio de Solís, Sacerdote Profeso de la misma Compañía y Casa,* 1755 [copia de 1907]. Biblioteca de la Universidad de Sevilla (BUS), Ms. 331/219, pp. 183-184.



[1] *El esclavo del demonio*, de la compañía *Máquina Real*, de Cuenca, en el Corral de Comedias de Almagro (julio de 2010)

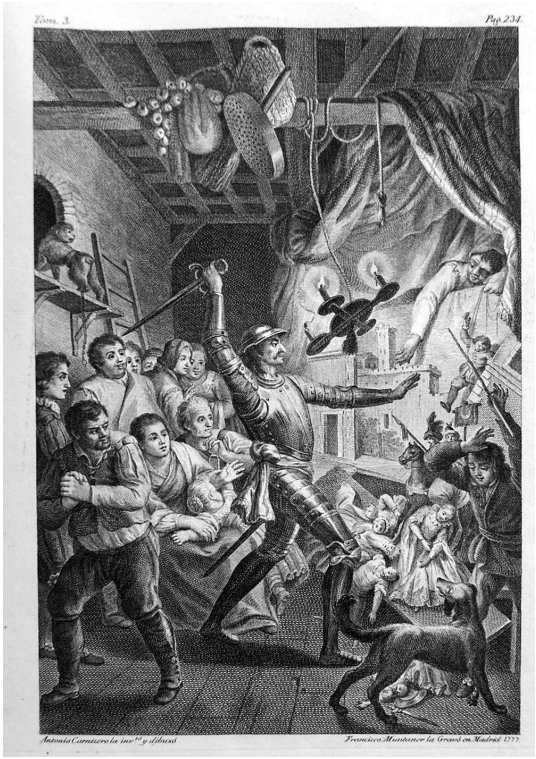
[2] Miguel de Cervantes Saavedra, *Vida y hechos del ingenioso cauallero don Quixote de la Mancha*, En Amberes : en casa de Geronymo y Juan Bautista Verdussen, 1672 (Biblioteca de la Universidad de Sevilla, A 041/163)

[3] Miguel de Cervantes Saavedra, *Vida y hechos del ingenioso caballero Don Quixote de la Mancha*, Madrid, Joachin de Ibarra, 1771 (Biblioteca de la Universidad de Sevilla, 252/238)



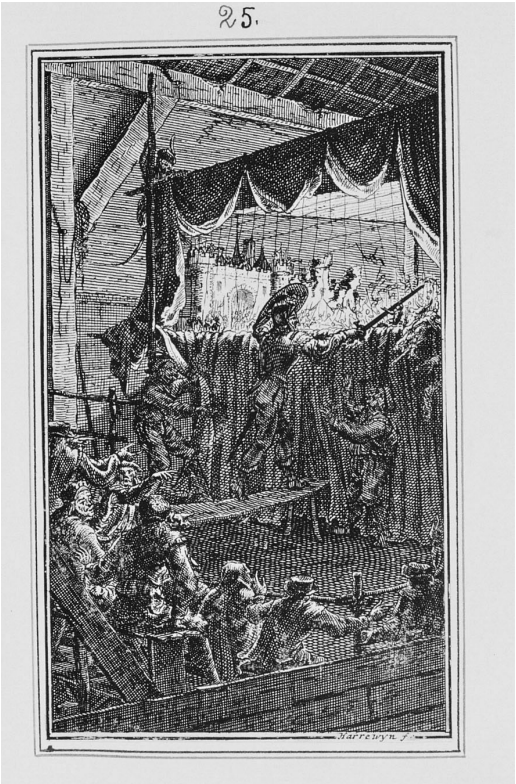
[7] Miguel de Cervantes Saavedra, *L'ingenioso cittadino don Chisciotte della Mancha*, Venecia, Alvisopoli, 1818-19 (QBI 1605-1905)

[5] Miguel de Cervantes Saavedra, *Les aventures de Don Quichotte de Cervantes*, París Louis Surugue, 1724 (QBI 1605-1905)



[6] Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, Madrid, Joachin de Ibarra, 1780 (QBI 1605-1905)

[7] Miguel de Cervantes Saavedra, *The History of the most renowned Don Quixote of Mancha*, Londres, Thomas Hodgkin, 1687 (QBI 1605-1905)



[8] Miguel de Cervantes Saavedra, *Histoire de l'admirable Don Quichotte de la Manche*, Bruselas, Guillaume Fricx, 1706 (QBI 1605-1905)

"PORQUE MUJER Y MUDANZA/ NACIERON DE UN PARTO AL FIN": LA (IN)FIDELIDAD EN COMEDIAS DE AUTORÍA FEMENINA*

Alba URBAN BAÑOS
Universidad de Barcelona

Desde las últimas décadas, los estudios dedicados a las mujeres han ido escalando posiciones en el ámbito de las investigaciones histórico-artísticas. El caso de las literatas del Siglo de Oro no es una excepción. Mariana de Carvajal, María de Zayas o Ana Caro son nombres que comienzan a formar parte de los programas docentes de algunas universidades.[1]

Este trabajo se centra en el tema de la volubilidad innata de la mujer, un tópico que ya lo encontramos en algunas composiciones poéticas medievales, que se enmarcan en la tradición de la literatura misógina que se inició en la Antigüedad clásica y que se fortaleció a través de la moral judeo-cristina. Mercè Puig Rodríguez-Escalona recoge algunas de estas composiciones medievales en su libro *Poesía misógina de la Edad Media latina (ss. XI-XIII)*. En él, la investigadora afirma que los reproches dirigidos hacia la mujer en estos poemas, generalmente, se centran en su personalidad inestable e infidelidad. La mayoría de sus epígrafes ya resultan ilustrativos al respecto: *"La mujer hermosa es crimen y peste llena de maldad", "Aquel que quiera llegar a sabio que no confíe en la mujer"* o *"Quienquiera que seas que confíes en la fidelidad de la mujer"*, por citar unos pocos ejemplos. [2]

---

[1] *Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto de investigación FFI2008-05884-C04-02/FILO, que se incluye en el proyecto CSD 2008-00033 del programa CONSOLIDER-INGENIO 2010, ambos financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación.
No hace mucho, escuché en una conferencia hablar de la discriminación positiva en el caso de la proliferación de los estudios dedicados a Ana Caro. Como si se tratara de un hecho negativo el que, por fin, se estén rescatando del olvido a estas escritoras y surjan diversos estudios sobre ellas y sus obras. Por qué "discriminación positiva" (término, además, absurdo por la contradicción que implica). Yo diría más bien curiosidad por saber quiénes eran y qué escribían estas mujeres y, por qué no decirlo, en el caso de alguna de ellas, justicia por devolverles el reconocimiento que no han tenido durante siglos. Esta injusticia de la que hablo proviene de años y años de menosprecio hacia la mujer, de considerarla como un ser inferior y, por extensión, de valorar como inferiores sus obras. Por supuesto, no todas las autoras del XVII eran buenas escritoras, como tampoco todos los hombres que tomaron la pluma en la misma época eran excelentes poetas, pero no por ello debemos dejar de estudiarlos y de estudiarlas.

[2] Puig Rodríguez-Escalona, Mercè, *Poesía misógina en la Edad Media latina (ss. XI-XIII)*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1995.

A partir del siglo XVI, la literatura misógina, que únicamente se limitaba a lanzar improperios contra la mujer, remite en favor de los tratados sobre modelos de comportamiento femenino. Y, como es bien sabido, en ellos se continúa transmitiendo la misma idea de la inferioridad moral en las mujeres. Durante siglos se las siguió tachando de inconstantes, mudables y caprichosas, especialmente en lo referido al amor. Y es que, como cualquier tópico, este acaba convertido en verdad en la opinión de la mayoría.

En el siglo XVII encontramos no pocas comedias que mencionan o basan su argumento en la falta de firmeza de las damas, circunstancia que denunció la novelista y dramaturga María de Zayas en sus *Desengaños amorosos*: "*Ni comedia se representa, ni libro se imprime que no sea todo en ofensa de las mujeres, sin que se reserve ninguna*"[3]. Son muchas las obras teatrales escritas por hombres en las que se pueden leer frases del tipo: "*… hay de mujer a mudanza/ lo que de hacer a decir*" (vv. 1230-1231, *El caballero de Olmedo*); "*…es oficio/la mudanza en la mujer*" (vv. 3169-3170, *Averígüelo, Vargas*, de Tirso), por mencionar un par. O recordemos títulos como *El anzuelo de Fenisa*, *El perro del hortelano* de Lope de Vega; *Mudarse por mejorarse* de Juan Ruiz de Alarcón y *El mayor desengaño* de Tirso, entre otras, donde el tema de la volubilidad de la mujer cobra especial relevancia.

Pero ¿qué hay de aquellas comedias que fueron escritas por mujeres?, ¿cómo se enfrentan las dramaturgas al tópico misógino de la inconstancia femenina? Para dar respuesta a estas cuestiones centraré mi análisis en las obras de tres autoras: Leonor de la Cueva, Ángela de Acevedo, y María de Zayas.

Leonor de la Cueva y Silva

La firmeza en el ausencia es la única comedia que conocemos de Leonor de la Cueva y Silva, de la que conservamos un único manuscrito autógrafo en la BNE (Ms. 17234). No tenemos constancia de que llegara a representarse y su primera edición data de 1903.[4]

La firmeza en el ausencia es una comedia palaciega, cuya acción transcurre en la corte del rey Filiberto de Nápoles. Ya por su título podemos hacernos una idea de cuál va a ser la tesis central sobre la que girará toda la trama, que no es

[3] Zayas, María de, *Desengaños amorosos,* Alicia Yllera (ed.), Madrid, Cátedra, 1998 (3ª ed.), p. 124.

[4] La primera edición es la de Manuel Serrano y Sanz en *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas. Del año 1401 al 1833*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903, t. 1, pp. 302-328. Posteriormente, Fernando Doménech y Felicidad González Santamera la editaron en su volumen *Teatro de mujeres del Barroco*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de escena de España, 1994. Por último, también contamos con la edición de Teresa Scott Soufas en *Women's Acts. Plays by Women Dramatist of Spain Golden Age*, The University Press of Kentucky, 1997.

otra que la firmeza de una dama, Armesinda, durante la ausencia de su amado don Juan. El elemento que se interpondrá entre la relación amorosa de esta pareja será el rey Filiberto que, movido por los celos, ordenará a don Juan ir a la guerra, de forma que durante su ausencia aprovechará para intentar conquistar a Armesinda.

Es muy probable que la dramaturga se inspirara en el motivo bíblico del rey David, Betsabé y su marido Urías para el argumento de esta obra; no obstante, a diferencia de Betsabé, la protagonista de la comedia nunca sucumbirá a los ataques del monarca, ya que siempre mantendrá la promesa que le hizo a don Juan:

> "Del rey la fuerza amorosa
> no te dé, don Juan, disgusto,
> que en el resistir su gusto
> verás mi firmeza honrosa.
> Roca seré incontrastable
> en este mar proceloso,
> que a su viento riguroso
> he de estar firme y estable."
> (vv. 569-576)

A pesar de que don Juan conoce la constancia de Armesinda, no puede evitar temer su infidelidad. Esta desconfianza, que el personaje manifiesta en diversas ocasiones a lo largo de la comedia, nace de tres circunstancias: su ausencia, que su competidor sea nada menos que un rey y la flaqueza innata de la mujer. Así lo manifiesta:

> "Sosegaos, sospechas mías;
> no os alteréis, pensamientos;
> dormid seguros, cuidados;
> dejadme un poco, desvelos.
> Mas ¡ay! que es fuerte enemigo,
> flaco el muro de su pecho,
> la ausencia, de amor contraria,
> y que es mujer considero."
> (vv. 741-748)

Ciertamente, el temor de don Juan no es del todo infundado, ya que Filiberto intentará conseguir la rendición de Armesinda a través de diferentes engaños. Primero le hará creer que don Juan se ha casado con otra dama, momento que la dramaturga

aprovecha para insertar una crítica contra la infidelidad de los hombres y la defensa de la constancia femenina, en un monólogo pronunciado por la protagonista, que dirá:

"Válgame Dios, lo que yerra
la que fía de quien tiene
tan varia naturaleza
como en el hombre se ve;
pues vuelve la espalda apenas
de su dama, y en dos días
no hay cosa que no apetezca.
Mal ha dicho quien ha dicho
que la mudanza se engendra
solamente en las mujeres,
por su femenil flaqueza;
pues cuando alguna se rinde
a amar y querer de veras,
no hay amor, no, que se oponga
con el suyo en competencia."
(vv. 1162-1176)

Si bien Armesinda, al conocer que don Juan se ha casado con otra, lo despreciará al creerlo inconstante, no podrá olvidarlo, pues su amor fue el primero:

"… es empresa
tan difícil olvidar
jamás mi afición primera,
aunque por ello ganare
el ser de Nápoles reina,
que primero se verán
vueltas flores las estrellas
en la tierra, y el azul
manto una verde floresta,
que yo me vuelva a rendir,
y tenlo por cosa cierta."
(vv. 1114-1124)

Además, veremos a Armesinda enfrentarse en soledad a las embestidas pasionales del rey y a la pena que le causa la supuesta infidelidad de don Juan. Resulta curioso que las otras dos mujeres que aparecen en escena, su criada Leonor y la infanta Celidaura, no apoyen a la joven, sino todo lo contrario, pues a pesar de reprender la actitud del rey, estas animarán a Armesinda a aceptar su amor. Con ello

la dramaturga crea una protagonista que vive en soledad todas estas circunstancias para dotarle de mayor fortaleza y que su constancia sea realmente digna de admiración. Así pues, por el mismo motivo, Leonor de la Cueva hace que Armesinda está "… *de padres desamparada*" (vv. 2015).[5]

El rey continúa hasta el final de la comedia persistiendo en su conquista, confiado en que Armesinda acabará por ceder, pues es mujer y, como tal, mudable: "*Mas no pierdo la esperanza,/ que de mujer la mudanza/ nunca desechada ha sido*." (vv. 836-838), dirá.

Más adelante, la firmeza de la dama todavía será puesta a prueba una vez más. Ya hacia el final de la comedia, el rey, en su desesperación, irá en su busca con intención de forzarla, pero la hallará durmiendo. Aun así, Armesinda lo desdeñará de nuevo mientras habla entresueños con su amado don Juan, a quien le promete fiel amor y le explica que nunca ha sucumbido a las proposiciones del rey:[6]

ARMESINDA. "No te enojen del rey celos.
REY. ¿Esto habla con don Juan?
Más mi poder y grandeza
rendirán tanta aspereza
y desamor.
ARMESINDA. No podrán.
REY. ¿No podrán? ¡Extraño caso!
Mas ¿qué dudo, si es mujer,
que olvide?
ARMESINDA. No puede ser."
(vv. 1864-1870)

Ante la noticia del inminente regreso de don Juan, en una última tentativa, Filiberto le hará creer a Armesinda que su amado ha fallecido en la guerra. Pero la dama seguirá firme y le pedirá permiso al rey para entrar en un convento. Este no

[5] Como afirma Linda L. Elman: "*Armesinda has developed her own internal honor code rather than one imposed upon her by men. With solid self-rescpect as a guiding principle, Armesinda has been a proactive subject who has taken the responsability for fashioning her own virtuous charcater*" Elman, Linda L., "Between a Rock and Hard Place: Armesinda Sets Her Own Parameters in *La firmeza en la asusencia* by Leonor de la Cueva y Silva" en Hegstrom, Valerie y Williamsen, Amy R. (eds.), *Engendering the Early Modern Stage: Women Playwrights in the Spanish Empire*, New Orleans, University Press of the South, 1999, p. 182.

[6] El hecho de que Armesinda rechace al rey entre sueños refuerza aún más su firmeza. De esta forma, la dama no solo desdeña al rey en el espacio público de la vigilia, sino que también lo hace en el espacio privado del sueño, del subconsciente. Véase Voros, Sharon D. "Armesinda's Dream: Leonor de la Cueva's Challenge to the Patriarchy in *La firmeza en la Ausencia*", *Monographic Review/Revista Monográfica*, vol. XIII, 1997, pp. 74-86.

solo se lo negará, sino que intentará coger su mano a la fuerza. La violenta escena será interrumpida por la llegada de don Juan, con el que se restablecerá la armonía.

Tras una larga relación de don Juan sobre cómo ha ido la guerra con los franceses,[7] se descubrirán las mentiras de Filiberto y don Juan le dirá al rey que el de Francia desea firmar la paz con sendos desposorios: el monarca francés se casaría con Celidaura, y el napolitano con Blanca, la infanta francesa–. Llegados a este punto, Filiberto le dirá a don Juan que le concede cualquier cosa que pida, ocasión que el galán aprovecha para solicitarle la mano de Armesinda. Ante lo cual el rey dirá en forma de aparte lo siguiente:

> "Hoy aumento mis victorias
> con ganar la de mí propio,
> que esto es ser rey y cumplir
> con el título que gozo,
> y por premiar un vasallo,
> matar mi fuego amoroso,
> pues la hermosura de Blanca
> tan presto me ha vuelto en otro
> del que antes era …"
> (vv. 2384-2392)

[7] Según explica González Santamera: *"La historia de* La firmeza en el ausencia *es ficticia, ya que no hubo nunca ningún rey Filiberto de Nápoles [ ] Pero junto a este mundo ficticio hay un fondo histórico real que aparece, por ejemplo, en las referencias a la batalla del Garellano, que tuvo lugar en el puente sobre este río en 1503. Fue la batalla decisiva para la conquista del reino de Nápoles por el Gran Capitán don Gonzalo Fernández de Córdoba: en ella venció a los franceses de una forma semejante a como se cuenta en los actos segundo y tercero. Para esta descripción la autora pudo tener como fuente alguna historia de las guerras de Italia"* González Santamera, Felicidad, "Leonor de la Cueva y Silva, una escritora ausente" en García Lorenzo, Luciano (ed.), *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2000, p. 62. Teresa S. Soufas recoge este mismo dato y añade como posible fecha de composición el período comprendido entre 1640 y 1660: "*The play unpublished during the playwright's lifetime, affords no precise clues about when she wrote it. Considering, however, the intense rivalry and struggles between France and Spain during the Thirty Years' War (1618-1648), it is not unreasonable to imagine that Cueva close the earlier historical moment as a backdrop for her otherwise ahistorical drama in order to celebrate, about mind-seventeenth century, her country's earlier political strength, which has become increasingly weakened through effective military challenges on the part of various political rivals as well as growing decadence from within. The year 1647, for instance, saw the renewed revolt of the kingdom of Naples itself during a time when Spain was experiencing deepening internal problems and becoming more and more vulnerable to confrontations, in particular with France over Spanish possessions on Italia soil […]The play was written apparently anywhere from the 1640s to perhaps the 1660s and thus at or just beyond the midpoint of the playwright's life*" Soufas, Teresa S., *Op. cit.* p. 196.

Con este cambio de actitud, Leonor de la Cueva no solo restituye el equilibrio social, sino que le devuelve el decoro perdido al monarca y, a pesar de que las felices uniones del final forman parte de la convención teatral de la época, también le confiere una nueva característica con la que termina de perfilar al personaje como el opuesto a la protagonista, pues Filiberto aparece inconstante en su amor al aceptar rápidamente el matrimonio con Blanca.

En definitiva, a lo largo de *La firmeza en el ausencia*, Leonor de la Cueva enfrenta a dos tipos de personajes que se configuran antagónicamente. Por un lado está Armesinda: mujer, desamparada, honesta y constante, y por otro Filiberto: un hombre con poder, un rey, indecoroso y mudable. Esta división maniquea, así como lo simple de la trama, y la falta de enredo y peripecias, atiende al deseo de la dramaturga por transmitir un mensaje muy claro, que es, como dice González Santamera, "… *demostrar a unos moralistas que la mujer puede ser tan buena como ellos la han pensado y negado, e incluso superar ese mismo modelo de comportamiento.*"[8]

Ángela de Acevedo

En segundo lugar veremos cómo Ángela de Acevedo se enfrenta al tópico de la inconstancia femenina a través de sus obras. De ella conservamos tres comedias: una escrita en alabanza a la Virgen, *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*; otra de santos, *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén* y una comedia de enredo, *El muerto disimulado*. Desconocemos si llegaron a representarse y cuándo fueron escritas.[9]

Si bien las tres obras de Acevedo pertenecen a un subgénero dramático diferente, en ellas observamos que se tratan, en mayor o menor medida, unos mismos temas que se corresponden con las preocupaciones de una dama de

[8] González, *Op. cit.* p. 78

[9] De las tres piezas conservamos ediciones del siglo XVII en la BNE, sin lugar ni año de impresión: *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen* (21435)*, La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén* (T 33142), *El muerto disimulado* (19049). También se encuentra una copia de *Dicha y desdicha del juego*… en el British Museum de Londres (11.728 a.28). Respecto a la fecha de composición, aunque tradicionalmente se ha considerado que pudieron ser representadas entre los años 1615-1644, durante la estancia de Acevedo en la Corte como dama de compañía de la reina Isabel de Borbón, Doménech apunta la posibilidad de que fueran escritas a partir de 1640, año en que Portugal consigue la independencia, pues, entre otras cuestiones, cree que el hecho de que la acción de las tres ocurra en Portugal y que en ellas aparezcan versos de exaltación a la tierra, se debe a "*la expresión de orgullo de la libertad recién conquistada*" de la dramaturga portuguesa. Véase Acevedo, Ángela de, *La Margarita del Tajo que dio nombre a Santarén / El muerto disimulado*, Fernando Doménech Rico (ed.), Madrid, Publicaciones de Directores de Escena de España, 1999, p. 7.

la época. Es el caso del conflicto entre la debida obediencia al tutor (padre o hermano) y la libertad de decisión ya sea a la hora de elegir estado (casada o monja) o al escoger marido; también se repite la crítica contra el excesivo control que ejercen los guardianes de su honor, contra los matrimonios por conveniencia, o contra el tema que nos ocupa, el de la inconstancia femenina, por el que Acevedo, como Leonor de la Cueva, hará que sus protagonistas sean mujeres firmes.[10]

En *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen* aparecen María y Violante como damas virtuosas, especialmente la primera, caracterizada como una gran devota de la Virgen. El conflicto principal de la obra proviene de la oposición de don Nuño (padre de Violante) a que su hija se case con Felisardo (el hermano de María), porque, aunque noble, es pobre. En su lugar querrá casarla con el rico indiano Fadrique, que sufrió un naufragio en las costas de Oporto, en el que le prometió a la Virgen que, si lo salvaba de la muerte, se casaría con la mujer más pobre de la ciudad, siempre que fuera noble y honrada. Esta no puede ser otra que María, de quien se enamora nada más verla al salir de misa. No obstante, Fadrique aparecerá como un hombre inconstante e interesado, pues cambiará rápidamente de objeto amoroso cuando el padre de Violante le proponga casarse con su hija, única heredera de su rico patrimonio.

Por otra parte, cada una de las peripecias de la comedia vendrá provocada por la mediación del demonio o de la Virgen, de forma que los personajes se convertirán en las herramientas mortales de una lucha sobrenatural entre el bien y el mal. Los impedimentos que se le presentan al demonio, son, por un lado, la devoción mariana de los hermanos María y Felisardo y, por otro, el firme amor de Violante. Así lo expresará:

---

[10] *"En sus obras podemos encontrar la condena de la violencia ejercida contra la mujer en nombre del honor, de la autoridad familiar o del deseo sexual, la censura del atropello de la libertad de elección en el matrimonio y de la utilización de la mujer por parte de sus familiares como objeto de transacción por medio de las dotes o el cuestionamiento de tópicos como el de la vanidad e inconstancia o la falta de capacidad para el estudio en la mujer. La denuncia de esas situaciones y tópicos es como la punta del iceberg o el comienzo de un discurso alternativo todavía no fraguado y fragmentario, pero en cualquier caso crítico. Un discurso incipiente elaborado desde una posición social privilegiada, pero al mismo tiempo desde una condición de género marginal"* Ferrer Valls, Teresa, "Decir entre versos: Ángela de Acevedo y la escritura femenina en el Siglo de Oro", en Gil-Albarellos, S. y Rodríguez Pequeño, M. (eds.), *Ecos Silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII,* Segovia, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la lengua, 2006, pp. 213-241. Consultado en línea, [5 de octubre de 2010]: <http://www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/Decir%20entre%20versos.pdf>

"Es verdad que a Violante,
de Felisardo en el amor constante,
obligar no he podido
a que aqueste su amor ponga en olvido
y a don Fadrique quiera,
porque es al fin amante verdadera;
y en llegando a querer,
ni un demonio divierte la mujer."
(vv. 1552-1559)

A lo largo de la obra, en varias ocasiones, se muestra o se hace referencia a la extraordinaria constancia de Violante. Esto lo veremos cuando su criada Belisa le sugiera que Fadrique, el marido que le ha buscado su padre, puede que le sea de su agrado. La dama, entonces, le responderá: "… *no amo el que bien me parece, me parece bien el que amo*" (vv. 1630-1631). Y añadirá:

"Si el amor pudiera darme
otro corazón, no dudo;
más con este no me mudo
y es imposible el mudarme."
(vv. 1640-1643)

Más adelante, en esa misma conversación que mantiene con la criada, veremos a Violante lamentarse por verse obligada a obedecer a su padre en contra de sus sentimientos:

BELISA. "Pues, ¿intentas explicarte
con tu padre, di?
VIOLANTE. ¡Ay Belisa!
Que no el recato me avisa.
BELISA. Y si él intenta casarte,
¿qué has de hacer, dar el sí?
VIOLANTE. Yo
no sé qué diga (¡ay de mí);
diré con la boca sí
y con el corazón no.
BELISA. El sí a penar te condena.
VIOLANTE. El no a vergüenza me sale.
BELISA. Esa en el rostro más vale
que en el corazón la pena.

VIOLANTE. Pues mi decoro procura
en este trance tan fuerte
más sujetarme a la muerte
que no a la desenvoltura."
(vv. 1672-1687)

En este parlamento vemos a una Violante decidida a anteponer su honor a sus sentimientos; motivo por el que, aunque ha confesado que aceptaría a Fadrique como marido, no podemos tacharla de mujer mudable, sino, en todo caso, considerarla una buena hija –según la moral de la época–. Su decisión de dar el sí a Fadrique no se debe a un cambio de parecer, sino a su obligación de obedecer, como hija, y, como dama, al deber de salvaguardar su decoro.

Felisardo también se mostrará firme. Por ello intentará conseguir el dinero que le permita desposarse con Violante, y el único medio que se le ocurre es ganárselo a Fadrique en el juego de cartas. En el tercer acto se nos relatará cómo al principio la suerte favoreció a Felisardo; pero, en lugar de retirarse cuando ya había conseguido suficiente dinero, su ambición lo llevó a continuar hasta que un cambio de fortuna hizo que lo perdiera todo, incluso a su propia hermana, a quien también se había jugado.

Movido por la desesperación, invocará al demonio, que lo convencerá de que reniegue de Cristo a cambio de riquezas. Así lo hará Felisardo. Pero cuando le pida que niegue a la Virgen, el galán no querrá hacerlo por la mucha devoción que le tiene. Aún así el demonio se lo llevará volando, como reza en la acotación "*Cogéle el Demonio y vuelan por el aire.*" En la siguiente escena, también con presencia de apariencias, se desarrolla una breve disputa entre el demonio y la Virgen por Felisardo. Esta será quien venza, pues explica que ha intercedido por él ante Dios por la mucha devoción que siempre le ha mostrado.

En un tiempo que se supone simultáneo al de la aparición mariana, veremos cómo Violante descubre que Felisardo ha perdido dinero y honor en la partida de cartas. La dama, al saber que está cerca su boda con Fadrique y que su amado ya no puede hacer nada por impedirla, decidirá fugarse de casa de su padre. Esto se lo hará saber a su criada, en una escena que se configura como paralela a la que hemos visto, pero ahora el discurso de los personajes se invertirá:

BELISA. "Pues, ¿qué has de hacer si mañana
te casan, dime?
VIOLANTE. ¿Me apuras
la paciencia? ¿Yo casarme?
Primero un rayo consuma
mi vida.
BELISA. ¿Y qué has de impugnarlo?
VIOLANTE. El albedrío lo impugna;

y así pues no hay que esperar;
Belisa, mis joyas junta
que al instante que mi padre
salga de aquesta, procura
mi intento ponerme en casa
de Felisardo.

BELISA. Te acusa
señora, el decoro; advierte.

VIOLANTE. No hay que advertir, mi amor busca
mi marido, y tú responde
de mi padre a la pregunta
que me metí en un convento
porque mientras no se apura
la verdad, el tiempo se ofrezca
para casarnos."
(vv. 2706-2725)

Esta es la única acción que emprende Violante en toda la comedia, por la que puede cuestionarse su decoro, pero no su firmeza. Además, con ello se nos muestra a una dama valiente, capaz de enfrentarse a la autoridad paterna, de arriesgar su honor, incluso su vida, por ir en busca de su amado; mientras que, en oposición, se nos dibuja a un Felisardo cobarde, decidido a huir lejos cuando la suerte le ha sido adversa en el juego de cartas, dispuesto a vagar "… *por el mundo hasta que pueda/ encontrar una región/ la más oculta y secreta*" (vv. 753. 2755).[11]

Por otra parte, un aspecto curioso de la obra es que, como ocurre en la comedia de Leonor de la Cueva, la dramaturga hace que una de sus protagonistas se defienda mientras duerme.[12] En este caso será la Virgen quien se apoderará del cuerpo de María y hablará a través de ella. Su intercesión impedirá que Fadrique la goce a la fuerza, pues se creía en derecho de hacerlo tras habérsela ganado a su hermano en la partida de cartas. De esta forma volvemos a ver a una protagonista femenina defenderse por medio de la palabra:

[11] Soufas, Teresa S., "Marriage Dilemas. *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen* and *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén* (Azevedo)" en *Dramas of Distinction. A Study of Plays by Golden Age Women*, The University Press of Kentucky, 1997, p. 86.

[12] Sobre los pasajes oníricos y premonitorios que contiene la comedia de Acevedo, véase Armas, Frederick A. de," Dreams, Voices, Signatures. Deciphering Woman's Desires in Angela de Azevedo's" en Cammarata, Joan F. (ed.), *Women in the Discourse of Early Modern Spain*, Gainesville, The University Press of Florida, 2003, pp. 146-159.

FADRIQUE. "Mi nombre en sueños profiere,
y me censura el error;
de estos avisos temor
algún misterio se infiere.
MARÍA. […]
No prosiga tu intención;
mira que no has de cumplirla,
pues tengo para impedirla
en la Virgen defensión.
FADRIQUE. ¿Qué es esto? Todo lo sabe;
gran prodigio aquí se encierra.
Ya sé que mi intención yerra;
ya en mí el desengaño cabe.
Esto lo dispone el cielo
porque escape de la pena;
esto la Virgen lo ordena."
(vv. 3218-3252)

Por último, la comedia se cierra con la feliz unión de las parejas. Fadrique cumplirá con su voto y le dará la mano a María, mientras que don Nuño, al saber que la Virgen ha favorecido a Felisardo, permitirá que este se despose con su hija.

Como hemos visto, *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*, es una comedia escrita en alabanza a la Virgen, pero construida sobre un argumento típico de comedia de enredo. Observamos que en ella se configuran dos mundos bien diferenciados entre sí: el masculino, caracterizado por la codicia y la inconstancia, ya sea en la fe, en las promesas o en el amor; y el femenino, representado por la honestidad y la firmeza. Esta misma oposición se da en un plano más elevado entre el Demonio y la Virgen, de cuyo enfrentamiento saldrá victoriosa la Virgen; del mismo modo que en el plano terrenal las damas terminan por ser las vencedoras de la comedia, al conseguir desposarse con los hombres que querían sin tener que recurrir para ello a artimañas, pues lo logran por medio de la virtud y la devoción.

La segunda comedia de Ángela de Acevedo es *La Margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*, comedia hagiográfica sobre Irene, santa portuguesa.[13] Irene, que

[13] Ángela de Acevedo sigue con bastante fidelidad la leyenda de la santa, aunque inserta en ella ciertas innovaciones. Como observó María Isabel Barbeito, aunque la leyenda de santa Irene o santa Iria se recoge en las *Flos Sanctorum* del siglo XV, la dramaturga debió tomar su fuente directa de la edición de Ribadeira, de 1616. Véase Barbeito, María Isabel, "Recreación dramática de tres santas portuguesas" en *Via Spiritus*, núm. 10, 2003, p. 185.

es una monja, por tanto esposa de Dios, se vuelve a caracterizar por su virtud y firmeza.

Lo primero que llama nuestra atención es el hecho de que Acevedo eligiera de entre todas la vidas de santos precisamente esta, una historia que trata de la aparente liviandad de una monja, que se convertirá en víctima de la pasión de dos hombres: de Britaldo, galán casado que la pretende, y de su maestro Remigio, quien la engañará al hacerle tomar un brebaje que tenía el poder de simular el embarazo en aquella mujer que lo bebiese.

En esta comedia hay dos momentos que cobran especial interés en cuanto al tema de la inconstancia femenina. El primero atiende a una novedad que introduce la dramaturga con respecto a la leyenda de la santa, pues hace que Britaldo sea un hombre casado. Con ello incorpora el personaje de su esposa Rosimunda a la historia. Esta es una dama virtuosa, amante de su marido, que vive preocupada por él al verlo continuamente afligido, sin saber cuál es la causa de su tristeza, que no es otra que la pasión que siente por Irene. Pero Rosimunda piensa que su malestar se debe a que siente celos de ella. Esta circunstancia, le dará pie a la dramaturga para realizar una crítica, a través del discurso de la esposa de Britaldo, contra las sospechas infundadas que sufren las mujeres –tema que, por otra parte, es el central de la comedia–:

"Pero son vanos desvelos
que, sabiendo mi lealtad,
recato y honestidad,
decoro, sangre y nobleza,
amor, constancia y firmeza,
haya en él tal vanidad.
Mas que importa que aun deshecha
no queda la presunción,
que a veces contra razón
se arma una mala sospecha."
(vv. 627-636)

Además, al hacer que Britaldo esté casado, la dramaturga le confiere al personaje un nuevo rasgo, el de la infidelidad.

El segundo momento en que el tema de la volubilidad de la mujer se desarrolla en la comedia lo observamos en una escena protagonizada por los criados. En ella, el gracioso Etcétera le reprocha a la criada Lucinda su inconstancia, pues ahora lo desprecia cuando antes le correspondía. Le dirá:

"Pues ya se acabó aquel tiempo,
ya se acabó, bien lo vi;

porque mujer y mudanza
nacieron de un parto al fin.
Si por otro me has dejado,
dilo, para le decir
no quiera de ti fiarse,
que eres mujer de no y sí."
(vv. 3204-3211)

Por su parte, Lucinda le achacará el ser mudable, pues sabe que le ha sido infiel con un buen número de mujeres. Ante lo cual, Etcétera acabará confesando que: "*… debo cuatro mil abrazos/ y besos cuarenta mil*" (vv. 3248-3249), respuesta que le valdrá un bofetón por parte de la criada. Además, en el desenlace de la comedia, Etcétera será desdeñado por Lucinda, quien preferirá ingresar en un convento que casarse con él. De esta forma, la dramaturga lo castiga por su anterior comportamiento.[14]

Hasta aquí hemos observado que tanto Ángela de Acevedo como Leonor de la Cueva idean a sus protagonistas según los modelos de comportamiento femenino de la época y se convierten en personajes moralmente superiores a los masculinos.

La tercera comedia de Acevedo, *El muerto disimulado*, está protagonizada por dos mujeres que se enfrentan de forma diferente a sus problemas. Por un lado está Jacinta, dama que, en secreto, dio palabra de matrimonio a Clarindo, y que, tras saber que este ha muerto en la guerra, seguirá firme en su promesa al querer ingresar en un convento en contra de los planes de boda de su padre; y por otro encontramos a Lisarda, hermana de Clarindo, que no duda en vestirse de hombre para in en busca del asesino de su hermano.

Así pues, Lisarda se caracterizará por su valentía mientras que Jacinta lo hará por su firmeza. Y como ocurría con la protagonista de la obra de Leonor de la Cueva, su constancia no solo se fundamenta en la palabra dada a Clarindo, sino que también procede de ser este su primer amor, como afirma en diversas ocasiones:

"…¿cómo es posible que ponga
de parte esta obligación,
si del alma no se borran
de amor empeños primeros?"
(vv. 408-411)

[14] Ferrer, Teresa "Locuras y sinrazones son las verdades: la figura del gracioso en las obras dramáticas escritas por mujeres", en García Lorenzo, Luciano (ed.), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 314 y 315

… afuera de Clarindo,
aborrezco todo el hombre,
que solamente se inclina
una vez un pecho noble."
(vv. 3214-3217)

Pero, a diferencia de las anteriores protagonistas, Jacinta no es una dama pasiva, pues se valdrá del ingenio para evitar que su padre la case con don Álvaro, antiguo amigo de Clarindo y sospechoso de haber sido el causante de su muerte. Así que Jacinta le impondrá una sola condición a don Álvaro para desposarse con él: que le diga el nombre del asesino de Clarindo. Pero resulta que el galán no ha muerto, sino que únicamente fue herido por don Álvaro que, celoso de su relación con Jacinta, quiso deshacerse de él.

