

EN TORNO
AL TEATRO
DEL SIGLO DE ORO

A C T A S

Jornadas IX-X. Almería



INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES
DIPUTACION DE ALMERIA

**EN TORNO
AL TEATRO
DEL SIGLO DE ORO**

**ACTAS DE LAS JORNADAS IX-X
CELEBRADAS EN ALMERÍA**

Ponencias recogidas y publicadas por

*Herachia Castellón
Agustín de la Granja
Antonio Serrano*

Instituto de Estudios Almerienses
Diputación de Almería
1995

© Edición: Instituto de Estudios Almerienses
© Textos: Los autores
I.S.B.N.: 84 - 8108 - 077 - 2
Dep. Legal: Al - 24 - 1995
Foto portada: María Carrera
Composición: Servicio de Edición del I.E.A
Realización de la composición: Manuel Gálvez Martínez
Imprime: Escobar Impresores, S.L. - El Ejido (Almería)

COLECCIÓN ACTAS

Núm. 17

*Nuestro recuerdo a Carmen Guervós
(que a manos llenas derramó
en las aulas el teatro).*

*Nuestro agradecimiento a Meli
López Carmuna y a todos los que
han colaborado en las diferentes
fases de edición de este libro.*

ÍNDICE GENERAL

DE NUEVO COMO PRÓLOGO E HISTORIA	11
TABULA GRATULATORIA	13
PONENCIAS	
Agustín de la Granja (Universidad de Granada) El actor barroco y el Arte de <i>hacer</i> comedias	15
Silvia Monti (Università di Verona) Commedia dell'arte. Arte de la comedia	43
Rafael Mestre (Universidad de Alicante) Baccio del Bianco: aportaciones a la escena áurea española	53
Piedad Boñanos Donoso (Universidad de Sevilla) Pedro de Saldaña, Diego de Vera y el corral de «Las Atarazanas» de Sevilla	61
Carmen González Román (I.E.S. Serranía de Málaga) <i>La Aurora del Sol Divino</i> : una comedia representada en la casa de comedias vieja de Málaga	71
José M. Ruano de la Haza (University of Ottawa) Una interpretación de <i>El esclavo del demonio</i>	87
Marc Vitse (Université de Toulouse-Le Mirail) El tercer monólogo de Teodoro en <i>El perro del hortelano</i> (II, vv. 1278-1325)	101
William Forbes (University of New Hampshire) Uso y abuso de la historia: el caso de <i>Nardo Antonio, bandolero</i> de Mira de Amescua	113
Germán Vega García-Luengos (Universidad de Valladolid) El Alarcón que nos perdimos	125

Alfredo Hermenegildo (Université de Montreal)	
El gracioso y el control de la dramatización:	
<i>El desdén, con el desdén</i> , de Agustín Moreto	145
Miguel Zugasti (Universidad de Navarra)	
Aspectos sobre la loa y la música en el umbral de la fiesta barroca	165
Francisco Florit Durán (Universidad de Murcia)	
Testimonios teatrales de los costumbristas barrocos	181
Mercedes de los Reyes Peña (Universidad de Sevilla)	
Una fiesta teatral española en la Corte de Viena (1667)	193
José Francisco Alcaraz Gómez (Granada)	
Consultas de confesores reales jesuitas	
sobre representaciones de comedias (1701-1753)	233
César Oliva (Universidad de Murcia)	
<i>Don Gil de las calzas verdes</i> , hoy	245

DE NUEVO COMO PRÓLOGO E HISTORIA

Por tercera vez aparece un libro «en torno» al teatro del Siglo de Oro, auspiciado por la Diputación Provincial de Almería. Grande ha sido el esfuerzo (más en los tiempos que corren), y grande es también el agradecimiento de los coordinadores de este volumen por la confianza que de nuevo deposita en ellos el Departamento de Literatura y Arte del Instituto de Estudios Almerienses. De este modo callado -pero muy eficaz- la Diputación sigue apostando por unas Jornadas de Teatro que nacieron y alcanzaron un alto grado de madurez en el Centro de Enseñanzas Integradas. La Universidad de Granada y la Universidad de Sevilla proporcionan, desde hace varios años, becas de asistencia para una formación más integral de sus alumnos, a través de sus respectivos Vicerrectorados de Extensión Universitaria; la misma decisión ha adoptado la flamante Universidad de Almería, de quien se espera que siga favoreciendo y potenciando unas jornadas anuales con peculiar sabor festivo y rigor académico; unas jornadas, en fin, con innegable arraigo en la ciudad y no poca repercusión externa. Alguien que viajó desde América para conocerlas de cerca, después de referirse a unos «días estupendos y bien aprovechados» reconocía a los organizadores del C.E.I. haber regresado a su país «con la satisfacción de haber asistido a algo importante...»

En este tercer libro se recogen la mayor parte de las conferencias pronunciadas por un selecto grupo de especialistas en 1992 (cuando se celebraron las novenas Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería) y en 1993 (cuando tuvieron lugar las décimas). Dos caras -por no decir máscaras- distintas tuvieron unas y otras; mientras que las primeras transcurrieron más o menos con normalidad, las del año siguiente estuvieron a punto de quedar en el proyecto. Cara y cruz, risas y llantos, aplausos y «ofrendas de pepinos»; así es el teatro.

Gracias, por un lado, al altruismo de los participantes, actores con profundo conocimiento de su oficio y prestigiosos profesores universitarios, que se empeñaron en acudir a la cita anual, algunos desde fuera de España y todos por su cuenta y riesgo; gracias, por otro, al interés de bastantes jóvenes licenciados o estudiantes, que se congregaron en Almería en busca de verdades

y ficciones, de experiencias, en fin, irrepetibles; y gracias, por último -que todo hay que decirlo- a un mínimo apoyo económico, gestionado a última hora por Don Manuel Llanes, Director del Centro Andaluz de Teatro, las jornadas pudieron celebrarse.

La consecución y prolongación -que no consolidación- de una empresa que cumplía su décimo aniversario estaba salvada. Es preciso, sin embargo, que los centros responsables de la cultura en este país adquieran conciencia de lo mucho que está en juego. No basta (aquí o allí) con el entusiasmo anónimo de unos pocos empeñados: es necesario que tanto los que pueden ayudar, como los que no, miren con gesto de simpatía (y nunca con el desprecio de la barricada) a este bello milagro del Teatro que se repite, cada año, en Almería. Así lo pedimos los organizadores de las Jornadas y otra mucha gente, ajena a la ciudad, que desde cualquier parte del mundo siente, estudia, representa y estima como se merece esa herencia riquísima que, en definitiva, es el teatro de Cervantes, de Lope de Vega, de Calderón y de los demás «clásicos» españoles.

De aquella «otra mucha gente» de fuera de la provincia queremos dejar justa constancia en la tabula gratulatoria que sigue a este «prólogo e historia». El 8 de julio de 1993 todos ellos manifestaron su adhesión a las Jornadas estampando su firma al pie de una carta dirigida a un alto responsable de la Administración (que aquí nos permitimos hacer extensiva a cualquier otro que se sienta competente). La carta decía así: «Excmo. Sr.: Los abajo firmantes, miembros de la Asociación Internacional «Siglo de Oro», la mayor parte de ellos asistentes al Encuentro de Investigadores (Sección de Teatro), que tiene lugar durante nuestro III Congreso celebrado en la Universidad de Toulouse, le manifestamos nuestra absoluta solidaridad con las Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería, solicitándole que haga cuanto esté en su mano por apoyar una actividad que cuenta con diez años ininterrumpidos de existencia, de la que se beneficia no sólo el público almeriense sino muchos estudiosos de teatro clásico de España y del extranjero». La firmaron 113 personas, que son, como se ha dicho, las que figuran en la tabula gratulatoria que modestamente erigimos en el presente libro, aunque sus nombres merecen quedar inscritos en láminas de bronce.

Almería, febrero de 1994
LOS COORDINADORES

TABULA GRATULATORIA

Alfredo Hermenegildo (Montreal)	Adrien Roig (Montpellier)
José M. Ruano de la Haza (Ottawa)	Christian Andrès (Paris)
Victor Dixon (Dublín)	Christophe González (Toulouse)
M ^a Antonia Bel Bravo (Jaén)	François Crémoux (Paris)
Marie Beau (Toulouse)	Joaquín Roses (Córdoba)
Maite Pascual (Pamplona)	Javier San José (Salamanca)
Lia Schwartz (Nueva York)	Lore Terracini (Torino)
Eva Reichenberger (Berlín)	Constance Rose (Boston)
Miguel Marañón Ripoll (Madrid)	M ^a Cruz García de Enterría (Madrid)
Clara Giménez (Hanover)	Augustin Redondo (Paris)
Víctor Infantes (Madrid)	Antonio Carreira (Madrid)
Antonio López (Toulouse)	Fausta Antonucci (Roma)
Francis Cerdan (Toulouse)	Jacqueline Ferreras (Paris)
Ángeles Cardona (Barcelona)	Yvan Lissorgues (Toulouse)
Victoria Campo (Madrid)	José Romera Castillo (Madrid)
Marcial Rubio (Madrid)	Emmanuelle Garnier (Toulouse)
Consuelo Sancho (Toulouse)	Henri Guerreiro (Toulouse)
Enrica Cancelliere (Palermo)	Milagros Torres (Paris)
Carol Bingham Kirby (Nueva York)	Yolanda Montalvo (Lieja)
Patrizia Micozzi (Macerata)	Maite Mir (Toulouse)
Víctor García Ruíz (Pamplona)	Claude Chauchadis (Toulouse)
Susana Hernández Araico (California)	Mónica Gómez-Salvago (Sevilla)
Donald McGrady (Virginia)	Valle Ojeda Calvo (Sevilla)
Javier Aparicio (Barcelona)	Frédéric Serralta (Toulouse)
Jacobo Sanz (Salamanca)	André Gallego (Toulouse)
Rafael Sánchez (Florencia)	Mercedes Cobos (Sevilla)
Catalina Buezo (Madrid)	Valentín Núñez (Sevilla)
Elisa Domínguez de Paz (Valladolid)	Ignacio Arellano (Pamplona)
Juan Carlos de Miguel (Valencia)	Andrée Manseau (Toulouse)
José M ^a Paz Gago (La Coruña)	Antonio Pérez Lasheras (Zaragoza)
Sofía Carrizo Rueda (Buenos Aires)	José M ^a Micó (Barcelona)

Lina Rodríguez Cacho (Salamanca)
Begoña Alonso Monedero (Salamanca)
Inge Benel (Mannheim)
Enrique Laplana (Zaragoza)
Remedios Morales Raya (Granada)
Christine Orobítg (Orléans)
María Dimitrova (Sofía)
José M^a Casasayas (Palma de Mallorca)
M^a Teresa Cacho (Zaragoza)
Victoriano Roncero (Nueva York)
M^a Luisa Lobato (Burgos)
Szilvia Szmuk (Nueva York)
Jaime Fernández (Tokyo)
Germán Vega García-Luengos (Valladolid)
Manuel García Martín (Salamanca)
Ignacio J. de Miguel Gallo (Burgos)
María Morrás (Barcelona)
Mercedes de los Reyes Peña (Sevilla)
Giulia Pozzi (Pisa)
Luis Iglesias Feijoo (Santiago)
Félix Carrasco (Montreal)
Jacques Joset (Lieja)
Carlos Vaillo (Barcelona)
Pietro Taravacci (Bologna)
Miguel Zugasti (Pamplona)
Melchora Romanos (Buenos Aires)

Esther Gómez Sierra (Madrid)
Alice Hernández (Toulouse)
M^a Carmen Pinillos (Pamplona)
Juan Manuel Escudero (Pamplona)
José Enrique Duarte (Pamplona)
Maxime Chevalier (Burdeos)
Carmen Sanz Ayán (Madrid)
Marc Vitse (Toulouse)
Ana C. López Viñuola (Salamanca)
Odette Gorsse (Toulouse)
Teresa Kirschner (Vancouver)
Enrique Rull (Madrid)
Ana Suárez (Madrid)
Norbert Von Prellwitz (Roma)
Trevor Dadson (Birmingham)
Ricardo Serrano Deza (Montreal)
M^a Teresa Julio Giménez (Barcelona)
María Luisa Tobar (Messina)
César Vázquez Rosino (Barcelona)
Abraham Madroñal Durán (Madrid)
Yolanda Novo (Santiago)
Kenji Inamoto (Osaka)
M^a Rosa Álvarez Sellers (Valencia)
Marie Roig Miranda (París)
Sebastian Neumeister (Berlín)

**EL ACTOR BARROCO
Y EL ARTE DE HACER COMEDIAS**

AGUSTÍN DE LA GRANJA
UNIVERSIDAD DE GRANADA

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO
INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES
1995

EL ACTOR BARROCO Y EL ARTE DE HACER COMEDIAS¹

Introducción.

Un dictamen en contra del teatro, escrito por un teólogo jesuita en 1596, me sirvió, hace algunos años, para destacar lo que entonces consideraba como los «dos pilares básicos sobre los que el representante levanta su edificio teatral: la voz y el gesto»². Pero ahora me doy cuenta de que aquel sorprendido moralista, testigo de los hechos, hilaba más fino, ya que en su alegato no se refiere a la voz, sino a los «modos de hablar» ni tampoco al *gesto*, sino a los «gestos y meneos». Todo un arte plural de la expresión, por tanto, donde los modos de decir y los modos de hacer anduvieron cogidos de la mano.

A finales del siglo XVI algunos de quienes ponen todo esto en juego defienden que la representación es un «arte y no oficio mecánico» el cual exige, por desconfado, un gran esfuerzo de atención, porque -como apunta Covarrubias- los representantes están obligados a realizar sus «acciones acomodadas a lo que van *recitando*, las cuales faltando, se pierde la gracia de quanto se dice»³. Con otras palabras Angelo Ingegneri defendía en Italia, por las mismas fechas, una idea parecida («l'azione contiene due parti, cioè la voce e il gesto»), pero, como ha destacado la editora moderna de este autor, el origen de ese modo de pensar se halla nada menos que en la *Institutio oratoria* (XI, 3, 14) de Quintiliano: «omnis actio [...] in duas divisa partis, vocem gestumque, quorum alter oculos, altera aures movet, per quos duos sensus omnis ad animum penetrat adfectus»⁴.

1. Lo esencial de este ensayo fue presentado a retazos en las *X Jornadas de Teatro del Siglo de Oro* celebradas en Almería en marzo de 1993 y con más cuerpo en otra conferencia pronunciada el 15 de julio en la Universidad de Münster, a la que di el título de «Juego de ojos, juego de voces, juego de manos: el actor y sus *afectos* en el teatro español del Siglo de Oro». Como el trabajo nació pensando en Almería, no quiero desperdiciar la oportunidad de imprimirlo en este volumen, en su forma y título, de momento, más definitivos.

2. Véase Agustín de la Granja «Un documento inédito contra las comedias en el Siglo XVI: Los *Fundamentos* del P. Pedro de Fonseca», en *Homenaje a Camoens. Estudios y ensayos hispano-portugueses*, Granada, Universidad, 1980, pp. 173-194 y «El actor y la elocuencia de lo espectacular», en José M^o Díez Borque (ed.): *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, London, Tamesis Books, 1989, pp. 99-120; pp. 104-105.

3. Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Turner, 1977, p. 585 (s.v. *farandulero*).

4. Angelo Ingegneri, *Delta poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, a cura di Maria Luisa Doglio, Ferrara, Edizioni Panini, 1989, pp. 30 y 40.

A mediados de 1591 Juan de Rivas, sabedor de que ejerce un oficio (que, como cualquier otro, se aprende y se transmite) se autotitula «maestro de hacer comedias»⁵.

Lo importante, pues, para nosotros, hoy, no es saber *qué* decían nuestros antiguos representantes -cuestión que puede deducirse, mejor o peor, de los textos conservados-, sino *cómo* lo decían. Se trata, en consecuencia, de recuperar un precioso patrimonio perdido, de meter la uña (en una operación arriesgada, pero no imposible) en los modos de hablar, de vestir, de mirar, que tenían los beneméritos actores de nuestro Siglo de Oro, sin dejar atrás tampoco las maneras y razones que les llevaron a maquillar sus rostros. La difícil investigación, apuntada en dos brochazos por Emilio Orozco muy a la sombra de otros escritos⁶, iniciada, con más sistema, por José María Díez Borque⁷ y seguida con especial esmero por Juan Manuel Rozas⁸, vale la pena proseguirla; no sólo porque está avalada por la finísima intuición del maestro granadino, sino porque continúa despertando el interés y la curiosidad de otros estudiosos, entre los que sería imperdonable olvidar a Evangelina Rodríguez o a Javier Huerta Calvo, quienes más recientemente han encontrado en ciertos tratados y, sobre todo, en varios textos de teatro breve, pingües referencias a muy variadas técnicas actorales⁹.

Desde que se lanzaron por estos oscuros vericuetos, los cinco críticos nombrados con justicia suscriben indirectamente -como yo, con este trabajo- la idea de que cuando se estudia el «teatro» del Siglo de Oro está uno irremediabilmente obligado a volcarse por igual en dos campos y oficios muy distintos: el del dramaturgo o *poeta cómico* (y sus textos puestos a la venta) y el del representante, que «da vida» a los versos comprados al primero. Dicho de otro modo: todos -me parece- aceptamos sin titubeos aquella valiosísima reflexión que sale precisamente de la pluma de uno de los más famosos preceptistas literarios de la época («hecho el *poema activo*, expira el oficio del poeta y comienza el del actor»)¹⁰, y todos damos también por

5. Véase Ismael García Ránila, «Breves notas sobre la historia del teatro burgalés, en el transcurso de los siglos XVI a XVIII», *BRAE*, 128, 1951, pp. 389-423; p. 390. Para comprobar lo arraigada que anda la idea del oficio (y del oficio como arte) en la conciencia de los actores y de los dramaturgos, repárese en el comienzo de la loa siguiente: «Entré a ver representar, / por catreternerme un día, / a un oficial, que había / llegado a cierto lugar» (Stefano Arata, «Una loa de Lope de Vega y la estética de los mosqueteros», en Luciano García Lorenzo y J.F. Vurcy (eds.): *Teatros y vida teatral a través de las fuentes documentales*, London, Tamesis Books Limited, 1991, pp. 327-336). Véanse otros testimonios que reúno en «Cosme, el que cartéis pso. A propósito de un actor y su entorno», en *Homenaje al Profesor Antonio Gallego Marell*, Granada, Universidad, 1989, vol. II, pp. 91-108; p. 100 y «Notas sobre el teatro en tiempos de Felipe II», en *Teatros y vida teatral...*, cit., pp. 19-41; p. 22.

6. Dos brochazos, digo, de los suyos, que se encontrarán en *El Teatro y la teatralidad del Barroco. Ensayo de introducción al tema*, Barcelona, Planeta, 1969 y bastante mejor dibujados en «Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el barroco: el predicador y el comediente», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 2-3, 1980, pp. 171-188.

7. «Aproximación semiológica a la «escena» del teatro del Siglo de Oro español», *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 49-92; sobre todo 65-67.

8. «Sobre la técnica del actor barroco», *Anuario de Estudios Filológicos*, III, 1980, pp. 191-202.

9. Véanse, de la primera «Gesto, movimiento, palabra: El actor en el entremés del Siglo de Oro», en Luciano García Lorenzo (ed.): *Los géneros menores en el teatro del Siglo de Oro (Jornadas de Almagro 1987)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, pp. 47-93, excelente estudio que se complementa con otro, titulado: «Registros y modos de representación en el actor barroco: datos para una teoría fragmentaria», en *Actor y técnica...*, cit., pp. 35-53. Más breve, aunque también meritoria, es la aportación de Javier Huerta Calvo, «El cuerpo en escena», en Agustín Redondo (ed.): *Le corps dans la société espagnole des XVIIe et XVIIIe siècles. Colloque International (Sorbonne, 5-8 octobre 1988)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1990, pp. 277-287. Aunque no siempre lo señale, a ambos reconozco aquí mis deudas en la selección --que no aplicación o

sentado que a cada situación teatral específica corresponde no sólo un tipo concreto de estrofa, como propugna -aunque no siempre cumple- Lope de Vega, en su *Arte nuevo* (vv. 305-312), sino unos gestos propios, unos sutiles o exagerados estiramientos o encogimientos faciales y unas maneras de hablar determinados.

En lo que al último punto se refiere, quiéralo o no, el actor se inscribe (y acaba de lleno sumergido) en una corriente retórica propia de su época, muy desarrollada en el púlpito y en las universidades: se trata -a su «estilo», por supuesto- de otra especie de *Arte dicendi*, del que dejó muchas muestras Palmireno o, si se prefiere, de la *Bene dicendi scientia*, en palabras de Diego Valades¹¹. Para hallar el calor necesario entre sus contemporáneos, los actores no tenían más remedio que expresarse con *afectos*. Aún perdura hoy la expresión «habla afectada» y, como sabemos lo que es, resulta tentador transportarla a los antiguos escenarios, aunque muy pronto el ejercicio mental vendría a ser engañoso. Porque ese «modo de hablar» no consistía únicamente en echar mano de una voz más o menos hipócrita o melindrosa; sino en elegir, con la oportunidad propia del que sabe hacer su oficio, «la palabra blanda» o «el suspiro», como recuerda -y censura- Fray Jerónimo de la Cruz; en optar por una recitación ahogada en lágrimas (no en vano se critica, en la época, el «recitar como llorando»)¹² o por un susurro apasionado, según el lance amoroso fuese ganando en intensidad emotiva o derivando en cálidos besos, abrazos y hasta revolcones¹³. Todas estas cuestiones relacionadas con los «modos de hablar» y los «gestos y meneos» han de llevarnos, por fuerza, a la conclusión de que el ejercicio del cuerpo era rico, realista, complejo y atractivo en el Siglo de Oro. Cuando Lope de Vega insta a «los amantes» a que pongan de su parte una serie de *afectos* / que muevan con extremo a quien escucha» (*Arte nuevo...*, vv. 272-273), lo que hace es solicitar de los actores que no se limiten a un frío intercambio de palabras en el lance de la declaración amorosa, sino que recurran -sin cortarse un pelo- a los tres elementos más propios de su cuerpo para declarar los «afectos», que

interpretación-- de algunos textos insoslayables. Lo mismo digo a propósito de otros dos trabajos, en esta línea, harto provechosos: véase Ana Isabel Lobato Yanes: «La comicidad lograda por signos escénicos no verbales según las preceptivas dramáticas del Siglo XVII», *Segismundo*, 43-44, 1986, pp. 37-61 y M^a Ángeles Villalba García, «La gestualidad escénica en la comedia de capa y espada», *Revista de Literatura*, LI, 101, 1989, pp. 55-75.

10. Véase Sanford Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1970, p. 106.

11. Véase Antonio Martí, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 189 y 226.

12. Apud Juan Manuel Rozas, art. cit., p. 199.

13. Insufrible se hacía para alguno «ver representar una comedianta con la lascivia que suelen». Como recuerda Juan Manuel Rozas (art. cit., p. 200). Fray Jerónimo de la Cruz señala en 1635 que los comediantes no perdonan «para hacer bien, como le pide, el paso, dar abrazos, dar las manos, llegarlas a la boca y otras cosas tales». Entre las «cosas tales» que el moralista calla (probablemente por pudor) se encuentran las que destapa el presbítero Crespi de Borja en un sermón pronunciado pocos años después, en 1646: «van revolcándose, abrazados, por el teatro». «llegan a besar los hombres a las mujeres», «se describe una mujer desnuda, cubierta sólo de un velo transparente, con tan artificioso modo, tan por menudo, que se pinte lo más deshonesto». Véase Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una Biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, 1866, tomo II, pp. 619-623. No creo que estos clérigos hablasen por boca de ganso. En los últimos años del siglo XVI otro de ellos se manifiesta así: «¿Qué alegría o qué edificación puede dar al pueblo ver (como yo vi en esta corte) que un representante abrazase y besase públicamente en el teatro a la mujer misma del autor de la comedia?» Refiriéndose, poco después, a los entreñemes indica Fray José de Jesús María que «en estas mareas suelen abrazar [...] los representantes las mujeres ajenas y hacer otras demostraciones: con que, pretendiendo representar adulterios fingidos, los representan verdaderos» (Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre licitud del teatro en España*, Madrid, 1904, pp. 377 y 380).

eran los «ojos, voz y mano», en opinión extendida y aceptada¹⁴. En resumen: unos ojos cuanto más airosos, mejor (porque «son ventanas del ánimo; y así, con ellos representamos cualquier afecto o pasión de cualquier suerte que sea»)¹⁵, una determinada voz (meliflua, blanda o querelladora) y unas manos (en el modo, tiempo y sitio justo utilizadas) servían a los actores para expresar «una ausencia, unos celos, un agravio, / un desdén riguroso y otras cosas / que son de amor tiernísimos *afectos*»¹⁶.