Por su parte, Clarindo llegará a Lisboa con dos objetivos: ver si su amada le es fiel y vengarse de la traición de su amigo. Para ello se disfrazará de mujer y se convertirá en Clara, nueva identidad que le permite entrar en casa de Jacinta, donde comprobará que, ciertamente, la dama le ha sido fiel, por lo que calificará su firmeza de: "… *milagro de las finezas*", al tener "… *de un muerto amante cuidado*" (vv. 3577-3579).

En *El muerto disimulado* todos los personajes trazan engaños, de ahí que el enredo sea extremo. Mentiras, disfraces, dobles falsas identidades…, que terminan por resolverse felizmente con las consabidas uniones al final de la comedia, donde las damas volverán a aparecer como las triunfadoras. Y es que las protagonistas ideadas por Ángela de Acevedo siempre acaban por superar todos los conflictos gracias a sus cualidades, ya sea por medio de la devoción, por su valentía o su firmeza.

María de Zayas

En último lugar veremos un caso totalmente opuesto a los anteriores. Se trata de Fenisa, una de las protagonistas de la única comedia de María de Zayas, *La traición en la amistad*.[15]

[15] De la obra solo se conserva un manuscrito en la BNE (Mss. Res. 173) de 48 folios, cuya caja mide 15x21 cm., a partir del cual se han realizado todas las ediciones modernas. Este, según indica Serrano y Sanz, es "*de mediados del siglo XVII; es copia bastante defectuosa; parece que el amanuense era andaluz, por la frecuente conversión de la c en s*". Serrano, *op. cit.* t.2 p. 590, n. 1.
Respecto a su datación, no existe unanimidad, aunque todo apunta a que *La traición en la amistad* es la comedia que Pérez de Montalbán menciona en su *Para todos* al decir que María de Zayas "*tiene acabada una comedia de excelentes coplas*", por lo que tuvo que escribirse antes de 1632, fecha de publicación de la obra de Montalbán. Véase Pérez de Montalbán, Juan, "Índice

Fenisa, ya en la primera escena, comienza a perfilarse como un personaje inmoral, pues al estar enamorada de Liseo, el mismo galán que pretende a su amiga Marcia, le aconsejará a esta que lo burle –es decir, que lo utilice–, pero que no lo escoja por marido.

> *(Ap.)* "Perdida
> estoy por Liseo; ¡ay Dios!
> Fuerza será que le diga
> mal de él, porque le aborrezca.
> ¿Cuidado de tantos días,
> como el del galán Gerardo
> por el que hoy empieza olvidas?
> demás, [que] de aqueste puedes,
> *fingiendo amor, cortesía,*
> *estimación y finezas,*
> *burlarte*; y es más justicia
> estimar a quien te quiere,
> más que a quien quieres."
> (vv. 122-134)

Resulta extraño que una dama proponga este acto ruin y deshonesto, típico de muchos galanes de comedias áureas que deshonran a las mujeres dándoles falsa palabra de matrimonio.[16] De este modo, desde el comienzo se insinúa lo que será una constante a lo largo de la obra: el carácter liviano e indecoroso de Fenisa, más cercano al de un personaje masculino rufianesco que no al de una dama,[17] motivo por el que resulta ser la figura más destacada de la obra.

Además Fenisa se enorgullece de su condición constantemente a lo largo de la comedia. Al respecto, Fernando Doménech considera que el comportamiento de los personajes de *La traición en la amistad* se acerca al libertinaje, aunque en general

de los ingenios de Madrid" en *Para todos*, recogido en Laplana Gil, José Enrique (ed.), *Juan Pérez de Montalbán. Obra no dramática*, Madrid, Biblioteca Castro, 1999, p. 877.

[16] Fenisa se comporta de forma similar a Liseo, el galán que juega a tres bandas en esta comedia con Laura, Marcia y Fenisa. Como afirma Teresa Scott Soufas: "*Her characters [Fenisa and Liseo] demostrate that men and women are capable of the same behavio –in her versión, within a negative register*." Soufas, Teresa S., "Carnivalesque Implications. *Valor, agravio y mujer* (Caro), *El muerto disimulado* (Azevedo), and *La traición en la amistad* (Zayas)" en *Dramas of Distinction. A Study of Plays by Golden Age Women*, The University Press of Kentucky, 1997, p. 142.

[17] Alcalde, Pilar, "La hermandad entre mujeres como espacio para la autoridad textual en el teatro de María de Zayas y Ana Caro", *Revista de estudios hispánicos. Publicación bianual de investigaciones literarias, lingüísticas y culturales del mundo hispánico*, nº 1 y 2, Seminario de Estudios Hispánicos Federico Onís, Universidad de Puerto Rico, 2002, pp. 239-240.

se mantiene en los límites del decoro. Y compara la comedia con *Mañanas de abril y mayo* de Calderón, *Abre el ojo* de Rojas Zorrilla y *El amor al uso* de Solís, lo que le sirve para datar la comedia alrededor del año 1630.[18]

Entendemos que Doménech se está refiriendo al personaje de Fenisa, pero, aunque liviana, su comportamiento no es equiparable con el que mantienen las protagonistas de las mencionadas comedias. En primer lugar, doña Clara de *Mañanas de abril y mayo* se caracteriza por su inconstancia; pero, a diferencia de Fenisa, se muestra casquivana para poner a prueba a su único enamorado, don Hipólito. Así lo dice:

"¿Qué quisieras, que estuviera
muy firme yo, y muy constante,
sujeta solo a un amante
que mil desaires me hiciera
porque se viera querido?
Eso no; el que he de querer,
con sobresalto ha de ser
mientras que no es mi marido.
Y así, por dársele hoy
a don Hipólito, quiero
ir al Parque, donde espero,
porque disfrazada voy,
pasear, hablar, reír,
preguntar y responder,
ser vista, en efeto, y ver,
porque no se ha de admitir
el amante más fiel
por el gusto que ha de dar."
(vv. 353-370)

[18] "*La historia de* La traición en la amistad *se basa en una concepción del amor como simple juego entre damas y galanes, en que se intenta engañar al otro sexo para disfrutar de cuantos más amantes mejor. […] Esta concepción, que se acerca a libertinaje, aunque en general se mantiene en los límites del decoro y no pasa de ser galantería múltiple, es la típica comedia de las comedias de esta década, y aparece en* Mañana de abril y mayo, *de Calderón, en* Abre el ojo, *de Rojas Zorrilla y en* El amor al uso *de Solís, quien en esta comedia define el tipo de relaciones amorosas […]Todo, pues, hace suponer que estamos ante una comedia escrita por María de Zayas en los años alrededores de 1630, siguiendo el estilo y la temática que triunfaba en aquel momento".* Doménech Rico, Fernando "El teatro escrito por mujeres", en Huerta Calvo, Javier (dir.) *Historia del teatro español I: de la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos, 2003, p. 1248.

El personaje de Zayas dice amar a todos los hombres y a todos favorecerá sin pedirles nada a cambio. Por ello, Fenisa no es una buscona como, por ejemplo, sí lo es la doña Clara de *Abrir el ojo* de Rojas Zorrilla, que dice:

"Aquel que gasta conmigo
tanto en plata como en cuartos
Cominarata es; un hombre
que, cuando busco prestado
sobre prenda, la trae luego,
y en dos pleitos que ahora traigo
es mi agente, y aun me busca
casa si mudarme trato.
Para esto tengo a un Francisco
de Pantoja, un hombre honrado,
que en Talavera no habrá
hombre de tan lindo barro.
Cis, mi tercero galán,
llamo al galán de mi gasto,
que en cuartos me contribuye
estipendio cuotidiano."
(vv. 606-622)

Y, al comparar a Fenisa con la protagonista de *El amor al uso* –también llamada doña Clara– observamos que el personaje de Antonio de Solís se caracteriza por tener tres amantes y, en principio, por no amar a ninguno: "*Yo no quiero/ a ninguno, que eso, amiga, /es cosa del otro tiempo*" (vv. 588-590); precisamente todo lo contrario del personaje de Zayas. Además, doña Clara terminará por enamorarse de tan solo uno de sus amantes, de don Gaspar de Toledo, mientras que Fenisa ama a todos, como manifiesta en estos versos:

"… a todos cuanto quiero yo me inclino,
los quiero, los estimo y los adoro;
a los feos, hermosos, mozos, viejos,
ricos y pobres, sólo por ser hombres.
Tengo la condición del mismo cielo,
que como él tiene asiento para todos
a todos doy lugar dentro de mi pecho."
(vv. 2392-2398)

Otra cuestión importante de la dama ideada por Zayas es su aspecto psicológico, aunque este no acaba de estar bien desarrollado por las contradicciones del personaje, pues, cuando el lector-espectador cree que realmente Fenisa ama a to-

dos, llegará a burlarse de la fidelidad de ciertas mujeres y afirmará que su propósito es vengarse de los hombres:

"Gallarda condición, Cupido, tengo,
muchos amantes en mi alma caben,
mi nuevo amartelar todos alaben
guardando la opinión que yo mantengo.
Hombres, así vuestros engaños vengo;
guardémonos de necias que no saben,
aunque más su firmeza menoscaben,
entretenerse como me entretengo.
Si un amante se ausenta, enoja o muere,
no ha de quedar la voluntad baldía,
porque es la ociosidad muy civil cosa.
Mal haya la que sólo un hombre quiere,
que tener uno solo es cobardía;
naturaleza es vana y es hermosa."
(vv. 1463-1476)

Y, más adelante, Fenisa afirmará ante su criada estar "… *engañando pisaverdes*" (v. 1594), y añade: "… *que en esto he de ser/ extremo de las mujeres*" (vv. 1597 y 1598).

A causa de estas intervenciones, el carácter de Fenisa ha sido comparado con el de don Juan Tenorio por gran parte de la crítica. Ciertamente, da la sensación de que Zayas quiso hacer del personaje una nueva "vengadora de las mujeres", una contrafigura del mítico burlador, dotándola para ello de una condición liviana que la llevara a engañar a todos los hombres. No obstante, la dramaturga fracasó en su intento al hacer que su personaje amara a todos. Un auténtico burlador, engaña, goza y olvida, pero Fenisa no puede olvidar a sus víctimas. A todos tiene presente y de todos sentirá celos, como el mismo personaje manifestará en el siguiente monólogo: (texto 20)

"Si premia Amor un alma porque tiene
sufrimiento en sus penas y tormentos,
yo, Amor, que amando a muchos, mucho siento;
no es razón que tu audiencia me condene:
razón más justa, amor, será que pene
la que tiene tan corto pensamiento
que no caben en él amantes ciento
y amando a todos juntos se entretiene.
Si quien sólo uno ama premio espera,

con más razón mi alma le merece,
pues tengo los amantes a docenas.
Dámele, ciego Dios, y considera
si con uno [tan] sólo se padece,
yo padezco con tantos muchas penas."
(vv. 2365-2378)

Fenisa, por tanto, no es una dama esquiva que finge amar a todos los hombres para vengarse de ellos, sino que es una mujer que posee una condición liviana, que confunde la libertad con el libertinaje. Esta no atiende a normas sociales, no le importa su honor, pues su prioridad en la vida es amar y ser amada por todos. Y, precisamente, por no saber guardar las apariencias, su infidelidad será descubierta por cada uno de sus amantes, que la irán abandonando progresivamente hasta quedar sola y despreciada por todos al acabar la comedia. Será el único personaje que no participe de las típicas uniones finales como castigo a su comportamiento indecoroso y, sobre todo, por la traición a la amistad que había cometido al conquistar a los pretendientes de sus amigas. Marcia así se lo hará ver:

"Fenisa, tus maldiciones
que nos alcancen no creas,
pues de tu mal nadie tiene
la culpa, sino tú mesma.
Las amigas desleales
y que hacen estas tretas,
pocos son estos castigos;
consuélate y ten paciencia."
(vv. 2897-2904)

Palabras finales

Para concluir, en el caso de la volubilidad innata de la mujer, observamos cómo las dramaturgas se enfrentan a él de dos formas bien distintas. La primera viene representada por las comedias de Leonor de la Cueva y de Ángela de Acevedo, cuyas protagonistas se erigen como damas modélicas, capaces de enfrentarse por sí solas a las dificultades que se les presentan, siguiendo, para ello, las normas sociales impuestas por la moralidad cristiana, a través de un comportamiento honesto y la demostración de su firmeza.

Todo lo contrario sucede en la comedia de María de Zayas, en la que encontramos a una mujer caracterizada por su infidelidad y su total falta de decoro. Fenisa se convierte, por tanto, en contraejemplo; pero ya no solo por

su liviandad, sino por no saber guardar las apariencias, tal y como ponen de manifiesto Belisa y don Juan:

BELISA "Don Juan, ninguna mujer
si se tiene por discreta,
pone en opinión su honor
siendo joya que se quiebra.
D. JUAN Pues si lo fuera Fenisa
esos engaños no hiciera,
pues al fin pone su fama
en notables contingencias.
Nunca me quiso creer,
siempre dije que no es buena
la fama con opiniones;
a su condición paciencia."
(vv. 1764-1775)

En definitiva, observamos que las dramaturgas auriseculares eran conscientes de las injusticias sociales a las que era sometida la mujer por el simple hecho de serlo. Sus comedias están construidas según la fórmula establecida de la Comedia Nueva, pero no por ello se muestran impasibles ante la común infravaloración que sufrían las mujeres. En sus obras aparecen de una forma más o menos velada la reivindicación de ciertos derechos o la defensa de la mujer. Y es que estas dramaturgas sabían muy bien que el teatro era el género literario más efectivo para que un autor hiciera llegar su mensaje a un gran público formado por personas de todas las clases sociales. El teatro, la Comedia Nueva, es el instrumento que emplearon estas autoras para, entre versos y trazas, mostrar las injusticias que padecían las mujeres de su época.

Bibliografía citada

ACEVEDO, Ángela de, *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén / El muerto disimulado*, Fernando Doménech Rico (ed.), Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1999., *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen/ La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén/ El muerto disimulado*, en SOUFAS, Teresa S. (ed.), *Women's Acts Plays by Women Dramatist of Spain's Golden Age*, The University Press of Kentucky, 1997.

ALCALDE, Pilar, "La hermandad entre mujeres como espacio para la autoridad textual en el teatro de María de Zayas y Ana Caro", en *Revista de estudios hispánicos. Publicación bianual de investigaciones literarias, lingüísticas y culturales del mundo hispánico*, nº 1 y 2, Seminario de Estudios Hispánicos Federico Onís, Universidad de Puerto Rico, 2002, pp. 233-243.

ARMAS, Frederick A. de, "Dreams, Voices, Signatures. Deciphering Woman's Desires in Angela de Azevedo's" en CAMMARATA, Joan F. (ed.), *Women in the Discourse of Early Modern Spain*, Gainesville, The University Press of Florida, 2003, pp. 146-159.

BARBEITO, María Isabel, "Recreación dramática de tres santas portuguesas", en *Via Spiritus*, núm. 10, 2003, pp. 183-212.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro y SOLÍS Y RIVADENEYRA, Antonio de, *Mañanas de abril y mayo/ El amor al uso*, Ignacio Arellano y Frédéric Serralta (eds.), *Anejos de Criticón, 5*, Toulouse-Pamplona: Presses Universitaires du Mirail-Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra, 1996.

CUEVA Y SILVA, Leonor de, *La firmeza en la ausencia*, en SOUFAS, Teresa S. (ed.), *Women's Acts Plays by Women Dramatist of Spain's Golden Age*, The University Press of Kentucky, 1997., *La firmeza en el ausencia*, en GONZÁLEZ SANTAMERA, F. y DOMÉNECH RICO, F. (eds.), *Teatro de mujeres del Barroco*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena Española, 1994.

DOMÉNECH RICO, Fernando, "El teatro escrito por mujeres", en HUERTA CALVO, J. (dir.) *Historia del teatro español I: de la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos, 2003, 1243-1259.

ELMAN, Linda L., "Between a Rock and Hard Place: Armesinda Sets Her Own Parameters in *La firmeza en la asusencia* by Leonor de la Cueva y Silva" en HEGSTROM, V. y WILLIAMSEN, A. R. (eds.), *Engendering the Early Modern Stage: Women Playwrights in the Spanish Empire*, New Orleans, University Press of the South, 1999, p. 165-187.

Ferrer Valls, Teresa, "Decir entre versos: Ángela de Acevedo y la escritura femenina en el Siglo de Oro", en Gil-Albarellos, S. y Rodríguez Pequeño, M. (eds.), Ecos Silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII, Segovia, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la lengua, 2006, pp. 213-241. Consultado en línea, [5 de octubre de 2010]: <http://www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/Decir%20entre%20versos.pdf>

-- "Locuras y sinrazones son las verdades: la figura del gracioso en las obras dramáticas escritas por mujeres", en GARCÍA LORENZO, L. (ed.), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 297-316.

GONZÁLEZ SANTAMERA, Felicidad, "Leonor de la Cueva y Silva, una escritora ausente" en Luciano García Lorenzo (ed.) *Autoras y Actrices en la historia del teatro español*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2000, 47-79.

MOLINA, Tirso de, *Averígüelo, Vargas,* en DE LOS RÍOS, B. (ed.), *Comedias*, t. II. Madrid, Aguilar, 1952, pp. 143-264.

PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, "Índice de los ingenios de Madrid" en *Para todos*, recogido en LAPLANA GIL, J. E., *Juan Pérez de Montalbán. Obra no dramática*, Madrid, Biblioteca Castro, 1999.

PUIG RODRÍGUEZ-ESCALONA, Mercè, *Poesía misógina de la Edad Media latina (ss. XI-XIII)*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1995.

ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Abrir el ojo,* Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres (eds.), Madrid, Castalia, 2005.

SERRANO Y SANZ, Manuel, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas. Desde el año 1401 al 1833,* Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903.

SOUFAS, Teresa S. (ed.) *Women's Acts Plays by Women Dramatist of Spain's Golden Age*, The University Press of Kentucky, 1997., "Carnivalesque Implications. *Valor, agravio y mujer* (Caro), *El muerto disimulado* (Azevedo), and *La traición en la amistad* (Zayas)" en SOUFAS, T. S., *Dramas of Distinction. A Study of Plays by Golden Age Women,* The University Press of Kentucky, 1997, pp. 105-146. "Marriage Dilemas. *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen* and *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén* (Azevedo)" en SOUFAS, T. S., *Dramas of Distinction. A Study of Plays by Golden Age Women,* The University Press of Kentucky, 1997, pp. 70-104.

VEGA, Lope de, *El caballero de Olmedo*, Joseph Pérez (ed.), Madrid, Castalia, 1983.

VOROS, Sharon D. "Armesinda's Dream: Leonor de la Cueva's Challenge to the Patriarchy in *La firmeza en la Ausencia*", *Monographic Review/Revista Monográfica*, vol. XIII, 1997, pp. 74-86.

ZAYAS, María de, *Desengaños amorosos,* Alicia Yllera (ed.), Madrid, Cátedra, 1998 (3ª ed.). *La traición en la amistad*, en SOUFAS, Teresa S. (ed.), *Women's Acts Plays by Women Dramatist of Spain's Golden Age*, The University Press of Kentucky, 1997., *La traición en la amistad*, en GONZÁLEZ SANTAMERA, F. y DOMÉNECH RICO, F. (eds.), *Teatro de mujeres del Barroco*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena Española, 1994.

"Y LOS ENTREMESES,/ SE VUELVAN EN LOAS". EL TEATRO BREVE DE ANTONIO DE SOLÍS.[1]

Judith FARRÉ
Consejo Superior de Investigaciones Científicas

En 2010 se cumplía el centenario del nacimiento de Antonio de Solís y Rivadeneyra (1610-1686), un dramaturgo de carrera breve aunque fulgurante que, aunque gozó de notable éxito en las tablas con comedias como *El amor al uso*, *Las Amazonas* o *El doctor Carlino*, fue cayendo paulatinamente en el olvido. Así lo atestiguaba Calderón tras su muerte, que en una carta fechada el 11 de junio de 1681 escribía: "*Yo he sentido esta pérdida con igual demostración a nuestra antigua amistad; y ahora me tiene mohíno que no haya quien celebre sus honras entre la nobleza de España*"[2]. Con todo, el dramaturgo alcalaíno gozó de un notable prestigio durante el siglo XVIII, al punto que Luzán, en su *Poética*, llega a afirmar que "Solís no es inferior a Calderón en la natural elegancias y nobleza de estilo"[3].

La trayectoria de Antonio de Solís como dramaturgo oficial de corte y, en especial, como proveedor de loas para fiestas reales puede seguirse a partir de la extensa documentación que aporta Frédéric Serralta (1986) para la biografía del dramaturgo alcalaíno. Sabemos que entre 1636 y 1639 el dramaturgo entró al servicio del que sería su mecenas, el séptimo conde de Oropesa[4], un cargo que le valió ser nombrado secretario de Felipe IV en 1651[5]. Su carrera en la corte fue, a partir de este momento, ascendente, ya que en 1660 encabezaba la terna propuesta por los miembros del Consejo de Indias para suplir la vacante que dejaba la muerte de León Pinelo en el puesto de cronista de Indias. Al año siguiente, en 1661, Felipe IV rubricaba su nombramiento como historia-

---

[1] Este trabajo se inscribe en el marco del programa Ramón y Cajal en la convocatoria 2008 («Técnicas dramáticas de composición del teatro breve de los Siglos de Oro desde una perspectiva comparada», RYC-2008-02362) y cuenta con el patrocinio de TC-12, en el marco del Programa Consolider-Ingenio 2010, del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica.

[2] Tomamos la cita de la "Introducción" de Manuela Sánchez Regueira a la edición de sus *Comedias de Antonio de Solís* (Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984, p. 6).

[3] *Ibid.*, p. 7.

[4] F. Serralta, "Nueva biografía de Antonio de Solís y Rivadeneyra", *Criticón*, (1986) 33, pp. 65-66.

[5] *Ibid.*, p. 84.

dor de Indias[6] y, además, recibía otra merced real, el ascenso a oficial segundo de la secretaría de estado; una promoción que, unida al cargo de secretario del rey, le reportó una importante mejora en su retribución anual.

La faceta de Solís como dramaturgo en la corte de Felipe IV puede, por tanto, enmarcarse en el periodo de 1651 a 1660 gracias a los nombramientos y mercedes recibidas, ya que el cargo de cronista de Indias supuso que abandonara por completo su actividad teatral[7]. De ahí que la cronología de los estrenos de las piezas de teatro breve[8], en su mayoría loas (L) y entremeses (E), que compuso para fiestas palaciegas se concentre en esos nueve años: *Loa para la comedia Darlo todo y no dar nada* (L, 1651); *El retrato de Juan Rana*[9] (E, a. 1652); *Loa para la comedia las amazonas* (L, 1655); *Loa para la comedia La renegada de Valladolid* (L, 1655); *Las fiestas bacanales* (E, 1655); *Loa para la comedia Eurídice y Orfeo* (L, 1655); *Loa para la comedia Un bobo hace ciento* (L, 1656); *Loa para la comedia Pico y Canente*[10] (L, 1656); *Juan Rana, poeta* (E, 1656); *Los volatines* (E, 1656); *Sainete con que se dio fin a la comedia de Pico*

---

6 *Ibid.*, p. 100.

7 Sobre las causas de su renuncia a seguir ejerciendo como dramaturgo, que debió ser muy repentina ya que dejó inconclusa su última comedia, *Amor es arte de amar*, Serralta opina que: "tuvo lugar por los años 1661-1662, bajo la presión de circunstancias materiales, y no algunos años más tarde de resultas de una toma de conciencia moral y cristiana [se ordenó sacerdote en 1667]" (*Ibid.*, p. 101). Los retrasos en los pagos por parte de la Hacienda real así como las obligaciones que exigía el puesto de cronista subyacen, pues, como motivos del cese de su actividad teatral.

8 Fijamos la cronología de las piezas de teatro breve de atribución segura que, además se escenificaron en la corte. En el cuadro no consideramos, de momento, los entremeses que en algún momento se han atribuido a Solís. En concreto nos referimos a los entremeses de *El hidalgo, primera parte*, quizá compuesto entre 1630 y 1636 (F. Serralta, "*El hidalgo* –primera parte-, entremés anónimo (¿de Solís?)", *Criticón,* 37 (1987), p. 209), *El bobo casado*, *Los buñuelos*, *El casado sin saberlo*, *Los diablos* y *El melonar y la respondona*. Tampoco consideramos de momento el entremés de *La Zarzuela*, atribuido a Solís por Lobato ("Un actor en palacio: Felipe IV escribe sobre Juan Rana", *Cuadernos de Historia Moderna*, 23 (1999), p. 97) a partir de un manuscrito de la Biblioteca Nacional de España (Madrid), del que sólo se dice se representó en una fiesta en la Zarzuela un día que hacía mucho frío.
Se excluyen en el cuadro los entremeses que se localizan en la primera etapa de su producción, anterior a 1642 y aún no vinculada a la corte: *Las vecinas*; *El despejado y la gallega*; *Los trajes* y el *Entremés del espejo y de la visita a la cárcel*, ni las piezas que compuso para representaciones particulares, también fuera de la corte madrileña.

9 Posiblemente anterior a 1652 (M. L. Lobato, "Un actor en palacio", p. 97 y H. Urzáiz, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002, vol. II, p. 614), aunque no se tienen más datos sobre las circunstancias de representación del entremés, distinto a otro de igual título de Rodríguez de Villaviciosa.

10 En la Fiesta de *Pico y Canente* (1656), la comedia de Luis de Ulloa y Pereira y Rodrigo de Ávila, que celebraba la recuperación de la reina, la loa y los entremeses son de Solís, al igual que la Fiesta de *Triunfos de Amor y Fortuna* (1658) con motivo del nacimiento del príncipe Felipe Próspero, celebrada el 27 de febrero, la loa, los entremeses y la comedia son de Solís.

y Canente (E, 1656); *Loa para la comedia Triunfos de Amor y Fortuna* (L, 1658); *Salta en banco* (E, 1658); *El niño caballero* (E, 1658); *Aguardad, Supremos Dioses* (E, 1658); *Loa para la comedia Hipomenes y Atalanta* (L, 1659).

Así pues, la producción de Solís de teatro breve[11] para palacio se compone, en principio, de ocho loas y ocho entremeses, si incluimos el entremés de *El retrato de Juan Rana* del que no hay documentación sobre las circunstancias concretas de su estreno, aunque todo parece apuntar, por la nómina de actores[12], a que se representó en palacio. De manera específica, y en lo que atañe concretamente a sus loas palaciegas, este intervalo de tiempo permite abordar su análisis no sólo desde los rasgos característicos de la tipología genérica de la loa cortesana, sino también desde algunos aspectos circunstanciales que explican bien algunas de sus peculiaridades.

La ausencia de un conflicto dramático definido en términos de acción propicia que el argumento de la loa palaciega gire en torno a la misma circunstancia sobre la que se organiza el festejo. De ahí que la celebración de cualquier acontecimiento en la órbita del poder se ponga en escena a través de alegorías o argumentos mitológicos fácilmente identificables en un lenguaje cortesano. Esta singularidad, unida al hecho de que la loa se presente como género de cabecera que debe establecer la inicial connivencia con el público, supone que el objetivo fundamental del género, como su nombre indica, sea el elogio a los destinatarios que sustentan y presencian el festejo[13]. De este modo, la estrategia panegírica de la loa proporciona una especial forma de dialéctica entre realidad y ficción, en la que también se integra, bajo la ilusión dramática de una realidad envolvente, al auditorio presente en el espectáculo.

La loa se plantea así como una ficción dramática en la que las circunstancias que determinan la fiesta de corte se convierten en el argumento espectacular, a partir de los códigos de representación establecidos en torno al poder. La dicotomía

---

[11] Además de las loas y entremeses, Solís también escribió el baile de *El murmurador*, impreso en Valencia en 1643, y sin datos sobre su estreno (Urzáiz, *Catálogo*, vol. II, p. 614); dos jácaras entremesadas: *Celos de un jaque y satisfacción de una marca* y *Hace relación un bravo del estado en que se halla* (*Ibid.*, vol. II, p. 613); y dos jácaras a lo divino: *Jácara a San Agustín* y *Jácara a San Francisco* (*Ibid.*, vol. II, p. 613).

[12] *Ibid.*, vol. II, p. 614. Lo mismo podemos decir del *Baile perdido*, representado por Cosme Pérez, Bernarda Ramírez, María de Quiñones y Mariana Borja en 1660 (*Ibid.*, vol. II, p. 612).

[13] Como precisa Carmen Sanz al hablar de la triple función de este lenguaje de comedias durante el reinado de Carlos II, no se trata tan sólo de que el teatro represente la imagen idílica del soberano, o se utilice dicha imagen para la instrucción del monarca, sino que también debe considerarse el fasto cortesano como una oportunidad de ascenso social: [las comedias] "podían convertirse en privilegiada lengua franca de incertidumbres, anhelos e intenciones sustentadas en los pilares de tres justificaciones sentidas como necesidades en la Corte del último de los Austrias: una explícita, la pedagógica, y dos sobreentendidas, las de representación y promoción " (C. Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2006, p. 59).

entre realidad y ficción apela también a la simultaneidad del conflicto dramático para así implicar al auditorio en la participación conmemorativa de los valores panegíricos que se ostentan. La eficacia de dicho planteamiento reside en presentar la ilusión de contemporaneidad de la puesta en escena, por lo que al trazar ese argumento como un ir haciéndose a medida que va representándose, surgen necesariamente una serie de alusiones metateatrales acerca de su misma concepción y puesta en escena.

Así pues, resulta fundamental para la loa captar la atención del público a partir de sus propias coordenadas dramáticas y espectaculares, que surgen de la recreación de una *realidad envolvente* –en lo que atañe al espacio- así como de una *ilusión de contemporaneidad* –en cuanto a tiempo se refiere-. Ello supone que coincidan las coordenadas del público y las de la realidad embellecida que dramatiza la loa, como antesala de la comedia que se representará a continuación. Gracias a una espectacular puesta en escena y a una elaborada tópica simbólica, la loa se instaura así como bisagra entre realidad y ficción teatral y, en amena pedagogía, dramatiza la circunstancia festiva y los propósitos que subyacen en la celebración palaciega. En el caso de Solís, un buen ejemplo de ello es la *Loa para la comedia Eurídice y Orfeo*[14]. En ella aparecen en la primera escena frente al telón la Admiración y la Ignorancia, que invocan a la "esfera del Amor decente" ya que no entienden el sentido de la tarjeta que preside el escenario (un león reclinado sobre una lira) ni el mote que la acompaña ("También tiene armonía y providencia/ hasta en sus mismos ocios, la Prudencia", p. 176). A continuación, después de una serie de réplicas de canto y recitado entre los dos personajes alegóricos, donde se repiten en cláusulas paralelas las preguntas acerca del significado de la composición, se descubre el escenario, del que la acotación precisa

En medio del tablado se ve Alcides con la piel del león y reclinado en el regazo de la Música; y sentadas, como en diferentes peñascos, las otras Artes liberales, con los instrumentos que las significan (p. 179).

[14] Todas las citas de loas de Solís proceden de *Varias poesías sagradas y profanas, que dexo escritas (aunque no juntas, ni retocadas) Don Antonio de Solis y Rivadeneyra, Oficial de la secretaria de estado y secretario de Su Magestad, y su Chronista Mayor de las Indias. Recogidas y dadas a luz por Don Juan de Goyeneche. Dedicadas a la Excelentissima señora Doña Josepha Alvarez de Toledo y Portugal Téllez Giron, Hija de los Excelentissimos Señores Condes de Oropesa. Con privilegio*, Madrid, Imprenta de Juan de Roman, 1692, con la excepción de la *Loa para la gran comedia de Triunfos de Amor y Fortuna* (*Comedias de Don Antonio de Solis, Secretario del rey N. Señor, Oficial de estado y su Cronista, &c. Dedicadas a Miguel Rodriguez, Escriuano de la real Casa del papel Sellado, &c. Con licencia*, Madrid, por Melchor Alvarez, a costa de Iusto Antonio de Logroño, Librero, 1681) y la *Loa para la comedia La renegada de Valladolid*, para la que seguimos la edición de Serralta ("Una loa particular de Solís y su refundición palaciega", *Criticón,* 62 (1994), pp. 111-144). En cada caso, se indica la paginación entre paréntesis.

El mote inicial se repetirá como estribillo y la Música, a propósito de la disposición del tablado, glosará primero el sentido de la presencia de Alcides al decir que

Depuesto el peso del orbe,
a la armonía se entrega
para ennoblecer el ocio,
que es necesario a las fuerzas.
La política armonía
pide estos ocios que alternan,
sostenidos de quietud,
a fugas de fortaleza (p. 179).

Tras la explicación, donde el colofón insiste en la idea de que la *armonía política* exige *estos ocios*, la Música trazará otra analogía para enlazar la representación de Alcides en el escenario con la anterior del león en la tarjeta previa a la subida de la cortina:

Abiertos los ojos duerme
el león, rey de las selvas;
propiedad, porque le hicieron
símbolo de la Prudencia.
Sobre una lira descansa
por que en sus ojos se vea
que se duerme su cuidado,
sin que su atención se duerma (p. 180).

La respuesta de la Música anticipa la síntesis final en la que Amor, como personaje alegórico que simboliza el afecto hacia el Rey, ratificará la respuesta al enigma al aparecer en una nube desde lo alto:

Esos festejos de Alcides
y esos ocios del león,
otros ocios significan
y otros festejos que yo
a mejor León consagro,
dedico a Alcides mejor (p. 181).

Los deícticos de su intervención redundan en la estrategia del elogio que parte de la doble metáfora panegírica que representa a Felipe IV como león y Alcides, para que, finalmente, el referente real supere los términos fingidos de la alegoría. De este modo, se explica el significado de todo el despliegue escénico y conceptual,

tanto de la loa como del festejo en su conjunto. Además, el público, al igual que los personajes, han sido testigos vivenciales de la resolución del enigma.

La justificación de la licitud del ocio real es uno de los tópicos que a menudo desarrolla Solís. Cabe decir al respecto que es justamente en la década de 1650, concretamente a principios de 1655 –el año más prolífico de Solís como dramaturgo de corte-, cuando Felipe IV recibe más críticas no sólo por el derroche de su afición al teatro sino también por la despreocupación hacia sus obligaciones reales, en lugar de invertir ese tiempo y dinero en el largo conflicto con la corona francesa[15]. En la *Loa para la comedia Hipomenes y Atalanta* es, de nuevo a partir de la intervención del personaje de la Música, que se justifica la utilidad del festejo palaciego:

Aquí de los nobles,
dulces pasatiempos,
entendidos ocios
del entendimiento,
Música y Poesía,
útiles recreos,
que en lo divertido
conserváis lo atento (pp. 215-216).

La defensa del provecho que puede derivarse de esta forma de *ocio entendido* no resulta extraña, ya que Felipe IV no sólo era gran aficionado al teatro sino también a la música[16]. En la misma loa, el Divertimento, la Poesía, el Cuidado y la Música, sintetizan, como personajes alegóricos, las virtudes de este pasatiempo edificante para el buen gobierno:

DIVERTIMENTO	*Permitid un breve rato*
	a estos ocios bien nacidos,
	a estos ocios en que ofrece…
POESÍA	*… La Poesía, sus ritmos.*
CUIDADO	*… El Cuidado, sus decencias.*
MÚSICA	*… La Música, sus bullicios* (p. 218).

[15] Como ejemplo, véanse los fragmentos que reproduce María Teresa Chaves extraídos de los *Avisos* de Barrionuevo (M. T. Chaves, *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2004, pp. 218-219).

[16] A propósito de las veleidades musicales de Felipe IV, su apodo de "corista" y su estrecha amistad con Mateo Romero, el Maestro Capitán, véase F. Bouza, "Semblanza y aficiones del monarca. Música, astros, libros y bufones", en *Felipe IV. El hombre y el reinado*, coord. José Alcalá Zamora y Queipo de Llano, Madrid, Real Academia de la Historia y Centro de Estudios Europa Hispánica, 2005, p. 30.

Resulta, pues, claro que la eficacia de este tipo de piezas introductorias, estos *ocios bien nacidos*, pasa por concentrar en *un breve rato* el mayor número de recursos para suspender al auditorio y provocar los efectos propios del fasto palaciego. De ahí que también en la loa, más aún si cabe por tratarse de un género breve, las tramoyas desempeñen un importante papel. Buen ejemplo de ello es la *Loa para la gran comedia de Triunfos de Amor y Fortuna*, que compuso Solís para festejar el nacimiento del príncipe Felipe Próspero. La loa se inicia con un fragmento previo a la subida del telón en el que aparecen Apolo, con un ramo de laurel en la mano, y Minerva, con uno de oliva. Tras una serie de cláusulas cantadas, los dos personajes que simbolizan, respectivamente, a Felipe IV y a Mariana de Austria, serán los encargados de subir el telón y descubrir el escenario, mientras repiten al unísono los siguientes versos:

Mas ya es bien que destas sombras
se descifre la verdad,
para que diga el sentido
de tanta gloria incapaz,
que el Cielo y la Tierra
compitiendo están;
ella pide mucho
y él concede más.[17]

En el tablado, que representa un jardín en la mitad inferior y cielo en la posterior, se descubre un arco triunfal con el nombre de Felipe en letras de oro. Además, la acotación precisa que

> *En lo superior dél [del arco] la empresa, que ha de ser un Águila y León unidos, al modo que lo están las águilas imperiales, y el León tendrá un ramo de laurel en las manos y el Águila uno de oliva, que enlazándose por arriba venga a formar corona los dos […].*
>
> *Este arco ha de estar coronándole la Fama y seis ninfas en lo alto y en los dos nichos o arcos interiores, Alemania y España. En lo alto se ve unido con las nubes otro arco celeste y en él Iris, con otras siete ninfas y escrito en el mismo espacio del arco el nombre de Próspero con letras transparentes*[18].

El arco que representa la loa no deja espacio para el movimiento de los actores ni para más entradas o salidas, por lo que es muy estática y se desarrolla a partir de

[17] A. de Solís, *Comedias*, p. 2.

[18] *Ibid.*

las réplicas de canto de los personajes que, colocados en el arco y como si fueran estatuas de bulto, describen la simbología de toda la escena.

En otras ocasiones, la capacidad de suspensión se concentra no tanto en el espectáculo de la tramoya sino en los efectos de la música. Así ocurre, por ejemplo, en la *Loa para la comedia Darlo todo y no dar nada*, que da inicio a la fiesta para celebrar el aniversario de Mariana de Austria, su recuperación de un desmayo y el parto de la infanta María Teresa. A lo largo de toda la loa, las tres circunstancias del festejo se desarrollan en cláusulas simétricas que repiten, alternándose entre fuera y dentro del escenario, tres voces con sus respectivos coros, y respondiendo a la Alegría, personaje alegórico que, naturalmente, representa la felicidad, en homenaje a la reina. Ejemplo de los efectos musicales de la loa es el diálogo entre las tres voces desde dentro y la Alegría que, alternativamente, irá glosando desde el escenario cada una de las tres circunstancias festivas a partir de un octosílabo partido que, desde dentro, cantará cada voz. El siguiente ejemplo se refiere al nacimiento de la infanta:

VOZ 2	*María…*
ALEGRÍA	*Esta unión tan soberana…*
VOZ 2	*…Ana…*
ALEGRÍA	*…de fruto y flor que asegura…*
VOZ 2	*…Segura…*
ALEGRÍA	*…¿Cuánta Amaltea derrama?.*
VOZ 2	*…Rama.*
ALEGRÍA	*Todo el corazón se inflama,*
	pues sin dejar de ser Flor,
	será del fruto mejor,
	María-Ana, segura rama (p. 190).

Como apuntábamos al inicio, uno de los aspectos esenciales del género es presentar la realidad embellecida de la loa como simultánea al desarrollo de la representación, ya que de esta forma el público se convierte en testigo presencial de la dramatización del elogio. Bajo esa ilusión de fingida contemporaneidad, la circunstancia celebrada adquiere también una dimensión atemporal ya que convoca a los personajes alegóricos o mitológicos que personifican los valores perdurables que, simultáneamente, se proyectan en los destinatarios de la celebración concreta. A este sentido responde la réplica de la Prudencia en la *Loa para la comedia La renegada de Valladolid*, donde explica a la Razón las causas del concierto entre Juventud, Hermosura y la misma Prudencia:

Hoy, amigas, hoy, Razón
y Admiración, el más bello

ultraje de la hermosura,
pues los adornos perfectos
que ella le ofrece, recibe
con descuido o con desprecio,
y vienen a hacerlos más propios
tratándolos como ajenos;
hoy, el más gallardo asombro
de la Prudencia, pues vemos
que la razón le amanece
sin los crepúsculos ciegos
de la experiencia, de modo
que da cabales reflejos
en la aurora de sus años
el sol de su entendimiento;
hoy, el más hermoso rasgo
de aquel artífice inmenso
que, con pincel misterioso,
[…]
La agustísima Mariana,
grande honor del siglo nuestro,
hoy de esperanzas felices
ha llenado al mundo entero.[19]

La repetición del adverbio *hoy* da muestra de la dimensión atemporal que adquiere la excelencia de Mariana de Austria, pues no sólo convoca en el tablado a Juventud, Prudencia, Razón y Hermosura, sino que además es capaz de dar esperanzas al *mundo entero*.

De lo expuesto hasta el momento, se desprende la conclusión clara de que las loas palaciegas de Solís se ajustan a la retórica del género y presentan las pautas que, a partir de Calderón, también reflejan las loas de otros autores áulicos como Agustín de Salazar y Torres o Francisco Bances Candamo. A pesar de ello, el corpus de teatro breve de Solís, en su conjunto, resulta interesante y peculiar por algunas circunstancias específicas que tienen que ver con los argumentos festivos de sus colaboraciones así como con la puesta en escena.

En efecto, lo primero que llama la atención es que Antonio de Solís, en los años de su actividad como dramaturgo oficial en la corte (1651-1659), de las ocho loas que escribió, cuatro se destinaron a la celebración de los carnavales –quizá fueron en realidad cinco, puesto que existe la posibilidad de que la que precedía a *Pico y Canente*

[19] F. Serralta, "Una loa particular de Solís", pp. 140-141.

coincidiera también con las carnestolendas-. Cabe recordar que el carnaval era para Felipe IV una de sus celebraciones predilectas[20], por lo que es significativo que la mitad de su producción de loas, quizá más, se destinara a esta celebración.

Otra loa, la que precedía a la comedia burlesca de consuno *La renegada de Valladolid*, se destinó a conmemorar la festividad de san Juan en 1655, otro de los hitos fundamentales en el calendario festivo de la corte. Si dejamos de lado su primera loa cortesana, que precedía a una comedia de Calderón para festejar el aniversario de Mariana de Austria (1651), las otras dos loas palaciegas de Solís festejan, de un lado, la recuperación de la reina en 1656 (*Loa para la comedia Pico y Canente*) y, del otro, uno de los acontecimientos más esperados por la monarquía, el nacimiento de un heredero (*Loa para la gran comedia Triunfos de Amor y Fortuna*, 1658). Por ello puede decirse que los asuntos para los que se requiere la participación de Solís para escribir loas son indicativos del progresivo aprecio que el dramaturgo ostentaba en la corte. Además, resulta también significativo que en un mismo año (1655) escribiera tres loas. Este triple encargo podría ser una de las razones que subyacen en el hecho de que Solís optara por reescribir una loa que previamente había dedicado a su mecenas, el conde de Oropesa, y que se representó en la corte de Pamplona (1643). En el mismo año de 1655, escribió, además, el *Entremés de las Fiestas bacanales* que acompañó a su comedia de *Eurídice y Orfeo*, con la loa correspondiente.

Otro aspecto que debe tenerse en cuenta es que Solís, tras el prolífico año de 1655, se encarga progresivamente del diseño de dos fiestas, escribiendo en la primera no sólo la loa sino también los entremeses y, en el segundo caso, además, también la comedia: *Fiesta de Pico y Canente* (1656) y *Fiesta de Triunfos de Amor y Fortuna* (1658) -un logro que no consiguió compaginar ningún otro escritor de loas de la época-.

El reconocimiento del que pareció gozar Solís como dramaturgo en la corte se confirma también al observar la nómina de actores que participaron en la puesta en escena de su teatro breve. Se repiten determinados actores como María de Quiñones, Mariana de Borja, Luisa y Mariana Romero, Bernarda Ramírez… encabezados por la figura de Juan Rana, el "gracioso más festivo que conoció España"[21] y el actor

[20] Prueba de ello es que el 26 de marzo de 1623, con apenas dieciocho años cumplidos, Felipe IV ya participó en una máscara de carnaval organizada por Olivares (F. Bouza, "Semblanza y aficiones", p. 27). Y, con el tiempo, como sentencia Chaves: "El carnaval era la fiesta más celebrada de todas las que componían el calendario festivo en la corte del cuarto de los Austrias españoles, superando incluso, en cuanto a variedad y cantidad de programas, a la que festejaba el solsticio de verano o de San Juan, por abarcar además un arco superior de tiempo celebrativo" (M. T. Chaves, *El espectáculo teatral*, p. 63).

[21] Pellicer, 1804: II, 69-71 tomado de T. Ferrer, *Diccionario biográfico de actores*.

preferido de la familia real[22]. Concretamente, a partir de 1655, Juan Rana participó en el estreno de tres loas de Solís: dos formaron parte de los carnavales de 1655 y 1656 (*Loa para la comedia Las amazonas* y *Loa para la comedia Un bobo hace ciento*) y la tercera, la *Loa para la comedia Pico y Canente*, conmemoraba la mejoría de Mariana de Austria, quizá, como ya apuntamos anteriormente, coincidiendo también con la celebración de los carnavales de 1656.

En lo que respecta a los entremeses de Solís, la presencia de Juan Rana fue también progresivamente más importante a partir de 1655, ya que participó en siete piezas de Solís: *Entremés de las fiestas bacanales* (1655); en las fiestas de *Pico y Canente* (1656): *Juan Rana, poeta; Sainete con que se dio fin a la comedia de Pico y Canente* y *Los volatines* y en las Fiestas de *Triunfos de Amor y Fortuna*: (1658): *Salta en banco*, *Entremés y sainete para triunfos de Amor y Fortuna*, y *El niño caballero*.

En el caso concreto de las loas, la presencia de Juan Rana imprime un sello personal que, además, encaja bien en el ambiente de celebración carnavalesca en el que se inscriben, como mínimo, la mitad de ellas. De este modo, creo que pueden leerse ciertos pasajes que proponen la inversión del código que rige la poética áulica. Como ejemplo, la *Loa para la comedia Un bobo hace ciento* que desarrolla una escena inicial entre la Vida –papel que representó Bernarda Ramírez- y el Tiempo –personaje representado por Cosme Pérez-, donde la primera duda de la identidad del segundo por sus galas de ermitaño. Para comprobar que no es una chanza y que se trata en realidad del "Tiempo que corre" y no del "de Mari Castaña", la Vida le obliga como prueba a correr por el escenario o le recrimina sus arrugas, reproche al que el Tiempo tendrá que responder y confesar que son consecuencia de no haberse lavado la cara.

---

[22] Podemos hacernos una idea del éxito que le condujo a palacio y cómo se estableció en la corte, a partir de la correspondencia conservada entre Felipe IV y la condesa de Paredes. Las cartas son de principios de 1648, cuando María Luisa de Gonzaga ingresó en el convento de San Joseph de Malagón. El 9 de junio de 1648, en el marco de la celebración de las fiestas del Corpus, escribía así el Rey a la condesa: "Os hecho mucho de menos para los autos, que me dicen que vuestro amigo Juan Rana hace famoso papel, y se me acuerda de lo que os hacía reír" (M. L. Lobato, "Un actor en palacio", p. 82). Sobre las Carnestolendas del siguiente año, el monarca escribió a Sor Luisa lo lucidas que fueron las fiestas y lo divertidas que fueron para la gente joven las imitaciones que don Andrés Ferrer hizo de Juan Rana:

> *Muy regocijadas carnestolendas hemos passado y la gente moza se ha divertido y entretenido. Harta soledad me hizo que no viesedes querer imitar a Juan Rana, a don Andrés Ferrer que cierto de puro frío nos hacía reír, pero la comedia fue buena, particularmente lo cantado y la representación de las mujeres que Amarilis salió a luz y está gran farsanta como siempre. Sólo estimamos menos a Loti para las lozanas pues eran muy diferentes de las que él hacía.* (*Ibid.*, p. 88)

Tras los primeros recelos, el Tiempo opta por demostrar a la Vida las razones de su mudanza y de su apariencia de anacoreta, invocando el desfile de las distintas edades (oro, plata, cobre y hierro). A continuación, el Tiempo confiesa su tristeza y el hartazgo que le llevó a alejarse de los hombres; su lamento se ve interrumpido por una voz desde dentro que reproduce los versos de Garcilaso de la Vega: "Cerca del Tajo en soledad amena", con los que la Vida le obliga a "abrir los ojos" y darse cuenta de que ambos están en palacio. El reconocimiento del lugar de representación da pie a la salida del personaje de las Carnestolendas, que aparece vestido de matachín. Su baile hace que todos los personajes presentes en el tablado cambien sus vestidos por los del matachín y, bailando, den fin a la loa con los elogios característicos del género. En este caso, el panegírico se canta al compás del matachín:

VIDA *Matachín, que pidan ustedes,*
matachín, a Sus Majestades
matachín, perdón por la fiesta,
matachín, hasta el otro martes.
TIEMPO *Matachín, que el Rey y la Reina,*
matachín, y las dos Infantes,
matachín, que no tienen precio,
matachín, y son cuatro reales (p. 171).

En lo que atañe a la escenografía, hay que destacar también la presencia cómica de Juan Rana en una de las tramoyas más características de la loa: la nube[23]. Así, en la *Loa para la comedia Pico y Canente,* Cosme Pérez aparece dormido en una nube a los pies de Apolo y confiesa que:

Yo estaba tomando el sol
y el sol a mí me ha tomado.
Digasme tú, la tramoya,
¿a cuántas mil leguas me descalabro? (p. 194)

Del mismo modo, tampoco sorprende que las alusiones a la comida sean la referencia para distinguir a cada una de las edades en la *Loa para la comedia Un bobo hace ciento.* De ahí que la Edad de Oro, se defina como "una edad muy honrada" (p. 168) en la que "servían bellotas/los ujieres de vianda" (p. 169) o la Edad de Plata confiese su nostalgia de la época en la que "el amor era comida/ y los celos eran salsa" (p. 169). El sentido, sin duda, tiene que ver con la comicidad que imprime la

[23] Véase A. de la Granja "Un actor en las alturas: de la nube angelical a la nube de Juan Rana", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8 (1995), pp. 37-67.

celebración del carnaval y que contagia a la loa. De ahí la actuación de Juan Rana, no sólo en la comedia o los entremeses, sino también en la loa, tal y como confiesa Apolo en la *Loa para la comedia Pico y Canente* al justificar la presencia del dormido Cosme Pérez en su tramoya de nube:

> […] *y yo, viendo*
> *que dos ingenios cantaron*
> *el dúo más numeroso*
> *del mejor de los encantos*
> *que Ovidio atribuye a Circe,*
> *para sazonar el plato,*
> *he traído esta dormida*
> *sabandija del Parnaso* (p. 196).

Puede decirse que el registro actoral de Juan Rana explica también, como *sazón del plato*, la presentación del actor con un memorial en la *Loa para la comedia Las amazonas* (p. 174), más propio de la órbita del entremés que de la loa, o la frecuencia de determinados bailes e instrumentos de corte popular, más frecuentes en las loas palaciegas de Solís que en la del resto de dramaturgos de la segunda mitad del siglo XVII. Además del matachín anterior, destacan las castañetas de la *Loa para la comedia Hipomenes y Atalanta* o el teque, teque de la *Loa para la comedia Las amazonas*.

Por último, cabe apuntar otro aspecto sintomático del aprecio del teatro breve de Solís por parte de Felipe VI al resultar el dramaturgo elegido para el estreno en palacio del primer montaje de Antonio María Antonozzi, el escenógrafo italiano que llegó a la corte madrileña en 1658 siguiendo la estela de Cosme Lotti y Baccio del Bianco. Ello explicaría, sin duda, la magnificencia espectacular de la *Loa para Triunfos de Amor y Fortuna*, una pieza que no daba cabida a más personajes que los dispuestos en los diferentes niveles del arco triunfal que conmemoraba el nacimiento del príncipe Felipe Próspero.

Así pues, tras este inicial repaso a las loas palaciegas de Solís, puede decirse para concluir que, efectivamente, se ajustan a la retórica del género e incluso podría llegar a afirmarse que representan su plenitud, en tanto que, con el protagonismo que desempeña en ellas Juan Rana, uno de los personajes entremesiles por excelencia, la condición de loa entremesada adquiere ya pleno sentido. Con el permiso de Solís, cabría invertir el orden de los versos de la *Loa para la comedia Las Amazonas* que daban título a este escrito y decir que, finalmente, "las loas se vuelvan en entremeses". Además, la presencia de Cosme Pérez y el registro de comicidad que se impone con su actuación implican, una vuelta, esta vez de cierre, a los orígenes del género, cuando normalmente era el gracioso el encargado de "salir a echar la loa".

Por otro lado, en lo que atañe al papel de Solís como cultivador del género, sobre todo a partir de 1655 -momento en el que arrecian las críticas a Felipe IV por su afición y derroche hacia las fiestas y el teatro palaciego-, queda claro que se convierte en uno de los dramaturgos más asiduos para escribir las loas de carnaval y justificar en ellas la licitud del ocio real. Ello otorga también pleno sentido al carácter circunstancial de las loas palaciegas de Solís, pues sugieren, quizá más que en ningún otro momento, su sentido como género de encargo, en amena pedagogía de corte, y producto de mecenazgo palaciego. Una razón que, paradójicamente, al mismo tiempo que implica la plena realización del género, conllevará el cese de la actividad teatral de Solís al alcanzar éste el puesto de cronista de Indias en 1661.

"LA BALTASARA": DEL TEATRO A LA SANTIDAD[1]

Almudena GARCÍA GONZÁLEZ
Universidad de Castilla La Mancha

Introducción

El género hagiográfico fue, sin duda, uno de los más celebrados de nuestro teatro áureo y como tal, fue cultivado por la mayor parte de los dramaturgos de la época. Es conocida la cita de Agustín de Rojas [1972: 154] en la que confirma la repercusión de este tipo de obras: *"y al fin no quedó poeta/ en Sevilla que no hiciese/ de algún santo su comedia"*. Asimismo, en estudios recientes, Natalia Fernández [2009: 11] ha señalado que tenemos noticia de unas mil piezas de estas características y Germán Vega [2008] ha demostrado la tendencia creciente, a lo largo del siglo XVII, de incluir comedias de santos en las colecciones de varios autores, lo que demostraría el éxito de este tipo de obras.

Vidas de santos de la Antigüedad, la Edad Media o contemporáneos, de procedencia y etnia variadas[2], fueron llevadas a las tablas, en un afán de conmocionar y mostrar modelos ejemplares a un público ávido de comedias con las que reír, emocionarse, aprender y sentirse identificados con los personajes y los sucesos que les eran presentados. Asimismo, como ya ha indicado Maria Grazia Profeti [2008: 238], este tipo de obras eran apreciadas por *"su escenografía aparatosa y el uso de tramoyas"* comparable al empleado por las comedias de magia, tan del gusto del público áureo.

Para la creación de este tipo de piezas, los dramaturgos barrocos adaptaron las vidas de los santos a los esquemas generales de la Comedia Nueva y crearon, a su vez, una serie de recursos y motivos, propios del género. Sirera [1991: 74], en un estudio en el que trata de crear una tipología del santo de comedia, afirma con rotundidad en sus conclusiones la idea fundamental sobre la que basa su investiga-

[1] Este trabajo se enmarca en la labor llevada a cabo en los proyectos de investigación FFI2008-05884-C04-01 (I+D+I) y CSD2009-00033 (Consolíder), aprobados por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

[2] El ejemplo más representativo sería el caso de San Benito de Palermo, santo negro siciliano cuya vida recogió Lope en *El santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo* (véase al respecto Morabito [2010]).

ción: el hecho de que los dramaturgos barrocos poseían una "*concepción unitaria de la santidad*" que prevalece sobre las diferentes historias representadas. Como señala el investigador valenciano, en estas obras se repite "*un mismo esquema ideológico-estructural que comporta inexcusablemente el triunfo del santo sobre sí mismo y / o sobre los otros, a lo largo de su vida, y con un final explícitamente glorificador*" [1991: 79]. Este planteamiento es el mismo tanto para los santos "oficiales" -aquellos reconocidos por la Iglesia-, como para hombres y mujeres de vida ejemplar que pudieran ser considerados como tales[3].

Dentro de este esquema, podríamos diferenciar a aquellos santos cuya vida siempre fue ejemplar, de los grandes pecadores arrepentidos que alcanzan su redención a través de la penitencia, hecho que resulta especialmente teatral. En el primer caso, el argumento se centra en la virtud innata del santo, gracias a la cual siempre sale triunfante de las pruebas y /o acusaciones recibidas para desacreditar su santidad. En el segundo, es clave su vida como pecador, pues causará mayor impacto su conversión y posterior forma de vida en busca de la redención. Generalmente también es sometido a varias pruebas, de las que saldrá igualmente triunfante.

La Baltasara, comedia de santos

Baltasara de los Reyes fue una célebre actriz durante la primera década del siglo XVII. Estaba casada con Miguel Ruiz, quien hacía papeles de gracioso, pero parece que su relación era más un acuerdo comercial que un auténtico matrimonio. Las mujeres debían estar casadas para poder actuar y la fama de Baltasara, sin duda, resultaba también interesante para Miguel.[4] Pero lo que realmente hizo que su fama trascendiera fue su repentina conversión y retiro a una ermita dedicada a San Juan, donde vivió hasta su muerte.[5]

Varios años más tarde, pero aún con el recuerdo de Baltasara en la mente de muchos espectadores, Luis Vélez de Guevara, Antonio Coello y Francisco de Rojas Zorrilla se inspiraron en la vida de esta celebrada actriz y anacoreta para crear una comedia en colaboración: *La Baltasara*. Quizás Vélez, el mayor de los tres dramaturgos, llegó a verla actuar.

---

[3] Como señala Marie-François Déodat [2005: 493], ya Covarrubias, en su diccionario, añade a la definición de "santo": "fuera desto [referido a los santos oficiales] llamamos santos a los hombres virtuosos, religiosos, de buena vida y ejemplo".

[4] Véase Díez Borque [1978: 82].

[5] Según un romance en el que se relata su vida, localizado por María Cruz García de Enterría [1984], esta se produjo tres años después de su retiro. Debemos tener prudencia con la veracidad de este dato, como la investigadora señala, por la connotación folclórica del número tres.

Desconocemos la fecha exacta de composición de la obra, pero todo apunta a que fue en torno a 1634. Han sido varias las fechas propuestas por diferentes investigadores[6], pero el documento que Shirley Whitacker publicó en 1983 sobre la representación de esta comedia es fundamental para establecer el momento de su creación. Se trata de una carta de un secretario de la embajada Toscana en Madrid, Bernardo Monnani, fechada el 11 de noviembre de 1634, en la que comenta el estreno y éxito de la comedia. Monnani no especifica la fecha exacta de escritura, pero lo más probable es que fuera compuesta ese mismo año, poco antes de verse en las tablas. En su escrito, describe con entusiasmo la buena acogida de la obra, que llegó a permanecer hasta tres semanas en cartel. También conocemos por él que fue representada primero en el corral, más tarde se llevó a Palacio e, incluso, se realizó un año después una adaptación para títeres.

Frente al teatro hagiográfico del siglo XVI, protagonizado en su mayor parte por santos de la Antigüedad, durante el siglo XVII aumentó la representación de santos próximos o contemporáneos a los autores. Santos cercanos y concretos, con los que el público pudiera identificarse mejor y, en especial, aquellos que, desencantados de un mundo de pecado y banalidad, consagraban su vida a Dios hasta su muerte.[7]

La vida de Baltasara cumplía todos los requisitos para que el público se sintiera atraído por ver su historia. Para cuando se estrenó, todavía quedarían espectadores contemporáneos a la actriz, incluso, tal vez algunos la vieron actuar. Por otro lado, Baltasara dio un giro radical a su vida tras renunciar a su fama, a sus amantes y regalos, para retirarse a una aislada ermita.

Vélez, Coello y Rojas escribieron su comedia siguiendo el esquema y los motivos que antes señalábamos como identificativos de la comedia hagiográfica: el protagonista experimenta un proceso por el cual va superándose tras salvar diversas pruebas, hasta ser glorificado como santo. Asimismo, como pecadora penitente, su proceso de conversión se configura en cuatro fases elementales: pecado, arrepenti-

---

[6] Rennert [1909: 279], Merimée [1913: 214-17] y García de Enterría [1984] se decantaban por principios de los años 30. En esta década se generalizó la costumbre de escribir comedias en colaboración y, en 1632, como bien apuntaba García de Enterría se produjo también un sonado retiro en el mundo teatral: la famosa María Calderona, primera dama y amante de Felipe IV, ingresaba en un convento. Este hecho podría haber favorecido el que se rescatara otro conocido retiro como argumento para una nueva comedia. Otros, como Luis de Eguilaz [1852] o Antonio Castilla [1986] señalaron fechas más tardías. El primero proponía mediados de siglo, fecha del todo imposible por fallecer Vélez de Guevara en 1644, además de no conocerse actividad teatral de Coello posterior a 1639. Por otra parte, Castilla [1986: 371] estableció el margen entre 1638 y 1643, aduciendo que *El mágico prodigioso* de Calderón, escrita en 1637, era un antecedente de nuestra comedia.

[7] Véase sobre este aspecto Sirera [1991: 60-61].

miento, penitencia y santidad.[8] En la primera jornada, Vélez de Guevara desarrolla las dos primeros pasos: pecado y arrepentimiento; la segunda jornada, la de Coello, se dedica por entero a la penitencia. La tercera jornada, de Rojas, también se dedica en su mayor parte a la tercera fase hasta el desenlace de la obra, donde, finalmente, se exalta la santidad de la protagonista. Igualmente, en el desarrollo de estos cuatro periodos, los tres dramaturgos se valen de seis motivos esenciales, que podemos encontrar en la mayor parte de las comedias que presentan la figura de la pecadora penitente:

Lleva una vida disoluta: su perdición viene de su comportamiento sexual libertino.

Una intervención celestial motiva su deseo de cambiar de vida para lograr su redención. Esta puede producirse de diferentes formas: a través de un ángel, otro ermitaño, un sueño, una canción…

Su retiro es en una ermita o cueva, situada en un monte, donde lleva una vida de sacrificio y penitencia.

El demonio interviene para hacerla fracasar y conseguir su alma.

Con su virtud y ejemplo consigue convertir a otros personajes.

Una apariencia final muestra a la protagonista muerta ante los demás personajes, que cantan su santidad.

Vélez nos presenta a Baltasara a través del diálogo que mantiene su amante, don Álvaro, con don Rodrigo, pretendiente de Leonor, la segunda dama de la compañía. Por ellos conocemos el carácter libertino y agresivo de ambas jóvenes. Manipulan a sus enamorados y gustan de provocar y mantener reyertas, pero los dos caballeros, a pesar de ser conscientes de ello, confiesan su dependencia de ellas. Don Álvaro comenta, además, a su amigo, su desconcierto por el comportamiento de Baltasara desde que la compañía pasó por Cartagena camino de Valencia, donde se encuentran, para actuar en el corral de la Olivera. Desde entonces, la joven se muestra especialmente esquiva y distante. La conversación se interrumpe por la llegada de Miguel Ruiz, marido de Baltasara, quien entabla una discusión con un vejete que acude a ver el cartel de la representación e insulta a la actriz. Miguel se indigna y defiende a su esposa a capa y espada.

Natalia Fernández [2009: 44-45] distingue dentro de la figura de la pecadora penitente dos subtipos: la *femme fatale* y la mujer virtuosa que cae en la tentación. Baltasara y Leonor pertenecerían al primero. Desde la figura de María Magdalena, la *femme fatale*, descrita como "*temida y deseada*", con su concupiscencia manipula y arrastra a los hombres en su caída; así, "*la pecadora no sólo atentaba contra Dios sino*

[8] Así lo señala Natalia Fernández [2009:46] en su excelente monografía sobre la figura de las pecadoras penitentes en el teatro áureo.

contra el hombre, haciendo que los cimientos de unas sociedades fuertemente patriarcales se tambaleasen". Por tanto, la redención de la pecadora es necesaria, no sólo para su alma, sino para salvaguardar la de quienes la rodean. Don Álvaro, Don Rodrigo y Miguel están al servicio de Baltasara y su amiga. Su redención, como veremos, también supondrá la de los tres hombres.

La entrada de Baltasara confirma las sospechas de don Álvaro. Su paso por Cartagena ha marcado un antes y un después en la vida de la actriz. Toda la compañía la está esperando para comenzar la función, pero ella confiesa a sus amigas Leonor y Jusepa, la graciosa, su desencanto por todo lo que la rodea desde que al pasar por Cartagena entró en una ermita para rezar a San Juan Bautista, de quien se declara devota.

La función debe comenzar y Baltasara, en el papel de Rosa Solimana, entra a destiempo y pronunciando los versos finales. Cuando su compañero le advierte de su error, la joven declara:

"Perdone
el señor Sotomayor
estos que ejecuto errores
que no fue más en mi mano,
que ando con unas pasiones
estos días que me traen
dándome cruel garrote
a la memoria..."(vv. 497-504)[9]
[...]
"La compañía me cansa,
mi alegría son los montes;
más, ¿qué digo?, ¿estoy en mí?" (vv. 516-518)

La obra continúa y Baltasara parece haber recobrado el control; sin embargo, su discurso se interrumpe de nuevo cuando escucha unos misteriosos cantos que provocan finalmente su decisión de abandonar su vida de actriz y huir al monte, ante el estupor de todos los espectadores y, especialmente, de su amante y de su marido. Este último sale corriendo tras ella, junto al autor de la compañía.

Con la marcha de Baltasara se completan las dos primeras fases de su proceso hacia la santidad: el pecado y el arrepentimiento. Realmente, Vélez solo nos muestra el pecado a través de las palabras de don Álvaro al comienzo de la jornada y de

[9] Cito por mi edición de la comedia, realizada como trabajo de investigación de doctorado. Se publicará próximamente en la colección de *Obras completas* de Francisco de Rojas Zorrilla que edita el Instituto Almagro de teatro clásico (Universidad de Castilla-La Mancha).

las de Leonor, confidente de su amiga. De esta forma, otorga un papel preferente al arrepentimiento, pues este sí es representado por la propia Baltasara.

En la segunda jornada, Coello introduce a un personaje clave en las comedias de santos: el demonio. Don Álvaro, desesperado por haber perdido a su amante, pacta con él para que le lleve ante Baltasara y poder recuperarla. Sin embargo, la actriz vive ahora retirada en la ermita de San Juan a la que se había referido en la jornada anterior, haciendo penitencia. Sobrevive con frutos y raíces, luce un saco como vestido y lleva cilicios para mortificar su antes pecador cuerpo. De nada servirán los requiebros de su antiguo amante ante la firme decisión de la protagonista, aunque sí intenta seguir al joven cuando este amenaza con suicidarse por su desdén. La llegada de Miguel y Iusepa, los dos graciosos, detiene a Baltasara. Su marido y compañera vienen a buscarla con la intención de que vuelva con ellos a la compañía. Si bien don Álvaro la tentaba con la pasión amorosa, los dos graciosos pretenden convencerla por las ganancias que obtendrá toda la compañía si ella vuelve; pero Baltasara se muestra de nuevo inflexible y además, con su convicción, logra que Miguel y Jusepa decidan también hacerse ermitaños.

Durante toda la jornada, Baltasara es sometida a constantes tentaciones, pero ella siempre sale airosa. Don Álvaro regresa de nuevo con sus requiebros, y a pesar de que consigue despertar en la protagonista antiguos sentimientos, esta logra mantenerse firme:

> "*Pongo el cielo por testigo,*
> *Don Álvaro, que quisiera*
> *aliviarte si pudiera:*
> *vete con Dios, no me trates*
> *de tu afición, no me mates,*
> *pues es para mí quimera*". (vv. 1152-1157)

Coello cierra su jornada con un espectacular final: una batalla naval entre una fragata de moros y otra de cristianos, caballeros de la orden de san Juan, entre los que se encuentra don Rodrigo, antiguo amante de Leonor. Esta, por su parte, ha abandonado la fe cristiana, ahora se hace llamar Zoraida y convive con un capitán musulmán, Tafer. Los dos enamorados han desembarcado en una playa junto al monte donde se halla retirada Baltasara. Al poco de llegar a tierra firme, escuchan disparos, procedentes de un barco cristiano que está atacando al de Tafer. Este se lanza al mar, desesperado por defender su embarcación, pero desaparece entre las olas, al tiempo que su barco es hundido. Leonor, entonces, carga contra los cristianos clamando venganza, al tiempo que ruega encontrar a alguien que la socorra. Baltasara escucha sus voces y acude con la pretensión de consolarla y convencerla de que abandone sus ansias de tomar represalias. La protagonista baja del monte, refugio y símbolo de su nueva vida para reconducir a Leonor. Pero cuando ambas

amigas se reencuentran, no son capaces de reconocerse. Antes eran almas gemelas, pero sus vidas han evolucionado hacia caminos opuestos. De nada sirven los consejos de Baltasara, quien finalmente solo puede rogar a Dios que Leonor no pueda cumplir sus planes.

En esta segunda jornada, dedicada por completa a la penitencia, encontramos, por tanto, varios de los motivos antes señalados: el demonio como personaje, que pretende, a través de don Álvaro, terminar con el propósito de enmienda de Baltasara. Por otro lado, destaca el lugar de retiro de la protagonista: un monte. Este se trata de un espacio presente en gran parte de las comedias hagiográficas. Mientras en las obras profanas el monte es un lugar donde a menudo se realizan acciones violentas: caza, bandolerismo, violaciones… en las comedias de santos adquiere un significado diferente. Indicaba Ignacio Arellano [2001: 86] a propósito del estudio de los espacios en los dramas calderonianos que "la innumerable acumulación de ejemplos confirmaría el valor alegórico de este espacio, poblado a menudo de bandoleros, que conoce, sin embargo, una versión diferente en los montes identificables como lugares teofánicos, en las montañas que se interpretan como *axis mundi*, unión del cielo y la divinidad […]". En el monte tuvo Baltasara su primer encuentro con Dios, al visitar por primera vez la ermita, y será el monte su refugio, una vez producido su arrepentimiento, hasta su muerte y encuentro definitivo con Dios.[10]

Otro punto reseñable es cómo la actriz con su actitud consigue influir positivamente en otros personajes, pues logra convertir a Miguel y Iusepa, mostrándoles la banalidad de su anterior vida en la compañía.

Y, por último, la batalla naval, momento de gran espectacularidad escénica. Recordemos que uno de los motivos por los que las obras hagiográficas gustaban tanto al público era por el uso que se hacía de las tramoyas. Las acotaciones e intervenciones de los diferentes personajes nos dan a entender que la escena no era simplemente relatada al espectador, sino que, jugando con los diversos huecos y pisos que configuraban el corral, la batalla se representaba en escena. Ruano de la Haza [2000: 208-209] describe la representación de una escena parecida en *El Hamete de Toledo* de Lope de Vega a través de las acotaciones de la obra: "*en una parte de lo alto del teatro se ve a una galeota turca con sus velas y lunas y en la popa moros y Hamete y Argelina"* y *"disparando, se descubra otra cortina en la otra parte y se vea una galera de San Juan, llena de estandartes con las cruces blancas y en ella don Cristóbal, don Juan y Beltrán y otros comendadores*". Probablemente, la batalla naval que se produce en *La Baltasara* se desarrollara de forma muy similar. La galeota de Tafer estaría en uno de los huecos de los corredores y en el opuesto de la misma altura, la galera de San Juan, donde estarían don Rodrigo y el Capitán. Ambas naves se encontrarían

[10] "Con más frecuencia, el monte es el espacio convencional de retorno al orden espiritual, el espacio del desengaño esperado desde el inicio de la obra." Kaufmant [2008: 103].

cubiertas con cortinas, que se descorrerían en el momento de la batalla y permitirían mantener ocultas las naves el resto de la jornada. Leonor y Tafer observarían la escena desde el tablado, espacio escénico dedicado a la playa y donde, más tarde, descenderá también Baltasara desde la tramoya del monte. Las acotaciones "*El capitán y don Rodrigo en lo alto*" al comenzar la batalla y, una vez finalizada, "*Ha de bajar Baltasara por un monte poco a poco*", refuerzan esta teoría sobre cómo podría desarrollarse el montaje de la comedia.

En la tercera jornada, el demonio sigue poniendo a prueba a Baltasara, pero se ha producido un cambio importante en su estrategia: ante la fortaleza moral de la actriz, don Álvaro ha retomado su vida anterior a conocerla, ha regresado a su ciudad natal con sus padres y, tal y como el mismo demonio nos informa, vive allí "*con seguras paces*" (vv. 1433 a 1435). Con el regreso de don Álvaro a su hogar, la conversión de Baltasara supone, de nuevo, la salvación de otra alma. Ante el revés de haber perdido a don Álvaro, el demonio decide tomar su forma para seguir tentando él mismo a la protagonista. Asimismo, pretende llevarse también a Leonor y se presenta ante ella como un soldado dispuesto a enfrentarse a los cristianos. Una vez que se ha ganado la confianza de la joven, la despeña por el monte. Pero, de nuevo, sus planes se truncan, pues Leonor se abraza a una cruz en su caída y, de esta forma, consigue salvarse.

El diablo no se rinde y vuelve a requebrar a Baltasara en forma de don Álvaro. Ante las negativas de la joven, repite su amenaza de suicidarse si ella no le atiende. Esto es lo único que conmueve a la penitente, pero no por recobrar la relación, sino porque el suicidio del galán supondría la perdición definitiva de su alma. Sin embargo, una nueva intervención divina muestra el camino correcto a Baltasara. Cuando esta pretende seguir a don Álvaro, cae un San Juan que estaba a la puerta de la ermita, y Baltasara comprende enseguida la señal:

> "*Suspensa, helada y confusa,*
> *de mis acciones prevengo*
> *prisiones para los pies,*
> *muda lengua para acentos.*
> *¡Tanto favor, dulce bien!*
> *Mi indignidad te confieso.*
> *Cuando indignarte pudieras,*
> *me das regalos en trueco*". (vv. 1781-1788)

Finalmente, la joven toma una decisión extrema ante el acoso del demonio y se despeña por el monte, esperando que al magullar y herir su cuerpo deje de atraer a don Álvaro. Esto convence definitivamente al demonio de que no podrá ganar el alma de Baltasara y decide reintentarlo con Leonor. Sin embargo, la oportuna llegada de Baltasara evita que lo consiga.