Los ojos a la antigua usanza o la elocuencia de la mirada.

Ya comenta, en su *Tesoro*, Sebastián de Covarrubias que «son los ojos la parte más preciosa del cuerpo, pues por ellos tenemos noticias de tantas cosas». La coincidencia de pareceres entre el insigne lexicógrafo y Juan de Guzmán (el maestro de retórica recién citado) es total: «ellos son -escribe Covarrubias- las *ventanas* adonde el alma suele asomarse, dándonos indicios de sus afectos y pasiones de amor y de odio. Son los mensajeros del corazón y los parleros de lo oculto de nuestros pechos».

A mediados del siglo XVII, el Padre Valentín de Céspedes recogía, en su particular «cancionero», los siguientes versos¹⁷:

Qué linda cara que tienes,
válgate Dios, por muchacha,
que si te miro me ríndes
y si me miras me matas.
Esos tus negros ojuelos,
alguaciles de las almas,
qué criminal les arrojas,
qué valentona los rasgas:
tentados son de la hoja,
aprendices de las hampas,
montantes cuando los juegas,
puñales cuando los clavas.

Aunque la poesía se inserta en una corriente tópica («sus ojos homicidas / negros puñales eran de las vidas», escribe Antonio Enríquez Gómez)¹⁸, no por ello hay que minimizar el valor

14. La afirmación corresponde a Juan de Guzmán (*Arte de la Rhetorica*. Alcalá, 1589), aunque aplicada a los predicadores: cito por *La preceptiva retórica...*, cit., p. 218.

15. *Ibidem*.

16. Lope de Vega. *Lo fingido verdadero*, edición e introducción de María Teresa Cattaneo, Roma, Bulzoni Editore, 1992, p. 100. Corrijo, en el pasaje. lo que se me antoja una sutil errata. sobre la que hablo más adelante. en la nota 36.

17. B.N. de Madrid, ms. 4.103, p. 211, modernizo las grafías y puntúo por mi cuenta.

18. *El siglo pitagórico*, ed. Charles Amiel, Paris, 1977, p. 37; también Quiñones habla de unos mudos (pero seductores) «ojos criminales», etc.; véase María Luisa Lobato, «Tres calas en la métrica del teatro breve español del Siglo de Oro: Quiñones de Benavente, Calderón y Moreto», en Karl-Hermann Körner und Günther Zimmermann (eds.): *Homenaje a Hans Flasche. Festschrift zum 80. Geburtstag am 25. November 1991*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1991, pp. 113-154; cit. en p. 124.

que la mirada de una dama o de un galán tenían en la época, sino todo lo contrario¹⁹. Esta práctica de *ojear* («echar los ojos a diversas partes») reiterada tanto en la calle como en los templos²⁰, producto de una sociedad que hunde sus raíces en la defensa de la honra y -tanto como ello- en el arte de la persuasión y del disimulo, se solicita y reproduce morbosamente en el púlpito y en las tablas. Como reconoce Fray Luis de Granada en *Los seis libros de la retórica o de la manera de predicar*, «con el rostro nos mostramos rendidos, con él amenazadores, con él tristes, con él alegres, con él tiernos, con él erguidos, con él sumisos; de él están pendientes los hombres, a él miran, en él ponen la vista aún antes que hablemos; con él amamos a algunos, con él aborrecemos, con él entendemos muchísimas cosas; éste suple muchas veces por todas las palabras. Pero en el mismo rostro tienen gran fuerza los ojos, por los cuales principalmente se descubre el ánimo, de modo que aún sin moverlos, en el regocijo brillan, y en la tristeza en cierta manera se anublan. A más de esto, les dio naturaleza lágrimas, que son señales del alma, las cuales, o con el dolor reventan, o con la alegría manan. Con el movimiento se ponen atentos, distraídos, soberbios, airados, apacibles, ásperos: todo lo cual se ha de figurar según el acto lo pidiere»²¹.

En el teatro -espejo de la vida humana- sucedía igual. Según declara un moralista, «todo cuanto allí se hace es torpísimo»; no sólo «las palabras, los vestidos, los cantares», sino, de manera especial, «los movimientos de los ojos...», a los que el público estaba especialmente atento²².

Ya he hecho alusión a ciertos estiramientos o encogimientos faciales, el famoso *visaje* de la época que *Autoridades* define como «gesto desproporcionado u demostración reparable del rostro, con que se da a entender algún *afecto* u pasión interior». Tales visajes, fundamentales en la interpretación actoral, se lograban, lógicamente, con ayuda de los labios, párpados, ojos, cejas y frente, elementos con los que los representantes lograban variar el aspecto del semblante, transmitiendo al espectador, con suma facilidad, un estado «reparable» de ánimo orientado hacia el desdén, espanto, lascivia, locura, admiración o enojo, por poner sólo unos ejemplos. «La frente peca de muchas maneras», escribía Fray Luis a propósito de los predicadores. «Vi yo a muchos cuyas cejas se levantaban al esforzar cada palabra, las de otros que se encogían, las de otros

19. Lamento no poder aún remitir al lector a un artículo, que preparo desde hace años, sobre «la elocuencia de la mirada», que hace superflua cualquier declaración hecha con palabras. Un par de muestras, de momento: «Amé seis meses una doncella sin darle algún aviso de mi inquietud, aunque los ojos podían ser mensajeros bien elocuentes...» (Cristóbal Suárez de Figueroa *El pasajero* [Madrid, 1617], ed. M^a Isabel López Bascuñana, Barcelona, 1988, vol. I, p. 156). Luis Vélez de Guevara refiere, por su parte, que «dos amantes adoraron / dos damas, que hermanas fueron», y todo ello «sin exceder, sin pasar / tan recíprocos amores / de los honestos favores / que los ojos suelen dar» (*El amor en vicuña*, ed. María Grazia Profeti, Verona, 1977, p. 117).

20. «De dos predicadores que en todo fuesen iguales, salvo que el uno fuese ciego y el otro tuviese vista, yo creo que haría gran ventaja el que tuviese vista» (Juan de Guzmán *Arte de la Rhetórica*, cit., p. 218).

21. Véase Buena Ventura Carlos Arribau. *Obras de V.P.M. Fray Luis de Granada*, Madrid, Atlas, 1945, tomo III, pp. 488-642; cit. en p. 621. Agradezco a mi buen amigo Antonio Serrano que me haya hecho reparar en este valioso tratado que, aunque se nutre por extenso de Quintiliano, resulta de muchísimo interés para el tema que me ocupa.

22. «Mire [el espectador] si los que representan ayudan con los ojos lo que dicen, que si lo hacen lo llevarán los ojos» (Juan de Zabaleta. *El día de fiesta por la tarde*, ed. de J.M. Díez Borque, Madrid, Cúpsa, 1977, p. 26). Véase, además Luis Crespi de Borja; *apud* Gallardo, *op. cit.*, vol. II, p. 620.

también que se contraponían, subiendo la una hasta la cabeza y bajando la otra hasta casi apesgar al ojo»²³.

También los actores ponían al descubierto la condición interior de la figura que representaban, gracias a un sistema preestablecido de signos con el que recientemente he tenido la suerte de tropezar: «los ojos que miran de ito en ito, rubicundos y pequeños *dan a entender* lengua desenfrenada y cuerpo inestable, que no permanece en quietud»; «los ojos que miran más ahincadamente, si son húmedos, *significan* hombre verdadero y puesto en sus cosas y bien proveído»; «los ojos que muchas veces se cierran y se abren *significan* hombre temeroso y de poco ánimo»; «los ojos muy rasgados *significan* imprudencia o estulticia y desvergüenza»; «si son muy cerrados *significan* inconstancia y movilidad en todas las cosas»²⁴.

Los ojos *muy rasgados* ('bastante entornados') o casi cerrados caracterizaban, pues, en la época, a la mujer necia, imprudente, desvergonzada y voluble. Si se repara, era en realidad el aspecto que cobraban los ojos de las mujeres que se pintaban larguísimos trazos negros entre los párpados o incluso de las que se atrevían a guiñar. En uno y otro caso -el aparente y el real- el resultado era siempre el mismo, o sea unos ojos «rasgados» que denotaban en la actriz bastante falta de vergüenza, incluso tendencias poco edificantes en relación con la virtud de la castidad: así pintada me imagino, por ejemplo, a la lasciva Casandra, protagonista de la comedia que Lope tituló *Carlos el perseguido* (entiéndase el acosado). El *guiño* y la *guiñada* quedaron pronto recogidos como sinónimos en el diccionario de autoridades, explicándose el primero como «la seña que se hace con los ojos» y el segundo como «la señal, advertencia u demostración que se hace con el ojo, corrándole algo». Es significativo el comentario de La pícaro Justina Díez referido a uno de sus pretendientes, de cuyos ojos salían al principio «rayos con que abrasar mi casa y mi persona». Pero tanta era -según dice- su honestidad que «luego que me vían, mudaban figura, trocando los guiños *locos* en un mirar piadoso y tierno»²⁵. Más significativo aún es el soneto que sigue (el cual, a estas alturas, no merece ningún tipo de comentario):

Esta mañana, en Dios y en hora buena,
salí de casa y víncme al mercado;
ví un ojo negro al parecer rasgado,
blanca la frente y rubia la melena.
Llegué y le dije: «Gloria de mi pena,
muerto me fiene vivo tu cuidado:
vuélveme el alma, pues me la has robado
con ese encanto de áspid o sirena».

23. *Los seis libros...*, ed. cit., p. 623.

24. Tan interesantes revelaciones proceden de una curiosa *[Selva de epictetos]* de finales del siglo XVI, incluida en el manuscrito 570 de la Biblioteca de Palacio y publicada por Julia Castillo como apéndice a su edición del *Cancionero de Garcí Sánchez de Badajoz*, Madrid, Editora Nacional, 1980, pp. 411-436; cit. en p. 415. Nadie parece haberse hecho eco de la importancia de este manejo de observaciones referidas a los ojos -sus movimientos o su presentación física externa- sobre todo en correspondencia con lo que pudieron llegar a *significar* en el teatro del Siglo de Oro.

25. Francisco López de Úbeda, *La pícaro Justina*, ed. de A. Herrero Miguel. La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 399.

Pasó, pasé; miró, miré; vio y vía.
 Dio muestras de querer, fize otro tanto.
 Guñió, guñé; tosió, tosi; seguía.
 Fuese a su casa sin quitarse el manto.
 Alcé, llegué, loqué, besé, cubría,
 dejé el dinero y fuíme como un santo²⁶.

Para los labios Fray Luis de Granada comenta que en los predicadores «impropiamente se estiran, se cortan, se aprietan, se desunen, descubren los dientes, y se vuelven a un lado, y casi hasta la oreja. Lamerlos y morderlos es también cosa fea, debiendo ser moderado su movimiento hasta en el pronunciar las palabras»²⁷. Frente a esta exposición tan plástica, el Pinciano comenta sólo que apartados ligeramente denotan un estado alegre, mientras que «el labio muerde el que está muy apasionado de cólera»²⁸. Nada inocente, desde esta perspectiva, es el soneto escrito por Quevedo «a Aminta, que teniendo un clavel en la boca, por morderle se mordió en los labios y salió sangre». En él se explica que, a causa del *enojo*, «el labio por clavel dejó mordido»²⁹. En el momento de morder el labio inferior, cualquier actor que se mostraba enfadado podía también elevar mucho una de sus cejas (manifestando algún otro *afecto* o sentimiento), como cabría deducir del comentario de Luisa, en el *Entremés de Zapatanga*:

Micaela. Parce que el llamalle le da enojo.
Luisa. En viéndoos se le ha abierto tanto ojo³⁰.

La boca apretada y ligeramente pronunciada hacia un lado, las cejas arqueadas, lo más posible adelantadas, fruncido el ceño. Lo primero era tanto como «poner rostro torcido» (en expresión más familiar, «sacar hocico»). En *El amor al uso*, Juana se queja del comportamiento del celoso Ortuño, pues si alguien le hace algún regalo comestible, «se porta con él tan taimado / que conmigo tiene hocico / y boca con el regalo» (vv. 2502-2504). Como recuerda oportunamente el editor de esta comedia, *hocico* «figuradamente vale demostración o seña de enojo o enfado, hecha sacando o alargando los labios»³¹. Hasta la saciedad hablan los poetas, por otro lado, del *arco* de las cejas, y a la lengua hablada salta la expresión «capote de los ojos» porque éstos quedaban resguardados con las cejas tan adelantadas. Metafóricamente *capote* «significa el ceño que se pone en el semblante o en los ojos, con que se manifiesta severidad y enojo», explica, de nuevo, nuestro primer diccionario de autoridades, que registra el término en el primer discurso de Oña: «Después saldrá afuera el no hablarle, el mirarle *con capote*, con rostro torcido». Precisamente la acción de fruncir el ceño ante un enfado, como hábito reflejo

26. Véase Miguel Marañón Ripoll, «Sonetos satíricos atribuidos a Damián Comejo en los manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid», *Manuscr. cao.*, V, 1992, pp. 25-37; el de arriba en pp. 34-35.

27. *Los seis libros...*, ed. cit., p. 621.

28. *Apud* Sanford Shepard, *op. cit.*, p. 109.

29. Francisco de Quevedo, *Poesía selecta*, ed., estudio y notas de Lía Schwartz Lerner e Ignacio Arellano, Barcelona, PPU, 1989, p. 149.

30. Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly / Bailliére, 1911, vol. II, p. 719.

31. Antonio de Solís, *El amor al uso*, edición crítica de Frédéric Serralta, Barcelona, PPU (en prensa).

e incontrolado, traicionaba a las mujeres. Con gracia cuenta Lope al Duque de Sessa que ciertas cuestiones son «como los ceños en las damas, que cuando dicen que no están enojadas, *hablan con el capote de los ojos*»³²; es suficiente, pues, el gesto para mostrar -sin una palabra sola- el enojo. No digo que hoy no se frunza el ceño para manifestar enojo; sólo que en el barroco esta acción se hacía mucho más ostensiblemente, con lo que se transmitía y se percibía rápidamente el «estado de ánimo». El gesto que hoy queda ante semejante situación de enfado es sólo un pálido reflejo de lo que fue hace casi cuatro siglos; a no ser que haya que considerar como una exageración ésta (y otras muchas) descripciones literarias: «Ya fuimos a menos, retraje el brazo, eché a mis espantadores ojos las cortinas de mis párpados, y plegué el pendón de mis extendidas cejas...»³³.

En el teatro este visaje podía llegar a impresionar al público, como se reconoce al comienzo del entremés antes citado: «¿No sabes que *si pongo el rostro airado* / se queda todo el mundo embelesado? / ¿Y que, con un mirar de aquestos ojos...», etc. Habría que haber visto a otra actriz muy enojada que, después de haberse decidido a salir de viaje, «con aire caló resuelta / *el capote hasta el capote* / y el castor hasta las cejas»³⁴.

Como se sabe, uno de los preceptistas clásicos que mejor especifica todos esos juegos de los ojos y del semblante, en relación con los diferentes estados de ánimo es el Pinciano (*op. cit.*, p. 109):

En el ojo se ve un maravilloso movimiento, porque siendo un miembro tan pequeño, da solo él señales de ira, odio, venganza, amor, miedo, tristeza, alegría, aspereza y blandura; y así como el ojo sigue al afecto, los párpados y cejas siguen al ojo: sirve el sobrecejo caído al ojo triste, y el levantado al alegre; el párpado abierto inmóvil a la alienación y éxtasi, y a la saña.

Todo lo dicho hay que ponerlo en relación con el buen hacer -sin salir de la cara- de algunos actores de primera fila, como Baltasara de los Reyes, una mujer de muy buen cuerpo y ligero proceder, a quien alguien hizo aquella coplilla elogiosa «Todo lo tiene bueno la Baltasara, / todo lo tiene bueno, *también la cara*»³⁵ o Baltasar de Pinedo, del que Lope de Vega elogia precisamente los «altos metamorfoseos de su rostro, / color, ojos, sentidos, voz y afectos». Ningún crítico, de entre quienes han escrito sobre el tema, han dejado de citar estos versos fundamentales³⁶, ni tampoco el conocido testimonio de Caramuel, a propósito de otra actriz celeberrima, hija de Alonso de Riquelme, que «cuando representaba mudaba, con admiración

32. Agustín González de Amezúa, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Artes Gráficas «Aldus», S.A., 1941, vol. III, p. 248 (nº 253).

33. *La pícara Justina*, ed. cit., p. 327. Hasta dentro de las iglesias se nos cuenta que los asistentes a un sermón nunca hacen «oficio de oyentes humildes, sino de consorcios y oídoros rigurosos»; y así «condenan al predicador en lo que va diciendo con arquear las cejas, torcer el rostro, dar de codo al que está al lado...», etc., etc. (Véase Emilio Orozco Díaz, «Sobre la teatralización del templo...», cit., p. 182).

34. Pedro Calderón de la Barca, *Cada uno para sí*, ed. José María Ruano de la Haza, Kassel, Edition Reichenberger, 1982, p. 206.

35. Mari Cruz García de Enterría, «La Baltasara: pliego, comedia y canción», en *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, Pisa, 1989, vol. I, pp. 219-238; cit. en p. 229.

36. Tanto Rozas (art. cit., p. 197), como Evangelina Rodríguez («Gesto, movimiento, palabra...», p. 69) como la fuente inmediata reconocida por ambos (la descuidadísima edición de *El peregrino en su patria* de Avalle-Arce), escriben *efectos* o *efetos*, que considero una errata arraestrada no sé desde cuanto tiempo: en Díez Borque (art. cit., p. 66) el último vocablo

de todos, el color del rostro, porque si el poeta narraba sucesos prósperos y felices, los oía con semblante todo *sonrosado*, y si algún caso infausto y desdichado, luego se ponía *pálida*, y en este *cambiar de afectos* era tan única que era inimitable». Como no todas las actrices gozarían de tanto poder de abstracción mental ni serían tan pudorosas como la Riquelme, hasta el punto de ruborizarse por cualquier cosa³⁷, la mayoría de ellas tendrían que recurrir a los afeites y otros trucos para *mostrar* un poco más artificialmente los afectos³⁸.

Pero el pintarse el rostro en el teatro, el *aliñarse* dentro del vestuario (por utilizar un término de la época), no era una acción encaminada sólo a realzar ciertos encantos sino, como se ha apuntado, a acompañar los estados de ánimo que todos -mujeres y hombres- tenían que poner en juego, sabedores, con Pacheco y otros pintores de la época, de que «los colores demuestran las pasiones y afectos del ánimo con mayor viveza». Los colores, en efecto, están íntimamente ligados tanto a la emoción interior como al movimiento exterior de los actores, que suelen manifestarse lívidos de celos o «encendidos» de ira «o perdiendo el color, ya blanquecino y ya

se recoge, a mi juicio, como Dios manda, aunque dentro de un verso tristemente cercenado: «color, ojos, sentidos, [voz] y afectos». ¿Qué hacemos, amigo, si le quitamos al actor barroco nada menos que su voz? Para el texto que sigue, continúo valiéndome del trabajo de Díez Borque, que lo ofrece mucho más completo y preciso que Rozas.

37. Saben bien los buenos actores que el «secreto» consiste en imaginar fuertes vivencias pasadas con las que emocionarse, lo que espontáneamente modifica el aspecto externo de sus caras. No debía de ser tan difícil para una mujer como María de Riquelme, confiada desde su nacimiento a los Marqueses de La Laguna y educada desde muy pequeña en un convento. Sin remedio, su condición debía de ser sensible y vergonzosa. «Como el estudiante me vio tan humilde y vergonzosa y que de sólo alabarme de hermosa me ponía colorada...», comenta la socarrona Justina Díez, y también: «topó en la piedra rubí de mi vergüenza, lo cual cubrió de una hermosa púrpura sembrada de escarlates cuando me alababa». (*La pícaro Justina*, ed. cit., p. 206-207). Para las noticias sobre la celebrada actriz, véase mi trabajo «Lope de Vega, Alonso de Riquelme y las fiestas del Corpus: 1606-1616», en José M^o Ruano (ed.): *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: Ensayos dedicados a John E. Varey*, Ottawa, Dovehouse Editions, 1989, pp. 57-79.

38. La medida en el uso era ya recomendada por Cervantes en *El rufián dichoso*, donde solicita que la actriz Antonia salga al tablado «no muy aderezada, sino honesta»; (véase mi interpretación particular de esta acotación en «El actor y la elocuencia de lo espectacular», cit., pp. 103-104). Graciosa resulta -por otro lado- la alusión de la pícaro Justina a las plañideras de los entierros: «No soy yo moza de *ojos cebolleros*, como otras que traen la canal en la manga y las lágrimas en el seno; y en queriendo llover, ponen la canal y arrojan de golpe lágrimas más gordas que estírcol de pato» (ed. cit., pp. 368-369). Se me ocurre pensar que el recurso de traer una buena cebolla escondida en la manga para conseguir el necesario aluvión rápido de lágrimas, es perfectamente trasladable a un teatro tan preocupado por mostrar con el mayor tinte posible de verosimilitud cualquier *afecto* de la vida humana. De todas maneras, lo que se desprende de la atenta lectura del texto anterior es algo muy diferente. Entiendo que el bachiller López de Ubeda describe un truco mucho más sofisticado, consistente en ocultar debajo de la ropa, a la altura del pecho, una molleja de pato, llena de agua, con su intestino conducido por el interior de una de las mangas. Cuando el actor hiciese el gesto de llorar, llevaría una de sus manos al pecho y la otra a la altura de las cejas, descargando sobre su rostro, naturalmente, lágrimas tan gordas como el excremento acuoso de los patos. Cuando se trataba de derramar «sangre», también se recurría a vejigas de diversas aves, esponjas y otros mecanismos. Por ejemplo, en uno de los entremeses atribuidos a Lope, un actor golpea a otro en la garganta «con una esponja llena de sangre, como que le ha degollado» (BAE, CLVII, p. 293):

<i>Oficial.</i>	¡Ay, Jesús!
<i>Barbero.</i>	¿Qué has hecho, hombre?
<i>Alcalde.</i>	¡Jesucristo, que me ha muerto!
<i>Regidor.</i>	Los gaznates le ha cortado.

El propio Lope solicita «la inbención del *correrle sangre de la frente*» a un actor, en uno de sus autos sacramentales (véase Juan Bautista Avallé-Arce y Gregorio Cervantes Martín, eds., *Lope de Vega Carpio, Las hazñas del segundo David. Auto sacramental autógrafa y desconocido*, Madrid, Gredos, 1985, p. 180 y, para mayor abundancia, mi trabajo: «Lope y las «cintas coloradas», en *Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger. Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro*, Barcelona, PPU, 1989, pp. 263-276).

verdinegro, según la calidad de la causa y del humor inquietado por ella: cólera, flema, sangre o melancolía»³⁹.

Se ha dicho, pero hay que insistir en ello: hasta tal punto el *matiz* de la cara es importante que a través de él el actor podía comunicar al público su condición, por ejemplo, de marido engañado (rostro amarillento) o su estado anímico sin mover un dedo, sin pronunciar una palabra, porque, como declara de nuevo la inestimable *Selva de epíctetos*, «la color del rostro si es negra *significa* hombre doblado [‘que demuestra cosa distinta o contraria de lo que siente y piensa’]; si es blanco y colorado, fuerte ánimo; muy blanco con amarillez, defeto de virtud, superabundancia de flema; color de fuego o encendido (y los ojos relumbrando) *significan* locura; si tiene medio entre blanco y negro *declina* buen ingenio y costumbre...» (ed. cit., p. 420).

Pero hay más. Como explica el Diccionario de Autoridades en primera instancia, el matiz es «la mixtura o unión de colores diversas»; a través de estas aplicaciones se llegaba a obtener, por ejemplo, el verdinegro antes referido, el turquesado o turquí («color azul muy subido, tirante a negro»), etc. Entre tanta posibilidad de mezcla existían al menos cinco tonalidades que eran, a decir de un poeta, «indicio de afectos varios»⁴⁰. Él mismo las enumera, aconsejando a un pintor que, antes de ponerse a la tarea, observe las piedras preciosas de la naturaleza, y que intente arrancar

al rubí su colorado,
a la amatista el morado
y su verde a la esmeralda;
toma al topacio su gualda
y al zafiro el turquesado.