Es significativo el hecho de que, esta vez, las jóvenes sí se reconocen, a pesar de estar heridas: sus caminos vuelven a juntarse. En su conversación en la playa, Leonor se hallaba presa de rabia y deseosa de vengarse de los cristianos. Pero ahora, su alma se está reconduciendo, escucha a Baltasara y recupera su fe católica. La fe de Baltasara también salva el alma de su amiga.

Como contrapunto a la admirable entereza de la actriz, Rojas introduce dos divertidas escenas protagonizadas por los dos graciosos: Miguel y Jusepa. Para ellos, especialmente para Miguel, la vida de ermitaños resulta muy dura. Echan de menos los cantos y bailes de su vida anterior y el ayuno se les hace muy cuesta arriba. Baltasara es inflexible consigo misma, pero piadosa con sus compañeros, a quienes permite bailar durante un rato a cambio de dos horas de oración y consiente en que Miguel se acerque a Murcia para conseguir comida más consistente que las raíces de las que se alimentan en el bosque.

La comedia finaliza cumpliéndose la última fase del proceso de conversión: la santidad. Miguel y Jusepa han guiado al Capitán del barco cristiano y a don Rodrigo hasta la ermita, pues como caballeros de San Juan buscan dónde festejar a su santo. Leonor, quien se había marchado junto a Baltasara, aparece ahora en un alto para pedirles que abran la puerta de la ermita, donde se descubre a Baltasara muerta y, milagrosamente, sin rastro alguno de sus heridas. Todos exaltan entonces a la actriz y su virtud:

DON RODRIGO	*Éste es sobrenatural*
	prodigio que nos enseña
	a vivir en este mundo". (vv. 2055-2057)
	[...]
CAPITÁN	"*Tu virtud celebre el mundo.*
DON RODRIGO	*Tu santidad Roma sepa*". (vv. 2067-2068)

Conclusiones

Realmente, todas las pruebas y la actuación de los diversos personajes, responden al ensalzamiento de Baltasara: Don Álvaro y el demonio, con sus tentaciones, muestran su entereza; Leonor, su alter ego, descubre el camino de degradación que habría vivido igualmente Baltasara si no hubiera escuchado la llamada divina; Miguel y Iusepa son el reflejo grotesco de la penitente y muestran su capacidad de empatía con los graciosos cuando estos no soportan la dura vida de ermitaños; don Rodrigo y el capitán, adalides de la defensa católica como caballeros de San Juan, son los encargados de exaltar su santidad. Pero, sobre todo, queda demostrado el poder de la virtud que abraza la actriz, pues con su conversión y penitencia, Baltasara no solo ha logrado su salvación, sino la de todos aquellos que la rodeaban en

su vida de pecadora y también se hallaban "perdidos". Cada uno de los personajes irá reencontrando su camino gracias al ejemplo de la actriz. Don Álvaro se redime al regresar con sus padres. Miguel y Jusepa aprenden que la fama y las ganancias no son lo más importante y Leonor y don Rodrigo se reencuentran, pero esta vez su relación se consumará dentro de los cánones sociales y religiosos del Barroco. Justo antes de que pida abrir la puerta de la ermita la joven vuelve sumisa ante su antiguo amante:

> *"Don Rodrigo de Albornoz,*
> *que un tiempo de mis finezas*
> *lograste tiernos favores,*
> *ya Leonor, menos resuelta,*
> *más humilde y más esclava,*
> *llega otra vez a ser vuestra".* (vv. 2043-2048)

De esta forma, se muestra al espectador que el retiro y penitencia a que se somete Baltasara no es el único camino para servir a Dios, pero sí sería el que causara una mayor impresión ante el público. Todos los personajes cumplen, como hemos visto, una función y ofrecen una enseñanza según los parámetros de la época, pero solo Baltasara conseguiría, probablemente, la total entrega y emoción de los espectadores.

Bibliografía

Arellano, Ignacio [2001]: "Espacios dramáticos en los dramas de Calderón", en F. B. Pedraza, R. González Cañal y E. Marcello (eds.): *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. XXIII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha.

Castilla, Antonio [1986]: "Seis autores en busca de una actriz: la Baltasara", en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* Madrid, Istmo, pp. 367-380.

Deodat, Maire-François [2005]: "El concepto de santidad en la comedia áurea: algunos ejemplos dispares de santas", en *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, ed. Marc Vitse, Pamplona, Universidad de Navarra-Iberoamericana Vervuert, pp. 493-509.

Díez Borque, José María [1978]: *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega,* Barcelona, Antonio Bosch.

Diccionario biográfico de autores del teatro clásico español (DICAT) [2008]: dirigido por Teresa Ferrer Valls, Kassel, Reichenberger.

Eguilaz, Luis [1852]: "La Baltasara. Apuntes históricos.", *Semanario pintoresco español,* nº 14, pp. 110-12.

Fernández Rodríguez, Natalia [2009]: *La pecadora penitente en la comedia del Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

García de Enterría, Marí Cruz [1984]: "La Baltasara: pliegos, comedia y canción", en *Symbolae pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, ed. Blanca Periñán-Francesco Guazzelli, Pisa Giardini, 2 vols. I, pp. 219-238

González Cañal, Rafael [2008]: "*Santa Taéz* de Rojas Zorrilla: de cortesana a santa", en *La comedia de santos. Coloquio internacional. Almagro, 1,2 y 3 de diciembre de 2006*, F. B. Pedraza Jiménez y A. García González (eds.), Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha.

Kaufmant, Maire-Eugénie [2008]: "El simbolismo del monte en las comedias de santos", en *La comedia de santos. Coloquio internacional. Almagro, 1,2 y 3 de diciembre de 2006*, F. B. Pedraza Jiménez y A. García González (eds.), Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 101-117.

Merimée, Henri [1913]: *Spectacles et comédiens à Valencia (1580-1630),* Toulousse.

Morabito, María Teresa [2010]: "Un santo siciliano en la escena teatral española del Siglo de Oro: *El santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo*, de Lope de Vega", en G. Vega García-Luengos y H. Urzáiz (eds.): *Cuatrocientos años del "Arte nuevo de hacer comedias" de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 747-756.

Profeti, Maria Grazia [2008]: "La comedia entre encargos, teatro comercial, texto literario", en *La comedia de santos. Coloquio internacional. Almagro, 1,2 y 3 de diciembre de 2006*, F. B. Pedraza Jiménez y A. García González (eds.), Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha.

Rennert, A. H. [1909]: *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega",* Nueva York, The Hispanic Society of America.

Rojas Villandrando, Agustín de [1972]: *El viaje entretenido*, Madrid, Castalia.

Ruano de la Haza, José María [2000]: *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.

Sirera, Josep Lluís [1991]: "Los santos en sus comedias: hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico", en M. V. Diago y T. Ferrar (eds.): *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Valencia, Univ. de Valencia.

Vega García-Luengos, Germán [2008]: "Sobre la trayectoria editorial de las comedias de santos", en *La comedia de santos. Coloquio internacional. Almagro, 1,2 y 3 de diciembre de 2006*, F. B. Pedraza Jiménez y A. García González (eds.), Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha.

Vélez de Guevara, Luis, Antonio Coello y Francisco de Rojas Zorrilla, *La Baltasara*, ed. de Almudena García González,

Whitaker, Shirley [1983]: "*La Baltasara* in Perfomance, 1634-35: Reports from the Tuscan Embassy", en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos,* ed. C. George Peale, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishings Company, pp. 203-206.

LOS CLÁSICOS: ¿DE AHORA O DE AYER?

Ernesto CABALLERO
Dramaturgo y Director Teatral

¿Qué se puede decir que no se haya dicho ya acerca de la permanente mutación de los códigos de emisión y recepción que caracteriza al teatro en occidente?

El gremio teatral de cada época ha pretendido dotar de verosimilitud la puesta en escena de estos textos y lo ha logrado en mayor o menor medida aplicando códigos expresivos característicos de su momento. Códigos que nunca han tenido que ver con la transcripción literal de la realidad, sino que han estado sujetos a las convenciones de cada momento. Recursos, soluciones, formas expresivas que acaso propiciaron en su día una representación rebosante de vida e intensidad dramática al cabo del tiempo se han tornado caducas, vacías, estereotipadas… Si se nos diera la posibilidad de desplegar los medios expresivos de la época en que fueron escritas las obras que llamamos clásicas, el resultado no pasaría de ser un curioso documento historiográfico que, desde el punto de vista de la recepción del espectador de hoy, resultaría un incomprensible y disparatado espectáculo al que consideraríamos absolutamente inverosímil. Debemos concluir, pues, que si aplicáramos respetuosa y escrupulosamente la manera de representar estas obras vislumbrada por sus propios autores incurriríamos, paradójicamente, en la tan pregonada falta de respeto hacia los mismos.

Sea como fuere, los directores de escena, inevitablemente, siempre realizamos adaptaciones dramatúrgicas aun cuando dejemos intactos todos y cada uno de los versos del texto. No puede ser de otro modo, la intención del autor, la elaboración de su obra estaba determinada por unas condiciones de recepción que ya no existen.

Y sin embargo, parece inevitable que sigamos leyendo las obras de estos autores con esa vaga memoria de pasadas interpretaciones: hay algo en esos versos, en esas figuras, en muchos lances recurrentes que forman parte de un imaginario colectivo formado a base de múltiples y muy variados sedimentos culturales. Ahora bien, esa memoria, en realidad, se limita al recuerdo de lo que se hacía dos generaciones atrás: cuando se apela a la tradición en realidad se está apelando a unos modos y valores que quizá fueron novedosos, y quizá contestados, pocos decenios atrás.

Viene a cuento recordar la célebre metáfora brechtiana que consideraba las obras del pasado como navíos hundidos que una vez extraídos a la superficie lo hacían recubiertos de adherencias de las sucesivas lecturas a que habían sido sometida a lo largo del tiempo.

Desprenderse de ellas es una actitud necesaria, aunque se trate de algo quizá imposible para, nunca mejor dicho, llegar a buen puerto en la tarea de la actualización. Actualización y no modernización, pues ésta última casi siempre consiste en un mero tuneado de la cubierta de estas antiguas embarcaciones. Actualizar es lograr inteligibilidad, y ésta sólo se alcanza mediante el efecto que provocan unas determinadas convenciones con apariencia de verdad. Este, al menos, es mi empeño cuando me enfrento a un texto clásico: hacer creíbles las situaciones y personajes de la obra y, en la medida de lo posible, también reconocible e identificable con realidades de nuestro tiempo, lo cual no impide preservar cierta distancia hacia los usos y costumbres de otras épocas. Por ello intento navegar con delicadeza entre la Escila de mi propia condición de individuo del siglo XXI, y la Caribdis del propio contexto histórico cultural en que fue escrita la obra, lo cual me obliga a no aplicar paradigmas sociales, estéticos, morales o políticos a una época inmersa en una cosmovisión completamente diferente a la nuestra; me tengo que repetir una y otra vez que conceptos como democracia, progresismo, igualdad, laicidad, sociedad patriarcal, proletariado, teoría de la evolución, subconsciente, ecologismo… carecían de sentido en el planeta tierra hace apenas cuatro siglos.

Sin embargo, se nos dirá, si son clásicos se debe precisamente a que hay algo en estas obras que nos interpela de forma directa… "*qué bárbaro, qué moderno es este autor*", oímos escuchar a muchos espectadores de hoy al acabar cualquier representación de Lope, Tirso, Calderón, "*quién diría que se escribió esa obra hace siglos.*" Bien, entonces nos preguntamos en qué consiste eso que los hace tan modernos, más allá de su maestría a la hora de expresar los alambicados mecanismos de las emociones humanas.

Ese algo a nuestro juicio consiste en la capacidad que tienen estas obras de permitir múltiples lecturas que despiertan en nosotros una placentera actividad para establecer correspondencias con nuestra realidad. Pero también nos ofrecen la posibilidad de ponernos en el lugar de personas movidas por razones y creencias extrañas a las nuestras. En ese cruce reside buena parte de la destreza del director de escena: por un lado, debe despertar la imaginación del espectador con analogías y correspondencias del aquí y ahora; y por otro, ha de llevar a cabo un esmerado trabajo con los actores para que éstos asuman con determinación conflictos que padecen personajes de otros tiempos.

Como adaptador y director, cada vez me atrae más emprender esta travesía inversa: hacer vivos y comprensibles para el espectador de hoy valores, actitudes y creencias que ya no están vigentes. Así, no nos resulta del todo "natural" implicarnos en asuntos referidos al honor, los conflictos religiosos, el misticismo, las

relaciones familiares, códigos de lealtad… La tendencia (también natural) es rebajarlos al mínimo en la puesta; sin embargo, son precisamente estos asuntos la piedra angular sobra la que están construidas estas obras. ¿Qué hacer entonces en un mundo donde el valor de la palabra dada ha pasado de sagrado a mera calderilla, donde la lealtad y la fidelidad están a la venta sin escándalo, donde el amor a la Patria hasta el sacrificio personal se percibe como un principio arcaico cuando no patológico, donde lo individual prima de manera avasalladora sobre el sentido de la colectividad? ¿Cómo podemos generar cierta empatía hacia unos personajes para quienes unos valores contrarios a los nuestros son ineludibles y cuya transgresión constituye un conflicto de dimensiones trágicas? ¿Cómo explicar que en nuestra pos-posmoderna sociedad alguien está dispuesto a morir por su honor, por su Rey o por su Dios sin que lo consideremos ni un loco ni un fanático?

Comprender que en una determinada época las cosas eran diferentes a las nuestras no significa suscribirlas. Significa dar al espectador de hoy la posibilidad de vivir vicariamente según formas y valores ajenos que durante ese tiempo de suspensión de la representación tiene que hacer suyos o, al menos, contemplar con objetividad, despojándose de su sistema de creencias. Para ello el intérprete debe vencer la tentación de transgredir o parodiar mediante trasposiciones arbitrarias surgidas de caprichos esteticistas que ineludiblemente terminan oscureciendo el texto original.

Tal vez la pregunta matriz que debiéramos hacernos los profesionales no sea tanto cómo hacer los clásicos, sino cómo debemos recibirlos, leerlos hoy en día desde la butaca de un teatro. Se trataría, antes de nada, de aprender a situarnos *adecuadamente* como espectadores para sentir asombro, perplejidad, incluso desacuerdo con formas y contenidos de otros tiempos; y a la vez hallar concomitancias cercanas y familiares para con el mundo de hoy.

Acaso esta actitud por escuchar el texto original antes de imponerle una insólita y transgresora palabra escénica no esté muy extendida en la actualidad. Pero, en fin, tarde o temprano, también han de cambiar las convenciones de representación del teatro que nos ha tocado en suerte.

HOMENAJE A EL TEATRO ESPAÑOL. DIRECTOR MARIO GAS

Laudatio: D. Andrés PELÁEZ
Director del Museo Nacional del Teatro

Hablar de El Teatro Español es hablar de mi casa. Llegué por primera vez a El Teatro Español en una excursión a Madrid. Todos mis compañeros se fueron a visitar otros sitios, y yo me fui entusiasmado a ver la fachada de El Teatro Español.

Desde mi Murcia natal, El Teatro Español (para todos los que amábamos el teatro) era nuestra meta privada. Corría el mes de octubre de 1964 y el cartel anunciaba *Don Juan Tenorio*, dirigido por Luis Escobar y escenografía e indumentaria de Salvador Dalí. Lo interpretaron Concha Velasco y Guillermo Marín. La función fue un éxito y, desde entonces, quedé impregnado de El Teatro Español.

El Teatro Español es el teatro más antiguo de Europa. Desde 1583 no ha dejado nunca de representarse en él. En El Teatro Español, en enero de 1584, Ganasa dejó claro cuál debía ser la composición de una compañía de teatro. En El Teatro Español, a principios del siglo XVII, el Ayuntamiento de Madrid permitió, por primera vez, que se representase todos los días de la semana, y en el siglo XVIII obtuvo ayuda de costas (lo que hoy se conoce como subvención) para que las representaciones que en él se dieran tuvieran el esplendor que la Villa se merecía. En El Teatro Español, Isidoro Máiquez convocó la primera huelga de actores, cuando la Reina María Cristina -en un arrebato de idiotez- entendió que los actores no debían ir al teatro, y fue Máiquez quien los sublevó y consiguió que derogaran esa orden. En El Teatro Español, Julián Romea llegó a un acuerdo con todas las compañías de Madrid para que no representaran el día treinta y uno de diciembre, y el día uno de enero fuesen a la Casa de Campo para celebrar una comida de hermandad. En El Teatro Español han actuado los mejores arquitectos que en ese momento tenía la Villa de Madrid, y posiblemente el resto de España: Pedro Rivera, Juan de Villanueva, Ventura Rodríguez y otros muchos a los que Dios ya ha perdonado.

Indudablemente, con esos mimbres, El Teatro Español es uno de los más hermosos del mundo.

En El Teatro Español de Madrid se construyó el primer decorado corpóreo para un *Alcalde de Zalamea*; y, en una *Fuenteovejuna* memorable, Gurman se atrevió a partir el escenario de manera longitudinal, disponiendo encima de ese puente a todo el pueblo de Fuenteovejuna, ante el espanto de los espectadores que pensa-

ron que aquello se hundiría. En El Teatro Español, Cayetano Luca de Tena sacó, por primera vez, los focos del escenario para poder iluminar desde fuera.

En El Teatro Español se representó en 1901, por primera vez, *La Celestina*, con una magnífica interpretación de Carmen Oliver. Y, en el año 1949, un joven Cayetano Luca de Tena, dirigió una *Celestina* extraordinaria.

En El Teatro Español han sido representados todos los autores españoles. En El Teatro Español han dirigido todos los mejores directores, han estado los mejores actrices y los grandes actores, y en el Teatro Español hoy está Mario Gas.

El Teatro Español, como dijo Louis Jouvet al entrar y ver la sala por primera vez: «es el más hermoso del mundo». Pues muchas gracias a El Teatro Español, muchas gracias a todos y yo creo que, de la mano de Mario Gas, su director, tenéis una casa maravillosa en la Plaza de Santa Ana. Muchas gracias.

D. Mario Gas
Director de El Teatro Español

En primer lugar, muchísimas gracias a estas Jornadas, a todas las entidades colaboradoras, a todo el mundo que ha hecho posible que El Teatro Español sea reconocido con este premio.

Para mí es un orgullo, en estos momentos, representar a El Teatro Español. Soy muy consciente de que soy un pasajero más, que está contribuyendo desde su propio criterio, desde su propia ideología, conjuntamente con todo su equipo, a la vitalidad de un teatro que, como bien ha glosado Andrés Peláez, es fundamental en la historia del arte de Talía en España, y yo diría que en Europa.

Es cierto lo que decía Louis Jouvet, pues hoy en día, cualquier director o actor, de cualquier país de Europa, de cualquiera de las compañías que hemos acogido en El Teatro Español continúan quedándose sorprendidos, sobrecogidos, admirados y emocionados al pisar, por primera vez, la sala de El Teatro Español.

Hay teatros maravillosos y magníficos a todo lo largo y ancho de Europa, pero algo tiene El Español, es una proporción mágica que hace que todo el mundo, cuando entra ahí, se sienta absolutamente invitado a dar lo mejor de sí mismo.

Esto ha ocurrido desde los polacos, hasta los americanos, los ingleses, los alemanes, los italianos y siempre se repite. Es realmente un lugar muy mágico. Cuando acepté la dirección de ese teatro, fui muy consciente de que tenía una gran responsabilidad y tenía que conectar con todo lo que había sido su historia y servirla de la mejor manera posible: dando uno lo mejor que tiene de sí mismo, sin renunciar a su ideología, ni a su forma ni a su manera de pensar.

Siempre hay contradicciones y siempre hay problemas a lo largo de la vida y también en el teatro, pero he de decir que la relación que tenemos con los dirigentes del actual Ayuntamiento de Madrid han facilitado nuestra libertad creativa y nuestra libertad ideológica. Cierto es que algunos escollos se han producido, pero se han solventado, con mejor o peor fortuna, respondiendo desde la integridad de

cada una de las partes a la magnitud de los problemas planteados. En cualquier caso, nosotros hemos obrado de la mejor manera posible, y la historia dirá o sancionará si nuestra actitud ha sido –en estos casos de conflicto- la correcta o no.

Decía antes Andrés Peláez que él apareció un día en Madrid y se fue directamente a El Teatro Español. Yo he transitado El Teatro Español desde mi infancia, porque no es ningún secreto que provengo de una familia muy vinculada, entre otras cosas, al teatro y a la música. Pero yo diría que mi primera estancia deliberada, consciente y volitiva, de ir a El Español se produjo, si no recuerdo mal, en noviembre de 1966. A la sazón, yo era un joven director de Teatro Universitario, de Teatro Independiente, en Barcelona, y me desplazaba a Madrid para intentar pactar con Víctor Arauz (en aquella época director de los Teatros Independientes o de Cámara y Ensayo), para que Censura me aprobara por lo menos diez funciones de un texto inglés, que se llamaba *Taste of honey (Un sabor a miel)*, que yo estaba dirigiendo en Barcelona. Aproveché esa estancia para asistir a muchos espectáculos y recuerdo perfectamente estar viendo, un sábado por la tarde, una representación a teatro lleno de *El cerco de Numancia*, dirigido por Miguel Narros, en el que después hubo un coloquio muy interesante.Yo viajaba a Madrid en esa época y uno de mis puntos de referencia (entre otros) era José Luis Alonso: persona a la que siempre visitaba, porque me parecía que era un director que tenía algo muy especial.

En aquella época, todos los que empezábamos y queríamos cambiar un poco el teatro, mirábamos con pasión a gente como Miguel Narros, Adolfo Marsillach y tantos otros. Pero la pasión significa que a veces estábamos muy de acuerdo con ellos y a veces estábamos muy en desacuerdo con ellos.

Como decía Samuel Fuller, el director de cine: «yo, cuando empecé, quería cambiar el mundo; cuando alcancé cierta madurez, quería cambiar el mundo del cine; y ahora que ya estoy a punto de retirarme, lo que quiero es que el mundo, y el mundo del cine, no me cambie a mí.»

Nosotros empezamos un poco así, y esperemos que mi generación –cuando ya no estemos en funcionamiento- haya podido dar un poco medida de lo que creemos que debe ser el mundo del teatro y el mundo de la opinión, porque el teatro es opinión frente a las cosas que ocurren.

Poco más voy a decir. Solo agradecer este premio. Soy absolutamente consciente de que es un premio a la trayectoria secular de El Teatro Español, por el que -como ha señalado Andrés Peláez- han pasado las mejores compañías, los mejores actores y los mejores directores. Ha sido un teatro de referencia para el teatro español durante varios siglos. En lo que se refiere a los textos del Siglo de Oro, nuestra atención ha recaído en la producción que hicimos de *La hija del aire*, o la venida de Bridge Project y de la Royal Shakespeare Company, con cuatro textos del Siglo de Oro. Es posible que la programación de obras del Siglo de Oro no sea tan amplia como en otros momentos, pero hemos creído que realmente, en estos momentos, hay una institución adulta, seria y competente, desde la que se abordan sistemá-

ticamente la recuperación de textos conocidos o desconocidos del Siglo de Oro español. Me estoy refiriendo a la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

Entiendo que el teatro de un país no son solamente los autores, sino que es todo aquel cuerpo humano vivo que lo conforma en cada etapa histórica: actores, directores, escenógrafos, técnicos...

Lo importante de un teatro es que su vitalidad interna pueda manifestarse de una manera absoluta y traspasar la frontera para ir a la búsqueda del público, concienciarnos y ser un poco mejores al final de cada función, de cada espectáculo y de cada temporada.

Anteayer asistí a la imposición, por parte de la Universidad Complutense de Madrid, como Doctor Honoris Causa a José Luis Gómez. Un acto espléndido, emotivo y edificante. Al final, el turno de oradores le correspondió al Rector de dicha Universidad, a Carlos Berzosa. Aparte de hacer un discurso magnífico a favor del teatro, y de lo que significa el teatro como compromiso ante una sociedad, y como espejo ante una sociedad, dijo: *«No os calléis nunca, el teatro es un altavoz de los problemas que tenemos en la sociedad, no os calléis nunca, aunque alguien quiera empañar vuestra voz, seguid hablando y diciendo lo que pensáis y lo que queréis»*. En El Teatro Español, con todas las contradicciones que podamos asumir, nos hemos marcado, desde el principio, tener una voz propia, hablar, no callarnos y establecer un contacto con el público, entendiendo que el teatro es un vehículo de mejora personal y colectiva en todas las sociedades, y la sociedad que se olvida de ello, es una sociedad inerte, que camina hacia la malversación más profunda, espiritual.

No me quiero extender y vuelvo a reiterar las gracias en nombre de El Teatro Español que, aunque es un teatro antiquísimo, yo creo que es aún un niño, que en el futuro, con toda la gente que irá pasando por ahí, dará muchas jornadas de alegría al teatro español y a la convivencia en este país. Muchas gracias.

PRESENTACIÓN DEL PROYECTO DE COPRODUCCIÓN: *EL INVISIBLE PRÍNCIPE DEL BAÚL*

Preside y modera: D.ª Ascensión RODRÍGUEZ BASCUÑANA
Directora de Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería

D. Juan Dolores Caballero
Director del Teatro del Velador

El proyecto surge de la idea de retomar textos de autores no conocidos y, en este caso en concreto, de un autor andaluz desconocido.

Después de revisar varios textos, encontramos *El invisible príncipe del baúl*. Para mí fue un hallazgo por el elemento grotesco que aparece en él. Desde ahí, empezamos a hablar con los distintos coproductores y les interesó el proyecto.

Es un texto complicado, tiene unas imágenes maravillosas y nos cuenta una historia sencilla, con un argumento actual. Nos muestra cómo un hermano mayor es nombrado heredero, a pesar de no merecerlo. Nosotros vamos a fundamentar la obra en la estupidez y la soberbia del poder.

Seguiremos la línea de trabajo de la compañía, es decir, basándonos en lo grotesco, en los ritmos, en esos personajes feos, pero entrañables, e inventaremos unas situaciones en donde, fundamentalmente, nos podamos reír y nos podamos reír no con el poder, sino del poder, y ponerlo en crisis de alguna manera. Poco más puedo decir de este tema, porque estamos en puro proceso.

D. Francisco Domínguez Matito
Universidad de la Rioja

Lo primero que querría es dar las gracias y expresar mi satisfacción por estar en una mesa como esta y, una vez más, en las Jornadas de Almería.

Hace doce años, el profesor Felipe Pedraza nos invitó a unos cuantos especialistas y estudiosos del Siglo de Oro a participar en un volumen, en el número 11, de los *Cuadernos de Teatro Clásico*, que se titula: «Doce comedias buscan un tablado».

No me he tomado la molestia de ver cuántas de las doce propuestas que aquí figuran, efectivamente, tuvieron éxito y subieron a las tablas. Quizá, dos o tres. Nunca pensé que *El invisible príncipe del baúl* pudiera estar sobre un escenario después de que se estrenara hace más de cuatrocientos años. De modo que estoy muy satisfecho de estar aquí, porque esta obra, a la que tengo tanto cariño, la voy a poder ver representada.

Creo que *El invisible príncipe del baúl* es una obra emparentada con otra obra del mismo autor, Cubillo de Aragón. Ya Cubillo de Aragón es un autor que estamos reivindicando, desde hace algunos años, unos cuantos críticos, porque es un autor granadino muy interesante. Hay que ir cambiando el chip en los estudios del Siglo de Oro, que siempre están pivotando alrededor de Lope, de Calderón, alrededor de Tirso, y de ahí no salimos, y Lope, Calderón y Tirso mueven una rueda que, al fin y al cabo, son las de las veinticinco comedias de toda la vida, y no salimos de ahí ni los directores escénicos, ni las instituciones, ni los editores, ni los críticos.

Hay que ir fijándose en esta otra serie de autores, generalmente llamados del ciclo de Lope, del ciclo de Calderón, autores secundarios... En fin, fórmulas y marchamos, en el fondo, despectivos o minusvalorativos con respecto a estos dos grandes, porque aportan (bien mediante escrituras originales, o refundiciones o re-escrituras) textos de muchísimo más valor que otros textos de grandes autores que, muchas veces, son textos que salen de un taller, en el que hay una serie de fórmulas que se van repitiendo y repitiendo y no aportan absolutamente nada. De modo que Cubillo de Aragón es uno de esos autores, como Vélez de Guevara, Alarcón o Zorrilla.

Creo que toda la obra de Cubillo de Aragón ha sido muy valorada por la crítica desde el XVII hasta el XX. Quizá la obra más considerada sea *Las muñecas de Marcela*, seguida de *El señor de noches buenas*.

El señor de noches buenas es el texto previo del que parte Cubillo para escribir *El invisible príncipe del baúl*, y la crítica se ha dividido a la hora de valorar ambas obras, inclinándose por *El señor de noches buenas*. Yo discrepo, Cubillo editó en 1654 una colección canónica, de entre las más de cien obras que dijo haber escrito, en la que incluyó: *El señor de noches buenas* y *El invisible príncipe del baúl*.

Digo que Cubillo valoró más *El invisible príncipe del baúl* porque seguramente tuvo más éxito en las tablas que *El señor de noches buenas*, y porque es una obra mucho más elaborada que *El señor de noches buenas*.

Lamentablemente, no tenemos constancia del éxito en las tablas de *El invisible príncipe*. Probablemente se escribió hacia 1637, después de la batalla de Nördlingen (1634) de los tercios españoles en Flandes a las que hace referencia. También sabemos que la representó un gran autor de comedias: el autor Pedro de la Rosa. No tenemos datos de representación en las tablas, pero sí tenemos la constancia de que fue una obra de Cubillo reeditada a lo largo del XVII, XVIII y XIX. De modo que, a falta de esos datos de escenario, pues lo que tenemos ahora es una representación en el 2011 que va a entroncar con la que sí conocemos con la de mediados del siglo XVII.

¿Quién es el invisible príncipe del baúl? Es un personaje fatuo, vanidoso, estúpido o necio, ridículo, extravagante, un personaje que cree ostentar un poder que no ostenta, un personaje en el que todo a su alrededor tiene una postura ambigua

o ambivalente. Por una parte, reverencia lo que representa; pero, en el fondo, suscita la crítica y la burla de todos los que le rodean, un personaje al que unos podían calificarle modernamente de "friki", otros podrían decir que es un optimista antropológico, es decir, un personaje moderno, un personaje actual, por tanto, es un personaje que tiene un gancho con la modernidad. Este es un personaje moderno, atractivo, motor de la acción, pero víctima de la acción, que está acompañado por un personaje fantástico: el bufón. El bufón mueve todos los hilos entre él y el príncipe, entre los demás personajes y él, y entre todo lo que hay sobre las tablas y en lo que hay en el patio. De modo que es un personaje que exige el mayor de los retos para la compañía tanto en su gestualidad, su vestuario, su apariencia física, sus movimientos.

En *El invisible príncipe del baúl*, Cubillo ha desplegado toda su batería de recursos artísticos y lingüísticos, referencias a los movimientos artísticos: el conceptismo, el culteranismo, a la utilización de diversidad métrica, a la gestualidad, aunque las acotaciones escénicas en el teatro clásico siempre son escasas, pero hay referencias culturalistas.

Si del protagonista de esta obra hemos dicho que es un personaje moderno, y un personaje que suscita muchas ideas y sensaciones en su conjunto; de la obra podemos decir que pone en solfa absolutamente todo. Vemos cómo un estúpido ostenta el poder, sin el mérito suficiente, en detrimento del que es más capaz, que es su hermano segundo.

Hubo, hasta hace unos años, una corriente crítica que ponía el énfasis en la valoración del teatro español del Siglo de Oro como una especie de propaganda política al servicio de la ideología de los Austrias. Esto no es cierto. Es decir: es cierto, pero no es todo cierto. Hay otro teatro que es crítico con la sociedad y crítico con el poder, a través del instrumento de la risa, que es un instrumento feroz y eficaz. En este sentido, *El invisible príncipe del baúl* es subversivo, porque pone en solfa el sistema del mayorazgo, que era un sistema en el que descansaba precisamente la sociedad de la época de los Austrias, cuestiona un valor como es el honor heredado, a través de la sangre, en detrimento del honor virtud, vieja idea que viene desde finales de la Edad Media y principios del Renacimiento, entre el honor heredado y el honor adquirido, el honor virtud, del que se hace asimismo, sobre el honor heredado que lo que da es un estúpido, y que tapa el honor virtud del que realmente debería ostentar el poder, que no lo ostenta, y el reconocimiento social. Pero, además, cuestiona los recursos y los tópicos y los tics de la comedia nueva, es decir, Cubillo se ríe absolutamente de todo: se ríe de Lope, de la Comedia Nueva y de sí mismo, y utiliza todos los recursos, por ejemplo, poner en boca del criado, en lenguaje noble, el tópico de la alabanza de la belleza de la dama que, normalmente, se pone en boca del noble, ridiculiza las relaciones de los nobles entre sí. Cubillo hace una especie de inversión de los valores, critica los pasos manidos de la Comedia Nueva, critica el lenguaje que emplean los personajes de la Comedia Nueva,

y critica situaciones repetidas en la Comedia Nueva, por eso *El invisible príncipe del baúl* es para mí una de las obras más interesantes. Asimismo, Cubillo es un dramaturgo capaz de distanciarse de su propio trabajo y de los demás, y contemplarlos de una forma muy fresca y muy moderna que es riéndose de todo lo que forma parte del contenido de la comedia e incluso de la forma en que la comedia trata eso.

D.ª Natalia Menéndez
Directora del Festival de Teatro Clásico de Almagro

Hablar, en este momento, de *El invisible príncipe del baúl* es una primicia, puesto que esta coproducción la presentaremos en el Festival de Almagro el seis de abril, pero me adelanto para decir que Olite, las Jornadas del Siglo de Oro de Almería, el Teatro del Velador y el Festival de Almagro hacen una apuesta por un texto complicado, bajo la dirección de Juan Dolores Caballero.

El Chino (como lo conocemos los compañeros de teatro) es uno de los creadores más representativos y más actuales de la escena contemporánea andaluza. Es un hombre que se ha formado con la danza contemporánea, con el teatro centroeuropeo, con la idea del esperpento, con lo grotesco. Creo que va a hacer un excelente montaje, estoy absolutamente convencida. A partir de aquí abrimos un camino por parte del Festival (e intuyo que por parte de otros festivales e instituciones) para hacer una apuesta no solo porque estemos en tiempos de crisis, sino porque hacemos una apuesta por proyectos que tienen algo que decir, algo que contar, de obras poco conocidas y con personas, directores, que hacen apuestas arriesgadas, atrevidas, que tienen impulso y energía.

Animo a todo el mundo, que pueda venir al Festival de Almagro, a ver el estreno de *El invisible príncipe del baúl*. Estoy convencida de que será un éxito.

D. Álex Ruiz
Director del Festival de Teatro Clásico de Olite

Lo primero, decir que es un placer estar en las Jornadas de Almería, felicitar a su directora, Ascensión Rodríguez, y dar las gracias porque nos hemos sentido muy bien acogidos y muy a gusto en estas Jornadas.

En segundo lugar, es un placer tener estos compañeros de viaje en este proyecto: el Festival de Almagro, Jornadas del Siglo de Oro de Almería, el Teatro del Velador, Juan Dolores Caballero. Yo creo que son unas piezas que van a componer, al final, un proyecto, un espectáculo. Yo creo que va a ser un viaje que merecerá la pena.

En tercer lugar, decir que este proyecto, dentro del Festival de Olite, sigue la línea de crecimiento que estamos intentando llevar a cabo con el festival. Nuestro propósito es dar una coherencia a la programación con unas líneas artísticas, con algo que he denominado «los entornos». Precisamente, el año pasado, uno de estos entornos se llamaba «de apariencia y figurón», y ponía el foco de atención sobre

estos textos de comedia de figurón que tanto éxito tenían en su época. Después nos metimos en los espectáculos internacionales, y llega este año con este pequeño paso adelante, desde nuestra humildad, que es la coproducción de un texto desconocido. Creo que es labor de los festivales apoyar que se reconozcan estos textos, y nada mejor que con un director como Juan Dolores.

Este es un paso más dentro del propio Festival de Olite, y es una manera de que los proyectos sean coherentes y tengan carne y cuerpo y sean teatro.

Ascensión Rodríguez Bascuñana

Directora de las Jornadas de Teatro de Siglo de Oro de Almería

En nombre de las Jornadas de Siglo de Oro, os agradezco que estéis presentando aquí vuestro proyecto. Nosotros teníamos muy claro, desde el principio, que queríamos estar en el proyecto con el Teatro del Velador, en cuanto nos lo dijisteis, y sabiendo que también estaban los Festivales de Almagro y Olite.

El invisible príncipe del baúl se va a estrenar en Almagro, luego irá a Olite, y a Almería llegará en las próximas Jornadas, por lo que es un placer que –aún no habiendo sido presentado en vuestros festivales- podamos dar esta primicia.

Jornadas apuesta totalmente por la coproducción. Estamos de acuerdo con otros festivales en que es una obligación de los festivales coproducir. Hace dos años coprodujimos con Almagro, Olmedo y Chinchilla, *El sueño de Cosme Pérez*, que dirigí en aquella ocasión.

La coproducción es una línea en la que debemos seguir trabajando, y también establecer esos contactos para crear una red de festivales, que pueda favorecer el que las compañías de clásico tengan la tranquilidad de tener, al menor, una gira asegurada de todos los festivales que estamos aquí.

ARGEL Y ORÁN EN EL TEATRO CERVANTINO

Ahmed ABI-AYAD
Universidad de Orán

Ante todo, quiero manifestar aquí mi más profundo agradecimiento a los organizadores de estas Jornadas sobre el teatro del siglo de Oro, periodo capital que ha marcado gran parte de nuestras relaciones históricas, y cuyas repercusiones literarias fueron tratadas por muchos escritores de loa siglos XVI y XVII. Hoy, en estas manifestaciones científicas de Almería, vamos a repasar esos momentos difíciles que ambos pueblos vivieron a través de la literatura áurea, particularmente de las obras dramáticas, centrándonos en Miguel de Cervantes, quien por su presencia en Argel durante largo tiempo, va a ser el escritor más idóneo y mejor representante de esas relaciones gracias a su producción literaria. Por ellos, es un gran honor para mí hablarles de Cervantes y de mi tierra, Argelia, desde esta tribuna. Como se pueden imaginar, Argelia y Cervantes constituían una linda y preciosa pareja, muy amorosa, a pesar de todas las dificultades, penas sufridas y compartidas en aquella capital mediterránea y de la que, desafortunadamente, sólo han perdurado aspectos negativos derivados de la presencia allí del gran escritor.

En un Coloquio sobre Cervantes organizado por el Instituto mediterráneo del Teatro en 1993, yo decía a propósito de la personalidad del autor del *Quijote* lo siguiente: "nuestro novelista y dramaturgo M. de Cervantes es a la vez Español, Morisco, Italiano, Argelino, Magrebí, Africano y profundamente mediterráneo". Cervantes es, en fin, la expresión y la manifestación del espíritu mediterráneo moderno. En realidad, su amplia cultura es una síntesis y una rica experiencia de todos estos países que conocía muy bien.

Relaciones históricas

Las relaciones hispano-magrebíes se remontan a más de seis siglos de historia y particularmente con Argelia, cuyos vínculos con España tienen larga trayectoria histórica. Recordamos de paso algunos acontecimientos capitales que marcaron el principio de la época moderna y que los historiadores e investigadores de ambos países han vuelto a considerar con nuevas miradas y aproximaciones. Aludo evidentemente al año 2009, que nos recuerda dichas guerras y enfrentamientos con

motivo del V Centenario de la Conquista de Oran en 1509, época a partir de la cual la presencia española en el Oeste argelino duró casi 3 siglos. Del mismo modo, en el IV Centenario del terrible decreto de la Expulsión de los Moriscos en 1609, recordamos cuando se obligó a contingentes musulmanes a abandonar su tierra natal para ser desembarcados en las costas oranesas de las plazas españolas y en otros lugares en pocos meses.

Si a estos eventos históricos claves añadimos la presencia musulmana en la península ibérica, veremos cuán larga es la historia que nos une y sigue uniéndonos hasta hoy en día.

Mi presencia entre vosotros tiene una gran significación e interés para compartir juntos este riquísimo legado cultural que tenemos que visitar con mucha emoción y pasión a pesar del distanciamiento, para poder revivirlo con inmensas perspectivas de cooperación, colaboración y amistad entre ambos pueblos.

Recorrido cervantino por eL Mediterráneo

Ya muy joven, Miguel de Cervantes abandonó España prefiriendo el mar a la Casa Real o la Iglesia. Su travesía por el Mediterráneo le llevó a Nápoles y otras ciudades, en donde pudo apreciar, experimentar y apropiarse del Renacimiento italiano. Su experiencia militar al servicio de Juan de Austria le permitió participar en la batalla de Lepanto en 1571, frente a los barcos marítimos de las tropas otomanas y magrebíes. A pesar de la pérdida de su brazo izquierdo durante los enfrentamientos marítimos, Miguel de Cervantes, animado por aquel importante triunfo militar de la invencible flota española, pudo también participar, años después, en la conquista de la Goleta en Túnez con la expedición de Carlos V.

Este heroico recorrido militar de Miguel Cervantes amplió su fama y su prestigio a tal punto que a su regreso a España el 26 de septiembre de 1575, embarcó en Nápoles rumbo España, a bordo de la galera *Sol*, con la *Mendoza* y la *Higuera*.

Seis días después, tres galeras argelinas, al mando de Arnaute Mami, les atacaron frente a las costas catalanas [11] y Miguel de Cervantes y su hermano Rodrigo fueron cautivados por Dalí Mami. Las cartas de recomendación de Juan de Austria y del duque de Sessa que llevaba con él y en las que se daba fe de su buen comportamiento como militar y se rogaba al rey que se le concediera una capitanía en alguna de las compañías acantonadas en Italia, fueron interceptadas por sus raptores, revelando así su importancia y la cantidad de dinero que se exigiría para su rescate una vez cautivos en los baños de Argel.

---

[1] [1] Junan Bautista Avalle –Arce lo ha demostrado. Ver Francisco Franco Sánchez, (2006)"Cervantes y el Mar" in *Cervantes entre las dos Orillas,* Edición de María Jesús Rubiera Mata, pag.130. (no lejos de Palamós).

Cautividad de Miguel de Cervantes en Argel

La cautividad de Cervantes empieza en Argel en 1575 y durará hasta 1580. Como cautivo de rescate, gozaba de una cierta libertad que le permitía realmente pasearse por la ciudad. En los cinco años de cautiverio que pasó en Argel, Cervantes realizó cuatro tentativas frustradas de evasión, dos por tierra y dos por mar, en las cuales quiso asumir siempre la responsabilidad exclusiva de las acciones.

En 1576, prepara su primera huida por tierra hacía Orán con otros compañeros, pero, abandonados y perdidos por sus guías, regresan a Argel.

En 1577, la familia de Cervantes mandó 300 escudos con Fray Jorge de Oliva, quien pudo rescatar únicamente a su hermano Rodrigo, que llevaba la carta a Mateo Vázquez para informarle y, al mismo tiempo, para preparar una nave que pudiera ir a buscarlo a un sitio determinado. Pero esta segunda tentativa de fuga salió mal y Cervantes y otros cautivos fueron descubiertos en la cueva que inmortaliza hasta hoy el nombre de Cervantes en Argel. [22]

El fracaso de esta segunda empresa le llevó ante el gobernador Hassan Pacha, quien, al darse cuenta de su audacia y valor, decidió comprarle por 500 escudos de oro a Dalí Mami, para tenerle a buen seguro, porque pensaba: "*Si yo tengo a este cristiano en mi poder, Argel estará segura*", según nos lo cuenta el Dr. Antonio de Sosa,[33] compañero cautivo de Cervantes y gran cronista de la época que había seguido tan de cerca la cautividad en Argel. Cautivo del rey de Argel, Cervantes no se desanimó y reanudó su huida en 1578. Logró mandar una carta al gobernador español de Oran, Martín de Córdoba, pidiéndole que le enviase algunos espías conocedores del terreno para facilitarle la fuga. Su carta fue interceptada y Cervantes fue condenado a dos mil palos, pero gracias a la intervención de personas importantes de Argel, no se cumplió el castigo, como se nos confirma en los capítulos XXXIX - XL y XLI de la Primera Parte de *El Quijote*.

El cuarto y último intento tuvo lugar en 1579. Cuando todo estaba perfectamente preparado, los renegados Blanco de Paz y Cayban lo delataron. Pero,

---

[2] En lo alto del jardín « des Essais » de Argel se encuentra la cueva de Cervantes en homenaje al principe de los ingenios. En la placa conmemorativa se lee lo siguiente:"Cueva refugio que fue del autor del Quijote ; año 1575. recuerdo que a su memoria dedican el Almirante jefe y oficiales de una escuadra española a su paso por Argel , siendo cónsul General el Marqués González »1887.

[3] Dr. Antonio de Sosa, verdadero autor de ***la Topographia e Historia general de Argel***, atribuido por fraude desde siempre a Fray Diego de Haedo. Ver nueva documentación descubierta por la Profesora María Antonia Garcés of Hispanic Studies de Cornell University, Department of Romance Studies- Ithaca, NY 14853 in *An Early Modern Dialogue with Islam: Antonio de Sosa's* Topography of Algiers *(1612)*. Edited with an Introduction by María Antonia Garcés. Trans. Diana de Armas Wilson. Notre Dame: The University of Notre Dame Press, 2011

presentados al Rey, Cervantes no quiso comprometer a nadie y se declaró único responsable de esta acción.

Esta noble y muy temeraria actitud destacó aun más la personalidad de Cervantes y contribuyó seguramente a que se le perdonase y evitarle el castigo.

Finalmente, gracias a los padres religiosos Fray Juan Gil y Antonio de la Bella,[44] y tras muchas gestiones de su familia para rescatarlo, Miguel de Cervantes fue liberado, abandonando definitivamente el barco que debía conducirlo con el rey Hasan Pacha a Constantinopla, el 19 de septiembre de 1580. Estas acciones de Cervantes en Argel representan un "hermoso heroísmo" que en tierra de Argelia complementaba el de Lepanto.

Si la cautividad de Cervantes en Argel fue tan terrible y desastrosa como se pretendía, su vida en España, tras su liberación, no fue mejor sino todavía peor al considerar su importante estatuto de cautivo de rescate y héroe de la batalla de Lepanto como otras actividades militares.

Tales son las etapas más importantes y reveladoras que relacionan la vida de Cervantes con Argelia. Este inolvidable y durísimo cautiverio de Cervantes en Argel, sembrado tanto de privilegios como de simpatías, y marcado por cuatro audaces y frustrados intentos de fuga, impregnó hondamente su producción literaria.

La narrativa cervantina, muy ligada a su vivencia en Argel, ofrece un testimonio personal sobre la vida en aquella ilustre ciudad cosmopolita y tan poblada como algunas ciudades italianas. Y a este propósito Evangelina Rodríguez escribía lo siguiente: "Llega a Argel y se encuentra con una populosa ciudad, llena de sol y muros blancos, de no menos de cien 100.000 habitantes, (de los que 25.000 son esclavos), más poblada que Roma o Palermo, y tanto o más animada que Nápoles"[55]

Aquí aparecen sus primeras impresiones sobre Argel:

Argel es, según barrunto
arca de Noé abreviada,
aquí están de todas suertes,
oficios y habilidades,
disfrazadas calidades.

---

[4] Ver el artículo de F. Cortines MURUBE: « Cervantes y sus libertadores Trinitarios », Sevilla, 1950.

[5] "*Cervantes perdedor: El Magreb también desde el margen*" in "Argel y la huella del cautiverio en la obra cervantina" in las Actas del Coloquio Internacional organizado por José Monleon, Dr. del Instituto Internacional del Teatro del Mediterráneo sobre « la influencia del Cautiverio en el pensamiento y la obra de M. de Cervantes » en Madrid del 13 de diciembre de 1993. *La huella del cautiverio en la obra y pensamiento de Miguel de Cervantes*, Ed. Fundación Cultural Banesto, Madrid, 1994, pag.28.

Su cautividad en Argel resulta, pues, benéfica y engendró afortunadamente dos obras dramáticas: *El Trato de Argel* y *Los Baños de Argel* que perpetúan su vida en aquella ilustre ciudad mediterránea.

Viaje y estancia de Miguel de Cervantes en Orán

Un año después de su liberación, Miguel de Cervantes, orgulloso de su recorrido militar, su participación en la batalla de Lepanto y cautividad argelina, intentó obtener algún trabajo en la corte, como justa recompensa a sus servicios. Muy entusiasmado, solicita un puesto oficial en las Indias, pero no fue aprobada su solicitud de cargo oficial en América.

En resumidas cuentas, pienso que este rechazo a su petición resulta, al fin y al cabo, como un evento muy positivo con respecto al futuro recorrido literario cervantino y tanto más en España como en Argelia, visto que gracias a todo ello, seguimos reuniéndonos al igual que hoy en dichas Jornadas de Almería para hablar del legado cervantino y particularmente de su teatro en el Siglo de Oro. Y a propósito, Azorín, en su artículo "Cervantes y América", escribió: Cervantes pide un destino en América: se le niega. Naturalmente se le niega. Se le dice que pida algo en España; ¡se le hubiera negado también! ¡No faltaba más! ¡A dónde iríamos a parar! Cervantes no va por lo tanto a América. Contamos con el *Quijote,* si Cervantes hubiera ido a América, no tendríamos el Quijote". [66] Y yo añadiría: más que el *Quijote*, es toda la producción cervantina la que sirve aquí de testimonio emblemático para resaltar algunos fenómenos sociales, vigentes en aquella época y muy actuales hoy en día, como lo podemos notar más abajo. En efecto, además del *Quijote* donde abundan diversos y complejos problemas de los países mediterráneos, M. de Cervantes tiene en su repertorio teatral tres comedias relacionadas con Argelia, en las cuales expone temas que hoy nos preocupan a todos y particularmente en estas Jornadas sobre el Teatro del Siglo de Oro.

En ellas, se alude a importantes aspectos relativos a las formas de relación social, a las ideologías y tendencias religiosas. Al igual que hoy, se planteaban en la época moderna, cuestiones tan apremiantes como, el mestizaje matrimonial, el exilio forzado y emigración por necesidad vital, los conflictos religiosos y la intolerancia, el multilingüismo, los nacionalismos, la xenofobia, el racismo etc. Cervantes las evocó en sus obras con clarividencia y noble espíritu crítico.

Finalmente, tras la amarga respuesta a su demanda para viajar a América, obtuvo Cervantes, en cambio, el favor de parte del rey Felipe II, quien en la primavera

[6] Publicado en el Diario *ABC* en del 24 de marzo de 1947, Ver Francisco Franco Sánchez, (2006)"Cervantes y el Mar" in *Cervantes entre las dos Orillas,* Edición de María Jesús Rubiera Mata, pag.176

de 1581, le mandó a Orán, en una comisión secreta a las órdenes del comandante Martín de Córdoba, gobernador de las Plazas fuertes de dicha ciudad. Su estancia duró casi un mes y le permitió viajar hasta Mostaganem, en donde tuvo contactos e intercambios con los notables musulmanes, impregnados directamente en el sufismo murciano del ilustre alfaquí Ibn Arabi. En Orán, Cervantes fue recibido por los hijos del Conde Alcaudete[7], que le informaron sobre el famoso asedio de Oran y Mers-El-Kebir, llevado a cabo por Hasan Pacha en 1563 y que duró más de un mes.

Las consecuencias de aquel asedio fueron muy trágicas para ambos países y, sin la llegada de los socorros por el mar, España hubiera perdido ya dichas plazas en esta fecha.

En definitiva, aquel acontecimiento militar ocurrido en Oran, fue en realidad determinante en el pensamiento de Cervantes, puesto que 18 años después, se notaban todavía las consecuencias dramáticas de aquel desastre causado en las plazas.

Su presencia en los lugares conflictivos y el relato sobre el asedio a cargo de Don Martín con las terribles repercusiones que aún se observaban en aquel momento, marcaron profundamente a Cervantes quien, muchos años después, lo dejaba mencionado en su obra dramática, *El gallardo español*. Esta obra ilustra el privilegio de su relación con Orán y pone de relieve aquel enfrentamiento histórico de mayor incidencia en las relaciones hispano-argelinas, hasta el punto de que este drama fue representado en el teatro oranés, no en las salas, sino más bien a cielo abierto en medio del paisaje, espacio y entorno natural de Mers El Kebir en 1960. [8]

Argelia y su impacto literario en la obra cervantina

Argel constituye pues, un espacio, un lugar de escritura y una fuente literaria real e histórica que permite a Cervantes fundamentar todos sus recuerdos y hazañas personales. Es el reflejo de una parte importante de su vida y es lógico que en ella se desarrolle toda su narrativa y comedia. Desde la *Epístola a Mateo Vázquez*, escrita en los baños de Argel en 1577, hasta los *Trabajos de Persiles* y *Segismunda*, la ciudad de Argel es el escenario de todo el cautiverio, donde las aventuras y las referencias personales, así como los componentes sociales y antropológicos, son novelados y forjados sobre esta tierra Africana.

---

[7] El padre murió en la batalla de Mazagrán en 1558 y su hijo **Alonso** fue cautivado por Hasan Pacha y llevado a Argel.

[8] Por el traductor y escritor hispanista francés de origen española Emanuel Robles y la representación teatral de esta obra desconocida, por el director de teatro Georges Robert D'Eshougue Ver Emanuel Robles – "Cervantès à Oran" in ***Simoun***, n°28-29, 7 ème année 1954
Y Georges Robert D'Eshougue, "Notes pour une mise en Scène" in *Simoun*, n°28-29, 7 ème année 1954…

Por su importancia y la hondísima huella que dejó en Cervantes, el tema de la cautividad constituye el leitmotiv literario indisociable de Argel, punto clave de la mayor parte de la obra cervantina.

De su fructífera y abundante producción literaria, Cervantes nos legó tres comedias en recuerdo de su estancia en Argel y Oran: *El trato de Argel, Los baños de Argel, El gallardo español* y la novelita *La historia del cautivo*, incrustada en *El Quijote*. En todas ellas aparecen de modo evidente los indicios de cuanto experimentó y vivió Cervantes en tierras argelinas. En un episodio del *Persiles* se lee :*"No quiero que vayan a nuestra casa - dice el alcalde refiriéndose a los pícaros estudiantes – sino a la mía donde les quiero dar una lición de las cosas de Argel, tal que aquí en adelante ninguno las coja en mal latín , en cuanto a su fingida historia."*

Incluso los elementos topográficos y onomásticos son abundantes, y denotan el perfecto conocimiento por parte de Cervantes de ciudades y nombres argelinos.

Cervantes amplifica la resonancia de Argel y vuelve a tratar el mismo tema con insistencia en su teatro, puesto que esta vez Argel aparece en los títulos de sus comedias.

En la comedia *El Trato de Argel,* escrita en 1586, Cervantes dramatiza una complicada situación. Sobre un fondo histórico y real se entretejen unas intrigas de amores cruzados: mora /cristiano cautivo, moro /cristiana cautiva. Abundan, recuerdos personales de Cervantes para resaltar su captura. En la primera jornada Leonardo dice :

Amigo Saavedra.
Quitóle libertad el Hado esquivo
de Málaga pasando a Barcelona;
Cautivóle Mami,
Corsario esquivo.
En su manera muestra ser persona
de calidad, y que es ejercitado
en el duro ejercicio de Belona.

El personaje Saavedra contesta y nos presenta Argel de esta manera:

Cuando llegué cautivo y vi esta tierra
tan nombrada en el mundo, que en su seno
Tantos piratas cubre, acoge y cierra,
no pude al llanto detener el freno.

Se alude también al fracaso de la expedición de Carlos V en 1541, cuando, acompañado de Hernán Cortes, intentaba conquistar Argel pero sin éxito.

Ofrecióse a mis ojos la ribera
y el monte donde el gran Carlos tuvo

levantada en el aire su bandera
y el mar que tanto esfuerzo no sostuvo.
Pues movido de envidia de su gloria,
Airado entonces más que nunca estuvo.
Estas cosas volviendo en mi memoria,
las lágrimas trajeron a los ojos.

Cervantes nos da mucha información topográfica sobre Argelia. Y al preparar su fuga nombra algunas ciudades, ríos, montes, etc., que muestran su perfecto conocimiento del terreno. Así lo expresa:

Pues hay desde aquí a Oran sesenta leguas,
y sé que he de pasar primero,
dos ríos, uno de Bates (Sic) nombrado
río de Azafrán que está aquí junto,
otro, el de Hiqueznaque, que es más lejos.
Cerca de Mostagàn, y a mano derecha
Está una levantada y grande cuesta
que dicen que se llama el cerro gordo
y puesto encima de ella se descubre,
frente por frente un monte , que es la silla
que sobre Oran levanta la cabeza.

Finalmente, después de referirse a su frustrada evasión hacia Orán y del severo castigo, nos habla Cervantes de los redentores Fray Juan Gil y Jorge de Olivo, que vinieron a Argel para rescatarlo. Este recuerdo histórico personal y muy emocionante constituye un acontecimiento feliz que traduce agradecimiento, atención y afecto del autor respecto a sus libertadores. Primero alaba a Juan Gil :

Que es llegado
Un navío de España y todos dicen
que es de limosna cierto, y que en él viene
un fraile Trinitario Cristianísimo.
Amigo de hacer bien, y conocido
rescatando cristianos, y da ejemplo
de mucha cristiandad y gran prudencia
Su nombre es Fray Juan Gil.

Después alaba a Jorge de Oliva:

¡Mira, no sea!
Fray Jorge de Oliva, que es de la orden
de la Merced , que aquí también ha estado
de no menos bondad y humano pecho.

En *Los Baños de Argel,*reaparece el tema de los cautivos. Cervantes emplea literariamente los mismos trucos. Los mismos amores cruzados. Toda la acción se desarrolla en Argel y son precisamente estos recuerdos personales inolvidables los que animan a Cervantes a repetir el tema, perdurando así su heroísmo y el de todos los españoles en la poderosa ciudad de Argel.

En este Argel cosmopolita todas las comunidades convivían y practicaban sus confesiones. Se permitía a los cristianos e incluso esclavos practicar libremente su culto y celebrar la misa el domingo y las fiestas religiosas, y a los judíos no trabajar el día de Sabbat.

Esta virtud, muy conocida en la España musulmana, provocó la admiración de Cervantes quien había conocido la represión de los Moriscos con la Inquisición en la península ibérica. Así por boca de unos de sus personajes la pone de manifiesto:

Y aún otra cosa, si adviertes,
que es de más admiración,
Y es que estos perros sin fe
nos dejen como se ve
guardar nuestra religión,
que digamos nuestra misa
nos dejan, aunque en secreto.

Tampoco faltaba libertad y regocijo para estos cautivos de rescate; pues en una plática, uno de los personajes de *Los baños de Argel* lo señala de este modo:

Pues Amigo ¿a dónde vamos?
Aunque está de aquí un buen rato
Al jardín de Agimorato.
Allí podremos a solas
danzar , cantar y tañer.
Y hacer nuestras cabriolas.
Demos vado a la pasión,
Cuanto más, que es la intención
del cadi que nos holguemos
Y que los viernes tomemos
honesta recreación.

La otra producción que tiene por escenario Argel es *La historia del cautivo,* novelita insertada en la primera parte del *Quijote,*[9] que coincide con la comedia *Los baños de Argel* en el tema de la fábula de amores cruzados y de la conversión al cristianismo de la mora enamorada del caballero cautivo; y con *El Trato de Argel*, en el de los amores deseados por los amos musulmanes. Al igual que en las comedias, asistimos también a sus reminiscencias personales, dada su implicación en dicha heroica acción dotada de favores y privilegios: *"Solo* libró bien con él un soldado español llamado tal Saavedra, al cual con haber hecho cosas que quedarán en la memoria de aquellas gentes por muchos años, y todas por alcanzar la libertad, jamás le dio palo ni se le mando dar, ni le dijo mala palabra..."

La descripción de costumbres, ambiente y lugares de Argel, responden también a la realidad conocida por el propio Cervantes, que alude esta vez a la lengua franca, hablada en Argel entre todo el mundo. Así nos lo comunica de este modo:

> *"Y así determiné ir al jardín (de Zoraida) y ver si podría hablarla, y la primera persona con quien encontré fue con su padre, el cual me dijo en lengua que en toda la Berbería y aun en Constantinopla, se habla entre cautivos y moros que ni es morisca ni es castellana, ni de otra nación alguna, sino una mezcla de todas las lenguas con la cual todos nos entendemos..."*

Por lo tanto, la *Historia del Cautivo* como *El Trato de Argel* y *Los Baños de Argel,* constituyen una familia de obras cuyas tramas se desarrollan con variantes y detalles puramente circunstanciales. En fin, todo está allí, como un cuadro abigarrado que recoge en totalidad la vida argelina relacionada con los cautivos y Cervantes mismo en aquella época.

Sólo me queda ahora aludir rápidamente a la otra comedia, *El gallardo español,* cuyo escenario transcurre esta vez en la ciudad de Orán, presidio históricamente español, y que refleja hechos reales conocidos por Cervantes durante su visita en 1581.

La acción de la comedia *El gallardo español,* se desarrolla en Orán y presenta dos situaciones: una imaginaria y otra real. La ficción está constituida por los amores del moro Ali Muzel con la mora Arlaja, que vive en un aduar cercano a Oran; y luego la realidad que corresponde a la defensa de Orán por los españoles frente a los ataques árabes[10] y particularmente al asedio de Mers El Kebir por el gobernador de Argel Hasan Pacha en 1563.

---

[9] La historia referida por el cautivo Ruiz Pérez de Viedma de los capítulos XXXIX-XL y XLI de esta primera parte,

[10] Cervantes no nombra al Profeta Mahoma con los epítetos insultantes que eran corrientes en su época, pues no se advierte en él alguna hostilidad hacia la vida religiosa musulmana

Como lo señalamos ya, en su estancia y presencia en Orán Cervantes pudo recoger él mismo, las informaciones relatadas por los propios protagonistas, Alonso y Martin de Córdoba, sobre la situación de aquel enfrentamiento militar cuyas terribles consecuencias eran todavía visibles en el terreno.

En esta pieza, Cervantes, muy respetuoso de los valores humanos, parece rendir aquí un homenaje al combatiente árabe Ali Muzel, que se destaca él también por su espíritu noble y valiente al desafiar de este modo a don Fernando:

Y así, a ti te desafío,
Don Fernando el fuerte, el bravo,
tan infamia de los moros,
Bien se verá en lo que he dicho
que, aunque aya otros Fernàndos.
es aquel de Saavedra
a quien a batalla llamo.
Y para darte ocasión
de que salgas mano a mano
a verte conmigo agora,
destas cosas te hago cargo:
que peleas desde lejos,
que el arcabuz es tu amparo,
Aquí, junto a Canastel,
solo te estaré esperando.

En esos combates militares, Cervantes nos revela imágenes nobles y dignas de sus personajes incluso del enemigo, que aquí es considerado con estimación, lo que da más valor y originalidad a esta comedia. El moro Ali Muzel aparece con la dignidad y talante de un caballero cristiano; como lo ilustra este romance:

Escuchad los de Oran,
Caballeros y soldados
Que firmáis con nuestra sangre
Vuestras luchas señaladas.
Ali Muzel soy, un moro
De aquellos que son llamados
Galanes de Miliona.
Tan valiente como hidalgo...

El gallardo Español es la síntesis de todo eso y, a pesar de su aspecto literario, representa un verdadero documento sobre la presencia española en Orán con

objetividad y visión realista, digna de Cervantes, sobre varios elementos históricos, geográficos, sociológicos y económicos.

La idea de la igualdad y dignidad de los seres humanos está presente en toda la obra cervantina. Aquí la imagen que nos transmite Cervantes de los argelinos es una representación respetuosa y honorable a pesar de esa situación de guerra.

Pues el enemigo, o sea el árabe, es tratado con respeto y noble consideración tal como aparece en estos versos: *Es un moro cortés y valiente,* dice Fernando al referirse a Ali Muzel. Esta actitud de estima aparece también en el árabe cuando habla del español con este tono: *no es enemigo el cristiano, ¡contrario sí!* o *Pero don Fernando no es mi enemigo, sólo mi adversario.*

Notamos que este respeto es muy acorde hasta con las religiones en cuestión, puesto que la despedida del capitán Guzmán y del propio Ali Muzel, se hace con una reverencia serena y respetuosa. Y Don Fernando le contesta más adelante al moro Ali Muzel :

… y aun pienso hacer por ti
lo que a un amigo fiel,
porque la ley que divide
nuestra amistad, no impide
demostrar hidalgo pecho…[11]

Otro buen sentir cervantino se destaca aquí en el trato de los dos combatientes. Dignos y recíprocos deseos religiosos de alta cordialidad y respeto ilustran esta despedida:

Dice - Guzmàn : Tu Mahoma, Ali te guarde.
Responde - Ali Muzel : Tu Cristo vaya contigo.

Como vemos, manifiesta Cervantes en sus actitudes acatamiento y respeto hacia el otro, o sea el musulmán aquí. Para él son reprensibles los actos y comportamientos humanos y no las religiones como aparece en estas comedias. Él distingue entre la religión y quienes la practican. Lo que nos lo confirma Carmen García Valdés en su artículo: "No es la religión practicada lo que distingue a los hombres sino sus obras". [12]

---

[11] Cervantes, M de, ***El gallardo español***, en BAE, Madrid, pag.52- vers.26-30.

[12] "La influencia del cautiverio en el pensamiento y obra de Miguel de Cervantes" in ***La huella del cautiverio en la obra y pensamiento de Miguel de Cervantes***, Edic. Fundación Cultural Banesto, Madrid, 1994, pag.93.
Ídem.Ver también mi Artículo ''Argel y la huella del cautiverio en la obra cervantina'' in *la influencia del Cautiverio en el pensamiento y la obra de M. de Cervantes.*

A mi parecer, los literatos no han dado ningún interés a esta pieza teatral a pesar de su valor histórico y humano, quizás porque consideren que las comedias cervantinas no tienen el valor ni la atracción escenográfica y pública, comparadas con las de su contemporáneo y gran dramaturgo Lope de Vega.

En realidad, el reencuentro de Cervantes con la cultura musulmana por una parte, y el pluralismo cultural engendrado por el cosmopolitismo de la ciudad y los cautivos por otra, dejaron una huella profunda en su obra y pensamiento.

Esta impregnación cervantina de cultura árabe y mediterránea aparece frecuentemente en su obra. Su teatro representa la mejor expresión de esta impregnación árabe como lo señala el profesor Francisco López Estrada en su ponencia : *" el teatro actúa una vez más como un escaparate de las culturas , y sobre escenas españolas pudieran haberse visto los enredos de los amores de moros y cristianos, la turbamulta variada de gentes de uno y otro bando (…) y la variedad de turcos y moros (...) las chirimías y otras músicas que suenan, el colorido de las vestimentas, las palabras árabes y turcas que colorean la expresión local, los gestos, los saludos, etc."* [13]

Cervantes rompe las barreras étnicas y religiosas para sobrevalorar la amistad, el respeto y la tolerancia. Ahora bien, mucho se ha escrito sobre el cautiverio cervantino en Argel pero nunca se ha referido la influencia objetiva y el enorme impacto positivo que ejerció en él nuestra tierra. Si Cervantes no escogió el destierro forzoso en Argel, no se puede negar por otro lado ni menospreciar la experiencia de su estancia argelina que contribuyó indudablemente a su formación y genio intelectual. Cervantes supo transmitirnos esta cultura mediterránea a través de sus protagonistas españoles, árabes, turcos, italianos, franceses, etc.

Ahora bien, esta infinita variedad de culturas y sociedades, vivida y sentida plenamente durante sus diferentes estancias en países mediterráneos, dejó, como vimos, profundas e importantes huellas en Cervantes.

En fin, podemos afirmar que el cautiverio de Cervantes en Argel le permitió vivir dolorosa y riquísima experiencia en aquella ilustre y cosmopolita ciudad. La mejor expresión de su generosidad la manifestó a través de sus obras legadas como un gran homenaje a aquella tierra y cultura que seguramente amaba sin duda.

Por lo cual, consideramos que este legado literario de Cervantes sobre ciudades argelinas representa una especie de reconocimiento a la ciudad que le dio vida y libertad.

Además, Argel le permitió desarrollar su personalidad, ensanchar su espíritu y experimentar una vida rica en acontecimientos y cultura, cuyos resultados dieron lugar a una obra maravillosa, inmensa y genial en beneficio y honor de un patrimonio cultural común y universal.

---

[13] Francisco López Estrada "la comicidad como medio testimonial del mundo árabe en el teatro de Cervantes" in La huella del cautiverio en la obra y pensamiento de Miguel de Cervantes, Edic. Fundación Cultural Banesto, Madrid, 1994, pag.47

Terminaré con esta frase de mi querido profesor Morales Oliver, que decía:

Feliz la tierra de África para Cervantes,
Que le permitió labrar esta página de oro.

Y yo diré:

"Feliz la tierra de Argelia que le permitió sobrevivir y transmitirnos ese testimonio digno de su genio literario.

EL TEATRO ESPAÑOL

Conversación entre D. Andrés PELÁEZ y D. Mario GAS

A. P.- Son muchos los autores, directores y técnicos que han empezado su trayectoria en El Teatro Español, un lugar clave en la historia del teatro en nuestro país. En este sentido, podemos decir que su nombre es un acierto.

Si alguien no ha estado sentado en una sala de teatro vacía, y no se ha dado cuenta de que ese edificio estaba latiendo, es que no sabe lo que es el teatro. Nadie que no entienda el olor a zotal de los servicios de un teatro, no sabe lo que es el teatro ni ama al teatro, como bien supo entender Lola Membrives.

El Teatro Español tuvo dos incendios gravísimos. Eso le ha dado pedigrí porque pobre del teatro que no tenga en su propia historia, siquiera, un incendio. El Teatro Español tuvo dos y un intento de suicidio, y no lo digo en balde, porque los teatros son edificios que están muy vivos.

Digo lo del suicidio porque, en un periodo de casi diez años, El Teatro Español estuvo en un momento terrible de su historia bajo la dirección de Gustavo Pérez Puig y Mara Regatero, que lo convirtieron en una sala comercial al uso, echándole pulsos al teatro privado y al teatro comercial.

Recuerdo perfectamente que un diez de julio, mientras se representaba (y de qué manera) *La noche del sábado*, se suicidó y tuvo un conato de incendio, pero esa vez el suceso lo provocó el propio teatro porque no podía resistirlo más. Entonces, llegado ese terrible momento, se le encargó la dirección a Mario Gas, un señor con el que se equivocaron desde el principio, al que prejuzgaron como «otro catalán más». Pero, es curioso, porque al leer su biografía descubrí que nació en Montevideo.

M.G.- Sí. Soy uruguayo y negro, aunque no se vea. Lo dijo un crítico una vez: «el joven director negro, uruguayo, Mario Gas».

A. P.- Mi pregunta es: ¿qué teatro es el que a ti te entregan? ¿Cómo concibes la idea de que ese teatro vuelva al esplendor que siempre tuvo? ¿Qué proyecto es el que traías y qué proyecto es el que tienes?

M.G.- Alicia Moreno y Alberto Ruiz Gallardón me proponen, a lo largo del 2003, la dirección de El Teatro Español. Estuvimos hablando bastante tiempo. Yo más que fijarme en el pasado, hablaba un poco del futuro, de lo que yo podía aportar a El Teatro Español, y empiezo a renovar totalmente el equipo directivo.

A tu pregunta de qué entendía yo que tenía que ser El Teatro Español, puedo responderte que lo concebía como un lugar abierto a toda la ciudadanía y a todas las manifestaciones de las Artes Escénicas, con el fin de que un público que nunca había estado allí, pudiese entrar, y que muchos artistas que no hubieran estado allí, también pudieran estar. Es decir, toda la fuerza magnética que tiene ese espacio, que es evidente, y por mucho que se le describa nos quedaremos siempre cortos, era un contenedor importante para que mucha gente entrara ahí. Al principio algunos decían que íbamos a masacrar al público de El Español. No. El público, una vez que entra en El Teatro Español, se transforma, te sorprende donde está y queda absolutamente integrado en esa geografía que, desde luego, si es verdad que los teatros tienen vida propia, ése la tiene y muy potente. Nos propusimos crear una especie de continua marea de creación artística y de debate, y de abrirla a mucha gente y de hacer teatro español contemporáneo y teatro clásico (teatro del Siglo XX), quisimos invitar a compañías de fuera, que fuese un lugar de debate, de encuentros, de aprendizaje, de contrastes, quisimos internacionalizarlo, pero sin perder de vista que es un teatro para una ciudad con unas demandas muy variopintas, y siempre con el denominador común de la calidad. Partimos de la tradición para llegar hasta los niveles más altos de investigación. Con este objetivo, recuperamos el teatro lírico, que había sido durante muchos años un factor muy importante en ese teatro. Integrar a toda la masa técnica, hacer un verdadero equipo que estuviera al servicio de una ciudad, y de un teatro que tuviera algo que realmente tuviera que comunicar a los espectadores: conceptual, ideológica y formalmente. Ese era un poco el plan con el que comenzamos a trabajar desde el principio. Lo primero que hicimos, durante un tiempo, fue respetar la programación terminal, que estaba de la anterior gestión, y reabrir un foso de orquesta que había estado cerrado durante mucho tiempo, porque pretendíamos introducir ahí la ópera, la ópera de cámara, la zarzuela, y cualquier tipo de manifestación que tuviera necesidad de tener un foso, y yo creo que por ahí hemos llevado la línea de El Teatro Español, abriendo también la segunda sala, la sala pequeña, que fue muy bien recibida por la ciudad para espectáculos de menor formato, y complementándola con ese lugar de experimentación, abierto, que es el Matadero, en ese enclave tan fantástico, donde empezamos con una sala grande y donde ahora hemos abierto una segunda sala de un aforo medio, de unas trescientas localidades. Empezamos con una sala, tenemos cuatro y seguimos en el camino que iniciamos: producir, coproducir, invitar gente de Madrid, del resto de la Comunidad, del resto de España, del resto del mundo teatral, y hacer intercambios lo máximo posible.