En el teatro áureo -podemos estar casi seguros- se tenía en cuenta, siempre que se podía, el código pictórico, echando mano, por ejemplo, del colorado, el morado, el verde, el gualda (o amarillo suave) y el turquesado (o azul intenso) como «indicio de *afectos* varios». No es casualidad que en el diccionario perdure la expresión «cara de gualda», la cual «se aplica al que está muy descolorido y pálido», signo tantas veces de melancolía. Tampoco que en un momento determinado a un jesuita se le ocurra escribir una representación, destinada al propio Felipe II, en la que, a falta -casi seguro deliberada- de afeites, hace salir a los «interlocutores» completamente vestidos «de morado» (el «intérprete»), «de amarillo» («dos combidados»), «de azul» (el «maestresala»), «de verde» («dos moças»), «de encarnado» (una «dama»), etc.⁴¹.

En ese mismo luminoso y ejemplar espejo de arco iris se miran, con mucha parsimonia, todos los actores aficionados y profesionales de la época, quienes, antes de salir al tablado, se

39. Véase Evangelina Rodríguez Cuadros, «Registros y modos de representación...», cit., p. 44. El contemporáneo cita, precisamente, los cuatro humores que se pensaba entonces tenía la sangre y el consiguiente carácter de las personas. Ya Plinio escribe que «la sangre humana en unos cuerpos se engendra roja, en otros blanquecina o flemática, en otros amarilla y colérica. El melancólico es triste, el sanguíneo alegre, el colérico airado y el flemático *sufrido*» (*Aut.*, s.v. *flemático*). A propósito de lo último debo recordar que todavía en Francia el color amarillo remite al cornudo. El flemático «por naturaleza» era un hombre tranquilo; en consecuencia, tolerante; en consecuencia, paciente; en consecuencia, cornudo.

40. Luis Carrillo y Sotomayor, *Obras*, ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Castalia, 1990, p. 404.

41. Copio este reparto del ms. 17.288 de la B.N. de Madrid, al que me refiero más extensamente en «Notas sobre el teatro en tiempos de Felipe II», en *Teatro y vida teatral...*, cit., pp. 24-26.

ven obligados a buscar las sayas del color más a propósito (da igual prestadas o alquiladas) o, en su defecto, a comprar aquellas vistosas sedas multicolores con las que preparar -siempre con prisa- los vestidos más *apropiados* para «el Amor», «el Ceño», «la Envidia», «la Ira» y otros mil personajes alegóricos de autos sacramentales.

Todas estas cuestiones las sabía muy bien Don Pedro Calderón de la Barca, defensor como nadie y amante acérrimo del Arte de la Pintura, y cuidadoso elector -por tanto- de la correspondencia entre el color de las vestiduras y el símbolo que se pretendía transmitir al público desde los escenarios. También entre el color de la cara del representante y el *afecto* «demostrado» durante su parlamento. Como ha destacado Evangelina Rodríguez, en *La fiera, el rayo y la piedra* el dramaturgo se refiere a los «idiomas» del «semblante», explicando que los colores en sí mismos «ya son retóricas frases» y que los «accidentes» (o sea los desvanecimientos) se *declaran* en las tablas con color «pálido»⁴². Así, mientras que un enamorado correspondido muestra en su semblante el estado sanguíneo rojo alegre, el estado triste -melancólico- de una actriz o un «accidente» no hay más remedio que acompañarlos con tonos blanquecinos -el *matiz* gualda- en su rostro. En el *Entremés de la melancólica*, que hace tiempo tuve la suerte de poder atribuir a Calderón⁴³, la protagonista sale al tablado, con muy buena cara, impropiedad que no pasa inadvertida a su compañera (enseguida se verá que es una falsa melancolía):

Luisa. Manuela, ¿qué es lo que tienes?
Manuela. Un mal que matarme intenta.
Luisa. ¿Mal...?
Manuela. Y grande.
Luisa. No lo dice,
 en tu cara, ni aun por señas,
 el semblante...

En otra de sus piezas breves⁴⁴, otra actriz finge un desmayo para provocar lástima a un transeúnte y sacarle todo el dinero que lleva encima; el galán -nada incauto- se percata del embeleco precisamente por el saludable color rojizo de su rostro y le sigue el juego, echándole un ensalmo:

Criaturita del Señor
que, en el arrehol que gasta,
el mismo color te tienes
mayada que desmayada:
en virtud deste secreto,
vuelve de esa patarata⁴⁵.

42. «Registros y modos de representación...», cit., p. 45.

43. Véase «Calderón de la Barca y el entremés de *La melancólica*», *Ascuá de Veras. Estudios sobre la obra de Calderón*, Granada, Universidad, 1981, pp. 57-85.

44. Véase Agustín de la Granja: «Doña Bárbara convida: texto, fecha y circunstancias de una mojiganga desconocida de Calderón», *Crítica*, 37, 1987, pp. 117-168.

45. Reproduzco la nota explicativa que en su día hice a estos versos, en el art. cit., p. 161: «Parece fórmula de curandero (parodiada, por supuesto). María usa *arrehol*, ungüento «que se pone la muger en el rostro, llamado así por ser de color encarnado» (*Aut.*), lo que contrasta con el blanco o pálido que exigiría un desvanecimiento real; el hombre se percata enseguida

Papeles de tímido galán enamorado -y por tanto con modos delicados, voz «dulcijona», aspecto enfermizo por la falta de sueño, con cara de no haber roto nunca un plato- debía hacer, con frecuencia, en sus buenos tiempos, el autor de comedias Roque de Figueroa. Nada de extraño tiene que encarnase también la típica figura del marido celoso o engañado en los entremeses. En *La muestra de los carros* se indica que «sale Roque, muy rubio y mojigato», como corresponde a la condición flemática que «representa»; en *La hechicera* se vuelve a aludir a esa figura tolerante que, con sus barbas amarillas -«barbas de miel virgen»- parece «retrato de mártir de Inglaterra» (por lo *sufrido*, naturalmente). Junto a su pelo -natural o postizo- siempre rubio («los cabellos son azúcar piedra»), Roque se mosiraba en el escenario con aspecto melancólico («la cara azúcar blanco») y, «por más duelos, por bigotes un par de caramelos». Triste amador -soltero y rechazado o casado y cornudo-, siempre en sufrimiento⁴⁶.

La voz o la antigua usanza o el arte del fingimiento.

Para el crítico moderno es sorprendente tanto la variedad de «modos de hablar» (el habla «de muerto», el habla «papanduja» del viejo, el habla «gangosa» del valentón) como la extensísima gama de voces que distinguan nuestros antepasados: desde la «hueca, agria, apocada, muelle y afeminada» que Fray Luis de Granada censuraba en los predicadores⁴⁷, pasando por la «trémula voz» con que «los poetas a veces [...] recitan sus versos»⁴⁸, hasta la que era, en fin, «líquida, tembladora, resonante, canora, cantadora, resquebrajada, parladora, querelladora, meliflua, vocinglera, suave, dulcijona, férrea, blanda, aguda, de cisne, clara, flátil, vocal, sacada, ronca, triste, cruel, risona, amanacadora...»⁴⁹. Cada una de tan estudiadas matizaciones -y no sólo el afeite y la indumentaria- ayudaba no sólo a mantener el obligado decoro teatral (adecuando el tono al personaje y a la situación dramática)⁵⁰, sino a revelar -incluso a anticipar al público- el papel en juego, pues cada actor debía de expresarse «hablando en tono

de la *patarata* («ficción, mentira o patraña», como explica *Aut.*) Según me sugiere el profesor Serralta, haciendo caso omiso de *te* (cuyo valor es puramente enfático) se entiendo mejor el pasaje: «el mismo color tienes / *mayada* que desmayada». Con seguridad *mayada* ('lo contrario de desmayada') es un invento de Calderón (véanse otros ejemplos de «desarticulación de la palabra» en Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, London, Tamesis Books, 1983, pp. 89-106), pero bajo aquel neologismo el contemporáneo evocaría inmediata y simultáneamente a la típica niña vestida de *mayor*, a la cual sus compañeras solían disfrazar de novia y precisamente «*tocar* / a la moda, muy de gala». (La cita procede de Víctor García Ruiz, quien explica muy bien este juego infantil, donde, además, se podía dincro por la calle. Véase: «Calderón y la loa 'para coronar abril'. Ediciones de la *Loa de la maya* y la *Loa para el auto del veneno y la triaca*», *Críticón*, 37, 1987, pp. 37-76.

46. Para las referencias textuales, véase Hannah E. Bergman, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses. Con un catálogo biográfico de los actores citados en sus obras*, Valencia, Castalia, 1965, p. 484.

47. *Los seis libros...*, ed. cit., p. 616.

48. Antonio Llull (+1582); *apud* Antonio Martí. *La preceptiva...* cit., p. 135.

49. Esta última larga enumeración corresponde de nuevo a la *Selva de epictetos*, ed. cit., pp. 418 y 427. No encuentro documentado el último adjetivo, lo que podría deberse a una transcripción deficiente del manuscrito, donde quizá haya que leer «amenazadora».

50. Como especifica Ingegneri (*op. cit.*, pp. 30-31) «nelle prosperità la voce devrà esser piena, semplice e lieta; nelle contese e dispute, eretta; nell'ira, atroce e interrotta e aspera; nel sodisfare altrui, piacevole e somnessa; nel promettere e consolare, ferma e soave; nella commiserazione, pigata e flebile; e nei grandi affetti, gonfia e magnifica».

recalcado» (como se advierte en el tranco V del *Diablo cojuelo*) y conforme a la figura que le tocaba en suerte. De Damián Arias de Peñafiel dice el padre José Alcázar, en su *Ortografía castellana*, que «tenía la voz clara y pura», facultades que le harían desempeñar, sin ninguna dificultad, papeles principales. Junto a la voz, el contemporáneo destaca en Arias (aparte de la firmeza de su memoria) otro de los aspectos básicos de un representante: su *acción*, que era «viva». Dijera lo que dijera -continúa Alcázar- «en cada movimiento de la *lengua* parece que tenía las gracias y en cada movimiento de la *mano*, la *musa*»⁵¹, añadiendo que «concurrían a oírle excelentísimos predicadores para aprender la perfección de la pronunciación y de la acción»⁵². Si de algo estaba seguro el aventajado en las tablas era de que en la medida en que tenía la voz *clara* («sonora y agradable») o dominaba una serie de falsas voces durante sus parlamentos, estaba en mejores condiciones para poder encarnar, con éxito, a un mayor número de personajes. Más aún: el buen actor no ignoraba que iba a ser más fuertemente aplaudido cuando ajustaba bien la voz al *gesto* («si hablare el rey, imite cuanto pueda / la gravedad real; si el viejo hablar, / procure una modestia sentenciosa») ⁵³ o incluso, cuando matizaba el oportuno ajuste entre los diferentes tonos de su voz y la escena que le ocupaba; porque sabía muy bien que «la voz delgada significa tristeza», «la voz baxa, sospecha», etcétera⁵⁴.

Pero no queda aquí la cosa, porque -como decíamos- también el profesional del espectáculo estaba obligado a procurar la más idónea correspondencia entre los «modos de hablar» y las diversas figuras que le tocaban en el reparto de cada comedia. Hasta en las sesiones de títeres que tenían lugar por carnestolendas, las figuras de madera parecían hablar cada una a su manera porque, según se nos dice, «el *autor* pronuncia detrás del paño *las voces convenientes*»⁵⁵. Sólo en casos contados -al interpretar los «galanes», pienso yo- había que aportar la voz pro-

51. No debía de ser ajeno, en esto último, al comentario de Fray Luis de Granada: «Las manos [...] casi estoy por decir que ellas mismas hablan; en efecto ¿no pedimos con ellas, prometemos, llamamos, despedimos, amenazamos, suplicamos, abominamos, tememos, preguntamos, negamos, descubrimos gozo, tristeza, duda, confesión, arrepentimiento, modo, copia, número y tiempo? Estas mismas ¿no concitan, ruegan, inhiben, otorgan, admiran, se avergüenzan? [...] Y estos gestos de que he hablado salen naturalmente con las voces mismas» (*Los seis libros...*, cit., p. 621).

52. Apud Bartolomé José Gallardo, *Ensayo...*, cit., tomo I, p. 114. El mismo *Ensayo* (III, 934-935) extracta unos preciosos *Aforismos y reglas para más bien ejercer el alto oficio de la predicación* [...] publicados por Fray Diego Moya en 1629. Aquí se explica que el predicador «ha de tener buena voz, sonora y agradable» y «donaire sabroso para dar vida a lo que dijere»; claro que, onseguida se recomienda que esas «acciones sean las propias [de su estado]: derecho el cuerpo y el rostro al medio del auditorio. No braceando, ni haciendo acciones descompuestas: no brincándose en el púlpito ni haciendo gesticulaciones menudas». Lo que se le pide, en fin, es que *actúe* con gravedad, porque, como explica el Pinciano, «las personas graves [...] se mueven muy lentamente; las comunes y cómicas, con más ligereza». Esto lo corrobora también la *Selva de epicretos* (ed. cit., p. 420), declarando que «los que echan el paso largo significan magnanimidad y eficacia en todas las cosas», mientras que «el que anda a menudo y aprisa significa ser maligno y inhábil», añadiendo que «los pies muy grandes significan hombre engañador; delgados y pequeños, de ser maligno» (pienso en un actor-lacayo con zapatos largos y puntiagudos y en un actor-demonio con el calzado del tamaño mínimo de las pezuñas). El falle magistoso reclamado por Fray Diego de Moya para el predicador es el mismo, por cierto, que reclama el pintor Carducho a la hora de pintar a los reyes y otras personas graves: «todo el cuerpo algo derecho, y no descompuesto, los ojos tardos, graves y despiertos» (véase Evangelina Rodríguez, «Registros y modos...», cit., p. 44).

53. *Arte nuevo...*, vv. 269-271.

54. *Selva de epicretos*, cit., p. 418.

55. Bartolomé José Gallardo, *Ensayo...*, cit., I, p. 112. Para el tema, en general, véase el exhaustivo estudio de John F. Varey, *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*. Madrid, Revista de Occidente, 1957.

pia y natural de cada uno (que, además, debía ser clara y agradable); en los demás, era preciso poner en práctica la *falsa vocis inflexio* (tal como se hacía al cantar), lo que, junto a muchos recitados en voz demasiado alta, generaba continuas lesiones de garganta⁵⁶. El «falsete» ha quedado, precisamente, como término asociado a la música, que el diccionario de Autoridades explica. Se trata de «la voz moderada y recogida del que canta, porque es *contrahecha y no natural*, lo que executa el que tiene la voz natural de tenor para cantar una composición de triple». Como digo, todas esas variaciones se aplicaban igualmente a la recitación del verso, aún sin música. Sería muy poco defendible la idea de que cuando un actor desempeñaba el papel de una mujer en el siglo XVI, lo hiciera con su *voz natural* (salvo que pretendiera obtener unos efectos muy determinados). El tener que acomodarse a la voz femenina, tratándose de hombres de pelo en pecho, fue precisamente censurado por Fray Luis de Granada, como «imitación viciosa», y así, «obran pésimamente los comediantes que, ocurriendo en la representación algún razonamiento *de viejo o de mujer*, pronuncian con *voz trémula o afeminada*». Hacían muy mal, en efecto, a los ojos del venerable predicador, quien comprendía, sin embargo, que aqueña imitación halagaba los oídos de los espectadores hasta el punto de que, sin pestañear, «alaban un representante que *contrahace bien las voces*». Pero queden esas acciones para los actores y para el vulgo de los corrales, porque es cosa indigna -continúa- que «la autoridad de un doctor eclesiástico», para ganarse el aplauso popular, «degenere en los gestos y liviandades de los comediantes»⁵⁷.

Creo que estamos ya en inmejorables condiciones para aceptar, sin problemas, las sucesivas inflexiones de voz en el siguiente pasaje del *Entremés de las alforjas* (tantas como personajes encarna el actor)⁵⁸:

<i>Gazpacho.</i>	¿Quieren que salgan a hacelles una comedia?
<i>Alcalde.</i>	Sí, por Dios.
<i>Gazpacho.</i>	Pues va de farsa.
<i>Canteroso.</i>	¿Qué nombre?
<i>Gazpacho.</i>	La grande historia de la viuda rebelada.
<i>Saca de la alforja una guitarrilla pequeña.</i>	
	A cantar salen: silencio, que es gran músico el que canta.
<i>Canta</i>	«Niña del color quebrado, ¿qué tenéis, que tomáis el acero?»

56. Fray Luis aconseja a los predicadores que «no suchten todas las riendas a su fervor, para que no dañen la garganta de modo que exasperen la voz y contraigan cierta ronquera bronca y desapacible» (ed. cit., p. 622).

57. *Los seis libros...*, ed. cit., p. 623.

58. Tomo el texto, con algunas libertades, de *Teatro breve de los Siglos de Oro: antología*, ed. de Catalina Buezo, Madrid, Castalia, 1992, pp. 102-103.

Métela en la alforja [y] pónese la cabellera de demonio

Alcalde. Callen, que un diablo ha salido,
Gazpacho. Yo soy un diablo soez
 que vengo a ver dende Fez
 a la viuda Lanzarote,
 porque dicen que el cogote
 le tiene como una nuez.

Quítese la cabellera y pónese un turbante

Yo soy un moro en cuclillas
 que el diablo me hace cosquillas
 cuando me invita que coma
 el perrigalgo Mahoma
 permil de las Garrobillas.

Quítese el bonete y pónese tocas de viuda

Yo soy una viuda honrada,
 que representa en Granada
 con Pinedo y con Heredia;
 y aquí acaba la comedia
 de la viuda rebelada.

Como esta cuestión era bien difícil de llevar a cabo en la práctica (y requería, además, una continua concentración por parte del representante), lo que se produce es una tendencia hacia la especialización de «papeles», dentro de cada compañía teatral. Si durante el siglo XVI el autor de comedias asumía uno de los de más ardua factura (el de «gracioso») sin hacer ascos a los restantes papeles, a lo largo del XVII es muy raro no hallar en cada una de aquéllas un experto en hacer «primeros», «segundos» o «terceros» galanes, «graciosos», etc., grados que se respetan con exquisito rigor, tanto en mujeres como en hombres⁵⁹.

Es una lástima que la *Selva de epítetos* ofrezca sólo un par de casos de adecuación entre el «modo de hablar» y la figura correspondiente, pero son suficientes, me parece, para que más adelante podamos siquiera asomarnos a este sugestivo arte «del decir» tan celosamente guardado; un arte que a menudo -como comentó un día César Oliva- arrastraron hasta la tumba los actores, pero que poco a poco creo que podría irse rescatando. A Lope de Vega corresponde, precisamente, un sentido epítafio «a la muerte de una dama, representante única», que enterró consigo su «tierna voz» y otras muchas cosas:

Yacen en este mármol la blandura,
 la tierna voz, la enamorada lira

59. Véase, por ejemplo, el caso que comento en mi trabajo «Una carta con indicaciones escénicas para el autor de comedias Roque de Figueroa», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XVII, 2 (1993), pp. 383-388.

que vistió de verdades la mentira
 en toda acción de personal figura:
 la grave del coturno compostura,
 que ya de celos, ya de amor suspira,
 y con donaire que, imitado, admira,
 del toseo traje la inocencia pura.
 Fingió *toda figura* de tal suerte
 que, muriéndose, apenas fue creída
 en los singultos de su trance fuerte.
 Porque como tan bien fingió en la vida,
 lo mismo imaginaron en la muerte,
 porque aun la muerte pareció fingida⁶⁰.

¿Cómo acercar hasta nosotros, en efecto, su «tierna voz» (en el papel de dama enamorada), su «compostura grave» o su inocente «donaire» (en papeles, igualmente efímeros, de reina y de criada), la turbulencia de sus celos o los delicados suspiros, en fin, cuando hasta su nombre hoy se nos oculta?⁶¹ Estas mujeres y hombres del Siglo de Oro, cuyas biografías merece mucho la pena ir rescatando del olvido, tuvieren un importante cometido, a mi juicio poco comentado: el de poner en pie, con el sudor de su frente, el texto muerto, tan sabedores como el Pinciano de que «las acciones trágicas y cómicas [...] leídas y en papel, no mueven», pero «representadas, mueven grandemente»⁶².

Empecemos por un par de papeles sencillos y bien asiduos en los entremeses: el «alcalde» y el «vejete». Sobre la voz de los primeros -sabiendo la condición rústica y las pocas luces de que estaban obligados a hacer gala- habría que recordar al lector el «modo de hablar» que emplean algunos cómicos actuales cuando -boina calada y bastón al brazo- cuentan algún chiste por la televisión. Es una voz que sigue siendo pretendidamente pueblerina, cuyo remedo no está a mi alcance en estas líneas, por lo que solicito unos segundos de evocación mental para comprender de qué manera era dado a los alcaldes el jugar con el lenguaje rústico, y en qué tono. Para el teatro antiguo, tanto la «risa falsa» como otros «ademanos, gestos y tonalidades del actor Cosme Pérez [...] serían probablemente imitados en la representación por otros graciosos que desempeñaran papeles de alcalde»⁶³. Su lenguaje siempre anda en consonancia con la tónica

60. Obras poéticas, I. Edición, introducción y notas de José Manuel Blecuá. Barcelona, Planeta, 1969, p. 1363.

61. No así el de la «señora Jerónima Carrillo», de la que sabemos que también recitaba con «donayre y gallardía» en una fecha tan temprana como el año 1581; véase Mercedes de los Reyes Peña, «Edición de unos «papeles sueltos» pertenecientes a dos autos del siglo XVI sobre *La degollación de San Juan*», en Ignacio Arellano y Jesús Cañedo (eds.) *Crítica textual y anotación filológica en textos del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1991, pp. 431-457; cit. en p. 433.

62. *Apud* Sanford Shepard, *op. cit.*, p. 106. A propósito del «sudor de su frente», con frecuencia se ha comentado la dureza del trabajo de estos profesionales del teatro. Recordaré sólo un par de casos elocuentes: el primero el contrato que firman «Juan Ramírez, comediante, y Juana Manrique, su mujer» el 5 de mayo de 1595, donde solicitan a la otra parte «velas para estudiar los papeles y comedias que nos diéredes»; el segundo, el suscrito diez años antes por «Pedro de Plata, representante y Damiana Vaca de Contreras, su mujer», reclamando también «velas para estudiar» y comprometiéndose a hacer «todas las figuras que nos mandáredes a todas las horas y tiempos que quisieredes, pública y secretamente», etc. Véase Luis Fernández Martín, *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid. Siglos XVI y XVII*, Valladolid, Universidad, 1988, pp. 55 y 43.

63. Hannah E. Bergman, *Luis Quiñones...*, cit. pp. 135-136 y 520.

condición *simple* de los alcaldes, y por tanto el actor no tiene otro remedio que sacar de su cuerpo un modo de decir tipificado en la época como «habla de villano», sobre el que todavía tengo que volver.

Para el papel de «vejete» ha quedado en el diccionario la referencia al habla *estropajosa*, propia de quien «no pronuncia bien y claramente, por tener la lengua medio trabada, y de ordinario cuando habla despidе saliva»; un modo de hablar, en fin, «de calidad que no se percibe bien lo que dice»⁶⁴. No puedo quitarme de encima el convencimiento de que hablaría con voz de estropajo, por ejemplo, el actor que interpretara al vejete del entremés de *El mayorazgo*, una pieza, por cierto, donde Calderón dispone que otro actor pronuncie, casi al final, tres versos «con voz de muerto». Esa voz hueca o -como hoy diríamos- «de ultratumba» también ha de ensayarla el actor que sale de «muerto» en la primera parte de *El guardainfante*, y dice: «Desde el otro mundo vengo...»⁶⁵.