A.P.- Después de la guerra, primero con Felipe Lluch, y después con Cayetano Luca de Tena, se establece un compromiso en el que El Teatro Español se va a dedicar a programar clásicos. Sería la llegada de Narros cuando se empezó a romper eso. Pero esta mañana has dicho –pidiendo perdón- que ahora en El Teatro Español no se programan muchos títulos de clásicos. Sin embargo, tenemos que recordar los

Shakespeare que se han hecho durante tu dirección, la *Celestina*, *La hija del aire* y el proyecto de la Royal Shakespare Company. Me gustaría que quedara más claro el por qué.

M.G.- Bueno, yo no he intentado pedir perdón, pero me parecía honesto y coherente explicar la razón por la cual hacíamos menos teatro clásico, al recibir este galardón a El Teatro Español y esta deferencia. Cuando yo entré en El Español, en los primeros meses, algunos sectores de la prensa me saludaban como: Mario Gas, furibundo córvido de pico furioso, por ejemplo. Otros decían que iba a convertir aquello, literalmente, en «una casa de putas», donde habría apartamentos, music hall, pero que no se iba a hacer teatro, que iba a enterrar al teatro español (de procedencia española), y que aquello iba a ser una olla de grillos tremenda. Esto fue, durante mucho tiempo, la respuesta de un sector de la comunicación bastante importante. Costó, pero conseguimos que nos entendiera el público. En mi opinión, en Madrid, en esos momentos, hay una compañía estable que se dedica a la reanimación, revisión y puesta en solfa de todos los clásicos, específicamente, españoles. Entonces, yo creo que El Teatro Español está liberado de ser el adalid de esa tarea, lo cual no quiere decir que, cuando haya determinadas propuestas, pues no hagamos montajes como *La hija del aire*, de Jorge Lavelli, con Blanca Portillo, o la *Celestina*, de Lapage, con Nuria Espert, o el proyecto de la Royal Shakespeare de revisitar cuatro textos del Siglo de Oro, pero eso me parece claro y meridiano. Me parece que somos un teatro municipal, frente a los teatros estatales que ocupan un determinado sector, y nosotros hemos de surtir de una manera amplia a una ciudad, lo cual no es pedir perdón, ni pensar si nos estamos equivocando. A mí me parece obvio. Además, el teatro clásico español tiene una serie de títulos emblemáticos, hay otros que el tiempo los ha enterrado con gran sabiduría, y entonces corremos el riesgo de estar siempre dándole vueltas a diez o doce espectáculos.

A.P.- Fernando Díaz de Mendoza empieza a hacer, de una manera intuitiva, algo que ahora nos parece evidente que es la dirección de escena. En El Teatro Español sería Cipriano Rivas Cherif, con Margarita Xirgu, cuando se empezó a trabajar con el concepto de dirección artística, aunque en una labor más amplia de la que conocemos ahora. Felipe Lluch, Cayetano Luca de Tena y Luis Escobar desarrollan un excelente trabajo como directores. ¿De qué manera ha ido evolucionando el concepto de dirección de escena?

M.G.- Bueno, yo creo que el concepto de director de escena en España, con respecto a Europa, entra muy tarde. Es después de la Guerra Civil cuando empieza ya a imponerse. Pero llega un momento en el que caemos también en una cierta grandilocuencia de la figura. Si en un momento determinado son los autores, y en otro momento determinado son los actores, hay otro momento en el que parece que el edificio teatral se sostenga únicamente en el director, llegando a desaparecer de los carteles el nombre de los actores. Esta práctica a mí me repugna desde mi punto de vista de director de escena. Yo siempre digo, en plan chascarrillo, que los

directores de escena somos una raza innoble, próxima a la extinción. Yo creo que ahora estamos en un punto intermedio que es muy bueno. Había un momento, por ejemplo, en el tardo-franquismo, o a principios de la democracia, en el que se acuñó ese término de director-creador, cosa que yo nunca he sabido qué ha querido decir. Ahora hay tendencias: hay directores que atomizan los textos, es decir, sin ser autores cambian los textos de tal manera que son irreconocibles; y hay directores que, a partir del texto, se hace una dramaturgia -o cortes- donde se reinterpreta a la luz de los acontecimientos contemporáneos y de la propia visión de los elencos que hacen las obras y las ponen en pie. Estos últimos son para mí los verdaderos directores coherentes y creadores. Pero el imperio del director creo que debe acabarse, como el imperio del actor, el imperio del autor. El teatro es un arte mestizo y colectivo que nace un poco de la unión de los equipos. Yo apuesto por un teatro colectivo, en el que cada uno tiene su misión a realizar, donde el director es un tercer ojo que guía, acompaña, mira, tiene la intuición de trabajar con la gente y consigue que todo el equipo tenga el máximo de potencia de comunicación con el público, y en eso sí creo que estamos en un nivel internacional. Todo depende del talento: se puede tener talento o se puede no tener talento. Depende.

A.P.- No hace mucho me preguntaron cómo te definiría como director de escena. Y entonces dije: «*Me parece que es un director que tiene la finura de Cayetano Luca de Tena, que entiende a los actores como José Luis Alonso, y que mueve e ilumina y tiene la idea del espectáculo de Tamayo*». Esa suma de esos tres, me parece que es Mario Gas. No sé si te he ofendido o a los otros tres.

M.G.- A los otros tres. No lo sé. No soy yo quien debe compararse con nada ni con nadie. Uno se dedica a esto, va aprendiendo, va ejerciendo una profesión vital y un camino.

A.P.- Yo te hacía la pregunta para ver si podías explicarme esos tres conceptos de dirección que, además, han tenido los momentos más gloriosos en El Teatro Español. Alonso más en el María Guerrero, pero es verdad que dejó una impronta extraordinaria en sus breves pasos por El Teatro Español.

M.G.- Yo lo único que puedo decir es que, respetando absolutamente a los tres, al que más admiraba, y del que más cercano me sentía, y al que incluso acudía en mi adolescencia, en mis primeros pases como director, siempre que venía a Madrid, o él pasaba con sus espectáculos por Barcelona, era José Luis Alonso. Creo que José Luis Alonso ha sido un hombre con una intuición superlativa para dirigir actores. Tamayo tenía una concepción visual del espectáculo que, a medida que fueron pasando los años, se fue quedando anquilosada, y Cayetano fue un director armónico para su época. Yo siempre he dicho que mis maestros son más de cine que de teatro, aunque he admirado a muchos directores españoles y también a muchísimos europeos. Posiblemente al que más he admirado -y admiro- es a Bergman. Los espectáculos de Bergman me han colocado siempre en una tesitura de éxtasis y emoción que, posiblemente, no lo he sentido con otro director. Pero

también la aparición del Living con su *Antígona*. Los primeros estrenos que vi, por ejemplo. Pero me siento más influenciado por mi experiencia como espectador cinematográfico, y por la visión de algunos directores que me han tocado muy profundamente, por ejemplo, Huston, Wells, Ford, Renoir, De Sica. Pienso más en ellos que en directores escénicos. No está bien ni mal. Es así.

A.P.- Tú traes una novedad, que es un punto más en la historia de El Teatro Español, y es el musical. Uno de tus grandes éxitos ha sido *Sweeney Todd*, y valga este recuerdo, de esta manera, de alguien que ha sido fundamental en tu vida, en el teatro, que ha sido tu hermano Manuel. Además, hay otro musical que tienes que llevar a El Español: *A little night music*, que fue una verdadera obra maestra que se te reclama. ¿Tú crees que era necesario en esta historia de El Teatro Español, cuando además se intenta que la Gran Vía de Madrid sea la Calle 42 del musical?

M.G.- Yo creo que, tanto en Madrid como en Barcelona, nos hemos equivocado cuando hemos querido imitar modelos exteriores. No somos el West End, ni Broadway, no tenemos esa tradición. Madrid tiene la suya, Barcelona tiene la suya y España tiene la suya. Pero tampoco hay que confundirse: el teatro musical es teatro. Como en todas partes, hay teatro musical bueno, regular y malo. Lo que se hace en la Gran Vía, y en muchos lugares, son franquicias destinadas al consumo comercial, muy respetables, pero que no tienen nada que ver con el musical como arte escénico. El Teatro Español, además, tiene la larguísima tradición de música en el Siglo XVIII. Hasta que no se convierte en el coliseo del Teatro Romántico español, pasan por ahí muchas óperas del momento. A mí me pareció que había que rescatar ese concepto y por ahí había tres vertientes: la primera, volver a hacer algún tipo de ópera para que se canalizara esa especie de gran cercanía entre un escenario humano y normal, con el fin de restituir a algunas óperas su sentido, y a tal efecto hicimos algunas experiencias como el último montaje de Strehler, como fue el *Cosí fan tutte*, del Piccolo; la segunda, la recuperación de un personaje paradigmático, singular, dentro de nuestra zarzuela, que fue Sorozábal, para intentar explicar también la zarzuela que pudo ser y que impidió el Régimen, y también para intentar aplicar conceptos nuevos de dirección de escena y restituir teatralmente ese género tan manoseado por todos; y, la tercera, por qué no, ha venido el musical, y dentro del musical Sondheim. ¿Qué tiene de bueno? Primero, que es un compositor eminente; segundo, que es un letrista eminente y; tercero, que todos sus musicales son algo más que un musical. Son teatro puro. Reflexiona, especula sobre las pasiones humanas y sobre una serie de temáticas que no son muy habituales en el resto de musicales, emparentándolo más con un tipo de experiencia musical europea a lo Brecht, Weill, que no con sus contemporáneos que hacen un tipo de comedia musical más placentero. Creo que a las paredes de El Español le va muy bien. Otra de las líneas fue cuando empezamos a programar una especie de «Noches del Español», que seguimos haciendo cada año, donde pasan artistas de lo más variopinto. En la última temporada estuvo Rosendo. Fue la primera vez que actuó en un teatro en el que está la gente sentada. Con Faemino y Cansado, para mí, fue una experiencia maravillosa ver

a un público, que jamás había estado en El Español, abarrotar el teatro con un respeto total, y luego gozar, divertirse hasta reventar con esos dos magníficos cómicos. Bueno, pues la música es una parte importante de nuestro teatro, y el público tiene que poder verlo en un teatro municipal. Insisto que debe diferenciarse de un teatro de una Comunidad o de un teatro estatal. Este es un teatro para la ciudad. La ciudad es mestiza, está llena de ciudadanos de diversa procedencia e índole. Hay que abrir el juego, intentado dar siempre calidad al máximo.

A.P.- Hay un tema que fue una hermosura. Me refiero a la manera que tuviste de recuperar un texto que está en el común de todos y es el *Don Juan Tenorio*. Los Don Juanes, en El Teatro Español, han sido quizá los mejores. En muchos de sus montajes ha habido novedades, por ejemplo, en el de Dalí. Pero tú recuperaste, de una manera gozosa, aquellos Tenorios donde metías hasta cuarenta actores españoles. Para muchos de ellos fue una alegría recuperar el escenario de El Teatro Español, donde hacía muchos años que no habían estado. Queda en la memoria de todos un dúo que no se olvidará nunca: Berta Riaza y José Luis Gómez. Aquello lo entendí, y lo entendimos muchos, como un acto de amor que tienes por los actores.

M.G.- Sí, claro, yo creo que los actores son el vehículo principal del teatro y que nadie se moleste. Dentro de que es un todo complementario, el actor es el elemento visible del teatro. Yo pienso que si en este país tenemos un texto clásico que el público conoce, y a veces es capaz de seguir musitando, o no musitando, es el *Don Juan Tenorio*. Tú miras a la platea, desde un escenario, y ves a la gente que lo está siguiendo. Una obra fuertemente ligada a los cómicos, a los actores, me pareció que era fantástico recuperarla. Yo creo que la potencia del Don Juan Tenorio está en sus versos. Entonces, pensamos y nos dijimos: en lugar de hacer un montaje con una cierta dirección, vamos a dejar que el público lo llene con su imaginación, y nosotros vamos a llenarlo de voces y actores conocidos, con un serio bagaje profesional, y otros principiantes. Vamos a hacerlo como si fuera un teatro radiofónico en vivo y en directo, como homenaje a lo que siempre ha significado el Tenorio. Era muy hermoso, porque con esa habanera que tocaba el grupo que comandaba mi hermano se abrían las puertas de El Español, y con esa música de Albéniz, entraban todos los actores por el pasillo central del patio de butacas. Entonces se producía ahí una comunión entre el público, se saludaban, se abrazaban, casi todos llegaban arriba con lágrimas en los ojos. Luego se producía, fuera de la propia representación, momentos espectaculares. Recuerdo que en el primer año, en el primer acto, estaban Agustín González, Paco Piquer, José Luis López Vázquez y Manuel Alexander. Era fantástico ver cómo se animaban los unos a los otros. Lo dejamos de hacer, pero ha sido una de las noches entrañables.

A.P.- La elección de Mario Gas fue un acierto porque abrió El Teatro Español a más espectadores. Hay que saber elegir y elegir con responsabilidad. En ese sentido, nos queda la tranquilidad de que a El Teatro Español tienes que seguir cuidándolo, amándolo como lo amas, y ampliándolo.

DOÑA FELICIANA ENRÍQUEZ DE GUZMÁN

Piedad BOLAÑOS
Universidad de Sevilla

Para presentarles este resumen de la biografía de la sevillana doña Feliciana Enríquez de Guzmán (1569-1644), primera mujer de quien se tiene noticia que haya impreso una obra dramática en lengua castellana, me van a permitir que utilice las palabras iniciales de un artículo de la prof. Lola Gozález. Decía hace unos años esta compañera, para reivindicar la figura de la actriz y *autora* María de Navas, que: "*Hasta hace poco tiempo, el tema de los actores había sido considerado de forma marginal siendo objeto central de estudio el texto literario, obviando todo aquello que en su momento histórico lo arropó y convirtió en acto*…."[1]. Ni que decir tiene que la autora del trabajo pretende poner en valor a estas mujeres-actrices exculpando a la HISTORIA, "… sobre todo si pensamos que la mujer en los siglos XVI y XVII *no era considerada sujeto legal*, lo cual dificultaba no sólo su acceso a la actividad teatral, sino que condicionaba su incorporación a la empresa teatral como *autora de comedias*, esto es, como directora de compañía"[2]-continuaba diciendo-.

¿Creen Vds. que si no fueron estas mujeres 'sujetos legales' para formar parte de una actividad profesional, pudieron, éstas mismas, ser reconocidas como 'partes hacedoras' de esa maquinaria comercial que fue la escritura teatral del Siglo XVII?

Es posible que la HISTORIA (con mayúsculas) por aquellos años haya dejado por recoger tantas 'historias' femeninas, y que, si se hubiera hecho, habríamos tenido que reescribir la historia del universo que nos hubiera obligado a cambiar el rumbo de la humanidad.

Pero todo ello pertenece al pasado, es un mero *desiderátum* que no nos conduce a ningún sitio. No se hizo entonces y es el momento preciso para subsanar, en la medida de lo posible, los olvidos históricos con los que nos enriqueceremos, material y espiritualmente, al legarlos al resto de la humanidad. Y esto es lo que he pretendido hacer al redactar esta documentada biografía de doña Feliciana Enríquez de Guzmán, autora dramática, olvidada hasta tal punto que, hasta 1970, no

---

[1] Lola González, "Mujer y empresa teatral en la España del Siglo de Oro. El caso de la actriz y *autora* María de Navas", en: *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, nº 2 (2008), pp. 135-158; p. 135. El subrayado es nuestro.

[2] *Ibidem*, p. 136.

había sido mencionada en ninguna *Historia de la Literatura Española* nuestra escritora; y, a partir de ese año, su nombre ha aparecido en 3 ocasiones[3], según un estudio de Mª del Carmen Marín Pina, redactado en 2005. Además, cuando aparece, es sólo para mencionar su obra. A veces se atreven a calificarla. Nunca se nos ofrecen datos biográficos de la autora.

Y me pregunto ¿no estiman Vds. *importante* conocer a la persona que es capaz de crear, de producir una obra dramática, la cual no podrá ser considerada sino como producto de sus propias vivencias? Sin duda me estoy refiriendo a la necesidad de conocer primero a los autores para así comprender mejor sus obras literarias.

Y con este olvido nos encontrábamos hasta hace muy pocos años. Las palabras de los más recientes y diversos investigadores, cada vez que se han acercado al estudio de su obra de forma monográfica, de esta "insurrecta, mujer independiente, heroína emuladora de las valientes doncellas de Simancas" en palabras de Reina Ruiz (p.20), nos han recordado la escasez de datos biográficos conocidos de la autora. Críticos como Louis C. Pérez (1988), Teresa Soufas (1997), Fernando Doménech (1998), Ted E., Jr. McVay, (1999), M. Reina Ruiz (2005), Julio Vélez-Sainz (2005), Pedro Conde Parrado y Cristina de la Rosa Cubo, (2006), o como Mª Grazia Profeti (2007) cuando hace la reseña del libro de M. Reina Ruiz, *Monstruos, mujer y teatro en el barroco: Feliciana Enríquez de Guzmán, primera dramaturga española*[4], todos

---

[3] Mª del Carmen Marín Pina, "Bibliografía de escritoras españolas (Edad Media-Siglo XVIII). Una base de datos", en *Actas del VII Congreso de la AISO*, 2006, pp. 425-435.

[4] Louis C. Pérez, *The Dramatic Works of Feliciana Enríquez de Guzmán*, Valencia, Albatros Hispanofila, 1988.
Teresa Scott Soufas, "Entreactos de la segunda parte de la tragicomedia los jardines y campos sabeos, de Feliciana Enríquez de Guzmán", en *Women's acts: plays by women dramatists of spain's golden age,* Lexington, up of Kentucky, 1997, pp. 259-67.
Fernando Doménech, "Feliciana Enríquez de Guzmán: una clasicista barroca", *La presencia de la mujer en el teatro barroco español.* Ed. a cargo de Mercedes de los Reyes Peña, Consejería de Cultura. Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía / Festival de Almagro, 1998, pp. 99-124.
McVay, Ted E., Jr.; Hegstrom, Valerie y Williamsen, Amy R. (eds.), **"**The Use of Mythology in Feliciana Enríquez de Guzmán's 'Tragicomedia de los jardines, y campos sabeos". En: *Engendering the Early Modern Stage: Women Playwrights in the Spanish Empire*. Edited by Valerie Hegstrom and Amy R. Williamsen. New Orleans: UP of the South. 1999. p. 139–50.
M. Reina Ruiz, "De orgía y bacanal a sátira política: entreactos de la segunda parte de *los jardines y campos sabeos* de Feliciana Enríquez de Guzmán", *Bulletin of the comediantes*, 57 (1), (2005a), pp. 107-123.
M. Reina Ruiz, *Monstruos, mujer y teatro en el barroco: Feliciana Enríquez de Guzmán, primera dramaturga española*. New York, Meter Lang, 2005b.
Julio Vélez-Sainz, "Alabanza política y crítica literaria en la tragicomedia de Los jardines y campos sabeos de Feliciana Enríquez de Guzmán", *Bulletin of the Comediantes*, 57 (1) (2005), pp. 91-105.

coinciden, de forma genérica, en el desconocimiento de datos biográficos que sobre la autora se tiene.

Fernando Doménech : *"No son muchos los datos que tenemos sobre ella, aunque sí los suficientes como para hacernos una idea clara de su vida. Prácticamente todos fueron aportados por el cronista sevillano Santiago Montoto en el estudio que dedicó a Feliciana Enríquez de Guzmán, en 1915"* (p. 99).

Mª Grazia Profeti: *"La vida de la autora nos ha dejado muy escasas trazas, como la de muchas escritoras del Siglo de Oro"* (p. 856).

M. Reina Ruiz: los datos biográficos que aporta los extrae del estudio de Montoto y cuando hace una aportación propia es de esta categoría: *"No se tiene noticias de su muerte, aunque todo hace pensar que ocurriera hacia 1647 a causa de la plaga de peste que asoló Sevilla ese año"*. O este otro juicio tan atrevido y perverso: *"En la conducta perturbadora de algunos de los personajes destaca la posible relación incestuosa entre padre e hija que se insinúa veladamente a través de una serie de indicios esparcidos a lo largo del diálogo"* (p. 18).

Pedro Conde Parrado y Cristina de la Rosa Cubo dicen: *"Sus datos biográficos son escasos, y los más interesantes aparecen envueltos en la leyenda. En muchas ocasiones debemos extraerlos de su propia obra, con carácter autobiográfico"* (p. 255).

Resumiendo: ¿No les parece que ya era necesario actualizar su biografía, como se ha hecho con la mayor parte de nuestros autores del Siglo de Oro, con métodos de investigación más rigurosos y exhaustivos que los que utilizó Santiago Montoto a principios del siglo XX? Pues, sin restarle ningún mérito –y no cabe duda que dio un paso muy importante con solo el hecho de preocuparse de esta olvidada dramaturga-,

no siempre supo presentar la *verdad "despojada del oscuro científico aparato"* -como decía Jovellanos- que no es ni más ni menos, según entiendo, que desmontar las falsas creencias o lagunas documentales que se habían trasmitido sobre la dramaturga. En el trabajo mencionado de don Santiago Montoto encontramos afirmaciones como éstas: *"No puedo precisar la fecha de su nacimiento, pero me inclino a creer que debió de ser anterior a 1580..."; también dice Montoto que doña Feliciana tiene solamente dos hermanas, mientras que nosotros hemos podido demostrar que existió un hermano más del que nadie tenía conocimiento; no fueron únicamente dos los hombres que*

Conde Parrado, Pedro y Rosa Cubo, Cristina de la; Gil-Albarellos Pérez-Pedrero, Susana y Rodríguez Pequeño, Mercedes (eds.), "Una lectura de Ovidio en el drama español del siglo XVII: "La tragicomedia de los jardines y campos sabeos" de Feliciana Enríquez de Guzmán. *En Ecos silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*, Burgos, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2006, pp. 253–61.

Reseña de Maria Grazia Profeti: M. Reina Ruiz, *Monstruos, mujer y teatro en el Barroco: Feliciana Enríquez de Guzmán, primera dramaturga española,* New York, NY.: Peter Lang, 2005, 188 p.; en: *Bulletin of Hispanic Studies*, Liverpool, LXXXIV, (2007), nº 6, pp. 856–57.

le cautivaron su corazón, sino tres, pues, estuvo a punto de casarse con un tercero (primero en el elenco) del que hasta ahora no se tenían noticias"; dice, igualmente, Montoto: *"No he encontrado la partida matrimonial, por más que la busqué muy detenidamente en el libro de asientos de Santa Marina, parroquia en cuya collación residía doña Feliciana al incoarse el expediente [...]. Tal vez por el corto tiempo que medió entre la muerte de don Cristóbal Ponce de Solís y el segundo casamiento, éste se hiciera con mucho recato y no se anotara en los libros parroquiales"*. O también: *"Aun cuando nada jóvenes, parece que de este matrimonio hubo sucesión..."; "Antes de 1630 falleció el letrado León Garavito..."*. *"No se puede precisar la fecha de la muerte de doña Feliciana..."*, etc., etc. Todas imprecisiones, algunas más cercanas a la realidad histórica y otras desafortunadas totalmente, como se podrá comprobar a lo largo de los sucesivos capítulos que he dedicado en el libro en el que desarrollo la biografía de la dramaturga.

Pero la más importante imprecisión o inexactitud de todas las que Montoto mantuvo en su estudio y que recogió de Lope de Vega, exactamente, de su *Laurel de Apolo*, es la que identifica a nuestra doña Feliciana con una señora, homónima, que, disfrazada de hombre, asistió a la Universidad de Salamanca, y, perdidamente enamorada de un galán, pudo guardar durante tres años dentro de su corazón el amor que por aquél sentía, hasta que, descubierto su disfraz, terminó como refiere el poeta:

> "Don Félix se quedó; fuese la dama
> que nueva Safo Salamanca llama,
> escribiendo a sus celos pesadumbre,
> luego que penetró las altas cumbres,
> del cano eternamente Guadarrama"[5].

Una cosa es imaginar y otra muy distinta es investigar y aportar el soporte documental que avale cada una de nuestras afirmaciones. Doña Feliciana, según los datos biográficos obtenidos de los documentos notariales, por esos años de juventud, no pudo desplazarse a Salamanca[6] y, si de alguna forma estuvo relacionada su vida con esta ciudad es porque don Francisco de León Garavito, su segundo marido, estudia allá a finales del siglo XVI, pero "don Félix", precisamente, no se queda allí, sino que nada más terminar sus estudios, en 1593, volvió a Sevilla como bien

[5] Lope de Vega, *Laurel de Apolo*, Ed. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas), 2007. Esta 'historia' se desarrolla a lo largo de los vv. 440-481, pp. 259-260.

[6] De igual suerte lo manifestó Méndez Bejarano, con estas palabras: "Parece mentira que Menéndez y Pelayo, en su ceguedad por Lope de Vega, admitiera tan absurda leyenda. Si alguna aventura dio pábulo a tan disparatada invención, seguramente no fue nuestra doña Feliciana, que por su recatada condición y por no haber jamás estado en Salamanca, no podía darlo",(*Diccionario de escritores y maestros*…, op. cit., p. 180).

tenemos documentado. El conocimiento de la pareja no sabemos cuándo se pudo producir, pero el enlace entre ambos personajes no se llevó a cabo hasta 1619.

Entremos, ya, a presentarles algunos datos biográficos, de forma resumida con respecto a lo que en la monografía se ofrece, para ajustarme al tiempo del que dispongo. Fueron sus padres, Diego García de la Torre y María Enríquez de Guzmán, y nos dan noticia de ello varios documentos:

En 1604, doña Feliciana y su hermana, doña Magdalena Enríquez de Guzmán, doncellas, dicen ser:

"hijas legítimas de Diego García de la Torre y de doña María de Guzmán, su mujer, difuntos, que Dios haya..."[7].

En 1605 doña Feliciana declara ser:

"vecina de esta ciudad de Sevilla, en la collación de San Lorenzo y [...] digo que por cuanto doña Magdalena Enríquez, mi hermana, hija legítima de Diego García de la Torre y doña María Enríquez de Guzmán, su mujer, nuestros padres, difuntos [...]"[8].

Estimo que con los dos documentos aportados queda suficientemente demostrado quiénes fueron sus padres y que por esos años ya habían muerto[9]. Y, sobre todo, al conocer los apellidos de ambos, podemos constatar que doña Feliciana tomó los apellidos de su madre: 'Enríquez de Guzmán', indudablemente porque en aquellos siglos había libertad para poder hacerlo y porque, además, ella provenía de una familia de probada nobleza, hecho que para nuestra escritora hubo de ser muy importante, dado que en su obra hace alarde de ello en varias ocasiones.

Don Diego y doña María se desposaron en la iglesia de San Vicente (Sevilla), tal y como se recoge en el Libro I de *Desposorios y Velaciones (1543-1559)* que se conserva en el Archivo de la citada parroquia. Don Diego, cuando se casó, tenía entre 18 y 21 años[10].

[Al margen izquierdo] "Diego García de la Torre. Doña María de Guzmán". "Jueves V de mayo de mil y quinientos y cincuenta y ocho años. Desposé y velé yo, Baltasar de Herrera, cura de esta iglesia de San Vicente a Diego García de la Torre, hijo de Diego [Pedro] García de la Torre y de doña Inés Farfán, con doña María de Guzmán, hija de Garcí Porra de León y de doña Catalina de Guzmán, en presencia de sus padrinos Diego de la Torre

[7] APS, Oficio III, año 1604, leg. 1635, ff. 389r-390v. Fecha: 26 de enero.

[8] APS, Oficio II, 1605, leg. 1138, ff. 674r- 675v. Fecha: 11 de diciembre.

[9] Sin embargo, no podemos ofrecer una fecha exacta de la defunción de ambos.

[10] En el año de 1562 declara que ser mayor de 22 años y menor de 25. Hubo de nacer, por tanto, entre 1537-1540. (APS, Oficio XXI, 1562, leg. 12.370, f. 396v. Fecha: 20 de octubre).

y de doña María de Lorena Tirado y de don Juan de Guzmán y de otros muchos testigos, en fe de lo cual lo firmé de mi nombre. Fecha *ut supra.* [Firma y rúbrica] Baltasar de Herrera"[11].

Si tuviéramos que resumir en pocas palabras quién fue el padre de doña Feliciana diríamos que, aunque de ascendencia burgalesa, fue amante de la tierra donde formó su familia (de su folklore y tradiciones populares, como puede ser la Semana Santa); hombre de poco espíritu emprendedor y cargado de un montón de deudas que, en parte, había heredado de sus padres. Como persona es un 'buen' hombre, que hubo de poseer una buena formación, pues su firma y rúbrica así lo delatan:

Hizo lo posible y lo imposible por conservar una propiedad de viñas *"con su casa y bodega, lagar y vasija, y jardín y huerta, suelo y árboles frutales, con todo lo que le pertenece y con una casa-venta junto a ella; puede tener dicha heredad treinta y cinco aranzadas, poco más o menos, que es en término de esta dicha ciudad, en la Barqueta y el camino real de Santiponce. Linda por una parte con el río Guadalquivir".* Son escasas las propiedades de la familia pero destaco ésta por ser la que, sin duda, doña Feliciana tuvo siempre presente en sus recuerdos y bien pudiera haber sido la fuente de inspiración para ambientar a los personajes de su *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos,* (que es el título de su drama), en ese edén paradisíaco en donde los recrea[12]. No estaremos muy descaminados si pensamos que el señor García de la Torre fue un hombre atento, cariñoso, al menos, con su esposa pues, a pesar de la crisis permanente económica en la que vivían, se acuerda de ella y en fechas cercanas a la Navidad de 1576 encargó ciertas joyas a Agustín Velázquez, platero de oro. Amigo de don Diego o, al menos, conocido por vivir en la misma collación de San Vicente, le encargó *"…dos puntas, y una gargantilla y dos pomas, y seis sortijas, y una imagen, todo de oro…"*. El material, más la confección de las mismas, dice que le costará 256 reales de plata. No le paga en ese momento, aplazando la deuda hasta finales de febrero de 1577[13].

Los documentos notariales son fríos y con pocas opciones de fantasear. Una obra literaria siempre está abierta a la 'verosimilitud', pero debe haber un punto intermedio para no achacar a don Diego -como hace Reina Ruiz- una posible

---

[11] Archivo histórico parroquial de San Vicente. I *Libro de desposorios y velaciones (1543-1559)*, f. 115r. Agradezco a D. Antonio Mauri, cura párroco de San Vicente, las facilidades que me ha dado para la búsqueda de los datos que se proporcionarán a lo largo de este trabajo, procedentes de los libros que se custodian en dicho archivo.

[12] Si nos acercamos al texto de su comedia leeremos constantes términos que aluden a este ambiente bucólico en el que pudo vivir la protagonista: "campos floridos", "jardines y huertas", "bosques collados" "amenos prados", y un largo etcétera.

[13] APS, Oficio XXIV, 1576, leg. 16.704, f. 902r-v. Fecha: 20 de diciembre.

relación incestuosa entre padre e hija, simplemente por la deducción de algo que parece suceder en la ficción. Él fue un hombre recto, que se debió a su familia y que actuó siempre haciendo lo que creía ser lo mejor para ella. De la madre, no se ha conservado documento alguno.

Como epítome, podemos aventurar que, en nuestra concepción, esta familia bien podía entrar en el gremio de los pobres 'vergonzantes' puesto que, incluso para tomar estado de monja una de sus hijas, tuvo que pedir dinero a cuenta de unos pagos que debía de recibir con el transcurso del tiempo. Tuvieron que morir Don Diego y doña María con la entrada del nuevo siglo, sin que hayamos descubierto ni un solo documento que nos lo atestigüe, salvo el testimonio de su hija, como ya dijimos, que en enero de 1604 dice que ya han muerto.

La muerte de sus padres hubo de suponer un duro revés para la escritora. Y si tuvo "*…suerte negra/en padre porfiado y riguroso*", no parece que el recuerdo de su madre le supusiera rechazo alguno, sino todo lo contrario: si ella hubiera vivido, ya habría contraído matrimonio con su gran y único amor:

BELIDIANA "Belidiana, Belidiana,
¿Tú eres a quien se embió,
quien recibió y quien leyó
canción tan alta y galana?
¿Qué pudieses fementida
a razones tan de la alma
negar la debida palma
tantas veces prometida?
CLARINDA ¿Qué os puedo, prima, decir?
BELIDIANA Ni yo, prima, sé qué os diga.
Sé que Venus fue enemiga
y de mi madre el morir.
Sé que ya no puedo ver
en el espejo hermosura.
Sé que es corta mi ventura,
y que no me sé entender.
CLARINDA Vuestra madre culpo yo
mudarse así.
BELIDIANA Si viviera,
Clarisel mi esposo fuera:
somos mortales, murió".

(Acto I, esc. V, de la Segunda parte…, f.4 v.)

Hasta el presente se había dicho que doña Feliciana había nacido en torno a los años de 1580. Ya podemos afirmar que hubo de nacer algunos días antes del 12 de julio de 1569, pues fue el día que recibió el bautismo en la iglesia de San Vicente:

> [Al margen] "Feliciana. En doce de julio del año de mil y quinientos y sesenta y nueve. Bauticé yo, Baltasar de Herrera, cura de esta Iglesia de San Vicente a Feliciana, hija de Diego García de la Torre y de doña María de Guzmán, su mujer. Fueron padrinos el señor doctor Zumel, canónigo en la Santa Iglesia de Sevilla y la señora doña Elvira de Leyba, mujer del señor Oidor Licenciado Valca[r]cel. En fe de verdad, firmé aquí mi nombre. Fecha *ut supra* [Firma y rúbrica]: Baltasar de Herrera"[14].

Fue doña Feliciana la mayor de cuatro hermanos. Tras ella vinieron: Carlota, (1575), que ingresó en el monasterio de Santa Inés por el mes de abril de 1594; hubo de morir después de su hermana Madalena (1622), pero no podemos determinar la fecha. Rodrigo (1580): marchó a América y en 1604 ya ha muerto; y, la menor, Magdalena (1584), que ingresó, también, en el convento de Santa Inés en 1605, pagando doña Feliciana por su dote, 900 reales. Magdalena, murió el 7 de noviembre de 1622.

Desconocemos en qué documentación se pudo basar don Mario Méndez Bejarano para afirmar que doña Carlota fue "*…aficionadísima a la poesía y a las humanidades, estudió con fruto, compuso versos e inició a doña Feliciana en el gusto por las letras. No imprimió sus inspiraciones, y sólo conocemos un soneto dedicado a la obra de sus hermana, inserto en la Segunda parte de la Tragicomedia de Los jardines y los campos Sabeos*"[15]. Todo ello me parece fruto de una imaginación sin límites y de pocos conocimientos literarios pues, la respuesta a la dedicatoria es un recurso literario más de la autora de la obra, tal como hizo con las otras respuestas de los familiares a los que dedicó las diversas partes de la misma. Esta hija no supo escribir, lo mismo que le ocurrió a Magdalena.

Como podemos comprobar en un plazo breve de tiempo doña Feliciana quedó sola en esta vida pues sus familiares más directos, o bien murieron -padres y hermano-, o bien se enclaustraron para toda la vida -sus dos hermanas-; el caso es que en el transcurso no superior a cinco años quedó un tanto desamparada en el mundo. No es que fuera ninguna niña pues había superado la treintena, pero la falta de recursos y de los familiares más directos hubo de hacerle recapacitar sobre su futuro más inmediato.

Por esos años del cambio de siglo doña Feliciana debía de ser una joven casadera:

"Nuestra Maya, sabia y bella,

---

[14] Archivo de la Parroquia de San Vicente, *Libro de Bautismo*, nº 6 (1568-1575), f. 30 v.

[15] Mario Méndez Bejarano, *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y su actual provincia,* Sevilla, Tipografía Gironés, 1922. Ed. facsímil, Sevilla, Padilla Libros, 1989, p. 180.

nuestra andaluz, que luz es
de Sevilla y las riberas".
(Segunda Parte de la *Tragicomedia*.. .Prólogo, f. 1v).

Y es más que probable que, por aquellos años, conociera al que, más tarde, fue su segundo marido -don Francisco de León Garavito-. Hay sobradas evidencias para pensar que toda la obra es una autobiografía encubierta, con referencias aisladas que son ciertas y con una bella historia de amor, como argumento general, que encubre la suya propia.

El 'Prólogo' de la Primera parte, al intentar hacer un resumen argumental de la obra, dice:

"De dos amantes, que en sus tiernos años
se amaron y adoraron con envidia,
y emulación de muchos enemigos
desde el primer instante en que se vieron
y en el mismo, en sus almas, dulcemente,
con recíproco amor se transformaron;
Aunque ella se mudó, y a él que fue firme
remuneró el muy Alto con ventajas;
La Historia en nuestros tiempos sucedida,
que vio el famoso Betis y otro río
y hoy leen escrita por sus verdes álamos".
(Prólogo de la *Primera parte*...,s.f.).