¿Cómo hablaban entonces los «graciosos»? Ya se ve que no siempre de la misma manera, dado que cualquier papel de criado lascivo, de alcalde ridículo o incluso de vejete avaro y achacoso solía desempeñarlo el «gracioso» de la compañía teatral. Ya hemos hecho referencia a toda una legión de alcaldes de entremeses, con su carácter rústico y zafio, cuyos modos de hablar hemos de poner en estrecha relación con una declaración de la famosa *Selva de epítetos*, que dice: «la voz como de cabra y de oveja *significa* ser necios»⁶⁶. Resulta evidente -por otro lado- que con sus continuas manifestaciones de necedad (voz «como de cabra») o timidez y cobardía (voz «tembladora»), los criados-graciosos de las comedias lograban el regocijo del auditorio. Pensemos en Cosme, el criado de Don Manuel en *La dama duende*, y el miedo que experimenta cuando su amo le pide que entre en una alcoba para buscar a la que él piensa que es un auténtico demonio de carne y hueso. Era del todo imprescindible que este actor, que inicialmente pudo haber sido Cosme Pérez, según apunta Hannah E. Bergman⁶⁷, recurriera a unos movimientos pausados y a una voz «tembladora», acompañada luego de cómico cinismo:

64. Recuérdese a Quevedo: «Y no has de poder decirme / que soy lengua de estropajo» (*Obra poética*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1971, vol. III, p. 52). El mismo autor, tan aficionado a la descripción despiadada de quienes andan en la edad caduca, obtiene un verso de una gran brillantez conceptual cuando adjudica a una vieja un «habla casi fregonada de estropajo» (*Ibidem*, vol. II, p. 29).

65. Véase Agustín de la Granja, *Entremeses y moji-gangas de Calderón para sus autos sacramentales*, Granada, Cursos de Estudios Hispánicos, 1981, p. 46 y Cristian Andrés (ed): Luis Quiñones de Benavente, *Entremeses*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 152. A la misma voz -harto prodigada en las tablas- se alude en el *Entremés de Pipote en nombre de Juan Rana*: «Mi cuñado es su hermano, / y tenía otro hermanito / que se murió de abito; / y vengo a preguntalle / si heredo yo la voz de este difunto...» (véase Cotarelo *Colección...*, cit., vol. II, p. 716).

66. *Op. cit.*, p. 418.

67. «Creo que las especialidades de *Juan Rana* dejaron sus huellas en otros papeles que se habrán escrito para Cosme Pérez: v.g., el gracioso de *La dama duende* (1629) se llama Cosme, es «flamático», y se vale de las mismas «razones» absurdas tan caras a *Juan Rana*»; véase «*Juan Rana se retrata*», en *Homenaje a Rodríguez-Moñino. Estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos*, Madrid, Castalia, 1966, vol. I, pp. 65-73, nota 4. Para la *flema*, que literalmente «significa pereza, lentitud y demasiada tardanza en las operaciones» (*Aut.*), véase lo que comenta Frédéric Serralta, en un sugestivo artículo, que titula: «La risa y el actor: el caso de Juan Rana», en Ignacio Arellano, Víctor García Ruíz y Marc Vitse (eds.): *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos*, Kassel, Edition Reichenberger, 1994, pp. 287-302.

Don Manuel. Pero, ¿qué es esto?
¿dónde está?

Cosme. Pues yo ¿qué sé?

Don Manuel. ¿Si se ha entrado en el alcoba?
Ve delante.

Cosme. Yendo a pie,
es, señor, descortesía
ir yo delante...⁶⁸

Pensemos también en la risa que despierta (sin hacer un sólo movimiento) una persona que adopta, cuando habla, un timbre de voz semejante al balido de una oveja. Si a la condición de necio, añade -ahora ya con gestos- otras (por ejemplo, la de un eventual borracho o la de un «lindo» amanerado), al gracioso necio ya no le bastaría la voz «como de cabra» para provocar la carcajada, sino que se vería obligado a cambiar de registro, sustituyéndola por otras (la «parladora», tal vez, en el primer caso, y la «blanda», «melillua» o «dulcisona», en el segundo) para representar con propiedad las escenas.

En un luminoso artículo, Frédéric Serralta ha rastreado, por ejemplo, las numerosas veces que uno de nuestros actores más famosos del Siglo de Oro, Juan Rana, se vio obligado a realizar -en ciertos momentos y por exigencias del texto- el papel de afeminado. Parece fuera de dudas que en esos momentos tuvo que producirse, como él escribe, «un adecuado complemento gestual o vocal: dengue, contoneo, voz atiplada, o cualquier otro signo directamente perceptible por el público»⁶⁹. Pero no sólo con los gestos: con las voces (y especialmente con las continuas mudanzas de tono) es como el gracioso del Siglo de Oro lograba destapar el tarro de las esencias. Lo explica muy claro un actor que pretende examinarse «de gracioso de farsa», en un entremés de Hurtado de Mendoza: «a lo estudiado [o sea, a lo texto] *añado yo mis gestos y mis voces, / mi mudanza de tono y mi despejo*»⁷⁰. El tarro de las *esencias* a que hace un momento me refería se percibe ya con toda su fragancia y frescura en el *Entremés de la maestra de [ha-*

68. Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*, ed. de Ángel Valbuena Brioues, Madrid, Cátedra, 6ª ed., 1984, pp. 130-131.

69. Frédéric Serralta. «Juan Rana homosexual», *Crítica*, 50 (1990), pp. 81-92. Lo mismo puede decirse a propósito de la interpretación de una serie de piezas breves enumeradas por Javier Huerta Calvo: desde *Los putos* hasta *El carnaval*, donde «sale el Barbero, con saya y manto, reirándose del Doctor, que le va requiebrando»; véase su interesante estudio citado al principio, p. 284.

70. *El ingenioso entremés del examinador Miser Palomo*, publicado por Emilio Cotarefo y Mori en su *Colección...*, cit., vol. I, pp. 322-327; p. 326. Más a mano se hallará esta pieza por la edición de Javier Huerta Calvo, *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus, 1985, pp. 140-150. Cuando el gordo examinador le pregunta por su indumentaria («¿de qué piezas usáis?»), observamos que son las mejores que puede exhibir un criado, pues son las más adecuadas a su estado: «Yo me compongo / de unas calzas que peinan los zancajos, / de cuello de carbón, sombrero sucio, / astrosa capa y vil coletón». Su primera alusión podría interpretarse como «unos pantalones tan deshitchados por abajo, que peinan las roturas de los calcetines». Excelentes versos, que más de uno debería de tener en cuenta a la hora de elegir el vestuario, en las representaciones actuales de nuestros antiguos clásicos. Como este otro texto, donde sale a la palestra un «sacristán alpujarreño con sotana vieja, el guisopo colgando y bonete de mugre, predicando latines»; véase Aurora Egido, «Floresta de vejámenes universitarios granadinos (siglos XVII-XVIII)», *Bulletin Hispanique*, 92-1 (1990), pp. 309-332; cita en p. 324. Ya metidos en fregado. Léase también la «loa que recitó Antonia Clara, vestida «a lo sacristán»», y tómese nota de la acotación inicial, que caracteriza a dicha actriz «con su sotanilla raída y corta, gruesos zapatonos [y] bonete en la cabeza» (véase Agustín González de Amezúa, *Opúsculos histórico-literarios*, Madrid, 1951, tomo II, p. 297).

cer] gracias, donde saíen a relucir nada menos que cuatro de aquéllas: la del actor gracioso que representa como *viejo* (poniendo de su parte el «habla de vejete» y el inevitable temblor de cabeza); la del zafio *alcalde*, que imita el «habla de villano»; la del *valentón* pendenciero, que aparece en las tablas con el cuerpo agachado y calando, rápido, el grandísimo sombrero de ala ancha («trascolando el gavión»); adoptando también una «vista zurda y zaina» (la típica mirada traidora de soslayo) y sacando de lo más hondo de su pecho una característica voz gangosa, en rudo lenguaje germanesco; y la *esencia*, por último del «derretido» lacayo-*galán* que una y otra vez remeda en clave erótica el idealizado amor de su señor en la comedia, ya que «a su ninfa de estropajo / con el aliento la empañá». Y es que, como se viene diciendo, y en el entremés se apunta a las claras,

los graciosos han de ser
generales en sus gracias,
que llamárselo no puede
quien las tiene limitadas.
[1ª *esencia*] Si se ofrece hacer *vejete*
con su barba y gorra chata,
tan temblona la cabeza
como papanduja el habla,
ha de decir de esta suerte:

(*Habla de vejete*)

«¡Por San Lesmes! ¡Por la lanza
de Longinos, que la boda
le retoza a la muchacha
en el cuerpo, y me hace a mí
cosquillas dentro del alma!

[2ª *esencia*] Si hace algún *alcalde* simple
que haya sobrado a Juan Rana
(a quien ciertos entremeses
perpetuaron la vara)

(*Habla de villano*)

digan ansí: «¡Juro a Dios
que es mal hecho! Y esto basta
por tres razones: la una,
ellos la saben bien crara;
la segunda, no se dice;
y la tercera, se calla;
y bonda [abunda] que yo lo diga
y lo mande la Flemática».

[3ª *esencia*] Si hacen algún *valiente*
de los germanos de la hampa,
trascolando el gavión,
con la vista zurda y zaina,
gacho el cuerpo, a un lado el hierro
y la capa derrengada,

(*Habla como valiente*)

ha de decir: «Oye ucé,

¿a mí, que entrevo la chanza?
 Pues ¡por el vino de Dios
 (por no jurar por el agua)
 si sale a luz la ganchosa,
 que le he de sajar el alma!
 Y no digo más». Si hacen
 [4ª *esencia*] algún *galán* de almohaza,
 que a su ninfa de estropajo
 con el aliento la empañá,
 ha de hacer de el derretido;
 aunque un par de bofetadas
 le den, tan grandes como éstas⁷¹.

Manos y dedos a la antigua usanza: el «jugar de mano» y otras acciones corporales.

Con qué gracia y donaire
 la niña baila;
 ¡oh, bien haya su cuerpo;
 que todo es alma!

Mientras que para Eugenio Asensio la seguidilla anterior es «una de esas coplas quintaescenciadas, que valen por una resma de suspirantes sonetos o canciones petrasquescas», para mí resulta ser, además, una referencia al garbo con que la actriz colma de vida su cuerpo; es decir, lo menea, al son de la música⁷². «Dar *alma*» a algo es tanto como darle vida; «dar *alma*», en fin, a un texto teatral es representarlo convenientemente, lo cual sólo se logra, como vengo diciendo, cuando el actor pone en juego hasta las más ocultas potencias de su cuerpo, cuestión que, si se centraba en las mujeres, era muy bien recibida: «¡Bendito sea un cuerpo que tan bien baila!», vendría a decir la seguidilla. Cuando Don Luis de Góngora se refiere a la joven sobrina de la «primera dama» María de Vergara, describe precisamente dos de sus características más sobresalientes como actriz: su «pecho de tordo» (por su afición al canto) y sus «piernas de pebetes», que remiten a la delgadez de las mismas, a su ligereza extrema y, posiblemente, a una agilidad especial para el baile⁷³. Pero no sólo los representantes movían los pies, sino todo el cuerpo,

71. Luis de Belmonte, *La maestra de gracias*. Sigo la edición de Hannah E. Bergman (en *Romillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España. Siglo XVII*, Madrid, Castalia, pp. 155-163), aunque modificando la puntuación cuando lo considero oportuno, separando algunas palabras (que no tiene sentido presentar juntas en su edición actualizada) y sustituyendo *granchosa* por *ganchosa* (la espada de ganchos que solían arrastrar los valentones). Más o menos, ésta sería la «traducción» del parlamento del *valiente*: 'Oiga usted: ¿A mí, que entreveo su burla? (¿a mí, con cachondeos...?); pues juro [...] que si desenvaino la espada... Y no digo más'. Era proverbial la actitud bravucona de estos valentones y su miedo a un enfrentamiento directo con la espada. Para mayor abundancia, remito al lector a un trabajo, de próxima publicación, que título: «Hablando de valientes: el «mulatazo» del *Buscón*, de Quevedo, y su identificación con Don Juan de Silva, Conde de Portolegre».

72. Para los versos y el comentario de Asensio, véase Javier Huerta Calvo, *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, cit., pp. 150 y 366.

73. Puesto que el *pebete* se define como «varilla» o «cañatillo» en *Aut.*, ésta sería, para mí, la interpretación más adecuada del verso octavo del soneto satírico «No sois, aunque en edad de cuatro sietes, / María de Vergara ya primera...».

hechos chacona y zarabanda de las tablas. También los había de los púlpitos. «¿Pues qué diré - se pregunta Fray Luis- de aquéllos que con pies y brazos, y con el inquieto movimiento de todo el cuerpo, más parece que luchan que no que *accionan*? Porque ya doblan por medio el cuerpo, ya, bajándole, se esconden dentro del púlpito, ya como que salen de él y se levantan en alto»⁷⁴. La culpa de muchos de estos vicios la tenían, sin duda, los representantes, puesto que muchos oradores acudían a los corrales «para aprender la perfección de la pronunciación y de la acción» directamente de los mejores maestros de hacer comedias, como ya se ha comentado. Lo malo es que, una vez *apostados*, aprendían lo «bueno» y lo «menos bueno», lo decoroso y lo indecoroso, a lo que trata de poner freno, en su discurso, Fray Luis de Granada:

El primer vicio es alargar la palma vuelta hacia arriba, extendidos todos los dedos, al modo de los que piden limosna. En el segundo, diferente de éste, incurren algunos que aprietan de tal modo todos los dedos, como hacen los que quieren sacar agua de alguna fuente [...] No debe torcerse el movimiento de los costados cual suele hacerse al golpe de los azotes [...] En el movimiento de los brazos se pecca también de muchas maneras. Porque primeramente es vicio alargar el brazo derecho y accionar con el codo [...] Otro vicio de los brazos es extenderlos sobrado hacia arriba o hacia abajo o hacia los lados, a manera de los que están crucificados.

Poco más adelante se refiere Fray Luis a los maestros antiguos, recordando la necesidad del *actor* que «para indicar a un enfermo, se tomara el pulso, según hacen los médicos o para significar a un tañedor de cítara, hiciera el ademán de herir con sus manos las cuerdas», aclarando que ya desde esos tiempos los preceptores prohíben otros extremos, como «aizar la mano sobre los ojos, o bajarla del pecho (por ser muy vicioso empezar la acción en la cabeza y concluiría en el vientre)». También censura en los predicadores la costumbre de darse continuamente palmadas en la frente, acción propia de farsantes que, muy repetida, «ofende los oídos y los ojos de los oyentes». El acto, sin embargo, de golpearse el muslo con la palma de la mano no llega a ser censurado, pues «parece bien en los airados»⁷⁵.

Aunque en lo referente a los movimientos de la cabeza el Pinciano afirma que «son casi infinitos», sin embargo se muestra demasiado lacónico -incluso obtuso- en sus comentarios. Alude a «el movella al uno y otro lado para negar» y a el «declinalia para afirmar»; menos mal que luego informa que «la perseverancia en estar declinada [la cabeza sirve] para *significación* de vergüenza»⁷⁶. Por fortuna Fray Luis de Granada (ed. cit., pp. 620-621) resulta ser mucho menos parco en este punto:

La cabeza muestra e indica muchos *afectos*, y de muchísimas maneras; porque, a más de los movimientos de consentimiento, disentimiento y de confirmación, tiene también los

atribuido con ciertas dudas a Góngora, pero que a un gran especialista le parece «muy probablemente auténtico»; véase Robert Jammes, *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987, p. 82.

74. *Los seis libros...*, ed. cit., p. 623.

75. *Ibid.*, pp. 622-623.

76. *Apud* Sanford Shepard. *El Pinciano...*, cit., p. 109.

de vergüenza, de duda, de admiración y de indignación, notorios y comunes a todos; aunque los maestros del teatro tuvieron por vicioso formar con sola ella el gesto. También sus repetidos ademanes no dejan de ser viciosos; y el sacudirla y rodarla, erizado el cabello, es de fanáticos.

Al predicador «conviene, pues, que la cabeza esté derecha y conforme a lo natural; por que estando caída, *se demuestra* bajeza; levantada, arrogancia; inclinada a un lado, flojedad; y muy firme y tiesa, cierta barbarie de ánimo...» Bien sabían todas estas cuestiones los actores. En el teatro, ya se ha visto, además, que quien representa la figura de un vejete debe mover la cabeza haciendo como que le tiembla, y se verá que el que pretendía algo de alguien la debía de humillar ligera y suavemente hacia un lado. Esto, claro, se hacía también en cualquier otro lugar. Con gracia narra la pícaro Justina cómo preparó «el virote de la lisonja» con una ventera: «sentéme a sus pies, habléla con mucha humildad y vergüenza y llaméla «madre hermosa», y estuve con ella más amorosa que gato de monasterio»⁷⁷.

Por su parte, en la *Selva de epítetos* se reconoce que «el que, andando, anda con el cuerpo y rostro, *significa* ser temeroso y apocados y doblados» (ed. cit., p. 420), sin que podamos adivinar la acción concreta a que se refiere. Es posible que fuese un modo de caminar característico de los «valentones», quienes tenían fama de cobardes, falsos y apocados en la vida real. En este caso, andar «con el cuerpo y rostro» sería una acción típica, muy cómica, que llega a ser bautizada como *pisar de carcaño*, *pisar tieso* o *pisar de valentía* (que todo era lo mismo), para declarar un cierto modo de andar airado y pendenciero. A juzgar por algunos testimonios literarios de la época, los valientes solían llevar «el paso por tierra llana / como quien sube escalones», como aprecia Lorenzo Ortiz de Bujedo o ir «andando a lo columpio», en otra afortunada expresión quevediana⁷⁸. He aquí el magnífico cuadro que traza Ortiz de Bujedo (poeta pendiente de rescatar del olvido):

ver a un holandés
con unos ojos traidores,
solfeando la cabeza
al compás de los talones,
la gorreta a medio lado,
hechos sopa los bigotes,
el paso por tierra llana
como quien sube escalones,
la voz como quien bosteza,
la nariz como quien tose,
y tentando con las manos,

77. Véase la ed. cit., p. 296. En otro lugar cuenta cómo hizo a un soldado bravucón un fiero *espantavillanos*: «¡Oh cómo relampagueaban los ojos, oh qué asas de brazos, oh qué ademanes! Todo fue tal y tan bueno que el soldado determinó encomendarse a san pies y rezar la oración del buen callar llaman «santo» (p. 287); en otro habla de uno que «echó de ver su necesidad» y «comenzó a dar manotadas en seco», como hacen los gatos «a caza de pardales» (p. 314).

78. Para el primero, véase el tantas veces citado *Ensayo* de Gallardo, tomo III, p. 1.029; la segunda expresión se encuentra en *El Buscón*, ed. de Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 1990, p. 253.

como quien anda de noche,
 es de las cosas más bellas
 que se miran y se oyen
 y que harán tender de risa
 los mismos inquisidores.

¿No podríamos admitir que «andar con el cuerpo y rostro» podría ser tanto como *andar a lo columpio* o, en fin, ir «soñecando la cabeza / al compás de los talones», en busca de pendencia?

Junto con la cabeza, los actores también «jugaban de mano», lo cual era una expresión tan propia del lenguaje de las tablas como del de las armas o de los naipes (a lo que, dicho sea de paso, también eran muy aficionados)⁷⁹. En este punto sí que se muestra explícito el Pinciano, aceptando que el actor puede *jugar* ambas manos a la vez o sólo una. En el primer caso se podían llevar las dos a todo lo alto («el sentido de mis manos / un furioso representa / que tocar el cielo intenta»)⁸⁰; pero si se daba el segundo caso, debía de ser la mano derecha la que ejecutara el movimiento, pues, como explica Fray Luis, «la siniestra sola nunca acciona bien; frecuentemente se acomoda a la diestra, mayormente cayendo el índice de ésta sobre el pulgar o índice de la siniestra, o alternando los movimientos, unas veces hiriendo el pulgar, otras el índice»⁸¹. El Pinciano escribe por su parte que la mano siniestra no hará buena imitación, porque los hombres son diestros (o casi todos); y así conviene que el representante siniestro sea diestro en el teatro:

Si [el actor] está indignado, la [mano] moverá más desordenadamente, apartando el dedo vecino al pulgar (llamado índice) de los demás, como quien amenaza; y si enseña o narra, podrá juntar al dedo dicho el medio y pulgar, los cuales, a tiempos, apartará y ajuntará; y el índice solo extendido (y los demás [dedos] hecho puño) alzado hacia el hombro derecho es señal de afirmación y seguro de alguna cosa.

El movimiento de la mano se hace honestamente y según la naturaleza, comenzando de la [parte] siniestra y declinando hacia abajo; y después alzándola hacia el lado diestro. Y, cuando reprehendemos a nosotros mismos de alguna cosa que habemos hecho, la mano hueca aplicamos al pecho; pero advierto que el actor delante del mayor [en edad, en sabiduría, etc.] no le está bien *jugar de mano* razonando, porque es [de] mala crianza. Estando apasionado, puede (porque la pasión ciega [la] razón); y en esto se mire y considere la naturaleza común, como en todo lo demás.

79. En 1625 uno de ellos recibe «una cuchillada en la cabeza», al parecer por una cuestión de celos; véase mi estudio: «Un caso de amancebamiento en la Compañía de Juan Jerónimo Valenciano», en Manuel V. Diago y Teresa Ferrer (eds.): *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español. Actas del Congreso Internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII*. Valencia, Universidad, 1991, pp. 349-368. Sobre su afición a las cartas, ya escribe Lupericio Leonardo de Argensola en 1598 que los representantes mostraban a menudo en sus manos «*pinadas* las llagas de nuestra Redención» cuando interpretaban el papel de Cristo: unas manos, en fin, «que poco antes estaban ocupadas en los naipes o en la guitarra» (*Apud* Emilio Cotarelo y Mori. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, 1904, p. 67).

80. Lope de Vega, *Lo fingido verdadero*, ed. cit., p. 101.

81. *Los seis libros...*, cit., p. 621.

Las manos ambas se ayuntan algunas veces para ciertos *afectos*, porque, cuando abominamos de alguna cosa, ponemos en la palma de la mano siniestra la parte contraria -que dicen empeine- de la diestra, y las apartamos con desdén. Suplicamos y adoramos con las manos juntas y alzadas; con los brazos cruzados se *significará* humildad...⁸²

Las minuciosas consideraciones de Alonso López Pinciano en lo que se refiere al «juego de las manos» en el teatro han sido registradas por la mayoría de los críticos que me han precedido; y es lógico, dado el valor incalculable de aquéllas para el actual estudioso de nuestro teatro antiguo. No se han destacado tanto -que yo sepa- ni las preciosas observaciones complementarias de Fray Luis de Granada⁸³ ni las que ha brindado Rafael Maestre, en el mismo campo, tomadas de Rinuccini⁸⁴: interesante y útil para la práctica actoral de nuestros días será traer a colación la versión libre y sintetizada que ofrece Maestre (pp. 190-191) del mencionado teórico italiano:

Tras referir la necesidad de concordancia de gesto y voz, y el adecuamiento del verbo al personaje representado, [recomienda] que el cuerpo refleje los estados de la persona que en la escena se representa. Ejemplificando, de este modo, se aprecia que los gestos deben acompañar a las palabras: si uno habla con otro en escena, no debe gesticular hacia la parte donde éste no está; si aquél con quien habla estuviese a mano derecha, no debe hacer ademanes con la izquierda (porque hace feo efecto a la vista). Como los afectos que se demuestran con las palabras son diferentes, también son distintos los gestos y ademanes con los cuales se acompañan.

Para el ruego, el actor se servirá de ambas manos que, inicialmente un poco dirigidas hacia adentro, vuelvan luego suavemente extendidas hacia afuera, al tiempo que se inclina de lado ligeramente la frente.

Para la oración, con gesto sumiso y reverente, doblará el pecho, a la vez que tenderá una o las dos manos hacia la deidad; o también lo hará puesto de rodillas, aunque con una sola, colocada en el suelo del lado de los espectadores, lo que es mejor para que pueda tener vuelta la cara hacia ellos.

Para la ira, con gesto fiero y agitado, moviendo la mano con más o menos furia (según las palabras) hacia el interlocutor hasta lanzarlo luego con ímpetu fuera.

Para el dolor, o bien con una mano o bien con las dos, alzándolas y bajándolas lentamente, casi con la palabra abandonada, hasta golpearse.

Cuando se trate de algún reñato (duelo, batalla, muerte de un héroe, etc.) será necesario representar los gestos y ademanes de quien se narra el tal suceso.

En los soliloquios y discursos se debe gesticular moderadamente (mientras no se hayan de representar *afectos* de muerte desesperación y alegría) aproximando la mano hasta

82. *Apud* Sanford Shepard, *El Pinciano...*, cit., pp. 108-109.

83. «Aprobamos aquella disposición de mano y dedos con que se juntan al pulgar los dos dedos siguientes; o cuando, sujetos al pulgar los otros, sólo el índice está derecho y extendido: postura de dedos que sirve para casi todo lo que decimos. A veces también, separado el pulgar, se unen bien los cuatro restantes, cuando o arrimamos la mano al pecho o también cuando, desechando algo, la retiramos de él» (*Los seis libros...*, cit., p. 621).

84. Acaso por haberlas facilitado «dentro» de un artículo titulado «El actor calderoniano en el escenario palaciego», véase *Actor y técnica...*, cit., pp. 177-193.

el pecho cuando se había de sí mismo, volviéndola luego ligeramente hacia fuera.

En todo momento -en conclusión- el gesto debe acompañar a la palabra, evitando que se produzcan los gestos antes que las palabras o las palabras antes que los gestos.

Diré, para concluir, que esta última advertencia («no disuene la voz del gesto o el gesto de la voz») la trae también Fray Luis de Granada, recordando la anécdota de Polemón, que «presidiendo en el certamen de las fiestas olímpicas, privó de los premios a un representante de tragedias, que pronunció «¡oh Júpiter!» señalando la tierra, y «¡oh tierra!» alzando la mano al cielo, diciendo que éste hizo con la mano un solcicismo»⁸⁵.

Epílogo (a propósito del verso 309 del Arte Nuevo: «Las relaciones piden los romances»).

Es más importante de lo que se piensa la idea defendida, poco más arriba, de que «cuando se trate de algún relato (duelo, batalla, muerte de un héroe, etc.) será necesario representar los gestos y ademanes de quien se narra el tal suceso», porque era el mejor antídoto contra el aburrimiento. Lo hacían también los oradores sagrados, con exageración *afectada*, en sus monólogos interminables. Como escribe Fray Luis de Granada, «no me acomodo a que [el predicador] *remede* todos los estados, y que *demuestre* cuanto diga»⁸⁶, craso error, desde luego... pero obligatoria concesión al vulgo inquieto.

Como se sabe, en las representaciones actuales de nuestros clásicos suele cortarse por lo sano, suprimiendo esas largas tiradas de relaciones en romance, sencillamente porque no se sabe cómo hacerlas llegar frescas al sosegado público del siglo XX. La solución de los maestros de hacer comedias del XVII, a la cual «el deleite y la ignorancia de los oyentes *puso nombre de virtud*», en opinión natural -y hasta cierto punto lógica- de Fray Luis de León⁸⁷, consistió en no estarse quietos, en «remedar parte con el gesto, parte con la voz, los dichos y hechos» mientras recitaban sus largos romances. El actor Jacinto Varela murió a principios de setiembre de 1634 precisamente en ese acto de servicio, pues se cuenta en una carta que andaba enfrascado en una relación *que había durado un cuarto de hora*, delante de su mujer, a quien la hacía, y «no le faltaban sino tres versos cuando de repente cayó. Iba con tanta bizarría en su dicho que pensó el auditorio *era desmayo pedido del papel*, y esperaban que se levantase para victoriarle; pero un médico dijo que había caído muerto»⁸⁸.

El testimonio da a entender que el actor iba haciendo con morosidad absoluta lo que relataba en su romance, hasta el punto de arrojarse al suelo (tal vez al referir a su mujer la muerte de alguien). Pero la muerte le había sobrevenido, nada fingida. El público estimó que todo había sido desmayo «pedido del papel» (exigido por la interpretación gestual en tales casos, a que estaba tan acostumbrado) y se preparaba ya para aplaudirle...

85. *Los seis libros...* cit., p. 621.

86. *Ibid.*, p. 623.

87. *Ut supra*

88. Véase Agustín de la Granja «Una carta con indicaciones escénicas...», cit., p. 385.

Que en el teatro áureo todas estas largas relaciones en romance se sustentaban precisamente a base de gestos, y que este *hacer* venía de antiguo, lo corrobora también Cervantes, cuando en *El rufián dichoso* hace decir a «La Comedia»: «Ya represento mil cosas, / no en relación, como de antes, / sino en hecho...»⁸⁹. Y es que, tanto esas «acciones» músico-gestuales «de antes»⁹⁰ como los entremeses autónomos vigentes desde los tiempos de Juan del Encina, habían sido acogidos, con los brazos abiertos, en el seno de la *comedia nueva*. Con ella conviven unos y otros durante muchísimo tiempo (a lo largo de todo el siglo XVII), y de ella toman a desgajarse, a menudo, en el siglo XVIII, presentándose de nuevo como los subgéneros vivos de teatralización corta que siempre habían sido: unos «sainetes» o unos «romances» de carácter burlesco, muy valorados en reuniones privadas, incluso divulgados por la imprenta con total autonomía.

Dejando a un lado el itinerario del entremés, sobre el que no hace mucho he tenido ocasión de reiterar mis puntos de vista⁹¹, y centrándonos ahora en ese sugestivo teatro «en relación», no podemos desaprovechar lo que escribe Germán Vega: «aparte de lo apuntado tardíamente por Blanco White en sus *Cartas de España* sobre la costumbre sevillana de amenizar tertulias recitando «relaciones», los contornos de dichas *relaciones de comedias* dieciochescas «se traslucen muy claramente» a partir de un par de piecitas impresas en Sevilla, de carácter metateatral: la *Relación nueva jocosa de olvidos* (Viuda de Leefdael) y la *Relación de relaciones* (Imprenta Real), que, como explica el citado crítico, «parodian la tesitura de tener que «representar» una *relación* en público. De sus jugueteos -prosigue- es posible extraer datos sobre el ambiente de interpretación». Se alude igualmente «al vino que el intérprete puede beber» y un «contertulio se levanta a «representar» su *relación*. Asimismo se mencionan los objetos -sillas, espadas, sombreros, etc.- y los gestos que deben acompañar el trabajo del actor eventual».⁹²

Nada más, sino insistir en que se hace del todo necesaria una detenida relectura y revisión ponderada (desde el título hasta el último verso) del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*; porque en este importantísimo discurso de Lope, todavía muy mal comprendido, no habla siempre el dramaturgo experimentado (como de ordinario se nos ha querido hacer ver), sino el amigo íntimo de muchos actores y espectador atento a cuanto hacían en los corrales de comedias de su tiempo. Como trataré de mostrar en otra ocasión, muchos versos más se pueden aclarar o glosar, muchas conclusiones válidas se pueden todavía obtener, desde las perspectivas apuntadas en este trabajo.

89. Miguel de Cervantes, *Teatro completo*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987, p. 326.

90. «Escribese primero, en un desaliñado romance, el suceso que quieren representar [...] en forma de relación. Éste le va cantando un músico [...] y conforme va nombrando los personajes, se van ellos introduciendo a la escena» (Francisco Bances Candamo, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. de Duncan W. Moir, London, Tamesis Books, 1970, p. 124).

91. Véase lo que apunto documentalmente en «El entremés: la larga risa de un teatro breve», en Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz y Marc Vitse (eds.): *Del horror a la risa...* cit., pp. 161-189.

92. Véase Germán Vega García-Luengos: «Lectores y espectadores de la comedia barroca: los impresos teatrales sevillanos del siglo XVIII», Manuel García Martín, Ignacio Arellano, Javier Blasco y Marc Vitse (eds.): *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1993, vol. II, pp. 1007-1016; cit. en pp. 1015-1016.

COMEDIA DELL'ARTE. ARTE DE LA COMEDIA

SILVIA MONTI
UNIVERSITÀ DI VERONA

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO
INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES
1995

COMEDIA DELL' ARTE. ARTE DE LA COMEDIA

Al invitarme a participar en estas Jornadas de Almería, Agustín de la Granja me propuso que hablara sobre la *Commedia dell'arte* y su influencia en el teatro español. Creo que era esta segunda parte la que le interesaba más y que por supuesto encaja mejor en el marco de unas Jornadas dedicadas al teatro clásico español. Sin embargo prefiero detenerme en esbozar unas ideas generales sobre qué es o qué se entiende por *Commedia dell'arte*, más que entrar en el controvertido tema de la influencia de la misma en la formación de la comedia española. Porque éste es un tema ya muy trillado, al que se le están dando muchas vueltas desde hace casi un siglo, o sea por lo menos desde cuando, en 1913, Henri Merimée publicó su tesis titulada *Espectáculos y comediantes en Valencia*¹. Y al que me parece que no puedo, desdichadamente, añadir nada nuevo.

Se sabe que tenemos una serie de datos concretos sobre la estancia en España de las compañías italianas, procedentes de testimonios directos (contratos, pleitos, arriendos de corrales) e indirectos (textos literarios); con todo distamos mucho de tener un número suficiente de informaciones documentales como para explicarnos las razones del éxito tan fuera de lo normal de unas compañías de teatro extranjeras en las ciudades españolas, así como de su repentina desaparición del territorio peninsular en la última década del siglo XVI, cuando su presencia en Francia, por ejemplo, iba a durar dos siglos más.

Por otra parte, lo que poseemos son datos que en su mayoría se deben a investigaciones tan antiguas como las de Sánchez Arjona o Pérez Pastor², o hasta a testimonios de Moratín o Casiano Pellicer³, y son estos mismos datos los que se siguen utilizando, y sobre los que se apoya cualquier nueva interpretación del fenómeno. Sin embargo, ni todos son seguros, ni, al mencionar compañías italianas, tienen por qué referirse exclusivamente a cómicos *dell'arte*.

1. Henri Merimée, *Spectacles et comédiens à Valence (1580-1630)*, thèse complémentaire. Toulouse, Privat, 1913; véase también *idem*, *L'art dramatique à Valence depuis les origines jusqu'au commencement du XVII^e siècle*. Toulouse, Privat, 1913.

2. José Sánchez Arjona, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta finales del siglo XVII*. Sevilla, E. Rasco, 1898; Cristóbal Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901; *idem*, «Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII», en *Bulletin Hispanique*, VIII, 1906...

3. La obra de Moratín *Orígenes del teatro español*, es como se sabe de la última década del XVIII y el *Tratado histórico sobre el origen y el progreso de la comedia y del histrionismo en España*, de Casiano Pellicer se publicó en Madrid en 1804.

La popularidad y la fama alcanzada por los comediantes *dell'arte* italianos en el último cuarto del siglo XVI, justo en el momento en que se forma el gran teatro nacional español, quizá haya empujado a algunos críticos a supervalorar su influencia en la comedia española, como es el caso de Othón Arróniz⁴, suscitando luego la reacción de otros estudiosos, y me refiero a los «valencianos», Oleza, Sirera, y últimamente sobre todo Diago, en defensa de la aportación autóctona⁵. Vuelve a insistir en la contribución de los cómicos italianos Sito Alba, como gran conocedor y admirador que es de la cultura italiana, llegando a detectar dicha influencia no sólo en el teatro, sino hasta en la génesis del Quijote⁶. Bueno, a falta de nuevas aportaciones documentales, como decía, yo no quisiera meterme en el asunto, pero como estoy aquí precisamente para opinar sobre el tema, les diré las pocas cosas que me parecen ciertas y de las que considero que no se puede prescindir, a la hora de hablar de las relaciones entre la *Commedia dell'arte* y el teatro español. La primera se refiere a la organización de las compañías en sociedades comerciales cuya finalidad era la explotación del teatro como espectáculo público, impulsada cuanto menos por el modelo italiano. Con este aspecto se relacionan varios hechos, y cito aquí los más conocidos: a) la licencia que obtiene ya en 1579 el cómico Ganassa, o sea Alberto Naselli, para actuar dos días laborales por semana, cuando antes estaba permitido hacerlo sólo en los festivos⁷ (y hay quien asocia esta precedente prohibición precisamente con el éxito de las mismas compañías italianas⁸); b) la aportación a la evolución del escenario y del lugar de representación, el corral (y me refiero a las reformas pedidas y parcialmente costeadas por el mismo Ganassa en el corral madrileño de la Pacheca, en 1574⁹); o c) la licencia para que en los espectáculos públicos puedan actuar las mujeres, concedida por primera vez a otro *capocomico* italiano, Drusiano Martinelli, alrededor de 1588¹⁰.

La segunda es la aportación al teatro español de temas y motivos procedentes tanto de la literatura erudita renacentista como de la tradición popular italiana, que constituyeran esa sorprendente amalgama que era la *Cda*¹¹. No se puede negar por supuesto que los tipos y máscaras de la *Cda*, los *Arlecchini*, los *Pulcinella*, el viejo celoso y al final burlado, los jóvenes enamorados de nombre poético (Rosaura, Clarice, Fiorindo...) representan una importante contribución

4. Cfr. Othón Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969.

5. Cfr. el volumen colectivo *La génesis de la teatralidad barroca*, «Cuadernos de filología», III, 1981, reimpresso en *Teatros y prácticas escénicas. I. El Quinientos Valenciano*, Valencia, 1984; las últimas aportaciones al tema de Manuel Diago aparecen en «Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional», en *Criticón*, 50, 1990, págs. 41-65.

6. Cfr. Manuel Sito Alba, «L'influenza italiana nella formazione del modo spagnolo di rappresentare», en Renato Tomasino (ed.), *Il suono del teatro*, Palermo, Acquario, 1982, págs. 121-132; idem, «La commedia dell'arte clave esencial de la gestación del Quijote», en *Paesi Mediterranei e America Latina*, Roma, Centro Studi Americanistici, 1982, págs. 157-176, reimpresso en *Arbor*, dic. 1983, págs. 7-30. Las relaciones entre la *commedia dell'arte* y el Quijote son el objeto también de un discutible libro de Carlos Arturo Arboleda, *Teoría y formas del metateatro en Cervantes*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991.

7. Cfr. John V. Falconieri, «Historia de la commedia dell'arte en España», en *Revista de Literatura*, XI, 21-22, enero-junio 1957, pág. 20, que reproduce datos publicados por Pérez Pastor.

8. *Ibidem*, pág. 17.

9. *Ibidem*, pág. 16; los datos que se citan aquí proceden de Casiano Pellicer.

10. *Ibidem*, pág. 75 y Apéndice IV.

11. Quizá no sea inútil recordar que la *Cda* no es en absoluto un teatro exclusivamente popular como se podría creer, sino que incorpora distintos aspectos de la comedia erudita del XVI, aunque en muchos casos sólo sea para parodiarlos.

italiana a la creación de unos arquetipos literarios universales, tanto como un don Juan o un don Quijote lo son de la española.

A raíz de lo expuesto hasta aquí, pienso que se enfocaría mejor el problema si se hablara de la aportación de la *Cda* al teatro español en general, y no tanto de su influencia en el «nacimiento» de la comedia española, que es justamente lo que ponen en entredicho los críticos antes citados, sobre la base de la aparición relativamente tardía de los comediantes *dell' arte* en España, cuando la comedia española había adquirido ya, según ellos, su propia fisonomía. Dejando de lado, pues, el controvertido problema del «nacimiento» y ampliando un poco la visión, no hay que olvidar tampoco el fenómeno opuesto, o sea la utilización por parte de los comediantes *dell' arte* del gran repertorio teatral español del siglo siguiente y la red de conexiones muy estrechas que se establecen en la producción teatral de los dos países en este mismo siglo, fenómeno de repetidas idas y vueltas, cuyo estudio está todavía casi completamente por hacer¹².

Volviendo al tema que nos ocupa y para sintetizar lo dicho hasta ahora, hago más estas palabras de Falconieri, el conocido historiador de los cómicos *dell' arte* italianos en España, ligeramente parafraseadas: «Es de creer que sin la aportación de los comediantes *dell' arte* italianos, la comedia española no se habría desarrollado en suerte diferente a como lo hiciera, pero sí es cierto que la presencia de las compañías italianas en España marcó una dirección y aceleró el proceso de organización del espectáculo teatral»¹³.

Paso ahora a la segunda parte de mi charla (que por razones lógicas tenía que ser la primera) tratando de sintetizar los rasgos principales de la *Commedia dell' arte* italiana¹⁴. En primer lugar hay que decir que aquí tampoco pisamos terreno muy firme, ya que el fenómeno que se suele indicar con tal nombre es muy complejo, variado y abarca por lo menos tres siglos con ascendencias y descendencias muy ramificadas; es de estos fenómenos que se escapan a cualquier intento de clasificación o definición. Definiciones de la *Cda* se han intentado muchas, sin que ninguna se pueda considerar satisfactoria, como veremos. Por otra parte se sabe que la expresión *Commedia dell' arte*, con que hoy se indica el fenómeno, es relativamente reciente o por lo menos atestiguada sólo a partir de la segunda mitad del XVIII¹⁵. Anteriormente los contemporáneos se referían a ella como a la *commedia degli zanni* o *commedia all' improvviso*, haciendo hincapié, en el primer caso, en los tipos o máscaras que aparecían en escena y, en el segundo, en la técnica de actuación. Y son éstos evidentemente dos de los aspectos que identifican a la *Cda*, siendo el tercero el de ser recitada por actores profesionales, hecho al que se refiere por supuesto la expresión *dell' arte*, que significa aquí «de la profesión, del oficio». La *Cda* podría definirse aproximadamente como aquel género de teatro cuyos personajes principales eran máscaras o tipos fijos, y que se recitaba *all' improvviso* por actores profesionales. Queda claro que se trata de una definición poco o nada homogénea, además de incompleta: en

12. Sin olvidar que España proporciona a la *commedia dell' arte*, una de sus máscaras más cómicas, el *Capitan Spavento*, soldado español fanfarrón y cobarde, en su caracterización más típica.

13. Falconieri, op. cit., pág. 81.

14. Intento casi imposible si se considera la producción bibliográfica relacionada con este tema. Para orientarse en este laberinto se dispone hoy de una detallada guía bibliográfica, dividida en once secciones: Th. H. Heck, *Commedia dell' arte. A Guide to Primary and Secondary Literature*. New York-London, 1988. Aquí sigo sobre todo a Cesare Molinari, *La commedia dell' arte*. Milano, Mondadori, 1985.

15. Es precisamente Carlo Goldoni en su *Teatro comico* de 1750 quien la utiliza por primera vez.

efecto se mezclan en ella tres parámetros distintos: el estético (la presencia de las máscaras), el técnico (la improvisación) y el social (el profesionalismo); por otra parte estos tres niveles están estrechamente entremezclados entre sí, porque entre otras cosas, la presencia de las máscaras influye en la organización de la compañía y el hecho de ser actores profesionales está relacionado con la técnica de la improvisación, puesto que las compañías tenían que explotar un gran número de «textos» para su supervivencia económica.

No obstante, una definición como ésta, que es la más generalmente aceptada, limita el fenómeno de la *Cda*, el cual, como dije, es mucho más complejo: hay por ejemplo comedias *all'improvviso* sin máscaras, o se sabe de comedias improvisadas recitadas por actores aficionados (el caso más notorio, por haberse convertido en arquetipo literario, es el del pintor napolitano Salvator Rosa), o bien los cómicos del arte podían recitar comedias escritas o eruditas, aprendidas de memoria; por otra parte se les seguía contratando para actuar en palacios o casas particulares, contradiciendo lo de espectáculo público, o bien, como en el caso de los actores que se encontraban en España, podían actuar en los autos de las fiestas del Corpus.

Las dificultades de clasificación de un fenómeno tan desbordante como la *Cda* no se deben a la falta de textos escritos, como podría creerse, tratándose de comedias improvisadas, sino todo lo contrario a la abundancia de documentación que poseemos. En primer lugar hay una copiosa y conocida iconografía, tanto más sorprendente si se compara con la absoluta ausencia de representación gráfica del gran teatro clásico español¹⁶. Y luego documentos relativos a la vida de los cómicos, cartas, peticiones, contratos y pleitos, decretos de los gobiernos, necrologías y poemas laudatorios, relaciones y crónicas, amén de los verdaderos tratados teóricos y prácticos, y de los *scenari* y *generici*. Todo esto abarcando varios siglos y muchos países europeos, entre los cuales algunos tan alejados de Italia como Portugal, Inglaterra, Polonia y Rusia, y aportando informaciones a menudo contradictorias. Y téngase en cuenta que la *Cda* va diferenciándose no sólo a lo largo de los siglos o según los países que la acogen, sino en la misma Italia, según las zonas geográficas y el nivel social y cultural tanto de los representantes como de los públicos.

A pesar de su brillante y espectacular superficie, la *Cda* no se diferencia en principio y desde un punto de vista dramático de la comedia erudita del XVI, de una *Mandragola* de Maquiavelo, por poner un ejemplo, ya que ambas se basan en la misma *fabula* o estructura profunda; ésta consiste esencialmente en el amor de un joven por una doncella, a cuya realización se opone algún obstáculo que al final se logra superar. En general este sencillo enredo se complica con la presencia de dos o más parejas de enamorados, al principio de la comedia entrecruzadas. En la *Cda* las parejas de enamorados son normalmente dos y a ellos se suman dos viejos (*Dottore* y *Pantalone*) y dos o cuatro *zanni*, o sea criados. Estos últimos, viejos y *zanni*, son máscaras (y llevan máscaras) mientras que los enamorados nunca lo son. Además los enamorados hablan en toscano, o sea en la lengua literaria, mientras las máscaras se caracterizan por hablar cada una su propio lenguaje, relacionado con su origen geográfico¹⁷. Opera, pues,

16. Una buena muestra del material iconográfico existente puede verse en el libro de Molinari citado en la nota 14. Colecciones, exposiciones, estudios están reseñados en la guía bibliográfica de Heck.

17. Hay más: el toscano de los enamorados es culto, académico, literario, mientras las máscaras hablan un lenguaje llano, popular, espontáneo.

en la *Cda*, una doble oposición, escénica además de dramática, entre los jóvenes y los demás personajes. Otra bipartición se encuentra a menudo al interior de las parejas de personajes que acabo de nombrar, entre un elemento dinámico, que lleva adelante la acción y otro estático que la detiene. *Pantalone* se opone al *Dottore* -este último es una máscara «de palabra», eso quiere decir que su comicidad se basa exclusivamente en lo ridículo de su jerga-; o bien el primer *zanni*, el listo, quien trata de favorecer los amores de los jóvenes y al mismo tiempo satisfacer sus propias exigencias que son principalmente alimenticias y sexuales, se opone al segundo, el tonto, quien con su extraordinaria estupidez, vuelve a enredar la madeja.

La estructura dramática de la *Cda* se basa en la alternancia de escenas de acción con las de tipo ornamental, quizá las más características de este género teatral. Son éstas últimas de dos tipos: las sentimentales, en las que los enamorados opinan sobre temas de amor platónico, y las cómicas, que a menudo podían hacer de contrapunto a aquéllas, siendo a veces francamente eróticas, y en las que intervenían todas las máscaras. Tampoco se puede decir que esta estructura se diferencia de la de la comedia erudita del XVI. Por otra parte, hay que tener en cuenta que la expresión *Cda* incluye no sólo comedias, sino también tragedias, tragicomédias, fábulas pastorales (en las que las máscaras llegaban a la Arcadia); géneros que los comediantes podían recitar de memoria sobre textos escritos o con la técnica de la improvisación. La única diferencia apreciable en todos estos casos es pues la presencia de las máscaras.

Pero ¿qué son las máscaras? No es fácil decirlo. En primer lugar el término máscara para identificar un personaje o tipo es de uso tan reciente como el de *Cda* (o sea de la segunda mitad del XVIII), y no sólo no se utilizaba el término, es que por lo visto ni siquiera el concepto resultaba claramente definido. Lo corriente era identificar al actor con la máscara que representaba y al revés. En el mejor de los casos los personajes se clasificaban en *parti* (partes, papeles), distinguiendo las *parti gravi* (papeles serios, los enamorados) de las *parti ridicole*, o sea cómicas. En segundo lugar existe una interferencia entre máscara como tipo y máscara como personaje que lleva una máscara, una careta, y las máscaras pueden serlo sin llevarla. Actualmente más que tipos, se consideran las máscaras de la *Cda* como categorías posibles de varias actualizaciones. En cuanto a su origen, después de haberlo buscado en el carnaval, en el folclore o bien en la antigua tradición histriónica latina, se piensa hoy que sean creaciones de los propios actores, así como lo reconocían los contemporáneos y que del teatro hayan pasado al folclore carnavalesco de las regiones italianas y no al revés. Por ejemplo Pier Maria Cecchini, actor y tratadista de los primeros años del XVII, testimonia la invención de la «parte» de *Polichinella* por el actor napolitano Silvio Fiorillo, mientras la crítica se ha empeñado en buscar su origen en las circunstancias más dispares. Claro que los actores se inspiraban en la realidad, en lo que ya existía. La máscara, pues, es algo más específico que una «parte» y algo más general que un personaje fijo, pues varía su actualización en cada comedia; se puede decir que es un conjunto de características, conjunto que puede incluir el aspecto, el traje, la forma de hablar, un rasgo psicológico o hasta sólo un nombre ¹⁸.