La historia de sus amores, paseada por el Betis y "*otro río*", está salpicada de noticias verídicas que desde la perspectiva del tiempo estamos constatando (al menos tienen tinte de haber podido ser 'verídicas' como exige la fábula dramática). Expone Clarisel (tras este personaje se escondía don Francisco de León Garavito) razones por las que no tomó estado de casado desde un principio con su gran amor:

"Porque es por mujer negada
del cruel padre alcanzarla,
que se escusa de casarla
y darle tan presto estado
alegando ser muy niña
de catorce solamente".

A lo que contesta su criado y escudero Birano, aconsejándole (aunque yo creo que tomándole el pelo):

"No es edad viripotente.
Aguarde que canas tiña".
(Acto I, esc. I, de la *Primera parte...*, f. 1v.).

Sentencia que, con toda seguridad, se cumplió. Pero Clarisel (don Francisco de León Garavito) estaba ya ejerciendo su profesión en Sevilla en 1600 y sufría de amores:

"Oh amor, no acabo de entender qué intento
qué pecho te movió, definió, oh celo,
a entronizar mi altivo pensamiento
en la gloria y honor del alto cielo.
Tu voluntad es falso que en tormento
eternamente vive, pues mi vuelo,
que es humano, alcanzar a lo divino
ni puede, ni pudiendo fuera digno".
(Acto I, esc. I, de la *Primera parte...,* f. 5r).

Y el primer matrimonio al que cedió doña Feliciana no hubo de ser nada más que un suplicio:

BELIDIANA "¡Ay, canción, que las lágrimas reprimo,
por tener a otro dueño la fe dada!
¡Ay, triste Belidiana, bien mereces,
pues fuiste desleal, lo que padeces!"
(Acto I, esc. V de la *Segunda parte*…, f. 4v)

Muertos su padres, su hermanas enclaustradas, sin prácticamente bienes materiales ¿de qué sobrevivía doña Feliciana en estos años de su madura juventud? ¿Cuál fue la fortuna que le ayudó a superar tantos sinsabores? La respuesta la hemos dado al saber la relación directa que tuvo doña Feliciana con la Capellanía y Obra Pía de doña Isabel Núñez Farfán, hermana de su abuela, Inés Farfán, la cual la fundó con la finalidad de casar *"doncellas de su linaje y extrañas, naturales de esta ciudad o para entrar en religión…"*[16]. Heredó de su padre el ser 'patrona' y, como tal, debía cobrar el 10% anualmente del capital.

Tras la muerte del hombre de confianza de doña Feliciana, el licenciado Francisco Gallego Becerra, presbítero, vecino de Sevilla, (1606-1613) ésta hubo de depositar su responsabilidad jurídica en otra persona que supiera y pudiera ayudarla: lo hace nombrando a Juan Antonio Aragonés como su máximo responsable legal,

[16] AGAS, leg. 1742 (pieza separada del año de 1775).

pudiendo actuar éste en todos los campos administrativos y judiciales[17]. Fue ésta una práctica bastante habitual que doña Feliciana ejerció con frecuencia quizás por eludir responsabilidades, o bien por inexperiencia, el caso es que, poco a poco, con tanto intermediario, le fueron mermando su patrimonio hasta llevarla a la ruina.

Se desconocía, hasta el presente, que doña Feliciana hubiera tenido un tercer enamorado o, si lo prefieren, un primer intento matrimonial en 1616. Si digo que fue 'intento' es porque no llegó a buen puerto. Todo estuvo preparado para llevarse a cabo con el linajudo don Juan de Avellaneda[18], tal como nos revela la siguiente carta dotal:

> "…. Sepan cuantos esta carta vieren como yo doña Feliciana Enríquez de Guzmán, doncella, hija legítima de Diego García de la Torre y doña María de Guzmán, su mujer, difuntos, vecina de esta ciudad de Sevilla, en la collación de San Lorenzo, otorgo y conozco en favor de don Juan de Avellaneda, hijo legítimo de don Pedro Márquez y doña Mayo de Avellaneda, su mujer, difuntos, vecinos de esta ciudad de Sevilla, en la collación de San Lorenzo que está presente y digo que por cuanto mediante la voluntad de Dios nuestro Señor y para gloria y alabanza suya y de su bendita madre la Virgen Santa María, está tratado y concertado de que yo haya de casar y case legítimamente según orden de la Santa Madre Iglesia con el dicho don Juan de Avellaneda y porque el dicho casamiento venga en efecto y mejor tenga con qué sustentar las cargas del matrimonio, le prometo y mando y desde luego le doy en dote y casamiento conmigo y por bienes dotales y caudal conocido mío, con dineros y bienes y tributos siguientes:..."[19].

No sabemos quién podría presionarla de tal forma para tener que tomar esta drástica decisión, ni qué necesidad tenía de acometer este hecho social: doña Feliciana ya cuenta con 40 años y los bienes materiales de su futuro marido no le suponía ningún ascenso social. Ya sabemos que no se llevó a cabo, pero este 'intento' fue muy interesante pues, gracias a él nosotros conocemos los bienes que sustentan a nuestra dramaturga:

Leamos los bienes que declara la escritora tener, en los días previos a su enlace:

Primeramente en reales de plata de contado, cien ducados..... 37.500

---

[17] APS, Oficio IX, 1615, leg. 17.789, ff. 222r-223r. Fecha: 24 de enero. Se empieza a firmar con los dos apellidos.

[18] ¿Tenía algún parentesco con don Bernardino de Avellaneda, Asistente de Sevilla, en 1609?

[19] APS, oficio I, año 1616, leg. 351, ff. 505r-508r. Fecha: 21 de enero. Este documento se ha trascrito íntegro en el Apéndice III.

Iten. Seisçientos ducados en el valor de ciertos bienes inmuebles y ropas de vestir y joyas en tapicerías y plata labrada y menaje de casa que he entregado al dicho don Juan, apreciados en la dicha cuantía..... 225.000

Iten. La mejora y más valor y demasías de renta de mis casas que yo tengo en los años de mi vida y de un heredero que para después de mí nombrare, que son en esta ciudad de Sevilla, en la collación de San Lorenzo, en la calle de los Abades, que lindan con casas de doña Leonor de Algamasín, que la propiedad de ellas es de la capellanía de Isabel Bautista que se canta en el monasterio de las Recogidas, a quien pago de renta, en cada un año, diez mil maravedís, por escritura-carta de Simón de Pineda, escribano público que fue en Sevilla, primero de febrero de seiscientos y cuatro, de las cuales dichas casas el dicho don Juan ha de gozar desde primer día de este mes de enero en que estamos de este año de seiscientos y diez y seis en adelante, las cuales dichas mejoras le doy apreciadas y estimadas en doscientos ducados de oro..... 750

Iten. Doscientos ducados que a mí me prometen y he de haber de los bienes del patronazgo que instituyó y fundó Isabel Núñez, de que soy patrona y administradora, conforme a la fundación de dicho patronazgo, los cuales ha de cobrar del mayordomo del dicho patronazgo, en ducados de los recaudos que le he entregado fecho..... 750

Iten. Otros doscientos ducados que a mí me pertenecen y he de haber del patronazgo que en la iglesia de San Salvador de esta ciudad fundó el canónigo Corneles a que yo estoy admitida como pariente del dicho canónigo..... 750

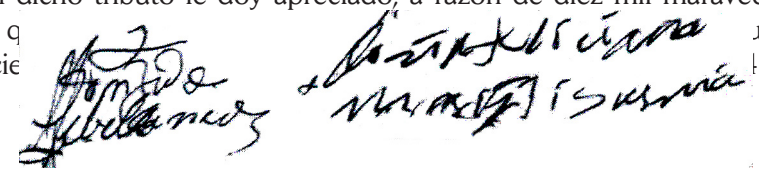
Iten. Diez y seis ducados de renta cada año que yo he de haber durante los días de mi vida como patrona perpetua que soy del dicho patronazgo de la dicha Isabel Núñez conforme a la fundación de él, los cuales pueda el dicho don Juan cobrar desde primero día del mes de enero en que estamos de este año de mil y seiscientos y diez [y seis] en adelante, lo cual le doy apreciado y estimado [...] el diez por ciento, como renta de por vida que montan cinco mil y setecientos y seis reales..... 59.830

Iten. Seis mil y doscientos y cincuenta reales que me debe y es deudor Diego Martín Guerrero, vecino de la villa de la Fuente del Maestre, heredero del licenciado Francisco Gallego Becerra, presbítero, por escritura de concierto y transacción que en mi favor otorgó ante Francisco de los Ríos, escribano público que fue de Sevilla, en seis días del mes de julio del año pasado de mil y seiscientos y trece, cuya cantidad que obligó de me pagar en esta ciudad, del día de la fecha de la dicha escritura en dos años primeros siguientes como de ella consta 212.500

Iten. Un tributo de mil y ciento y setenta y seis reales de principal, y por ellos ochenta y cuatro reales de renta en cada un año que me pagan

los bienes y hacienda de don García Enríquez de Guzmán, mi tío, cuya paga está a cargo de don Cristóbal de Acantela, canónigo de la Santa Iglesia de esta ciudad, como parece por la escritura de la imposición del dicho tributo que pasó ante Juan García, escribano público de Camas, en treinta de diciembre de quinientos y ochenta y ocho del cual ha de gozar desde el primer día del mes de enero en que estamos de este año de mil y seiscientos y diez y seis en adelante..... [2.856]

Iten. Un tributo de tres mil y seiscientos reales de renta en cada un año que yo tengo por los días de mi vida que me paga y es obligado a pagar Juan de Cahañas y sus herederos, sobre unas casas en esta ciudad, en la calle Francos, por escritura que en mi favor otorgó, que pasó ante Juan de Velasco, escribano público que fue de Sevilla, en ocho días del mes de noviembre del año pasado de mil y seiscientos y seis, para que lo cobre desde el primero de enero de este año de seiscientos y diez y seis en adelante, el cual dicho tributo le doy apreciado, a razón de diez mil maravedís el millar, q[illegible]uento y doscie[illegible].000



A pesar de todas esas rentas, Doña Leonor Correa de Guzmán, tía de Doña Feliciana, hubo de prestarle 300 ducados, *"...para los gastos del desposorio de nos los dichos doña Feliciana y don Juan, que estamos concertados de hacer..."*[20], pues si han prestado atención, son rentas de las que no disponía en efectivo (salvo los cien ducados primeros) y de las que podría gozar dependiendo de la buena voluntad de los demás. Corría el mes de enero de 1616. Ellos aseguran haber recibido el dinero de la tía pero ésta se muestra intranquila, pues teme que no se lo devuelvan. Tanto es así que hace escribir al notario, que, si en caso de que el dicho Diego Martín Guerrero no le pagara, podría recuperar su dinero a costa del que pagaba Juan de Cahaña (un vecino que tenía alquiladas ciertas propiedades a doña Feliciana del patronato). Observen que, saliera de donde saliera el dinero para el casamiento, siempre sale del patrimonio de nuestra autora.

Pero doña Leonor, ni aún así las tenía todas consigo. Y cinco días más tarde de haber firmado el anterior documento, cancela la escritura otorgada el 23 de enero, recibiendo de vuelta el dinero que había prestado a los futuros contra-

[20] APS, Oficio I, 1616, leg. 350, ff. 334r-336r. Fecha: 23 de enero.

yentes. No sabemos hasta qué punto el hecho de no disponer doña Feliciana de dinero, contante y sonante, afectó al futuro matrimonio o si, por el contrario, se deshizo el pacto porque don Juan se volvió atrás en su compromiso por propia voluntad o por fallecimiento[21], pero el caso es que no se llevó a cabo este matrimonio.

Es posible que a doña Feliciana se le pasara por la imaginación ingresar en algún convento, como hicieron sus hermanas. De aquí que tardara tanto en tomar estado de casada; pero su verdadero enamorado el que fue su segundo marido, no perdió nunca la esperanza augurando que:

> "A dulce puerto llegará el navío
> de tu deseo y del deseo mío".
> (Acto I, esc. I, de la *Primera parte*…f. 5r).

El navío llegó a feliz puerto y se cumplió el deseo de los enamorados, aunque tuvieron que pasar ciertos sin sabores por el camino, además de bastantes años. Don Francisco se ausentó de Sevilla a ejercer su profesión durante algún tiempo y se cumplió lo que estos versos plasmaron duramente:

> "No deis la culpa a mi ausencia.
> La que prometió ser mía
> y es de otro, claro es, mentía".
> (Acto I, Esc. I, de la *Primera parte...*, f. 3r.).

Y fue, efectivamente, de otro: ese 'otro' se llamó don Cristóbal Ponce de Solís y Farfán[22], hijo de Juana de Solís Farfán, y hombre 'desocupado' por su capacidad económica basada en rentas, juros…y actividades de prestamista o intermedia-

---

[21] Al decirnos que vivía en la collación de San Vicente, he comprobado en el Archivo de esta Parroquia, en el *Libro I de Defunciones*, correspondiente a los años de 1592-1627, que no solamente faltan los datos correspondientes a los años de 1595 a 1604, sino también los de 1614 hasta 1620, por lo que es imposible saber si murió en esa fecha.

[22] Tenía que estar emparentado, en algún grado, con don Francisco Farfán de los Godos, el otro patrón de la obra pía de doña Isabel Núñez Farfán, a la que pertenecía doña Feliciana. Es más, don Cristóbal intervino ante el notario para rehacerse de una deuda que parece tener con este personaje razón por la que interviene "…en nombre y en voz y como cesonario que soy -dice- en mi causa propia, de don Francisco Farfán de los Godos […] y en nombre y en voz de don Alonso Farfán de los Godos, su hermano, y doña Isabel Delgado (Ojeda, en otro documento), su mujer", recogiendo un dinero de las alcabalas reales que debía pertenecer al dicho don Francisco, como marido que es de doña Gerónima de Ojeda y Mendoza (APS, Oficio I, 1609, leg. 279, f. 652r-v, y 674v. Fecha: 24 de abril). Con este ejemplo deseo poner en evidencia que las relaciones entre ciertos grupos sociales fueron cerradas y, por tanto, factibles de conocerse personalmente entre

rio[23], etc., y de bastante más edad que su mujer. Cuando casó con doña Feliciana, hacía más de quince años que había muerto su primera mujer, Mencía de Padilla[24].

Se casaron el 12 de junio de 1616, en la parroquia de San Lorenzo, conservándose el acta matrimonial[25]. E aquí su transcripción:

> [Al margen izquierdo] D. Cristóbal Ponce de Solís Farfán. – [Al centro] En domingo, doce días del mes de junio de mil y seiscientos y diez y seis años. Habiendo precedido las solemnidades desde el Santo Concilio tridentino de la Iglesia y en presencia de mí, el bachiller Pedro Romero, cura en esta Iglesia del Señor San Lorenzo de Sevilla, el Señor Licenciado Pedro Mejía[26], Racionero de la Santa Iglesia de esta ciudad, casó en esta Iglesia y por palabras de presente que hicieron a don Cristóbal Ponce de Solís Farfán, viudo por fin y muerte de doña Mencía de Padilla, su mujer, difunta, vecino de Santa

ellos. Sin duda, doña Feliciana debía de ser conocida por don Cristóbal bastantes años antes de su unión matrimonial.

23 Recibió poderes de los más diversos hombres de negocios de la ciudad para poder actuar ante los notarios y recibir, en sus nombres, cantidades que les adeudaban. Así, en los primeros años que hemos documentado su actividad financiera, recibe poder de don Gabriel de Balmaseda, Veinticuatro de la Ciudad, para dar carta de pago a Luis Pérez de Cabrera, administrador de los bienes y hacienda de Juan Pérez de Córdoba, su padre, el cual adeuda, 8.128 maravedís. Le debían 24.384 maravedís de tributo, en cada un año, que Luis López de Arjona y su mujer, pagan como principales y don Juan Pérez de Córdoba, como su fiador, a Gabriel de Balmaseda y esta cantidad es una parte de la deuda. (APS, Oficio I, 1607, leg. 264, f. 1397r. Fecha: 25 de junio).

24 "*A veinte días del mes de abril de mil y seiscientos e diez y nueve años [...] compareció don Cristóbal Ponce de Solís Farfán, vecino de Sevilla, en la collación de Sta. Marina [...] y dijo que él fue casado con doña Mencía de Padilla*..." (APS, Oficio I, 1619, leg. 392, ff. 410v-411r- Fecha: 20 de abril). Por la escritura que firma don Cristóbal con su cuñado, don Pedro de Padilla (APS, Oficio I, 1616, leg. 351, f. 493v. Fecha 28 de enero), parece que su esposa había muerto en 1601. Y así es posible que ocurriera. Y hubo de suceder el óbito muy próximo a la fecha de redacción de su testamento, redactado el 18 de junio de 1601 (APS, Oficio XX, 1601, leg. 13.739, ff. 480r-481v). Tanto es así que si el 18 de junio firmó el primer testamento [de aquí procede la firma], cuatro días más tarde que redactó un segundo, dijo que ya no podía firmar, prueba de su delicada salud (APS, Oficio XX, 1601, leg. 13.739, ff. 500r-501r. Fecha: 22 de junio). Fue hija de María de Aguilar y Cristóbal de Serpa. Tuvo, además de Pedro de Padilla, al que nombró su heredero una vez que hubiera muerto su esposo (Cristóbal de Solís Farfán), otros dos hermanas: Menora de Padilla y Catalina Melgarejo. Su padre, Cristóbal de Serpa, otorgó a don Cristóbal la carta dotal de su hija el 8 de septiembre de 1599 (Lo hizo ante el escribano Juan de Herrera [Oficio VII], pero no la hemos podido ver por haber desaparecido el libro correspondiente).

25 Archivo parroquial de San Lorenzo. *Libro de Matrimonios*: 1612-1621. Libro 3º, f. 102v.

26 Fue nombrado mayordomo de la obra pía de doña Isabel Núñez, en 1630, por doña Feliciana Enríquez.

Marina, con doña Feliciana Enríquez de Guzmán, natural de esta ciudad y vecina de esta collación, hija de Diego García de la Torre y de doña María Enríquez de Guzmán, sus padres, siendo testigos don Cristóbal Candela, racionero de la Santa Iglesia y el licenciado Bartolomé Pérez y don Juan de Oña[27], vecinos, a la Iglesia Mayor, lo cual trajeron mandamiento del señor licenciado don Antonio de Covarrubias, juez de la Santa Iglesia, refrendado de Juan de Rivadeo de Celis, su fecha cuatro días del dicho mes y año susodicho y por verdad lo firmé fecha *ut supra*. Bachiller Pedro Romero. -Va enmendado 'solemnidades' y 'licenciado'.- Valga.

Desde el día de su casamiento doña Feliciana fue a vivir a la collación de Santa Marina, donde tenía su casa don Cristóbal[28]. Pero nunca olvidó a su primer amor:

BELIADIANA" …no es justo, mujer casada,
aunque tenga discontentos,
a pasados pensamientos
en su memoria dé entrada"
(Acto I, esc. VI, de la Segunda parte…, f. 8r).

¿Quién era este tal don Cristóbal? Como son muchos los datos aportados en la biografía redactada, y no tenemos tiempo para ser prolija, resumiré diciendo que fue, sin duda, un hombre liberal, rico, modesto de portes, muy religioso[29], muje-

[27] Era el marido de la hermana de don Cristóbal, doña Guiomar de Biedma y Solís.

[28] Don Cristóbal, viviendo en la collación de San Julián, arrendó de Alonso Prieto, batioja, unas casas en la collación de Santa Marina, en la calle Macasta. Paga por ellas 48 ducados al año. Es posible que fuera éste el domicilio familiar durante su convivencia con doña Feliciana. Por este año don Cristóbal se la subarrendó a María de Mendoza. De todas formas, si esta casa no lo fue, lo cierto es que la mayoría de las veces se ubica en esta collación (APS, Oficio I, 1607, leg. 261, ff. 67r-68v. Fecha: 29 de diciembre), aunque en ocasiones también dice ser vecino de la collación de San Marcos o San Julián.

[29] Además de todas las misas que ordenó en su primer testamento, manda se le dijeran, una vez muerto, -y a esto nadie le obligaba- que "… se reedifique y repare a costa de mi hacienda, por una vez, un San Cristóbal que está pintado en la pared de la Iglesia de Santa Marina y si no tuvieren con modo reparo, se haga de nuevo en la parte y lugar que los señores beneficiados y mis albaceas señalaren, haciéndole una barandilla de madera por delante". (APS, Oficio I, 1612, leg. 309, ff. 168v-169r. Fecha: 14 de abril). Esta última voluntad la quiso cumplir su viuda, doña Feliciana, por lo que, en algún momento entregó 300 reales a Alonso Prieto, batihoja, para que encargara la realización de la pintura del tan querido San Cristóbal, a Francisco Fernández Llera. Llegó el año de 1622 y don Alonso, viendo que el pintor no cumplía lo prometido, le puso pleito ante el Teniente don Luis de Salcedo. Se avinieron las partes y se retiró el pleito, aceptando don Francisco la realización de la obra y su culminación para finales del mes de abril de 1622 (APS, Oficio IX, 1622, leg. 17.807, ff.

riego[30], cariñoso y agradecido pues, entre otros detalles, desde que contrajo matrimonio con su segunda mujer -que fue, según declaraciones del mismo interesado, quién le cuidó en sus últimos años-, se olvidó casi por completo de la familia de su primera esposa[31].

A mediados del mes de mayo de 1619 hubo de encontrarse enfermo don Cristóbal por lo que decide redactar, el 15 de mayo, un nuevo testamento, *"...estando enfermo del cuerpo y sano de la voluntad..."*[32]. Le era imprescindible pues, cuando redactó el primero, no tenía descendientes directos y ahora estaba casado con doña Feliciana. Deja por heredera universal a su nueva esposa, doña Feliciana Enríquez de Guzmán *"...por el amor que le tengo y buena compañía que me ha hecho y por no tener como no tengo heredero forzosos que herede mis bienes..."*:

> Un tributo de 1.000 ducados que tomó Juan Caro de Consuegra.
> Otro tributo de 500 ducados que tomó Juan de Saavedra Marmolejo y doña Beatriz de Saavedra, su mujer.

578r-579v. Fecha: 15 de febrero). Pero fue una maniobra para ganar tiempo el pintor pues, llegado el 16 de abril de ese año, canceló su compromiso ante el escribano público de Sevilla, Luis Álvarez (APS, Oficio I, 1622, leg. 412, f. 550r. Fecha: 16 de abril). Es posible que más adelante llevara a cabo su obra, como dicen los expertos en la materia, pero no en este momento. Según un estudio del prof. Palomero, Francisco Fernández de Llera pintó un San Cristóbal "y se representaba al santo cargando un niño misterioso sobre los hombros al que ayuda a cruzar el río. Llegados a la orilla, el Niño se identifica con Cristo y, para probarlo, ordena al gigante que plante su cayado en tierra, convirtiéndole milagrosamente en una palmera datilífera. Esta advocación o devoción de don Cristóbal al santo, además de llevar su nombre, hubo de estar movida, según creencia, para conjurar uno de los temores apocalípticos del período: la muerte repentina sin confesión, la muerte imprevista por parada cardiaca o colapso respiratorio que sorprendía al fiel en pecado, la desgraciada 'mala muerte'. El antídoto y protector era San Cristóbal. Bastaba con mirar por la mañana una imagen suya para permanecer durante todo el día a salvo de peligro" (Cfr. Jesús Palomero Páramo, "San Cristóbal, los guanteros sevillanos y Martínez Montañés", en *El San Cristóbal de Martínez Montañés*, Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2008, pp. 5-6).

30 La realidad documental nos hace alejarnos de la imagen que nos pretendió dar Méndez Bejarano al decir, de los dos esposos de doña Feliciana, que fueron "…*ambos tan escrupulosos en materia de moralidad*…". Desde luego, este primer marido no se distinguió por una moral excesivamente recta para la época (Mario Méndez Bejarano, *Diccionario de escritores*…, op. cit., p. 181).

31 De la familia y casi de su esposa pues habían convivido muy poco tiempo. En un documento en el que reclama bienes procedentes de la 'dote' que le entregó su suegro, Cristóbal de Serpa, dice que todo ello consta en la carta dotal firmada ante Juan de Herrera del Pozo, el 8 de septiembre de 1599. Es posible que sólo estuvieran casados dos años (APS, Oficio XIII, 1604, leg. 7.914, ff. 204r-211r. Fecha: 8 de septiembre).

32 APS, oficio I, año 1619, leg. 393, ff. 439r-447r. Fecha: 15 de mayo. Véase la transcripción completa en los Apéndices.

Otro tributo de 400 ducados de principal, de Juan Fernández Bejarano y María de Guzmán.

Otro tributo de 400 ducados de principal, de Francisco de Torres de la Cámara y doña Antonia de Solís, su mujer.

Otro tributo de 400 ducados de don Luis de la Cerda.

Otra partida de tributo de 2.554 reales, de don Diego Arias de la Hoz, Veinticuatro de Sevilla.

Más otras cantidades que le adeudaban y que todo figuraba en una 'memoria' firmada por él, en donde declara ser cierto todo lo que dice.

Hubo de morir don Cristóbal a los pocos días de mandar escribir su último testamento y se enterraría en la iglesia de San Julián, tal como él había ordenado. Desconocemos la fecha exacta en la que hubo de producirse el óbito, pero siempre antes del 13 de junio de ese año de 1619, pues en esa fecha doña Feliciana dice estar ya 'viuda'. No se puede documentar su muerte por haberse destruido la documentación de la iglesia de San Julián, en 1932[33].

Comparto la opinión del señor Montoto cuando dice que no hubo de ser *"...muy grande la pena de la poetisa al morir su primer marido, ò quizás para distraer lo amargo de su duelo, à 16 de julio de aquél año continuó la segunda parte de Los Jardines y Campos Sabeos que terminó en 9 de octubre. Y no fue muy grande el pesar que doña Feliciana sintió con la muerte de Ponce Solís, porque a los cuatro meses que el susodicho murió, en 27 de septiembre del mismo año, comparece de nuevo en la Audiencia Arzobispal para contraer segundas nupcias con don Francisco León Garabito"*[34].

Y don Francisco -Clarisel en la ficción literaria- manifestó su alegría en los siguientes términos:

"Gracias te doy, Tonante poderoso,
y sacrificio rindo de alabanza,
que así de Belidiana en la mudanza
a mi sano furor diste reposo.

Cuando verme temí, loco, furioso,
viendo a otro en posesión de mi esperanza,
sosegaste con súbita bonanza
el mar de confusión tempestuoso.

[33] La documentación conservada comienza en el libro 8º de Bautismos (1829...) y el de los índices de bautismo el más antiguo conservado es el 4º: 1692-1718. El libro más antiguo conservado de Defunciones es el 9º: 1894.

[34] Montoto, *op. cit*, p. 11.

¡Oh, grande Dios! ¡Oh, Juno soberana!
mereció mi deseo, casto y puro,
que no se desvió de amor honesto.

Que luego que su fe y palabra vana
se llevó el viento, ni un nublado oscuro
quedase, ni un deseo descompuesto"[35].

Es posible que la muerte de don Cristóbal le supusiera una liberación y por ello comenzó y terminó en poquísimo tiempo la historia de unos amores correspondidos en la segunda parte de su *Tragicomedia.* Sobre todo porque hubo de ser un período de tiempo que, aunque muy breve, había sido muy esperado desde hacía más de veinte años. Además, disponía de una solvencia económica como jamás había podido soñar. Siguió viviendo, hasta su nuevo matrimonio, en la collación de Santa Marina.

Doña Feliciana y don Francisco se casaron, el 9 de octubre de 1619. Por fin pudieron reconocer públicamente el amor de tantos años adormecido:

CLARISEL "Allá os llevo, mi señora,
en mi alma y corazón.
MAYA Y yo a vos en posesión
de la que os ama y adora".
(Acto III, esc. V, de la Segunda parte…, f. 16r).

He aquí la transcripción del acta matrimonial:

"[Al margen] Don Francisco de León Garavito. Doña Feliciana Enríquez de Guzmán. [Texto central] En miércoles, 9 días del mes de octubre de 1619 años. El Licenciado Bartolomé Pérez, Presbítero, Fiscal de la Audiencia Arzobispal, con virtud de la licencia del señor Licenciado don Juan Dionisio Fernández Puerto Carrero, Juez y Vicario General de este Arzobispado, desposó en paz de la Santa Madre Iglesia a Don Francisco León Garavito, hijo de Gómez de León Garavito y doña Andrea de Ribera, con doña Feliciana Enríquez de Guzmán, viuda de don Cristóbal Ponce de

35 *Segunda parte de la Tragicomedia Los Jardines y Campos sabeos…, op. cit.*, f. 3v.

Solís. Fueron testigos don Lorenzo de Ribera, doña Francisca de Guzmán, Gerónimo Horozco. [Firma y rúbrica] Bartolomé Pérez"[36].

Y si a esta fría documentación no le podemos arrancar ni un mal murmullo, leamos estas bellas palabras que bien pudieron dirigirse los prometidos en el momento de la ceremonia y supo plasmar en su obra doña Feliciana:

CLARISEL" …. Yo os recibo
por mi esposa, mi señora.
MAYA Yo a vos por dueño y esposo".
(Acto V, esc. II, de la Segunda parte…, f. 22v).

La plenitud de dos almas gemelas y enamoradas se encontraron definitivamente y si entendemos su obra literaria como la "imitación" de la realidad -como hubo de hacerlo doña Feliciana que siguió los pasos del clasicismo y sus reglas 'dictadas' por Aristóteles-, no podemos obviar que su realidad intervino directamente en la construcción de su obra de arte. Esta es la razón por la que desea expresar el placer que experimenta al reconocer públicamente las imágenes de las cosas presentadas en su mímesis del mundo que nos ha ofrecido en la obra de *Los jardines y campos sabeos*. Su amor corpóreo, tangible, fue don Francisco y con esa realidad construyó estos sonetos insertos al inicio de la *Segunda parte de la tragicomedia* de doña Feliciana: "De Clarisel[37] a Maya" y "De Maya[38] a Clarisel" en donde se reconocen miméticamente ambos protagonistas.

De Clarisel a Maya

" Dichoso (Maya) yo, que alegre miro
hoy tus ojos que ayer me hicieron fuego;
no soy ya Clarisel bárbaro griego,
fuilo, mas ya a tu España me retiro.

Rico me ha hecho Feliciana. Aspiro
a inmortal gloria: quien estuvo ciego
no tuvo culpa. A Belidiana niego
confieso (Maya) a ti, por quien respiro.

36 Parroquia de Sta. María. Libro de Matrimonios nº 10, fol. 210r.

37 El personaje de 'Clarisel' en la obra es el trasunto de don Francisco.

38 Tras el personaje de 'Maya' siempre se ha visto reflejada doña Feliciana.

Yo rompo los carteles temerarios
si conviene romperlos, ya por otros
chancelados estando; y este escribo

(¡oh, Maya Feliciana!) en jaspes parios
en que afirmo, en tu nombre, que en nosotros
fe y amor se hallarán siempre excesivo"[39].

De Maya a Clarisel

"Dichosa (Clarisel) tu amada Maya,
española princesa, hija de Atlante,
laureada de ti por firme amante
en coros de Eufrosina[40], Talía[41], Aglaya[42].

¡Oh valeroso príncipe! siempre haya
noticia de tu nombre y tu fe cante
gloriosamente Apolo en su discante[43]
alzándote por Rey en su atalaya.

Rey eres ya de España y no de Arabia.
Arabia por España darse pudo,
valeroso español, sin otro cambio.

Ilustre hecho hiciste, hazaña sabia,
trueco discreto; pues su casto nudo
hoy te da Feliciana por recambio"[44].

Si los sonetos reproducidos anteriormente no representan avance alguno ni desde el punto de vista estilístico ni como producto lírico, sin dejar de apreciar su

39 Louis C. Pérez, *The Dramatic of Feliciana Enríquez de Guzmán*, Valencia, Albatros Hispanofila, 1988, p. 180. Modernizo la grafía del texto.

40 Eufrosina: "Alegre, regocijada" (Covarrubias, p. 574).

41 'Talía': "Como Musa, aun cuando en sus orígenes no haya tenido una función particular, acaba presidiendo especialmente la comedia y la poesía ligera [...]. Homero cita una Talía entre las nereidas, hija de Nereo y Dóride" (Grimal, p. 490).

42 'Aglaya': "Aglayo: Vale pasmo, espanto y cortamiento causado por alguna súbita novedad" (Covarrubias, p. 49).

43 'Discante': "Tiple, guitarrillo" (*Real Academia*, p. 483).

44 *The Dramatic of Feliciana…*, *op. cit.*, p. 180.

recta composición y belleza en la expresión, no podemos decir lo mismo con un 'cartel gótico' creado por doña Feliciana en el que sólo se encuentran las veintiséis letras correspondientes a su gran amado: don Francisco de León Garavito. Se trata de un acróstico múltiple o pentacrótico, también llamado poema "cúbico", muy característico de los siglos XVII-XVIII, es decir, un "laberinto de letras", en el que partiendo del centro se repite el nombre del amado en todas direcciones (hacia arriba, hacia abajo, a la izquierda y a la derecha), de modo que si nos detenemos en una letra y subimos o bajamos, seguimos teniendo el mismo nombre por distinto camino, hasta cientos de veces, como el antiguo "abracadabra", talismán compuesto al modo de los laberintos.

Fueron muchos años de ceguedad los que mantuvieron alejados a la pareja pues, cuando dieron el paso definitivo, prácticamente, ambos, tenían cincuenta años, edad más que madura para aquella época en que la media de la mortandad era bastante más baja que en la actualidad. Amor debieron sentir el uno por el otro pero, sin duda, lo que no les faltó, durante tantos años, fue la fe que les alimentó la esperanza de encontrarse algún día. No olviden que transcurrieron tres escasos meses entre la muerte de su primer marido y el matrimonio llevado a cabo con don Francisco. Y 'Maya' no puede más que sentirse como una musa, caprichosa, revoltosa, que ha despertado súbitamente a la vida y todo, gracias a él, a su rey, que ha hecho posible trocar su castidad por todos los parabienes materiales que él podría tener.

CLARISEL "Eterno amor ¿qué veo? Mi Diana,
mi lucero, mi Aurora clara y bella,
mi norte, mi fulgente y soberana,
cuanto benigna y favorable estrella;
¿no es aquélla que veo a su ventana,
dando luz a la tierra y cielo? ¿Es ella?
Ella es, sin duda, que cual claro norte
pasada la tormenta, da el conorte"[45].

Como buen sevillano, don Francisco defendió el misterio de la Concepción de Nuestra Señora y sus impresiones las dejó por escrito en su obra *Información en Derecho por la Purísima y Limpia Concepción de la Virgen María....*[46]. En este libro no solamente vamos a encontrar el motivo principal: la defensa de la Inmaculada, sino que nos permite encuadrar a su autor dentro de una corriente sevillana preocupada

[45] *Tragicomedia Los Jardines y Campos sabeos*…, op. cit., acto V, escena séptima, f. 23 v.

[46] …*Madre de Dios y Señora Nuestra, en dedicación de la Hazaña de las doncellas de Simancas, à la Real ciudad de León*, por..., Impreso en Sevilla, por Francisco de Lyra, 1625. (Biblioteca Universitaria. Sevilla A 115/085(1). Este ejemplar está muy deteriorado).

por una estética mariana a partir de la teología inmaculista[47]. Si María ofrece la imagen de la 'belleza' por excelencia, relacionada con su Inmaculada Concepción ¿no podríamos pensar que la elección del tema para su trabajo estuviera relacionada con la concepción particular de la belleza de su esposa en parangón con la Virgen? También nos proporciona una información histórica particular y concerniente a los orígenes de las ramas genealógicas de sus respectivos apellidos. Podemos reconocer, a lo largo de la obra, un buen compendio de erudición, fruto de un trabajo maduro de esa persona que, formada académica y espiritualmente, necesita volcar sus conocimientos para disfrute personal y admiración de las que tiene en su entorno. Su formación, además del título universitario y sus años de experiencia laboral, viene avalada por las lecturas que hubo de hacer gracias a su biblioteca privada de la que disfrutó y que todos Vds pueden conocer y consultar por estar publicada en un trabajo mío de 2007 en la revista electrónica *Teatro de palabras*.

Podemos decir que hay una perfecta simbiosis, una perfecta armonía entre el matrimonio, intelectualmente: la obra de doña Feliciana *Los Jardines y Campos sabeos...* recoge en sus partes preliminares una "*Carta ejecutoria de la Tragicomedia...*"[48] que no puede ser fruto nada más que de la influencia de su marido por ese lenguaje jurídico que destila. No está firmada por él, pero el sello de su impronta le delata. En el librito de don Francisco, doña Feliciana está también presente gracias a esas décimas. Nos interesa destacar la ósmosis de contenido que entre las dos producciones se da. ¿Por qué, si no, va a escribir Apolo a doña Feliciana un soneto en donde se compara a la autora con las "*Ilustres Leonor y Mariana*", vengadoras del tributo de las cien doncellas? En ellas, doña Feliciana confesó mirarse y las consideró "*Guía y norte... alentada de su ejemplo...*". Ya sabemos que 'su' trabajo no servirá nada más que para "*redimir con gloria al paganismo bárbaro del vulgo*" y no será digna, esta hazaña suya, de ser llevada a los altares, pero sí -dice Apolo- será "*digna de la Mayuma que hoy promulgo*". ¿Qué vendría a decirnos Feliciana con este término cacofónico? ¿Considera o pretende dejar inventado un nuevo estilo literario? Al menos el propio Apolo está ya celebrando 'su Mayuma' -dice- en la "Introducción" que dedica *A los lectores* (I parte), en la que deja expuesta su teoría literaria, su preceptiva dramática, y en donde declara que ya está pronta su obra para que pueda:

---

47 Cfr. Gerhard Poppenberg, "Concepción Inmaculada. La maravilla de la creación artística a partir de *El santo Rey Don Fernando* de Calderón", en.....El libro que le aconsejé al de la Olavide...