18. Cfr. Molinari, op. cit., pág. 23.

19. Véase, por ejemplo, el título del tratado de Andrea Perrucci, publicado en Nápoles en 1699: *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*.

Junto a la presencia de las máscaras, lo que diferencia la *Cda* es su forma de producción, la improvisación, frente a la recitación de una comedia escrita por entero (*stesa* o *distesa*, extendida) y aprendida de memoria. Esta contraposición es muy evidente y a ella se refieren dos técnicas distintas que actores, público y tratadistas distinguían muy claramente: *l'improvviso* frente al *premeditato*¹⁹. Aunque muchos actores utilizaban indiferentemente las dos técnicas, la mayoría de ellos sobresalía en una de las dos. La improvisación era por supuesto más difícil y a ella se llegaba en general después de haber practicado la recitación de comedias escritas.

Queda por saber en qué consistía exactamente esta improvisación. Ya hemos dicho que se trata de una técnica, o sea de algo que por lo visto dista mucho de la invención absoluta de acciones y diálogos. La crítica más reciente considera la improvisación como sinónimo de «composición»²⁰, o sea combinación improvisada, según las circunstancias, de partes distintas. Para ello los actores se basaban en los *scenari*, resúmenes o esbozos de comedias, divididos en escenas (de ahí el nombre *scenari*), en los que se indicaban las entradas y salidas de los personajes, el desarrollo de la acción y el contenido de los diálogos en tercera persona. Características de estos textos son algunas indicaciones que no figuraban en las acotaciones de las comedias escritas, ya que resultaban evidentes a través del diálogo (acotaciones implícitas); se indica el lugar por donde el personaje tiene que entrar en escena (*di casa*, *di strada*), el momento exacto en que tiene que empezar a actuar (*in questo*) y los espacios en que *fanno lazzi*, o sea se introducen los característicos juegos o bromas verbales o mímicas, que la mayoría de las veces se dejan sin especificar. Hoy se conocen unos setecientos *scenari*, repartidos en su mayoría en siete u ocho colecciones principales, de las cuales sólo una, *Il teatro delle favole rappresentative* de Flaminio Scala fue preparada para la imprenta, o sea para su circulación fuera del mundo de las tablas²¹; las demás son manuscritos, y tenían como fin el de ser herramientas de trabajo para las compañías. Una de estas colecciones, la de Ciro Monarca, titulada *Delle opere regie*, y que es de la segunda mitad del XVII, contiene 44 *scenari*, sacados en su mayoría de comedias españolas y se abre con una refundición de *El médico de su honra* de Calderón.

Para la puesta en escena de estos textos, los actores recurrían a su propia experiencia, que a menudo les venía de la práctica de recitar comedias *distese*, o bien podían utilizar los muchos repertorios existentes, conocidos por el nombre de *zibaldoni* o *generici*; éstos contenían los pasos tópicos, genéricos que se podían utilizar con pequeñas adaptaciones en contextos distintos.

La improvisación tenía como consecuencia una recitación más intensa, más brillante y al mismo tiempo más natural que la actuación de memoria. Es lo que reconocen a los actores italianos todos los testigos del tiempo, viajeros por Italia o espectadores de las compañías italianas en sus países. Por otra parte es evidente que el teatro *dell'arte*, basándose en la máxima funcionalidad expresiva y sensorial, privilegiaba de hecho los rasgos espectaculares y visuales sobre la palabra, lo que explica en buena medida su éxito internacional.

Pero la técnica de la improvisación está relacionada también con el sistema intensivo de producción de espectáculos, permitiendo variar de representación incluso cada día. Si se cal-

20. Roberto Tessari, *La commedia dell'arte nel Seicento. Industria e arte giocosa nella società barocca*. Firenze, Olschki, 1969.

21. Se publicó en Venecia en 1611.

cula que una compañía profesional, para su supervivencia económica, tenía que sobrepasar las 260 funciones anuales, se comprende la importancia económica de dicha forma de producción, que entre otras cosas, permitía prescindir de la dependencia de un autor, llevando a cabo una elaboración en cierto sentido colectiva del texto. Tessari llegó a hablar en relación a este aspecto de «producción industrial» y en este sentido hay que entender, según él, el término «arte», referido a los cómicos profesionales, en contraposición a los aficionados, como los académicos o los improvisados actores cortesanos²²; y años más tarde matizó su consideración de la *Cda*, definiéndola como una prodigiosa máquina de espectáculos capaz de llenar sin interrupción la ausencia del texto *Cda*²³; Es un hecho pues que, a través de la *Cda*, el teatro pasó de la economía de la fiesta a la de mercado, como dijo otro importante estudioso del fenómeno²⁴. Las compañías *dell'arte* podían ofrecer un elevado número de espectáculos baratos, frente a los altos costes de las fiestas de corte, que además requerían una preparación de meses. Por eso los duques italianos, en particular los Gonzaga de Mantua, se convierten pronto en empresarios, teniendo a su servicio una o más compañías y actuando de intermediarios entre las mismas compañías y las cortes europeas. Molinari ha comparado esta situación de las compañías al servicio de los duques con los modernos equipos de fútbol, ya que a menudo se recurría a verdaderas «adquisiciones» de los mejores actores o se proponían intercambios entre ellos.

A pesar de la dependencia temporal de las cortes de Mantua, Ferrara, Modena o Parma, las compañías *dell'arte* están caracterizadas por su acusada autonomía y por su estatuto de tipo cooperativo cuyo objeto es el espectáculo público y especialmente la puesta en escena en un lugar cerrado, dedicado a este fin, en donde se podía exigir el pago de unas entradas. Es lo que se deduce de los contratos de formación de las compañías, de los cuales el más antiguo que poseemos se firmó en Padua en 1545 por un tal Mafio Zanini y siete compañeros suyos, artesanos y actores aficionados hasta entonces, que se convierten desde este momento en profesionales de la escena²⁵. Es una fecha simbólica, pues en este paso reside la importancia de la *Cda* en la historia del teatro europeo, puesto que a partir de entonces y a raíz de la profesionalización de los actores el teatro irá adquiriendo su fisonomía moderna.

22. Véase Tessari, *op. cit.*

23. Cfr. Roberto Tessari, *Commedia dell'arte. La maschera e l'ombra*, Milano Mursia, 1981.

24. Ferdinando Taviani en Ferdinando Taviani-Mirella Schino, *Il segreto della commedia dell'arte*, Firenze, La Casa Usher, 1982.

25. Los primeros contratos conocidos fueron publicados por Ester Cocco, «Una compagnia comica della prima metà del secolo XVI», en *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, LXV. 1915, págs. 55-70.

**BACCIO DEL BIANCO:
APORTACIONES A LA ESCENA ÁUREA ESPAÑOLA**

RAFAEL MAESTRE
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO
INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES
1995

BACCIO DEL BIANCO: APORTACIONES A LA ESCENA ÁUREA ESPAÑOLA

Tras la muerte de Cosme Lotti, en 1643, Felipe IV busca otro escenógrafo italiano. El gran duque de Toscana vuelve a enviarle a uno de sus artistas: el escenotécnico florentino Baccio del Bianco, que viene a España en 1651; éste había colaborado (compartiendo la puesta en escena y realizando en solitario los figurines) con Alfonso Parigi, el Joven, en *La boda de los dioses*, de quien recibe notable influencia, al igual que de Parigi, el Viejo, Giulio (que había sido su maestro de arquitectura)¹, y de Bernardo Buontalenti, de quien fuera discípulo el Cigoli².

Cuando Baccio del Bianco llega a la Corte de los Austrias, en enero de esa misma fecha, donde pasará los seis últimos años de su vida, está en plena madurez artística, cuenta cuarenta y siete años, y ha cumplido una dilatada tarea en Toscana, Liguria y Austria. Permaneciendo siempre en estrecho contacto con los Medicis, principalmente con el gran duque Fernando II, y la nobleza florentina. Es un hombre de su momento y de los más representativos de él. De ese aspecto mundano pagano y lúdico del Seiscientos, que encuentra en los elementos efímeros los instrumentos más adecuados para su acción creadora.

Educado en el taller del pintor G.A. Belivert, quien a su vez había sido alumno aventajado de Ludovico Cardí, el Cigoli, pronto su quehacer se va impregnando del genio versátil que caracterizó a los grandes artistas del Renacimiento. Se nos presenta como: pintor al óleo y al fresco de «historias», animales y paisajes, marinas, arquitecto civil y militar (había aprendido matemáticas y geometría de V. Viviani, discípulo predilecto de Galileo Galilei, con quien, además, había conversado acerca de dispositivos escénicos)³, escenotécnico (inventor de máquinas y escenografías de teatro, de comedia y autómatas; en 1656, con estos artilugios, monta una Pasión en el hospital de los Italianos en Madrid). Es a la par director, escenógrafo, coreógrafo, figurinista, caricaturista, perspectivo, grabador, cartonista de tapices, modelista de vajillas, orfebrería, cristalería, relicarios, mobiliario, compositor de música, instrumentista de cuerda y viento, cantante, comediógrafo y actor⁴.

Son algunas de estas cualidades las que permiten un área de influencias, que van a renovar determinados aspectos de nuestra escena áurea. Familiarizado pronto con el ambiente tea-

1. R. Maestre, «Calderón de la Barca-Baccio del Bianco: un binomio escénico» en *Revista de Historia Moderna*, n.º 11, Alicante, 1992, p. 241.

2. A. Matteoli, *Ludovico Cardí-Cigoli, pittore e architetto*, Guardini editore, Pisa, 1980, p. 20.

3. F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno*, (ed. fac.), vol. V. Spes, Firenze, 1974, p. 30.

4. R. Maestre, «Calderón de la Barca-Baccio del Bianco...» en *Revista de Historia...*, op. cit., p. 241.

tral español de los corrales y teatros cortesanos, así como conocedor del gusto de los espectadores, que apenas se diferenciaban los palaciegos de los populares en su afición a los ruidos, destrucciones, terremotos, espantos, etc., así como particularmente el de las representaciones palaciegas, y su acentuada inclinación a toda clase de novedades y efectos: vueltos arriesgados, caídas, ruinas, etc., pronto da muestras de atender semejantes aficiones⁵.

El fruto de su trabajo con Calderón de la Barca se localiza en el Coliseo, especializado para montajes de gran escenotecnia, y se inicia con la realización de *La fiera, el rayo y la piedra*, estrenada al año siguiente de su llegada a la Corte. En esta pieza, que trata de la dureza de la doncella chipriota Anajarte, «mudábase el tablado siete veces. Representábase con luces para dar la vista que pedían las perspectivas». El Coliseo del Buen Retiro alcanza su máximo esplendor durante los trabajos de Del Bianco, quien, tras la restauración de 1650, todavía lo mejorará al reformar la tecnología de la instalación escénica, quedando convertido en el marco especializado para puestas en escena de gran maquinaria⁶.

Si en *La fiera, el rayo y la piedra* había vertido buena parte de sus recursos, ahora va a apelar a la totalidad de ellos, cuando en mayo de 1653 se estrene *Andrómeda y Perseo*; obra en la que Calderón trata sobre las aventuras del mencionado héroe heleno, cuyo estreno se acercaba con un ambiente enrarecido ante la escasez de tiempo, ya que solamente se disponía de quince días, y, además, por las dificultades del gran aparato de apariencias y mutaciones (naufragios, terremotos, apariciones, amores volantes, etc.). Las envidias y celos cortesanos preocuparon al propio Felipe IV, quien, a pesar de ser tranquilizado por el dramaturgo alabándole las tareas de Baccio, no por ello dejó de asistir a la previa implantación escenotécnica de la pieza y de cuyo ensayo técnico quedó muy complacido, loando la labor del florentino.

Calderón, ante la proximidad del acontecimiento, no ocultaba sus temores a Del Bianco, al tiempo que seguían, ahora ultimando, desde que escenificaran su primer espectáculo conjunto, consistente en disponer la comedia y que el toscano adaptase la maquinaria necesaria para la misma, sin desechar ningún elemento, pues, si en alguna instrumentación surgían dudas o discrepancias, la inventiva de Baccio las disipaba, elogiándolas el dramaturgo⁷. *Andrómeda y Perseo* llegó perfectamente a su estreno obteniendo un clamoroso éxito, que la condujo a dar más de treinta representaciones.

Uno de los momentos culminantes de esta pieza es la caída de la Discordia, expulsada de los cielos por Palas -ambas luchaban en una nube- en los instantes finales de la jornada primera. Baccio describe su labor, habla del éxito de los efectos, y especialmente de este momento: efecto milagroso deliberado, en una carta, de 1656, enviada al duque de Florencia. En ella, señala que gracias a que las máquinas eran muchas y de muy buena calidad, y la caída se efectuaba desde lo alto (18 brazas toscanas: 30,24 metros) a toda velocidad, «che Dio ci ha posto la sue mani, a fare che quella povera muciacia bella como un angelo, non abbia rotto il collo»⁸.

5. *Ibidem*.

6. R. Mestre. «Escenotecnia de los Salones Dorados» en *Espacios teatrales del Barroco español*, (ed. de J.M. Díez Borque), Edition Reichenberger, Kassel, 1991, p. 190.

7. R. Mestre. «Calderón de la Barca-Baccio del Bianco...» en *Revista de Historia...*, op. cit., p. 242.

8. R. Mestre. «La gran maquinaria en comedias mitológicas de Calderón de la Barca» en *Mito en el teatro clásico español*, (ed. de F. Ruiz Ramón y C. Oliva). Taurus, Madrid, 1988, p. 67.

Con ser significativo este aspecto de su incidencia en la mejora tecnológica del dispositivo escénico del Coliseo, como bien muestran la calidad de las máquinas, no lo es menos el uso del escotillón para recibir descensos aéreos rápidos o caídas. Hasta la llegada de Baccio las caídas aéreas camuflaban el remate en el tablado por medio de un rompimiento acorde a la naturaleza del decorado, generalmente una roca; de ahí que, aproximadamente a media altura de la visual de escena, el cuerpo del actor o actriz en descenso rápido desapareciera. Ejemplo de ello lo ofrece la caída de Faetón, en la obra también calderoniana, *El Faetonte*, en la que un rompimiento de rocas oculta el remate en el tablado del hijo del Sol en su precipitación terrestre. Así, la Discordia, cruzando el espacio visual y sumergiéndose a vista en la sección de vacío del escotillón, pone un eficaz efecto de subyugamiento en el espectador.

También con Baccio del Bianco, por primera vez, se emplea en España la escena asimétrica, en una búsqueda de la armonía por la asimetría. Ello tiene lugar en la pieza que tratamos: *Andrómeda y Perseo*, en la tercera mutación de la jornada III, según figura en el diseño que la atiende, ya que está constituido por bastidores, en su lateral izquierdo, de fachada palaciega en la cortile y los del lateral derecho, de jardín, con peanas, estatuas y cenadores, para ejecutarse el foro en una perspectiva de bosque ameno. En la parte central del tablado, Perseo muestra la cabeza cercenada de Medusa, entre otros personajes; Pegaso vuela libre y ¿Bato?, en el lateral derecho del proscenio reclama la atención del espectador para con la escena.

El florentino no sólo lo consigue en su trazo e implantación, sino que, igualmente, lo adecua en la correspondencia con la mutación siguiente al proyectarla en la armonía por la simetría. En esa estampa (la de la cuarta mutación de esa misma jornada), tanto los bastidores de un lado como del otro están integrados por columnas, capiteles, arquivoltas, intercalados por estatuas y rematados por un foro de alcázar regio de gala donde se ha de llevar a cabo la celebración final. En él, los dioses y deidades presididos por Júpiter nimbán los aires⁹.

El que por primera vez se emplee la escena asimétrica no es óbice para que el dramaturgo-director (Calderón de la Barca) proyecte la dinámica del movimiento, tanto aérea o subterránea como horizontal, del espacio escénico dentro de un equilibrio en la pendularidad. Según la naturaleza temática del decorado tendrán lugar los accesos de los actores a él, y también según se trate de un decorado simétrico o asimétrico. Ahora, esta pendularidad se presenta abierta con sus seis senoides concéntricos que no abocan al proscenio, ya que las líneas imaginarias no salen del fondo, sino de los bastidores laterales. Esto hace que el actor actúe en el decorado y dentro de él, a la vez que por su utilización lo convierta de mudo testigo de la acción, en un elemento activo de la misma.

Baccio del Bianco, gracias a la plena confianza que Calderón deposita en él, eliminará algunas de las convenciones o usos que por su impropiedad escénica impiden la eficacia de las acciones. No únicamente éstas, en cuanto presuponen viveza, expresividad, dinamicidad fuertemente exteriorizada en la declamación de los versos o la dorsal de acción (aglutinadora de los lenguajes escénicos), sucesión de ellas, sino la precisión y sincronización de la dinámica del movimiento determinante en las entradas y salidas, con el consiguiente adecuamiento de ritmos al lógico desarrollo del espectáculo.

9. Estos y otros aspectos se tratan en mi edición de Calderón de la Barca: *Andrómeda y Perseo*, (en prensa).

El actor español de este momento se limita a llegar para recitar y partir en declamando sus parlamentos; por lo que, a veces, tropieza injustificadamente, en su ida y venida, con su antagonista. A más de esa «puntualidad de las calles», el dentro-fuera se realizará en zonas reales correspondientes a estos espacios y no a la costumbre, en ocasiones, de volver el histrión la espalda al espectador y admitirse que está fuera de la escena, y, por tanto, en el desde-dentro; presencias innecesarias de tal naturaleza manchan el tablado¹⁰. Es ilustrativo, a este respecto, el enfrentamiento de Baccio con la incoherencia y desacuerdo al decoro, por parte de unos músicos, ante la incongruencia arqueológica de su indumentaria: «Però non s'è potuto schifare che in una gloria di deità non vi fusse quatro guidoni vestiti di nero all' usanza con chitarre spagnioli, cappa e spada, sì come al calar del cielo i dodici segni dello zodiaco che erano 12 donne, uscì dalla strada in confuso e i medesimi quattro a fare schiena al foro, uso di qua, che quando tratto di levare questa usanza poco meno che non mi crocifiggono...»¹¹.

Con los trabajos blanco-calderonianos, el espectáculo míticopalaciego por primera vez, en pro de una acción eficaz y una escena estéticamente dimanada, aparece desprovisto de arbitrariedades y revestido de nuevas convenciones escénicas: conjunción espacio-temporal, «puntualità delle strade» y «pulitezza delle scene».

Cuando el toscano no facne con don Pedro, se verá inmerso en incongruencias escénicas, en convenciones anticuadas a pesar de haberlas renovado, en incorrecciones míticotemáticas, así como peticiones a su labor, por parte de otros dramaturgos, que no dudaban en calificar de «bestialísimas». Tal y como se ejemplifica en la comedia o fiesta regia *Pico y Canente*, de varios autores: Diego de Silva, Luis de Ulloa, Rodrigo de Avila, Antonio de Solís y fray Juan Rao, escenificada en el Salón Dorado del Buen Retiro, con fecha de estreno de 1656, para continuar después en el Coliseo de dicha área. En ella, Baccio, que antes se ha enfrentado con el desajuste al decoro, ahora soportará la ridiculez -para complacencia de la reina- en ver a Juan Rana (Cosme Pérez, ya viejo, con su máscara: el sayo, el cincho y la vara), gracioso favorito de doña Mariana de Austria, acompañando a Apolo en una nube dorada durante la loa¹². No en vano, instalado allí, aludiendo a las tramoyas, a su integración en la pieza y al afán de Del Bianco por el decoro, en versos de la mencionada loa dirá silépticamente:

En forma de pesadilla,
vengo en brindis del Bacho,
a la salud de la Reina,
haciendo la razón con este trago¹³.

Si Baccio, como director, ha auxiliado a Calderón en la puesta en escena, y con esto y con los avances escenotécnicos del Coliseo el comediante ha alcanzado una nueva dimensión en su oficio («puntualità delle strade», «pulitezza delle scene», etc.), con su otra faceta (la de actor,

10. R. Maestre, «Calderón de la Barca-Baccio del Bianco...» en *Revista de Historia...*, op. cit., p. 244.

11. *Carta de Baccio del Bianco (Madrid 19 de Julio de 1653)*, publicada por M. Bacci: «Lettere inedite di Baccio del Bianco» en *Paragone*, N.S., XIV, n.º 157, 1963, p. 72.

12. R. Maestre, «Calderón de la Barca-Baccio del Bianco...» en *Revista de Historia...*, op. cit., p. 245.

13. A. de Solís, *Obra dramática menor*. (ed. de M. Sánchez Regueira). CSIC, Madrid, 1986, p. 113.

y su conocimiento de las artes de la representación) va a contribuir a un mayor adecuamiento de la interpretación al espacio del Coliseo.

Del Bianco facilita a don Pedro una herencia que, reglada sobre la praxis de la dirección y la interpretación, muestra sus más significativos hitos en Ingegneri y el anónimo autor de *Il Corago*. Las aportaciones de estos dos directores de escena, que trabajan en espacios cerrados, el primero especializado en la tragedia y el segundo en la tragicomedia, no oscurecen otras influencias, en el conocimiento de Baccio, de teorías procedentes de la poética dramática, pero que también rozan puntos prácticos, como son, por ejemplo, la de Scala, no sólo en lo arquitectónico sino en lo referente a la commedia all' improvviso, y la de De' Sommi, en que el hebreo refiere datos desde el espectador. Aportaciones éstas sobre voz y sus tonos, gestos y ademanes, correspondencia de voz, gesto y ademán, etc., que he tratado en otro lugar¹⁴.

Así, ahora, en esta fase blanco-calderoniana, la representación basa y desarrolla su esencia teatral no solamente en la corporización del texto dramático, que antes era un simple contrapunto de la misma, sino también en todos los lenguajes escénicos: escenotecnia, música, etc., que completados por aquellos otros que la propia representación aporta al texto, como son la convención escénica «a la italiana» y el oficio renovado del actor, se constituye en espectáculo¹⁵.

La labor de Baccio no se circunscribe a este panorama de aportaciones innovadoras, sino que además recupera aspectos del quehacer de nuestra escena, que si no habían desaparecido, sí permanecerían en el olvido; tal es el caso del deteriorado y lamentable estado en que se encontraba la escenotecnia desde la muerte de Loffi, pues los sistemas de mutaciones y apariencias mostraban sus entresijos al público, lo que privaba de todo efecto sorpresa. También, el que los cambios se hiciesen a telón cerrado, con lo que ello suponía de interrupción de la representación¹⁶. Con Del Bianco se vuelve a la versatilidad del escenario, sin visualización de las máquinas y sus sistemas; a la vez que esa mudabilidad se hace con el telón abierto y de manera instantánea, por lo que se mantiene y acrecienta el efecto mágico y admirativo.

14. R. Maestre, «El actor calderoniano en el escenario palaciego» en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*. (ed. de J.M. Díez Borque), Tamesis Books, London, 1989, p. 177-93.

15. *Ibidem*.

16. F. Baldinucci, *Notizie de' professori...*, op. cit., p. 45. L. Gentili, «Uno scenografo di corte tra Italia e Spagna. Appunti per una biografia di Baccio del Bianco» en *Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, n° 7/8, Milano, 1988, p. 49.

**PEDRO SALDAÑA, DIEGO DE VERA
Y EL CORRAL DE "LAS ATARAZANAS" DE SEVILLA**

PIEDAD BOLAÑOS DONOSO
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO
INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES
1995

PEDRO SALDAÑA, DIEGO DE VERA Y EL CORRAL DE «LAS ATARAZANAS» DE SEVILLA

El lugar de las representaciones teatrales ha evolucionado casi siempre al unísono con otros factores históricos ajenos al propio hecho teatral, como son la economía de un pueblo o el grado de religiosidad del mismo, por citar algunos ejemplos. Esta aseveración no pretende tener más trascendencia que la constatación de un hecho: del teatro al aire libre que se realizaba en las plazas -una vez que salió de los templos-, se pasó al *corral*, en el sentido más estricto de la palabra, entendiéndolo por ello un recinto cerrado y descubierto junto a una casa o dentro de ella. Buscaba la posibilidad de cobrar las entradas, de cerrarse a la vista de los que no pagaban y así comenzó a tener una economía propia.

Los últimos treinta años del siglo XVI es el período que podríamos considerar como el de «la edad de Oro» del teatro sevillano, sobre todo por los cuantiosos beneficios que se obtienen de las representaciones, aunque ellas no fueran muy numerosas. Durante estos años, Sevilla participa de un movimiento universal que podríamos considerar como de 'renovación teatral', basado sobre todo en la explotación del corral de comedias. Debemos añadir que la ciudad reúne unas circunstancias propicias para esta explotación gracias al fuerte crecimiento de una clase media, casi siempre libre de obligaciones o, al menos, con mucho tiempo libre. A su vez, esta expansión económica se traduce en la posibilidad de construir nuevos corrales.

Y hemos de pronunciar bien el plural de «nuevos», ya que son varios los corrales que funcionan al unísono en la ciudad del Betis como son el de **Don Juan, Atarazanas** y **Dña. Elvira**, en la década de los '70, cuando en otras grandes ciudades, por esa misma época, no se había construido más de uno, como fue el caso de Valladolid, que disponían del llamado **Corral de la Puerta de San Esteban**, de Toledo, con el llamado **Mesón de la Fruta** y de Granada, con el **Mesón del Carbón**.

No es mi intención presentar un estudio detallado de estos corrales sevillanos; hace ya algunos años que lo hizo el profesor Sentaurens¹ y nos puso muy alto el «listón» para los que nos seguimos interesando por el mundo de la farándula sevillana. De todas formas, las investigaciones realizadas en el Archivo de Protocolos de esta ciudad aún permiten añadir a aquellos datos, otros inéditos que arrojan luz sobre autores, compañías, corrales de comedias, obras representadas, condiciones de los contratos, etc.: esta labor es la que pretendo presentarles en esta

1. Jean Sentaurens, *Sevilla et le théâtre. De la fin du Moyen âge à la fin du XVIIème siècle*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1984, 2 vols.

breve intervención sobre el tema elegido, que no por ello se ha invertido poco esfuerzo para su elaboración.

Para poder insertar los nuevos datos -y, por lo tanto, desconocidos por los estudiosos de este tema- debo presentarles, aunque de forma esquemática, unas pinceladas sobre la historia del corral de las Atarazanas. Este corral formaba parte del conjunto de lo que fue la 'huerta de las Atarazanas', lugar que pertenecía a la Corona y que, jurisdiccionalmente, debía estar sometida a las autoridades de los Reales Alcázares. Desde 1559 al 1563 estuvo alquilada esta huerta a un tal Alonso López, pasando, sucesivamente, a manos de varios arrendadores² hasta llegar a 1573, exactamente el 29 de septiembre, que firma su alquiler, por un período de tres años, Diego de Vera³. No pasan más allá de ocho meses -y nos situamos en mayo de 1574- cuando el Sr. Vera decidió allanar una parte de la huerta y mandó construir en esa zona un corral de comedias. Este encargo se lo hace a un escultor y arquitecto italiano llamado Juan Marín, que es maestro de obra en la Catedral de Sevilla⁴. El contrato por el que se compromete a su construcción, es bastante ventajoso para él, ya que obtendrá «... la terçia parte limpia y entera de todo el provecho, ganancia e ynterese que subcediere y se oviere del dicho teatro comedias y farças y otros regucijos y cossas que en él oviere y se hizieren de oy en adelante...»⁵, y sobre todo, porque sólo tenía que aportar 'la idea' ya que -dice el contrato-: «... no avéis de poner, costa ni madera ni otra cosa alguna, porque todo a de ser y queda a mi cargo y costa...»⁶.

Hasta el día de la fecha y gracias al «dossier» que entregó Diego de Vera a los Reales Alcázares, en 1587, con motivo de solicitar una indemnización por haber tenido que abandonar la Huerta de las Atarazanas en 1585, y con ella su teatro, conocemos que la construcción de dicho corral le había costado -según su propietario- alrededor de 1500 a 2000 ducados. Pues bien, ahora estamos en condiciones de saber dónde se empleó parte de esa cantidad anteriormente reseñada: se trata de 232 reales de plata que Diego de Vera debe por 3000 tejas y 1000 ladrillos⁷, y 285 reales de plata que tanto Alonso de Quero (les recuerdo que era uno de los fiadores de Diego cuando hizo el contrato con los Reales Alcázares), como Diego de Vera, conjuntamente, deben por el pago de «...vna hela de lienço angeo que tiene dozientos e quatro baras...» a Pedro Sanches de Quellar, «mercader de lienços»⁸, sin descartar que en un futuro

2. Cfr. Jean Sentaurens, *Seville et le théâtre...*, op. cit., pp. 116-117. Todos estos datos, salvo que mencioné expresamente su fuente, están tomados de este estudio.

3. Este tal Diego de Vera- casado con Antonia Herrera-, se hacía pasar por «tratante» y hubo de ser un hombre bien situado económicamente ya que por esos años -exactamente en 1575- casó a una de sus hijas, María de Vera, con Sebastián Gómez, mercader y vecino de la Puebla de Montalbán (Toledo), a la que dotó con 200 ducados de plata, cifra nada despreciable para esos años (Archivo de Protocolos de Sevilla, Oficio 13, libro 1º, fol. 1121rº-vº. Fecha del documento: 7-V-1575).

4. Según Celestino López Martínez, es «maestro mayor de ambas bellas artes en la santa iglesia de Sevilla y arquitecto de las fortificaciones y obras reales de la ciudad de Cádiz» (Cfr. *Teatros y comediantes sevillanos del siglo XVI*, Sevilla. Imprenta Provincial, 1940, p. 66).

5. Cfr. Jean Sentaurens, *Seville et le théâtre...*, op. cit., p. 119.

6. Idem.

7. Diego de Vera le advoca a Antonio de Riancho «caudalero de ladrillo y teja», 232 reales de plata, por haberle servido 3000 tejas y 1000 ladrillos, material, probablemente, que sirviera para la construcción del nuevo corral de las Atarazanas... (A.P.S., Oficio 15, libro 3º, fol. 85vº; fecha del documento: 11-IX-1579).

8. A.P.S. Oficio 3º, libro 3º, fol. 176º vº; fecha del documento: 11-IX-1576. ¿Estamos ante la compra del primer toldo que protegía el patio de las Atarazanas?

puedan aparecer nuevas deudas y con ello podamos corroborar la cantidad que dice el Sr. Vera que se gastó en la construcción del corral.

No estamos en condiciones de afirmar, por ahora, cuándo empezó a funcionar el corral de las Atarazanas, pero con lo que tengo que disentir sin reserva alguna es con la afirmación que aparece en el ya citado estudio del prof. Sentaurens cuando dice que este corral «...fonctionne sans interruption du mois de mai 1574 au mois de mars 1585»⁹, ya que difícilmente podría empezar a funcionar en el mismo mes y año que se le hace el encargo al arquitecto. Me inclino por algunos años más tarde para el inicio de su actividad, teniendo en cuenta que en 1576 es cuando compra el posible toldo, como uno de los últimos utensilios imprescindible para su funcionamiento¹⁰. Podría no estar demasiado desorientado Sánchez Arjona cuando sitúa su actividad a partir de 1578¹¹, fecha a la que le haríamos una puntualización por nuestra parte: pudo empezar alguna actividad incluso antes en el corral de las Atarazanas, pero no se representaron comedias si se cumplió el compromiso pactado y rubricado entre Alonso de Quero y Diego de Vera, por el cual, desde el 15 de febrero de 1578, en las Atarazanas Reales, Diego de Vera no podía representar comedias hasta finales del mes de junio de 1580; y, por el contrario, Alonso de Quero no podía hacer «juegos de bolos» en la Huerta de Doña Elvira. Transcurrido este tiempo quedarían libres del compromiso y en ambos teatros se podría representar lo que más gustaran, sin que hubiera de llevar parte alguna de las ganancias del corral de las Atarazanas el socio de Diego de Vera, Alonso de Quero¹². Previamente, el 'águila' de Diego de Vera -que era socio de Alonso de Quero en el corral de doña Elvira- había cedido todas sus ganancias posibles en este corral a Diego de Cuenca, por el módico precio de 200 ducados «de contado». Esta cesión se la hace hasta finales del mes de junio de 1580, habida cuenta -se hubo de decir- que él ya disponía de otro corral¹³. Lo que no podía imaginar es que su «amigo» le pusiera un pleito contra la edificación del teatro de las Atarazanas, pues había olvidado que expresamente se había estipulado, al asociarse con Alonso de Quero, que no podría hacerse más teatro que el de doña Elvira.

Con todo esto una cosa ha de quedar clara: conocemos poca actividad dramática en las Atarazanas porque estaba pactado el que no la hubiera hasta finales del mes de junio de 1580. La obra de Juan de la Cueva *La libertad en España por Bernardo del Carpio*, que tradicionalmente se admite como puesta en escena en las Atarazanas, en 1579, o bien no se produjo, o bien el arrendador -Diego de Vera- hubo de pasar todas las ganancias a Alonso de Quero, pues era la sanción que se estipulaba en el concierto.

Aquello de lo que no podemos dudar es de la fecha de su clausura. Se produjo a partir de recibir, Diego de Vera, una carta escrita desde los Reales Alcázares -el 19 de marzo de 1585-

9. Cfr. Jean Sentaurens, *Sevilla et le théâtre...*, op. cit., p. 120.

10. Tengo noticias de un documento de 1575, en el que Pedro de Saldaña contrae una obligación. Al no encontrarse el cuadernillo en su oficio correspondiente, me es imposible saber de qué obligación se trata: si de representación de autos, de representación de comedias, de alguna deuda...

11. José Sánchez Arjona, *Noticias referentes a los Anales del teatro de Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, Imprenta de E. Rasco, 1898, p. 52. Ed. facsímil: Servicio de Publicaciones Excmo. Ayuntamiento de Sevilla; Prólogo de Piedad Bolaños y Mercedes de los Reyes, Sevilla, 1994.

12. Recordemos que Alonso de Quero fue uno de los fiadores que aportó Diego de Vera para alquilar la 'Huerta de las Atarazanas'. A.P.S., Oficio 14º, libro 1º, fols. 373vº-375vº; fecha del documento: 15-II-1578.

13. A.P.S., Oficio 14º, libro 1º, fols. 227rº-229rº; fecha del documento: 24 I-1578.

en la que se le dice que tiene que desalojar la huerta de las Atarazanas porque «... se ha de fazer la casa de la moneda en las atarazanas de los cavalleros que son de estos alcázares reales...»¹⁴ y, además, con un cierto apremio ya que, dice el documento, «... no lo haziendo dentro de tres días, serán echados y lanzados, y assí lo preveyó y mandó»¹⁵. Redactada en estos términos la carta, era cuestión de no demorar la partida y poner manos en la obra que culminaría en la realización de un nuevo teatro: su solicitud está datada el 29 de marzo del mismo año de 1585, en la que pide realizar un nuevo corral en la huerta de la Alcoba, la cual tenía arrendada desde hacía tiempo a los propios Alcázares Reales. Su petición es considerada de forma favorable y no se le exige más que algunas «fianzas» para la nueva renta¹⁶. Si el prof. Sentaurens habla de su inauguración en la primavera de 1585, por nuestra parte podemos aportar un contrato de arrendamiento de dicho corral «... que dizen la Huerta de la Alcoba, con su teatro para representar y asientos, que es en esta ciudad, a la puerta de Xerez...», a favor de Gerónimo Velázquez, autor de comedias, el día 8 de agosto de ese mismo año. Pudiera haber existido otro arrendamiento anterior a éste, sobre todo pensando en la época después de Carnestolendas, pero resulta extraño (aunque no imposible) que ese anónimo autor lo dejara en tan poco tiempo. En el caso de Gerónimo Velázquez lo alquila «... desde hoy día fecha de la carta, durante un año». Cada día que hiciera representación había de pagar el autor cuatro reales¹⁷. Un nuevo contrato de arrendamiento, de este corral, hemos descubierto, realizado por Diego de Vera a favor de Alonso de Cisneros. Se ha de destacar que no se ha cumplido el compromiso del año firmado en el documento referido anteriormente, ya que en esta ocasión data el contrato del 1 de marzo de 1586, y se realiza por el tiempo de dos años¹⁸.

Si el nacimiento y muerte del corral de las Atarazanas lo tenemos más o menos perfilado -menos su nacimiento y más su muerte-, la actividad teatral de Pedro de Saldaña «autor de farsas» [1578] o «autor de comedias» [1579] en relación con el citado corral, es sumamente difusa por los escasos documentos que por ahora hemos descubierto. Además, es sumamente extraño que en este tipo de fuente se nos diga qué obra iba a representar el autor, y mucho más difícil el que se nos facilite el nombre del corral en el que iba a representarla. Teniendo en cuenta estas dificultades, me propongo arrojar alguna luz sobre la actividad de Pedro de Saldaña en

14. Jean Sentaurens, *Sevilla et le théâtre...* op. cit., p. 21.

15. Idem.

16. «En Sevilla en los Alcázares reales della a diez e seis días del mes de octubre de mil e quinientos e ochenta e cinco años el señor alcaide destos Alcázares reales dixo que por quanto Diego de Vera hortelano de la huerta de la Alcoba pidió licencia para hazer un teatro en un sitio que tiene de la huerta de la alcoba e ofrecio de dar ciento e cinquenta ducados de renta en cada un año esten seguros mando que se le notiffique que de fianças e seguridad bastante para la paga dello [...] que a fecho el dicho teatro con apercebimiento que se probe en a lo que convenga» (Archivo de los Reales Alcázares. Legajo 95, doc. 13).

17. A.P.S., Oficio 4º, libro 2º, fol. 938rº-vº, fecha del documento: 8-VIII-1585.

18. A.P.S., Oficio 4º, libro 1º, fol. 501rº-vº. Es interesante este contrato por distinguirse la cantidad que ha de pagar en concepto de arrendamiento, cada domingo o fiesta de guardar -doce reales- y los otros días «entre semana», que no habría de pagar alguna cosa. Recordemos que nos encontramos en la fecha en la que la *Cofradía de la limpieza de Nuestra Señora e Conversión de la Gloriosa Magdalena* obtiene, del Asistente de Sevilla, permiso para representar 4 días por semana, además del domingo, siempre que dejaran los cómicos unos beneficios para las obras pías. No pudo llevarse a la práctica esta autorización porque el Consejo Municipal no acepta que se introdujeran extraños en asuntos de su exclusiva competencia, no dando autorización para hacer representaciones en los días «entre semana» hasta 1589 (Archivo Municipal de Sevilla, I, C. 40, nº 85, fol. 58).

Sevilla, bien en relación con las Atarazanas o bien con cualquier otro corral contemporáneo - el de la Alcoba o el de doña Elvira-, en espera de descubrir nuevos documentos¹⁹.

Pedro de Saldaña, oriundo de la ciudad de Sevilla²⁰, y casado con María de Guevara, pertenecía a la collación de Santa María -calle de la Mar-, desarrolló la mayor parte de su actividad teatral en la ciudad del Betis²¹, que si bien supo agradecer su buen hacer, no siempre le recompensó en los mismos términos. La puesta en escena de los autos del Corpus de 1578 le llevaron a la ruina, por lo que ha de vender su ajuar a Gabriel de Angulo, para poder cancelar las deudas contraídas y marchar «a el reyno de Valencia para donde estoy de partida»²². Pero no será la primera y la última vez que ha de cancelar deudas, ya que, transcurridos unos pocos años, le encontramos, de nuevo, pagando a sus fiadores: en esta ocasión adeuda a Diego Fondino, 400 reales de plata, el cual se los había prestado con anterioridad, sin especificarse en el documento la causa de la deuda²³.

Su presencia en el corral de las Higueras en 1583, referida exclusivamente por Celestino López Martínez²⁴ y sin alguna apoyatura documental, hace que la lancemos sólo al aire en espera de poderla algún día contrastar. Su estancia en los corrales de las Atarazanas, de doña Elvira y de Don Juan es más creíble, gracias a los testimonios que hemos extraído de los documentos del Archivo de Protocolos, o bien por las noticias que Juan de la Cueva, en la segunda edición de sus obras, dejó impresas²⁵. Estas últimas son muy conocidas por todos los investigadores del teatro áureo, por lo que excuso referirme a ellas. Sí debo aportar el nombre de Pedro de Bonilla como uno de los miembros de su compañía que, al menos, estuvo con él durante la temporada de 1580-1581²⁶. Es posible que coincidiera en la compañía con otro actor, Bartolomé López

19. Paso por alto toda referencia a sus representaciones de Autos Sacramentales que tan puntualmente presenta José Sánchez Arjona en su libro *Noticias referentes a los Anales...* op. cit., pp. 56, 58, 59, 66, 69, 70 y 73, entre otros estudiosos.

20. Normalmente, en la documentación encontrada se habla de «vecino de esta ciudad de Sevilla», que no equivale a «nacido en la ciudad de Sevilla», sino que en ese momento se encontraba allí. Si hablo de «oriundo» de Sevilla es porque existe una declaración del propio Saldaña en la que se dice nacido en Sevilla, y en la misma se autodefine como «comicus sive farsant». Este testimonio se encuentra dentro de la constitución de una compañía de comedias, capitaneada por Joan Jacome, en 1581 (Cfr. AA.VV. *Historia del teatro en España. I. Edad Media. Siglo XVI. Siglo XVII*. Dirigida por José María Díez Borque. Madrid, Taurus, 1984, p. 399).

21. Su presencia en otras ciudades españolas está referida, con más o menos apoyatura documental, en varios tratados del teatro del Siglo de Oro. Así, su presencia en Madrid, sin fecha exacta, aludida por Casiano Pellicer cuando dice «...En ambos corrales representaron autores como: Ganasa, Ribas, Alonso Rodríguez, Hernán González, Cisneros, Juan Granados, Francisco Salcedo, Alonso Velázquez, Saldaña y los más eran escritores de farsas o comedias» (Casiano Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*. Primera parte. Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1804, pp. 54-56). O, su marcha a la ciudad del Turia, como él mismo refiere en el documento que referiré más adelante. En 1581 representó los «autos» en Toledo y en diciembre del mismo año su compañía apareció siete veces en el Corral de la Cruz y en el Corral de la Puente: en enero y febrero de 1582 representó veinte y ocho veces en La Cruz y La Pacheca (Cfr. Hugo Albert Rennert, «Spanish Actors and Actresses between 1560 and 1680», en *Revue Hispanique*, t. XVI (1907), p. 497).

22. Cfr. Piedad Bolaños Donoso. «Nuevas aportaciones documentales sobre el histrionismo sevillano del siglo XVI», conferencia impartida en la Casa de Velázquez, diciembre de 1991, en prensa.

23. A.P.S., Oficio 5º, libro 1º, fol. 650rº-vº; fecha del documento: 19-II-1581.

24. *Teatros y comediantes sevillanos...* op. cit., p. 60.

25. *Comedias y tragedias de Juan de la Cueva*. Ed. por Icaza, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, XL, Madrid, 1917.

26. A.P.S., Oficio 5º, libro 1º, fol. 651rº-vº; fecha del documento: 18-II-1581. Se trata de una carta de pago, por la que se compromete Saldaña a pagar a Pedro de Bonilla, representante, 400 reales de plata, los cuales le adeuda por haber estado trabajando con él hasta el día de Carnestolendas ya pasado. Se los pagará el día de Carnestolendas próximo, es decir, en 1582.

Quirós, que permaneció al lado de Saldaña desde el 7 de diciembre de 1579 hasta la fiesta del *Corpus Christi* de 1580²⁷.

Un par de años hubo de pasar Saldaña alejado de su tierra, representando en Toledo, autos, y, en Madrid, comedias. Su vuelta la tenemos documentada a primeros de enero de 1583, cuando -estando ya en Sevilla- compra un cierto número de varas de tejidos diversos, ascendiendo la cantidad adeudada a 452 reales y medio²⁸. Se aproximaba la fiesta del *Corpus* de este año y no tendría las necesidades cubiertas en cuanto a los vestidos de los personajes, por lo que ha de dirigirse a unos mercaderes de seda para adquirir más tejidos. En esta ocasión la deuda ascendió a 843 reales de plata²⁹. En 1584 firma un concierto con dos representantes: Diego de Córdoba y Juan Ramírez, los cuales se comprometen a estar al lado de Saldaña, por el tiempo de un año, desde el 25 de febrero³⁰. Completarán esta compañía Abagaro Francisco Baldo y Taciano, natural de Padua y vecino de Valladolid; Luisa de Aranda, su mujer, y María Granada, su hija. Por los tres ha de pagar Saldaña, cien ducados, además de todos los otros compromisos en especies³¹.

Es sabido que nuestro autor, en este año de 1584, realiza el auto *La isla de la Tercera a lo divino* en Sevilla. Lo que no puedo explicarme es por qué no representó *Las llaves de San Pedro*, auto que le había cedido todos sus derechos Abagaro para representarlo en esa fecha, ya que él -que se había comprometido con el Ayuntamiento- quería quedar libre de toda obligación.

Las últimas noticias que por ahora podemos aportar sobre la biografía de Saldaña nos llevan a los primeros días del año de 1585, en que firma una obligación de adeudo -600 reales de plata- con Diego Suárez, representante, la cual la debe cumplir en Córdoba, «después de haber pasado quince días de su llegada» dice el documento³². Con el mismo representante y datada en la misma fecha, existe otra carta de obligación por valor de 1400 reales de plata, los cuales son de una deuda contraída con anterioridad por Saldaña. Esta cantidad había de devolverla el día del *Corpus* de 1585, fecha en la que representó en Sevilla. No poseemos ningún otro documento ni noticia que vaya más allá de esta fecha y este evento. ¿Murió Saldaña después de este acontecimiento? Por ahora hemos de dejarlo en una gran incógnita.

27. A.P.S., Oficio 4º, libro 3º, fols. 732vº-734rº; fecha del documento: 7-XII-1579. En esta carta-obligación también se habla de su mujer, Ana María, que representaría también en la compañía. Cobrarían, conjuntamente, nueve reales. En caso de hacer la fiesta del *corpus*, la cobrarían aparte. Contrae el compromiso de cancelar la deuda que Saldaña tiene con Diego Fondino, por valor de ochenta y seis reales.

28. Las telas que compra son: siete varas y resma de terciopelo labrado; siete varas de tafetán doblete negro; dos varas y media de terciopelo; vara y cuarta de raso negro y tres varas y media de doblete negro. (A.P.S., Oficio 3º, libro 1º, fols. 19vº-20vº; fecha del documento: 4-I-1583).

29. Adquirió: cuarenta y cuatro varas y una cuarta de tafetán doblete negro, a razón de 7 reales la vara; veinte y ocho varas y media de tafetán doblete carmesí, a 8 reales la vara; diez y seis varas de tafetán amarillo leonado, a 7 reales y cuartillo la vara, y nueve varas de raso blanco, a 21 reales la vara (A.P.S., Oficio 3º, libro 1º, fols. 727rº-728rº; fecha del documento: 28-V-1583).

30. A.P.S., Oficio 2º, libro 2º, fols. 693vº-695vº; fecha del documento: 25-II-1584. Las condiciones del concierto son similares a las de tantos otros: comer, beber, cabalgaduras... y ocho reales por representación a Diego de Córdoba y cinco a Juan Ramírez. Hay que resaltar la imposición que le hacen al autor de no ir al reino de Portugal ni a ningún otro.

31. A.P.S., Oficio 24º, libro 1º, fols. 941vº-943vº; fecha del documento: 29-IV-1584.

32. A.P.S., Oficio 24º, libro 1º, fols. 189vº-190rº; fecha del documento: 21-I-1585.

Termino aportando el único testimonio documental sobre quién ocupó el corral de las Atarazanas -además de Saldaña-: fue Alonso de Cisneros que lo tomó en arriendo desde el 15 de diciembre de 1583 hasta el día de Carnestolendas del año siguiente. Pagó doce reales por representación y día³³.

Todos estos datos, que no son muchos, no son nada más que la excepción que confirma la regla: por ahora son escasísimas las noticias de la actividad del Corral de las Atarazanas. Su excelente empaque, su buena situación y gran aparcamiento -según refieren los cronistas- distan mucho de las tinieblas que documentalmente caen sobre él.