48 *Tragicomedia. Los jardines y campos sabeos*…., "Carta ejecutoria de la Tragicomedia…", s.f. En la edición de Louis C. Pérez ha sido movido el texto en su disposición primaria: ocupa las últimas páginas de su edición: 258-263.

"...salir en público, a ver no los teatros y coliseos, en los cuales no he querido, -dice- ni quiero que parezca, mas los palacios y salas de los Príncipes y grandes señores y sus regocijos públicos y de sus ciudades y reinos; y así mismo con menos ruido visitar en sus casas a los aficionados a buenas letras..."[49],

para despedirse con estas otras palabras:

"...Y adios, que oigo a Apolo celebrar y promulgar hoy por ley mi Mayuma, llamando las Provincias de España a las fiestas y alegrías de ella"[50].

También es posible que se refiera a su vida personal, a ese momento de dicha que fue su matrimonio y, gracias al mismo, desea que sus familiares, fundamentalmente los hermanos de su marido que habitan otras provincias españolas, se unan al festejo. No sería ninguna ligereza por mi parte si interpretara su "mayuma" como el momento de unión o reencuentro de la mujer escritora con la mujer amante, esa simbiosis que constantemente se produce en el texto y que nos anuncia la propia Feliciana así:

"Y también digo que se debe estimar en algo, haber cifrado en fingimientos tan antiguos de lo más curioso de la antigüedad, sucesos verdaderos y tan nuevos que el día de hoy están presentes"[51].

La obra se termina y por ello se firma -les recuerdo- oficialmente, el mismo día de su matrimonio llevado a término con don Francisco de León Garavito: el 9 de octubre de 1619. Apolo, como no podía ser menos, cierra la obra dedicando sus últimos versos a la bella Maya:

APOLO "A Maya, nuestra española,
me parecéis, reina mía,
que fue de España princesa,
de su rey Atlante hija.
Dicen, fue hermosa y discreta,
Uranía en astrología,

[49] Feliciana Enríquez de Guzmán, *Tragicomedia Los Jardines y Campos sabeos. Primera y segunda parte, con diez coros y cuatro entreactos*, compuesta por…, Con licencia en Coimbra por Jacome Carvallo, año de 1624, s.f. . Fue transcrito este texto por el prof. Louis C. Pérez desplazado de su localización primaria: En su libro ocupa las páginas 263-264.

[50] *Idem,* s.f. Ed. de Louis C. Pérez, p. 264.

[51] "A los lectores", *Tragicomedia Los Jardines y Campos sabeos. Primera y segunda parte,…*, s.f.

Polimnia en dulce elocuencia,
Calíope en poesía.
Clío en variedad de historia,
Euterpe en dulce armonía,
Melpómene en versos trágicos,
Y en los cómicos Talía.
Terseicore en los afectos,
Erato en la geometría,
en gracia todas tres Gracias:
Talía, Aglaya, Eufrosina.
Celebráronla en sus coros
las Ninfas de Andalucía,
y en su nombre hicieron Mayas,
y las hacen hoy las niñas.
Mi hermosa y discreta Maya
sois vos, Feliciana mía".
(Acto V, esc. IV, de la Segunda parte…, f. 25r).

Don Francisco empleaba su tiempo en varias ocupaciones: por una parte atendía sus quehaceres como Magistrado de la Real Audiencia; por otra, hacía de intermediario entre distintas personalidades que vivían en América y enviaban dinero a sus parientes de la Península, a los que debía entregarles lo remitido[52]; y la principal tarea que asume, como novedad desde el día de su matrimonio, es la de gestionar la hacienda de su flamante esposa: fundamentalmente, recibía la herencia que había conseguido su esposa de su primer marido, don Cristóbal Ponce de Solís Farfán[53] y, como más tarde veremos, incluso ocupa el lugar de su esposa en el

52 Esta tarea o formaba parte de sus obligaciones como 'magistrado' de la Real Audiencia, o simplemente se encargaba de ello para percibir ciertas remuneraciones. En el caso presente, nos dice que ha recibido de Juan de la Fuente Almonte, que acaba de llegar de la provincia del Perú, cien pesos (de a ocho reales) los cuales éste ha recibido, a su vez, de Juan de Ocaso Salvatierra, vecino de la ciudad de los Reyes (Perú) y éste de Juan Pardo Zorrilla, presbítero, residente en Sicasica (Las Charcas) para que en Sevilla sean recogidos por doña Juana Hurtado de Mendoza, doncella, vecina de esta ciudad. (APS, Oficio III, 1620, leg. 1695, ff. 512r-513r. Fecha: 21 de noviembre).

53 Pocos documentos se volverán a redactar siendo la otorgante doña Feliciana, aunque le conceda permiso su esposo, como era preceptivo. Este es el caso de la concesión de un poder que, días más tarde a su matrimonio con don Francisco, otorgó nuestra escritora, como patrona de la capellanía que había fundado don Cristóbal de Solís Farfán, su primer marido, a Juan Bautista Marqués, presbítero, y capellán perpetuo de la misma. Quería la pareja que se reclamaran a Pedro de la Plata, sedero, los maravedís que debe a la dicha capellanía y de Fernando de Zurita, lo que debiere de los 10 ducados de tributo que había de abonar cada año. (APS, Oficio II, 1619, leg. 1.196, ff. 354r-355r. Fecha: 16 de noviembre). Esta deuda u otra contraída por don Fernando y su mujer, Leonor Benegas, proviene desde 1618 según

patronato de doña Isabel Núñez[54] , e incluso llegó a nombrar un nuevo Mayordomo[55]. Algo de tiempo debió de dedicar a su quehacer literario.

Desde el día que tomó por esposo a don Francisco no volverá a firmarse con un solo apellido: se firma con los dos, como así se puede ver en la siguiente firma, al lado de la de su flamante marido.

El día 18 de enero de 1629 don Francisco se cayó de un caballo, se puso enfermo y no se recuperó. El óbito sucedió el 28 de febrero de 1629. No hay nada como estar seguros de que uno va a 'dejar' esta vida. Entonces es el momento de reconocer que pronto nos convertiremos en polvo. Digo esto porque el "Abogado de la Real Audiencia", que presumió de título pero no de bienes -pues da la impresión de que vivió a costa de su mujer-, fue un verdadero hombre de letras, amante de cultivar el espíritu, y, los negocios (a los que siempre se dedicaron sus otros hermanos) no le llamaron la atención.

Tras los primeros momentos de desconcierto y casi sin tiempo para reponerse de uno de los mayores disgustos de su vida, doña Feliciana otorga poder general a su sobrino Francisco de la Rúa Maldonado[56]. Desde este momento hemos de hablar de la decadencia económica de nuestra autora pues todos y cada una de las personas que tuvieron un documento de esta naturaleza en sus manos, hubo de robarle algo: de otra forma no se comprende cómo dilapidó tanta fortuna en tan pocos años transcurridos desde la muerte de don Francisco hasta la fecha de su muerte.

Si 'la gloria inmortal' a la que aspiraba Clarisel en aquel soneto que dirigió a su Maya se identifica con el hecho de que varios siglos después de su muerte estemos escribiendo su peculiar biografía, podemos asegurar que la consiguió.

Doña Feliciana no es ninguna niña: cuenta ya, a la fecha de la muerte de su último marido, con 60 años y, para esa época, era una edad lo suficientemente madura para que le sobreviniera, en cualquier momento, también a ella el óbito.

Una vez más y a punto de cerrar el círculo de su vida para volver a sus orígenes humildes, doña Feliciana ha quedado sola, sin la protección de las personas que

una escritura que había firmado don Cristóbal ante el escribano Antonio de Medina Sánchez. Así se la reconocen a doña Feliciana una vez muerto don Cristóbal (APS, Oficio XX, 1620, leg. 13.849, ff. 1r-11r. Fecha: 8 de agosto).

54 Doña Feliciana, en un mismo documento, revoca el nombramiento del Licenciado Bartolomé Pérez, presbítero, como mayordomo. Y, a su vez, da poder para que su marido asuma la facultad de poder actuar en su nombre, como patrono, en el Patronato de Isabel Núñez, por lo que podrá nombrar el mayordomo que le parezca (APS, Oficio III, 1621, leg. 1.696, f. 551v. Fecha: 29 de enero).

55 Decimos 'en teoría' pues cuando llegó el momento de la verdad el nombramiento lo volvieron a hacer los dos patronos: doña Feliciana y don Alonso de los Godos.

56 APS, Oficio III, 1629, leg. 1.727, f. 1096r-v. Fecha: 2 de marzo.

más la habían querido pues, a medida que pasan los años, van desapareciendo de la faz de la tierra.

En el año de 1640 hubo de quedar ciega doña Feliciana, razón por la que, al requerirle el escribano su firma, dirá que "*…aunque sabe firmar, no puede por estar corta de la vista…*"[57].

En su casa de la collación de San Esteban (calle Vidrio) hubo de pasar los últimos días de su vida, muy próxima a otro gran hombre de su época que, por el mismo año de 1640 había redactado su testamento. Me refiero a don Antonio Anfriano (hermano de doña Jerónima Anfriano, madre de Miguel de Mañara) que había ordenado, al igual que doña Feliciana hará unos años más tarde, ser enterrado "en *la puerta principal del convento de San Agustín, extramuros, y precisamente fuera del templo, en el sitio donde se sientan los pobres a pedir limosna*"[58]. Sus casas principales también las tuvo en la collación de San Esteban.

Ordenó doña Feliciana en su último testamento ser enterrada en el convento de San Agustín[59], como hemos dicho. Lo redactó el19 de mayo de 1642. Un último codicilo lleva fecha de 23 de abril de 1643 en donde, como desde hacía algunos meses antes ocurría, dice no poder firmar, no por no saber, sino por encontrase indispuesta de la vista. El 6 de diciembre de 1644 se adjudican parte de sus bienes a uno de sus grandes colaboradores y mano derecha de sus últimos años: José de Villamor. Entre estas dos fechas hubo de morir, sin que por ahora hayamos podido constatar la fecha exacta por haber desaparecido, de la parroquia de San Esteban, el libro de registro de las defunciones relativo a esos años.

Nombró a su 'alma' como su heredera universal, pues con ninguno de sus maridos concibió hijo alguno.

Con este exhaustivo trabajo de investigación consideramos que se desmontan todas las falsas y nebulosas afirmaciones que sobre esta dramaturga, doña Feliciana Enríquez de Guzmán, se han vertido a lo largo de su historia. Espero que la lectura de su biografía les ayude a comprender su más que complicada existencia. Muchas gracias.

---

57 APS, Oficio III, 1640, leg. 1.771, ff. [v-r-v]. Fecha: 8 de julio.

58 J.M. Granero, *Don Miguel Mañara Leca y Colona y Vicentelo (Un caballero sevillano del siglo XVII). Estudio biográfico*. Sevilla, Artes Gráficas Salesianas, 1961, p. 101.

59 Planta del convento de San Agustín. Extramuros de Sevilla. Archivo Histórico Militar 2700 / B-4-12 / 8 /5.

HOMENAJE A FERNANDO URDIALES

Preside y Modera: D. Germán VEGA
Universidad de Valladolid

Esta tarde está con nosotros Javier Gutiérrez, alias Javier Semprún. Es fundador y actor de Teatro Corsario, lo que significa que lleva treinta años en la Compañía.

Yo soy Germán Vega. Soy co-director de Olmedo, digamos que es la relación profesional más clara que tenía con Fernando. Fernando me oía y hacía caso cuando le interesaba. Y hacía bien, claro.

Tanto Javier como yo somos damnificados por la muerte de Fernando, ambos somos atribulados por la muerte, pero también muy agradecidos por estos homenajes.

Yo quiero empezar agradeciendo a las Jornadas de Almería el que se le dedique esta sesión a Fernando Urdiales. Las Jornadas de Almería que también están a punto de cumplir esos treinta años. Una aventura realmente extraordinaria que demuestra la capacidad de vencer las insidias del tiempo y las insidias de los despachos. Quiero significar este agradecimiento en Ascensión Rodríguez y también a Antonio Serrano por la trayectoria de tantos años en las Jornadas.

Las Jornadas de Almería eran un espacio mítico para Fernando Urdiales. La última vez que estuvo aquí fue en el 2006 para recibir el homenaje de las Jornadas por sus veinticinco años en el teatro. Ese año yo también estuve en las Jornadas, porque al tiempo se rendía homenaje al matrimonio Reichenberger. Antonio Serrano hizo de padrino de Fernando y yo del matrimonio Reichenberger.

Fue en Almería, en esos días de 2006, cuando Fernando y yo mantuvimos una conversación importante para la puesta en marcha de Olmedo Clásico y una noche se decidió que empezábamos Olmedo Clásico.

Cinco estupendas ediciones con él al frente. Lo digo desde mi experiencia. No juzgando. Eso es cosa de otros. Pero Almería no solo está ligada circunstancialmente a la pasión de Fernando Urdiales, sino mucho más estrechamente. Siempre reconocimos que de Almería habíamos recibido un inmenso respaldo. Primero, en forma de modelo. Era un modelo que nosotros podíamos seguir, por los muchos aciertos que habíamos contemplando, en los muchos años que habíamos estado en contacto con las Jornadas de Almería, y también por los consejos y el asesoramiento de Antonio Serrano que fueron fundamentales para echar a andar en esa edición de 2006 que se montó en tres o cuatro meses.

Desde 2006, Fernando Urdiales vivió la pasión de Olmedo Clásico. Él, que se sabía mortal, más mortal que los demás mortales, vio en ello la posibilidad de dar una nueva dimensión a su pasión por los clásicos. Diez días antes de su muerte, el doce de diciembre, nos llamó para decir que *«ya se encontraba aceptablemente»* y que se iba a poner a trabajar, a ver vídeos, para la próxima edición del 2011. Él sabía que la muerte iba a llegar, y nosotros también, pero no lo creíamos.

Olmedo Clásico fue el último paso procesional de su pasión por los clásicos, y entenderán que juegue con el doble sentido del término «paso procesional», sobre todo los que conocen la trayectoria de Olmedo y la importancia de su espectáculo *Pasión*. Pido disculpas por la reiteración del término «pasión».

Al día siguiente de su muerte, me encargaron un artículo para el periódico y lo titulé «La pasión de Fernando Urdiales», y hablaba de la importancia de la pasión por el teatro.

Ahora hemos pedido a los que habían conocido a Fernando, a los que le quisieron y admiraron, que escriban unas líneas, un par de páginas como mucho, para un libro que se publicará en la colección de Olmedo Clásico, y ya he recibido una veintena de trabajos. Es impresionante cómo todos coinciden en destacar el hito que supuso su espectáculo *Pasión*, y la insistencia con la que aparece el término «pasión».

Esa pasión por el teatro le había llevado en su día a una decisión que pocos debieron de entender. Desde luego no parecería en su entero juicio una persona que, perteneciente a una familia obrera, se atreviera a dejar el confort de la profesión psiquiátrica para dedicarse al teatro. De todas formas, la trayectoria de Fernando está muy ligada a su vida y a su arte. No es gratuita, por ejemplo, la elección de *Los locos de Valencia* para celebrar el veinticinco aniversario de la Compañía.

Pero a la demencia se le puede dar una vuelta de tuerca más, y por loco de remate tuvo que ser tomado este hombre (incluso por los de su entorno artístico y por los de su cuerda política) cuando, desde posturas políticas y sociales de extrema izquierda, decidió dedicarse a los clásicos.

En los años ochenta, los autores clásicos fueron tenidos por cosa de rancios y carcamales, cuando no sospechosos de haber colaborado con el régimen triunfante de la Guerra Civil. Sin embargo, hoy es más fácil entenderse con ellos gracias a que los últimos treinta años han normalizado su estatuto artístico y político con apenas recelos, y se ha logrado por la visión y empeño de artistas, como Fernando, que entonces apostaron fuerte y arriesgaron mucho.

La relativa bonanza del teatro clásico (yo soy de los que cree que estamos viviendo un buen momento) se nota en la proliferación de grupos, de festivales y de espectáculos. Esta situación de hoy debe mucho a personas que, en esos momentos difíciles, empezaron a dedicarse a los clásicos, y así tendrán que reconocerlo las historias del último teatro español. A los clásicos no les han hecho clásicos el empeño de los profesores de literatura por traerlos a sus clases. Y pido perdón por contrariar

la etimología (lo de «clásicos» y «clase»), y también a los colegas por tirar piedras contra el tejado de los filólogos, sino fundamentalmente aquellos que, como Fernando, han apostado porque vivan de nuevo en los escenarios.

Uno de los aspectos que impresionan de la trayectoria de Urdiales, y de Corsario, es que no se dedicaron a los clásicos porque no conocieran otra cosa. Llegaron a ellos después de un teatro experimental y de vanguardia. Cinco años trabajando con autores de fuera, trabajando con Tennessee Williams, Carol, Artaud, Peter Handke. De estos autores pasaron a los clásicos sin abandonar sus señas de identidad, su concepción del teatro.

Reconociendo que *Pasión* es su espectáculo fetiche, donde se pueden ver todos los temas: el dolor, la muerte, su estética expresionista, esteticista, el rigor a la atención de los detalles, el cuidado del trabajo actoral, la metodología de trabajo, esa lenta y cuidada colaboración colectiva. Sin embargo, el principio de su trabajo con los clásicos estuvo en Lope de Rueda y en la puesta en escena de *Sobre Ruedas*, un espectáculo contado a partir de los Pasos del gran dramaturgo vallisoletano, aunque sevillano de nacimiento.

Luego vinieron montajes de *Pasión, El Gran Teatro del Mundo, Asalto a una ciudad* (en la versión de Alfonso Sastre), *Amar después de la muerte*, de Calderón; *Clásicos locos*, en el año 1994, un estupendo espectáculo a partir de los entremeses barrocos; *La vida es sueño*, en 1995; *Las coplas por la muerte*; un Sófocles, *Edipo Rey*; *El mayor hechizo, amor*, de Calderón de la Barca, un sorprendente espectáculo que muchos recuerdan también y consideran de los mejores espectáculos de Corsario; un Shakespeare, el único, *Titus Andronico*, en el 2001; *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina, en el 2002. Posteriormente, llegaron los espectáculos propios: *Celama*, a partir de Luis Mateo Díaz, elaborados por Fernando; *La barraca de Colón*, en el 2005, de Fernando Urdiales.

Los dos últimos espectáculos de Fernando son: *Los locos de Valencia*, para celebrar los veinticinco años de la Compañía; y *El caballero de Olmedo*, que fue su último sueño, su último reto. Y si la muerte no le hubiera venido a buscar, en estos momentos estaría trabajando *La devoción de la cruz*, de Calderón de la Barca.

Calderón era su autor fetiche, aunque los últimos espectáculos fueran de Lope de Vega: *Los locos de Valencia* y *El caballero de Olmedo*. Seguro que en la elección de *El caballero de Olmedo*, que tiene ese protagonista que se sabe víctima de una muerte anunciada, pesó esta circunstancia, pero también pesó su contacto con Olmedo.

Yo puedo dar testimonio de cómo trabajaba en los últimos espectáculos, incluyendo *La devoción de la cruz*, aunque nunca llegara a cuajar. Estudiaba el texto, indagaba, preguntaba, luego –como he dicho al entrar, con mis palabras- hacía lo que le daba la gana con todo el derecho. Yo siempre he considerado que una de las claves de la mejoría del teatro clásico es la unión entre la gente de la Universidad, del estudio, y los hombres de la práctica teatral. A pesar de que pueda haber episodios de desencuentro. No obstante, no se llevan peor los filólogos y hombres del

espectáculo, que los que se llevan los filólogos entre sí. Yo veo testimonios mucho más peligrosos en este otro bando de filólogos. Supongo que también lo habrá en el mundo de la práctica teatral.

El caso es que Fernando Urdiales sentía verdadero respeto y admiración por la labor de los estudiosos. Lo reconocía, a pesar de que era un hombre de mucho carácter, con una presencia y una manera de afirmar rotunda. Sentía una verdadera admiración por esos trabajos y hacía suyos los hallazgos. Ahí está el testimonio de *La vida es sueño*. En *La vida es sueño*, él conocía perfectamente las dos versiones, y la posibilidad de imbricar la una en otra para mejorar el texto escénicamente, pensando que funcionara ante los espectadores.

A la postre, yo creo que Fernando ha conseguido con su trabajo un equilibrio entre el respeto a los clásicos en lo profundo, sus propios fundamentos artísticos y las exigencias del público.

Fernando era un hombre respetuosísimo con el público. En eso me recordaba a lo que Lope de Vega dice en el *Arte de hacer comedias*. Eso que escandaliza a los profesores de Universidad, eso que escandaliza a los filólogos de la época, tiene su razón de ser en la aceptación del público.

El público al que el dramaturgo está obligado a hablar, es diferente al público que tuvieron Horacio, Aristóteles, Lope de Vega o Calderón. Es decir, Fernando sabía utilizar esa libertad, pero yo creo que con un profundo respeto.

Fernando adulaba al público, conectaba muy bien con los autores populares y basaba en eso el amor a los clásicos. Él era consciente de que al público en general le gustaban los clásicos. Al teatro clásico le debe sus principales señas de identidad y el teatro clásico debe a Corsario, y a Fernando, uno de los intentos más serios que se han desarrollado en nuestros días, por asumir e integrar un legado tan espléndido como insuficientemente atendido.

No quiero recordar ya, porque lo va a hacer mucho más jugosamente Javier, su dimensión como actor.

En las relaciones personales era un hombre verdaderamente extraordinario. Estaba tocado por el genio. Te divertías mucho con él y aprendías mucho. Una de las cosas que más he apreciado de Fernando, en mi dimensión como profesional del teatro, es ese convencimiento radical, íntimo, muy entrañado, de los valores de nuestros clásicos, especialmente, de Calderón.

Después de Goethe, que decía que Calderón era el más inteligente de los escritores de la historia universal, y que se podía recomponer toda la historia del mundo si desapareciera solo con la obra de Calderón. Después de este entusiasmo de Goethe por Calderón, solo a Fernando Urdiales le he visto tan entusiasmado, y eso contagiaba. Una persona que no vivía de la literatura, como yo, es decir, que no tenía que hablar bien de Calderón para ganarse la vida, que venía de la medicina, que lo había sacrificado todo, el que dijera esas cosas, y el que dedicara su vida a hacer valer lo que él creía de esos dramaturgos, pues a mí me servía de verdadera

confrontación, de verdadera prueba de fuego de que estaba en lo cierto: de que estos dramaturgos clásicos merecían la pena.

Javier Gutiérrez Pérez
Teatro Corsario

Lo que quiero contar es nuestra aventura con el teatro clásico y, fundamentalmente, con el verso, a base de anécdotas y planteamientos concretos, pero poco académicos.

Como ha dicho Germán, Teatro Corsario se fundó en 1982. Éramos un grupo de actores que se segregó del Teatro Estable de Valladolid, que dirigía Juan Antonio Quintana. Entonces Fernando acababa de dejar el psiquiátrico, le habían dado una indemnización de medio millón de pesetas, y con eso montamos un espectáculo que se llamaba *Sin abuso de desesperación*, a partir de tres piezas de Tennessee Williams. Como las tres piezas tenían lugar en habitaciones, pues las ensayamos en una casa. Las estrenamos en septiembre del 1982, en Valladolid, en una Muestra Internacional de Teatro, y fue nuestro bautismo. Las previsiones más optimistas, nos dieron una semana de existencia. Dijeron: «*estos no duran nada* », y aquí estamos.

Después de Tennessee Williams, Fernando montó un espectáculo de poesía con unos poetas vallisoletanos, con unos músicos, con un saxofonista leonés, Ildefonso Rodríguez y, a continuación, representamos -otra vez- lo que habíamos estrenado con Juan Antonio Quintana, que era *La caza del Snark*, de Lewis Carroll. Un espectáculo que se nos iba de las manos por todos lados, con pretensiones grandísimas. Éramos seis músicos, catorce actores, muchísima escenografía y no nos podíamos mover prácticamente.

Aunque lo movimos poco, era un espectáculo muy vistoso. Como la primera versión que hicimos era un poco blandita, utilizamos una versión de Leopoldo María Panero, que era brutal. Sacamos unas veinte funciones y, después de eso, como seguimos dando palos de ciego, montamos *Las comedias rápidas*, de Jardiel Poncela, a base de textos sacados de revistas de humor, de los primeros años del siglo, *Buen humor*, los precursores de *La codorniz* y *Hermano lobo*. Humorismo español puro. Son comedias cortas, graciosísimas, un poco al estilo de *La venganza de don Mendo*.

Con *Comedias rápidas* empezamos a movernos más. Hicimos una gira de treinta funciones y, a continuación, como no estábamos muy satisfechos con lo que estábamos haciendo, cambiamos radicalmente de línea de trabajo. En Valladolid había una Muestra Internacional en la que se programaban cosas bastante buenas e interesantes, y bastantes modernas. Cuando te miraban y te preguntaba por lo que hacías y respondías: Jardiel Poncela. Claro, te daba un poco como de apuro, ¿no? Y no contentos con eso dijimos: «pues, ahora, para terminar con *El juicio de Dios*», de Artaud.

Fernando era un gran admirador de Artaud. Incluso físicamente tenía cierto parecido, y tenía la misma amargura. Y, por el camino de la locura, se entendían

muy bien ambos. Lo protagonizaba él. Hicimos muy pocas funciones en algún festival. Siempre en espacios rarísimos en Valladolid: en un seminario, en el que nos cortaron la luz. También recién vaciada la prisión de Valladolid, en unas navidades gélidas, nos metimos allí con un montón de maderas para hacer un escenario, y con un grupo punk que había en Valladolid, que se llamaba *Cloaca Letal*, e hicimos *El juicio de Dios*. Ensayamos una semana en la cárcel, y todos acabamos con pústulas del frío que habíamos pasado. En la cárcel todavía olía a preso, pero de una manera exagerada. Estaban todo aquello calentito todavía. Fueron tres funciones en plenas navidades que fueron míticas. Durísimas, pero lo pasamos muy bien.

Después de Artaud, ya para rematar la faena, hicimos *Insultos al público*. En aquellos tiempos, la Junta hacía una programación para movernos a las compañías. Se llamaban «Programaciones Estables», que se hacían absolutamente a voleo. Tú presentabas un proyecto y te decían: «*Te toca Ponferrada, Ávila, tal, tal, tal*.» Eso, independientemente del espectáculo. No controlaban absolutamente nada. Después mandaban a un grupo infantil, con bachilleres de dieciséis años, o nos mandaban a nosotros a Ponferrada o Ávila con *Insultos al público*, que era un escándalo. Claro, vaciábamos los teatros. Vaciamos el teatro de Zamora, vaciamos el teatro de Ávila, vaciábamos un montón de teatros. Se iba la gente insultándonos. Desde la puerta, nosotros estábamos ahí al final de la obra, salíamos de smoking y, muy educadamente, insultábamos al público. Además, trabajábamos la voz con sintetizadores y cosas de esas, para que no fuera aburrido el insulto. Y eso es lo que hicimos: vaciar el teatro.

Eso nos obligó a reflexionar. Era una actitud absurda, porque queríamos vivir de eso y, claro, vaciando teatros, no vives ni a tiros, así que hicimos una especie de refundación de la compañía. Algunos actores no quisieron seguir con el compromiso, porque era una ruina. Perdíamos mucho dinero por año. Trabajábamos muchísimo y no ganábamos nada de dinero, ni para comer. Entonces dijimos: «*vamos a buscar algo que nos identifique con nosotros mismos y que identifique a la compañía*». Entonces nos fuimos al castellano. En aquellos años no entrabas en Galicia con un espectáculo en castellano ni a tiros, ni en Galicia, ni en Valencia, ni en Cataluña, ni en ningún lado. Entonces dijimos: «*vamos a trabajar en nuestro idioma*». Y empezamos con los Pasos, que fue un montaje muy limpito, se empezó a vender algo. Con los Pasos se empezó a conocer un poco a la Compañía. Fue una versión de Fernando, un poco clownesca. Funcionó Lope de Rueda llevado al clown y con música en directo.

Estábamos en esas cuando nos entraron ganas de trabajar con el verso. Más que empezar a trabajar con el teatro clásico, era empezar a trabajar con el verso. Trabajar con una técnica que se nos impusiera, que tuviéramos obligación de estudiarlo y de aprenderlo. En *Pasión* ya había mucho componente. Es un montaje muy poético, con textos poéticos, había algo de verso: Diego de San Pedro, alguna oración, rimaba y cosas así y nos gustaba. La verdad es que nos tiraba mucho.

Pasión, Valladolid, una compañía que había hecho Artaud, que había hecho *Insultos al público*. En la Escuela teníamos nuestro prestigio de compañía rompedora y tal. Cuando hicimos *Pasión* los matamos de un disgusto.

Cuando empezamos a pensar en *Pasión*, pues pensamos en Gregorio Fernández, el gran escultor barroco. Nos la imaginábamos con los mitos que hay en la ciudad, los mitos urbanos como, por ejemplo, que la modelo de la Virgen de las Angustias era una puta, y que Gregorio Fernández la quería mucho. La primera idea que tuvo Fernando era la de Gregorio Fernández metido en su estudio con la puta sentada y, a partir de ahí, meter a Cristo. Pero había otro actor de la compañía que era muy santero. No es que fuera muy católico. Es que era muy aficionado a la Semana Santa, y reivindicaba toda la escultura de Gregorio Fernández. De ahí pasamos a los pasos de Valladolid. La procesión de Valladolid, la curiosidad que tiene, a parte del valor intrínseco de las esculturas, es que –cuando los franceses ocuparon Valladolid- le pilló a un general un viernes santo y le dijeron que querían hacer una procesión, y dijo el general que por qué no lo hacían en orden: primero la Cena, luego Los Olivos, luego el Prendimiento, luego lo otro, lo otro y lo otro, en el orden en que vienen en los Evangelios, y desde entonces se ha hecho así y es curiosa porque vas siguiendo toda la secuencia. La secuencia se la sabe todo el mundo.

La ventaja que tiene *Pasión* es precisamente eso. Es un rito en el que el espectador conoce perfectamente la historia, simplemente se la tienes que dibujar. Está en el inconsciente colectivo, y eso te quita muchas dificultades a la hora de hacer la dramaturgia y de interpretarla.

Con *Pasión* no sabíamos lo que teníamos en las manos. Poco a poco, Fernando se fue quedando con el asunto de la ortodoxia, de no tocar a Cristo. Había una imagen muy importante, no sé de qué compañía, que salía Cristo colgado de un somier, y a Fernando esa imagen le volvía loco. Quisimos ir por ahí, pero no. Empezamos a tirar de textos y textos y textos. Hay millones, claro. Hicimos un trabajo de ver los pasos, de estudiarlos y, a partir de ahí, salió *Pasión*. La dramaturgia es muy sencilla.

La estrenamos en Zamora, en 1988, sin saber muy bien qué teníamos entre las manos y, cuando acabó la función, estamos en el camerino, y empiezan a entrar señoras llorando, que le querían ver, que le querían ver a él. Bueno, ya empezamos a ver que teníamos una bomba de relojería. Cada vez funcionaba mejor. Claro, no teníamos problema de espacio para actuar porque la hacíamos en iglesias. Son funciones muy particulares, porque el camerino es la sacristía. Gracias a Dios nos hemos portado bien. No hemos hecho latrocinios, ni hemos armado ninguna. Las iglesias tienen su vía de comunicación, y cuando solicitamos una iglesia, nunca nos ponen ningún problema. Además, tenemos buen nombre en el asunto. Van muchísimas mujeres y le saltan muchas emociones. Nosotros, detrás del telón decimos: «*hoy de marujada, gran marujada*». Asisten poquísimos hombres. La gente llora con la Virgen, con el Nazareno. Sobre todo, cuando vamos de Despeñaperros para

abajo se ponen como motos. Te tocan, se creen que eres santo. Hemos tenido experiencias divertidísimas y curiosísimas con la *Pasión*, por ejemplo, ver a Fernando rodeado de siete u ocho curas del Opus, dándole palmadas, y Fernando completamente enrojecido. También hemos hecho funciones en sitios increíbles: en una ermita, en la montaña, con Cristo llevando la cruz de verdad. La gente se le echaba encima. Yo, que iba con unos platillos en la procesión, tardé casi veinte minutos en poder volver al escenario. La gente se echaba encima cada vez que se caía. Hemos hecho muchas funciones: unas cuatrocientas o así, y todavía seguimos este año. Me gustaría llegar a los veinticinco y ya dejarlo de una vez.

El montaje fue una decepción para la gente de un teatro más avanzado y para la Escuela. Dijeron: *«estos se han vendido»*. Y como no estaban contentos, hicimos *El gran teatro del mundo*. Fue un montaje muy atrevido. Fue el primer trabajo con el verso y no teníamos la más ligera idea. Creíamos que, con el verso, solo con tener oído y ser actor, pues se hacía. Entonces, buscamos algo sobre la metodología del verso, y en el primer año Calderón que hubo en Almagro, en 1981, se presentó una mesa redonda en la que intervenían Lluís Pascual, Haro Tecglen, algunos periféricos y unos cuantos de Madrid. Lo curioso es que los ortodoxos con el verso eran los periféricos.

Nosotros nos hicimos partidarios de la tesis de los periféricos. Lo hicimos con toda nuestra cara. Fernando tenía muy clara la concepción estética. Era un teatro en construcción. Poníamos unos andamios. Hicimos una escenografía muy espectacular, la presentamos en la feria de San Sebastián y se estrenó en Valladolid. Tuvimos suerte de que un año la Junta no se había gastado todo el dinero que tenía presupuestado para cultura, y en diciembre nos avisaron de que nos daban diez kilos a cada compañía.

Cuando nos vinimos a Madrid, alquilamos un teatro tan ricamente, el Infanta Isabel, y nos metimos una semana con *El gran teatro del mundo*. Nos cayeron chuzos de punta. Tuvimos alguna crítica buena, la de Monleón, que hablaba de que era muy terrorífica, y luego unos cuantos palos, especialmente, a nuestra manera de decir el verso. Nos llevamos un disgusto terrible, porque creíamos que lo hacíamos muy bien, y dijimos: «*habrá que decirlo bien*».

Ahora, recopilando cosas para los homenajes, he visto *El gran teatro del mundo* y es un espanto. Vamos verso a verso, pero encima a coro, es decir, todos recitamos igual de mal, con el mismo soniquete, con el mismo rengloneo, todo igualito. Está más o menos bien interpretada, pero lo escucho y me pongo enfermo.

Después de esto hicimos *Asalto a una ciudad*, que era una versión de Alfonso Sastre, sobre una obra de Lope que era *El asalto de Maastriche o el Príncipe de Palma*. En la versión de Alfonso Sastre, como podéis suponer, los flamencos eran los buenos y los españoles eran los malos. Estaban muy bien la versión. Era muy castiza. Había cogido el espíritu de Lope, perfectamente. Era muy buena, pero tenía un montón de maniqueísmo que no lo tiene ni Lope en su obra original. Pues Fernan-

do hizo la dramaturgia a partir de los dos textos. Tenía mucho miedo. Siempre ha tenido Fernando mucho miedo con los catedráticos.

Por Lope se reivindicaba la España olvidada, la gallardía, que es lo que le daba gracia a los personajes, y los flamencos son tratados con mucho cariño, con mucho respeto. Y, una vez que la obra se desmaniqueizó, pues quedó una versión muy bonita y con esa obra tuvimos mucho éxito. Tuvimos muchos bolos.

Cuando la vio Juan Pedro de Aguilar, que era el director de Almagro, en aquellos tiempos, nos invitó a ir a Almagro. Nos llevó a su casa a Madrid, estuvimos cinco semanas, nos enseñó la entonación, las cadencias y ahí estaba el secreto: trabajar bien las pausas, cuando hay que hacerlas y cuando no hay que hacerlas. Todo el trabajo de entonación que fue capital. Juan Pedro nos presentó a Josefina García Aráez. Josefina fue la que nos enseñó a decir el verso y, a partir de ahí, pues hemos seguido ejercitando.

Un año más las Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería presentan ante sus seguidores las Actas de las conferencias y coloquios a cargo de especialistas y público interesado. Dicho evento se desarrolló sincronizadamente con las representaciones teatrales que se llevaron a cabo en Almería, Roquetas de Mar, Vícar, El Ejido, Tabernas y Senés.

Incluyendo también el sentido acto de homenaje al desaparecido e inolvidable Fernando Urdiales, este nuevo volumen –en versión digital- constituye una singular muestra de testimonio académico, teatral y humano.

ISBN-13: 978-84-8108-538-9

9 788481 085389

DIPUTACIÓN DE ALMERÍA

Instituto de Estudios Almerienses