33. A.P.S., Oficio 4º, libro 3º, fol. 664rº-vº; fecha del documento: 5-XI-1583.

**LA AURORA DEL SOL DIVINO: UNA COMEDIA
REPRESENTADA EN LA CASA DE COMEDIAS VIEJA DE MÁLAGA**

CARMEN GONZÁLEZ ROMÁN
I.E.S. SERRANÍA DE MÁLAGA

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO
INSTITUTO DE ESTUDIOS AIMERIENSES
1995

LA AURORA DEL SOL DIVINO: UNA COMEDIA REPRESENTADA EN LA CASA DE COMEDIAS VIEJA DE MÁLAGA

El autor y la obra.

La Aurora del Sol Divino está registrada en el *Catálogo de las Piezas de Teatro del Departamento de manuscritos* de la Biblioteca Nacional y en él figura como su autor Francisco Jiménez Sedeño¹. Las noticias que sobre este escritor nos ofrecen los tradicionales manuales y catálogos biográficos y bibliográficos son escasas y poco precisas en la mayoría de los casos. Schack atribuye la autoría de la obra a Francisco de Monteser y cita únicamente la licencia de 1640². Barrera y Leirado la considera obra de Jiménez Sedeño y añade a su producción un único soneto a la muerte de Pérez de Montalbán-*Lágrimas Panegíricas*- que fecha en Madrid, 1639³. Paz y Melia en su clasificación también la atribuye a Sedeño y apunta que la licencia de Madrid de 1640 «parece de mano de Tirso de Molina, y con su rúbrica»⁴. El historiador malagueño Díaz de Escovar nos recuerda la licencia concedida el 26 de diciembre de 1637 para representar en Málaga la comedia «*La Aurora del Sol Divino* a Don Francisco Jiménez Sedeño, ayudante de la secretaría del Ayuntamiento de Sevilla»⁵. El estudio que más información nos ofrece a este respecto es el de José Sánchez-Arjona -*Anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*- en el que dicho autor, al tratar de la fiesta del Corpus de 1638, se refiere a uno de los cuatro autos representados titulado *Los Trabajos de Tobías*, «escrito por Francisco Jiménez Sedeño, sustituto de la ciudad, a quien se abonaron por él 100 reales»⁶. En

1. *Catálogo de las Piezas de Teatro del Departamento de manuscritos*. Vol. I. 302. (49 hojas. 4º, pasta (O.) - 16.621).

2. A. F. Schack, *Historia de la Literatura y del Arte dramático en España*, Madrid, Colección de Escritores Castellanos, 1887: «En la rica colección del duque de Osuna existen algunas comedias de poetas dramáticos antiguos, mencionados en la Loa de Agustín de Rojas, cuyas obras se creían perdidas, como por ejemplo... *La Aurora del Sol Divino*, de Francisco de Monteser, licencia de 1640». Vol. III, Cap. XXII. Otros poetas dramáticos del tiempo de Lope de Vega, pp. 323-325, nota 1.

3. C.A. Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro antiguo español. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Gredos, 1860, p. 199.

4. A. Paz y Melia, *Catálogo de las Piezas de Teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1899, p. 42.

5. N. Díaz de Escovar y Díaz Serrano, *Efemérides de Málaga y su provincia*, Málaga, 1915, p. 440.

6. J. Sánchez Arjona, *Anales del Teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, 1898, p. 321. Según Sánchez Arjona, basándose en los acuerdos para librar del Ayuntamiento de Sevilla, Jiménez Sedeño estuvo desde 1633 desempeñando el cargo de ayudante del secretario.

el año 1640 se representó otro auto titulado *Los Aplausos de la Fe*, escrito por Jiménez Sedeño que recibió 100 reales «por el trabajo que tuvo en componerlo, además de los 200 reales que le dio Antonio de Rueda, encargado de representarlo. Este auto es desconocido»⁷. Además de los autos señalados le atribuye Sánchez Arjona la comedia *La Aurora del Sol Divino* y considera probable que ésta se representase por primera vez en Sevilla, «en donde vivía su autor, antes de representarse en Málaga en diciembre de 1637»⁸. La licencia para la representación en Málaga figura al final del manuscrito con fecha de 26 de diciembre de 1637 y está firmada por los licenciados don Ramón de Soto y don Pedro de Zamora Hurtado, este último desempeñaba ese año el cargo de provisor en el obispado de Málaga⁹.

La comedia *La Aurora del Sol Divino* consta de tres actos, el primero corresponde al enlace de María y José, en el segundo acto el motivo central es la Anunciación, para concluir la obra con la escena del Nacimiento y Adoración de los pastores al final del acto tercero. Está emparentada por el tema con géneros heredados del siglo XVI como son las églogas, farsas o autos de Navidad que tienen en Juan del Encina y Lucas Fernández a sus máximos exponentes.

Díez Borque, al tratar sobre los orígenes de la comedia nueva, nos habla de la transformación «que no mutación, sufrida por el teatro a fin de siglo»¹⁰; y llama la atención sobre géneros del XVI como diálogos, coloquios, autos, teatro navideño y de Pasión que siguen teniendo vigencia escénica en el XVII. En efecto, si bien nuestra comedia está emparentada temáticamente con estos géneros dramáticos, formalmente responde a la estructura de la comedia nueva; cabe, por tanto, señalar aquí algunas posibles diferencias entre un auto o farsa de Navidad y la comedia a la que asistimos. Flechniakoska nos define el auto (bien sea eucarístico, mariano, navideño o hagiográfico) como un «teatro de devoción, es decir, un teatro que pretende ante todo conmover al mayor público posible»; por otro lado, señala razones de orden material (multiplicación de representaciones en diversos lugares de la ciudad) para justificar su composición en una sola jornada.

Por lo que respecta a nuestra comedia, no existen, en primer lugar, problemas de tipo material pues está concebida para ser representada en un local concreto cuyas posibilidades escénicas eran muy similares en los distintos puntos de la geografía peninsular. En segundo lugar, la intención religioso-didáctica que caracteriza al auto se diluye aquí por la incorporación de otros elementos que se suman a la representación: loas, entremeses, bailes..., que suponen «la incorporación de lo cómico y lo grotesco como fuente de diversión». Esta evidente contradicción no pasó desapercibida para Fray Marcos Antonio de Camos quien en 1592, refi-

7. *Ibidem*, p. 334, además añade: «como hemos visto, en el año anterior se abonaron a Jiménez Sedeño 200 reales por un auto que escribió, y por no poderse ya representar aquel año se dejó para este; por lo tanto dos debieron ser los que de este autor se representaron este año, aunque no se sabe el título del otro».

8. Aparte de citar las dos licencias que figuran en el manuscrito, una fechada en Málaga el 26 de diciembre de 1637 y otra en Madrid el 30 de enero de 1640, menciona otra autorización para representarse en Zaragoza el 28 de diciembre de 1640. *Ibidem*, p. 322.

9. Del cargo de provisor queda constancia en las Actas Capitulares del Cabildo Eclesiástico reunido el veintiseis de abril de 1638, fol. 334v., en donde se propone al Licenciado D. Pedro de Zamora Hurtado «provisor de este obispado» para ocupar una canongía doctoral. La toma de posesión de dicha canongía se constata en el cabildo celebrado el seis de septiembre del mismo año, A.C.M., A.A.C.C., fols. 355v.-356.

10. J. M^o Díez Borque, *El teatro en el siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1988, p. 60.

riéndose a las comedias de santos, decía textualmente: «Que si la letra es a lo divino, los entremeses van demasíadamente a lo humano, y es dar en un gran inconveniente, mezclando las cosas sagradas con las profanas»¹¹. En cualquier caso, para preservar la moral cristiana se toman algunas medidas según se desprende de la licencia concedida a *La Aurora del Sol Divino* para ser representada en Madrid: «he visto esta comedia de cuyos pasos y misterios están hechas muchas y en todos era lícito el reparo de que la figura de nuestra Señora no saliese al tablado y supuesto que en otras no se ha hecho, se podrá pasar en esta con prevención que la que hiciere a nuestra Señora en esta comedia no haga otro papel ni represente en entremés, ni baile, ni cante en intermedio de ninguna jornada, y con esta advertencia y las que tengo en las márgenes notadas se podrá representar en Madrid a 3 de enero de 1640. Juan Navarro de Espinosa»(fol. 48v.)¹².

Es bastante probable que *La Aurora del Sol Divino* fuera representada por la compañía del autor Luis López que estuvo ejecutando sus comedias en Málaga en la Navidad de 1637¹³.

La casa de comedias vieja de Málaga.

La historia de la *casa de comedias vieja* se inicia con el traslado del Hospital de la Caridad en 1514, desde su primitivo emplazamiento en una casa cercana al Mesón de Vélez, a una zona próxima a la Catedral¹⁴. Dentro de las dependencias del nuevo hospital se labró un teatro «con el fin de que su producto redundase en beneficio de los pobres».

El auge alcanzado por la *casa de las comedias* lleva a los Hermanos del Hospital de la Caridad, encargados de su gobierno y administración, a plantear en 1630 «agrandar y ensanchar el patio de comedias»¹⁵. Este primitivo proyecto de reforma no resultaría del todo satisfactorio pues se decidió la construcción de una nueva casa de comedias, «por estar la que de presente sirve amenazando ruina e incómodamente pequeña y desacomodada»¹⁶. Pero hay que esperar hasta 1676, año en que se expide una Real Cédula de aprobación de la nueva *casa de comedias*, para dar por concluida la construcción¹⁷; mientras tanto, la *casa de comedias vieja* siguió fun-

11. Citado por Juan Manuel Rozas, «Sobre la técnica del actor barroco» en *Teatro Clásico Español. Problemas de una lectura actual. II Jornadas de Teatro Clásico Español Almagro 1979*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, p. 104.

12. Véase, a este respecto, de José M^o Ruano de la Haza, «Dos censores de comedias de mediados del siglo XVII», en *Estudios sobre Calderón y el teatro en la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*, Barcelona, P.P.U., 1989, pp. 201-229; en especial la p. 205.

13. Véase A. Llorden, «Compañías de Comedias en Málaga (1572-1800)», *Gibraltar* n^o 27, 1975, pp. 188-189. El trabajo realizado por esta compañía debió satisfacer las exigencias de la ciudad pues con fecha de 13 de enero de 1638 se compromete a volver para la fiesta del Corpus con su compañía completa y se impone la condición de que la compañía había de enviar con tiempo la memoria de las tramoyas para los autos.

14. Véase Don Cecilio García de la Leña, *Conversaciones históricas malagueñas*, Málaga, 1789, edición facsímil publicada por la Caja de Ahorros Provincial de Málaga, 1981, vol. III, pp. 198-201.

15. A. Llorden («Compañías...» *Gibraltar* n^o 27, p. 182) incluye la escritura de arrendamiento formalizada el 4 de marzo de 1630 en la cual se lee: «y porque se pretende agrandar y ensanchar el patio de comedias...».

16. A. Llorden (op. cit., p. 186) nos ofrece las conclusiones a que llegó el cabildo presidido por los hermanos mayores del Hospital Real de la Santa Caridad, reunido el día 31 de Septiembre de 1635.

17. Don Cecilio García de la Leña, op. cit. p. 201, cita la Real Cédula con fecha de junio de 1676.

cionando con «regularidad» mientras duraron las obras del nuevo establecimiento (unos cuarenta años aproximadamente).

Como ya señalábamos anteriormente la *casa de comedias vieja* estaba dentro de las dependencias del Hospital Real de la Caridad. En la documentación manejada aparecen términos análogos para designarla como *corral o patio*; de ello se deduce que se trataba de un espacio descubierto y, probablemente, de planta rectangular que contaba con diversas entradas.

El interior reunía las siguientes características:

1º. Frente a la *fachada del teatro* existía una *Tribuna o camarín*¹⁸ ocupado por la ciudad, sostenido por pilares y con una escalera reservada para su acceso, ya que se trataba de un espacio abierto en la fachada, contaba además con un guardapolvo. Debajo de la *tribuna* se abrían tres ventanas, la de en medio reservada para los hermanos mayores, los cuales no tenían que pagar por asistir a la representación.

2º. Por las dos fachadas laterales del patio se repartían diecisiete *camarines*, a los cuales se accedía a través de escaleras que conducían a unos pasillos interiores¹⁹.

3º. Es lógico suponer que contara con un espacio destinado a las mujeres (*cazuela*), pues las exigencias morales y la legislación teatral del momento así lo requerían. La existencia de un guardapolvo en la *tribuna* de la ciudad nos hace suponer que sobre ella pudo situarse la *cazuela*, y que dicho tejadillo servía para preservar a los caballeros regidores de cualquier objeto arrojado desde arriba²⁰.

4º. En el patio se colocaban «bancos y asientos» que eran ocupados por el público más humilde. Contaba también el patio con un *aposeyto* donde se vendía agua y turrón, cuya explotación podía el arrendatario ceder a otro particular mediante contrato²¹.

5º. El lugar destinado a la representación se destacaba por la presencia de un *tablado* delante de una fachada de al menos dos pisos, que podía estar abierta por varias puertas y ventanas que facilitaban los movimientos de actores, las apariciones, etc.

Análisis de la puesta en escena.

El primer acto se inicia con el diálogo entre tres labradores que comentan el enlacc de María y José, su conversación se ve interrumpida por el final de la ceremonia:

Liseno. Ya parece que del templo
salen nuestros desposados.

18. Si bien los términos *tribuna* y *camarín* se utilizan de forma indistinta en los documentos, en este caso nos inclinamos a pensar que tenía más carácter de balcón que de aposento. Sobre las posibles diferencias formales entre ambos espacios, véase Carmen González Román, «La casa de comedias de Málaga: disposición espacial y recursos escénicos», *Boletín de Arte*, 12. Málaga, Universidad, 1991, pp. 193-203.

19. En las Actas Capitulares del año 1660 (A.M.M., fol. 50) se lee: «en el corral viejo que de presente sirve para las representaciones, donde están los camarines hay unos callejones muy angostos, oscuros, bajos y con rincones».

20. A.M.M., Actas Capitulares. 1663, fol. 122: «libranza de cuatro mil reales para el balcón de la casa de comedias [donde] es preciso echar un balcón de hierro con su guardapolvo y remates».

21. Véase A. L.orden, op. cit. *Gibralfuro* nº 26. 1974, p. 153.

Aminadab. Dios los haga bien casados
 (Tocan chirimías)
 qué honestidad y qué ejemplo. (fol. 5v.)

Estas palabras sirven de presentación y, a su vez, dan continuidad a la escena que, paralelamente, se supone se ha estado desarrollando en el interior de un templo. A continuación una acotación describe así la aparición de los novios y del cortejo nupcial (fol. 6):

Sale María y José de las manos, con guirnaldas de flores en las cabezas, y sacan sacerdotes y algún acompañamiento de hombres y mujeres, y los músicos delante cantando.

Esta salida del «templo» de marcado acento procesional, se realizaría por uno de los espacios abiertos en el nivel inferior de la fachada del teatro. De existir un hueco central en este nivel -«espacio interior»-, es probable que el cortejo saliera de él; pensamos por un momento en la mayor amplitud que tendría y resulta inevitable -por la descripción que hace la acotación: «sacerdotes, hombres, mujeres, músicos...»- remitimos a las salidas procesionales tan frecuentes en la época que, revestidas de gran ostentación, salían de las iglesias por la «puerta grande». La indicación que Liseno hace: «ya parece que del / templo salen...» sitúa la acción y confiere a la puerta de salida una función metafórica, según la cual la puerta que atraviesan los personajes actúa sinécdoticamente transformando la fachada del teatro en fachada del templo²².

Terminado el regocijo de la celebración, se inicia el cuadro segundo, donde María y José mantienen un diálogo y se confiesan castos y puros. El lugar de la acción no está determinado, pero sí el movimiento de los actores. Así, en la primera acotación del segundo cuadro, leemos (fol. 12):

Vanse y sale José solo.

José inicia su discurso y a continuación se da la entrada a María (fol. 12):

Sale. Por otra parte María.

Estas indicaciones nos remiten a los dos huecos laterales del nivel inferior de la fachada del teatro que se utilizaban principalmente para las entradas y salidas de los personajes al escenario²³.

El acto segundo comienza con la siguiente acotación (fol. 17):

Abriéndose una peña que estará hecha a un lado del tablado, con mucho estruendo de cadenas, sale la Envidia.

Llama, en primer lugar, la atención una indicación tan explícita: «estará hecha», lo cual hace suponer la presencia de este decorado sobre el escenario antes de la representación.

El decorado de *peñas* o *riscos* fue uno de los más populares y empleados en los teatros comerciales del siglo XVII; Othón Arróniz considera que más que tratarse de una cubierta de cartón y madera sobrepuesta a uno de los escotillones del tablado, es probable que «fuese so-

22. José M^o Ruano de la Haza («La puesta en escena de los teatros comerciales», *Crítico*, 42, 1988, p. 92) al indicar los principios a seguir para la reconstrucción de la traza de una comedia con decorado múltiple y tramoyas establece que «el decorado que se mostraba en el espacio de las apariencias, o en cualquiera de los otros espacios, poseía una función sinécdotica, en el sentido de que lo que los espectadores veían allí era sólo parte del todo que representaba el tablado vacío».

23. Estos huecos solían estar cubiertos por cortinas. «las cuales sirven como telón de fondo para los cuadros que tienen lugar en un local indeterminado, tal como una calle, un salón de palacio, o una habitación de paso en una casa particular», véase J. M^o Ruano de la Haza, *Ibidem*, p. 88.

lamente una costra de cartón pegada a una de las puertas del vestuario, y que por allí se efectuaran las entradas y salidas»²⁴. En nuestra comedia es lógico suponer que la duración del entreacto permitiera la colocación de este decorado «a un lado del tablado» -como indica la acotación- es decir, en uno de los espacios laterales abiertos en el nivel inferior. El monólogo iniciado por la Envidia corrobora la presencia en escena de este decorado²⁵:

Envidia. De mi caverna oscura
donde jamás del sol la luz ha entrado
salgo a la lumbre para
el claro día para mí causado. (fol.17)

Las palabras de la Envidia obtienen respuesta por parte de otro personaje de equivalente significación alegórica, y plásticamente tal correspondencia se refleja en la utilización del mismo recurso escénico (fol. 17v.):

De la otra parte del tablado con el mismo estruendo, abriéndose otra peña y sale Luzbel.

Esta «otra peña» se colocaría, como la anterior, antes de iniciarse el segundo acto y en el otro hueco del nivel inferior.

Las dos acotaciones hacen referencia al empleo de un efecto sonoro: ese «estruendo de cadenas» que se conseguiría golpeando o dejándolas caer sobre las tabias en el vestuario²⁶. A este efecto acústico se suma el impacto visual buscado en las dos apariciones. Las palabras que la Envidia pronuncia no sólo indican el movimiento del personaje, sino que también contraponen un espacio oscuro y cerrado con la claridad de otro abierto: «De mi caverna oscura [...] salgo a la lumbre»; el contraste en la representación no sería muy acusado pero la menor luminosidad del interior del vestuario marcaría cierto contraste con el tablado, intensamente iluminado por la luz del día.

El diálogo entre Luzbel y la Envidia concluye con un *Vanse*.

El cuadro segundo corresponde al pasaje de la Anunciación, y el movimiento de los personajes en escena culmina con una composición cuyo modelo iconográfico está tomado de una larga tradición pictórica²⁷. Veámoslo por pasos. En la primera acotación leemos (fol. 20): «Sale María»; el personaje, que sostiene un libro en sus manos, dice:

24. Othón Arróniz, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977, p. 185-186. Del mismo modo, Ruano de la Haza (*Crónica* op. cit. p. 86-87) señala que «los riscos y peñas estaban seguramente pintados en un bastidor, o estaban hechos de cartón o con una armazón de madera envuelta en papel».

25. Como ha señalado acertadamente José Lara Garrido («Texto y espacio escénico en Lope de Vega», *La escenografía del Teatro Barroco*, Salamanca, Universidad, 1989, p. 97) «Espacio y texto se interpenetran en el espectáculo como dos sistemas que funcionan, con acuerdos y desajustes, en mutua determinación y en dependencia conjunta de los códigos y convenciones materiales de una tradición teatral».

26. José Lara Garrido, *Ibidem*, p. 95, destaca la importante función que en la comedia nueva cumple el «mundo de evocaciones invisibles» y concede a la música y los ruidos el «estatuto de la extrascena».

27. Sobre la influencia recíproca de las artes pictóricas con el teatro, véase el ya clásico libro de Emilio Orozco Díaz: *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, 1969. El mismo tema es tratado por Diego L. Bastianutti, «La inspiración pictórica en el teatro hagiográfico de Lope de Vega» en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso sobre Lope de Vega*, Madrid, 1981, pp. 711-718.

María. Podré mientras anochece
 leer del Santo Isafas
 las divinas profecías,
 en que el alma se enternece. (fol. 20)

Estas palabras las pronuncia mientras sale al tablado, como se deduce de la acción indicada por la acotación. A continuación leemos (fol. 20):

Siéntase y el libro pone en un bufetillo y lee.

Contamos aquí con la presencia en el escenario de este decorado: bufetillo y asiento. La salida al tablado de María nos hace descartar la posibilidad de que estos adornos se «descubran» en uno de los espacios para las apariencias; resulta más adecuado pensar que antes de iniciarse el segundo cuadro se retirasen las peñas de los laterales y se colocara este nuevo decorado²⁸. Tras leer María la profecía, una acotación describe la llegada del Arcángel San Gabriel (fol. 21):

Tocan chirimías y por una tramoya venga el Angel San Graviel (sic) bajando hasta el tablado.

La llegada del Ángel es anunciada por los sonos de *chirimías*, recurso sonoro muy frecuente en la comedia del Siglo de Oro que, generalmente, anunciaba la entrada de un personaje importante²⁹ (ya lo vimos al comienzo de la obra para anunciar la salida del templo de los desposados).

El movimiento descrito en la acotación implica un descenso vertical que se realizaría desde uno de los huecos situados en la parte alta de la fachada del escenario, concluyendo su recorrido en el tablado. Este «vuelo» se consigue con el empleo de una *tramoya*, que, en este caso, podría tratarse del *pescante* (especie de grúa primitiva movida por un sistema de cuerdas, poleas y contrapesos)³⁰.

Tras el diálogo entre el Ángel y María leemos (fol. 22):

Vuela el Angel por la apariencia y sale José.

La palabra *apariciencia* sustituye aquí a *tramoya* pero sin duda se refiere a la misma maquinaria por la que descendió anteriormente el Ángel. El *Diccionario de Autoridades* define la *tramoya* como la «máquina que usan en las farsas para la representación...con alguna apariencia del papel que representa el que viene en ella»; de aquí se deduce que las *tramoyas* podían estar adornadas «con alguna *apariciencia*», especialmente en las *comedias de santos* donde eran

28. J. E. Varey («Valores visuales de la comedia en la época de Calderón», *Cosmovisión y Escenografía: el Teatro Español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987, p. 240) considera que el espacio central o de las apariencias podía tener entre otras funciones la de introducir trastos escénicos en el tablado, y pone como ejemplo la mesa y sillas del acto II de *El Alcalde de Zalamea*. La concepción de la escena en nuestra comedia es distinta, por tanto, a la que supone un descubrimiento donde el personaje tras descenderse una cortina aparece haciendo uso de los decorados.

29. Sobre el significado y valor de estos efectos sonoros véase: H. Recoules, «Ruidos y efectos sonoros en el teatro español del siglo de oro», *B.R.A.E.*, I.V, 1975, pp. 109-145.

30. John J. Allen («El estado presente de los estudios de la escenografía en los corrales de comedias», *La escenografía del Teatro Barroco*, Salamanca, Universidad, 1989, pp. 13-23), ha analizado detalladamente los distintos tipos de tramoyas utilizadas en los teatros comerciales y refiriéndose al *pescante* toma la definición que da el *Diccionario de Autoridades*: «es una tramoya, que se forma enaxando en un madero grueso, que sirve de pie derecho, otro madero proporcionado, el cual tiene su juego hacia lo alto, con una cuerda que pasa por una garrucha que está en el pie derecho. En la cabeza del segundo se enaxa otro madero, en cuyo pie se pone y afirma un asiento en que va la figura, la cual sale bajando, o se retira subiendo».

frecuentes las *tramoyas* de nubes. Esta característica hizo equiparable el empleo de ambos términos como comprobaremos en otras acotaciones de *La Aurora*.

El cuadro III, último del acto segundo, nos introduce un nuevo recurso escenográfico. Dice así la acotación (fol. 24 v.):

Vanse, y por un monte que esté hecho vengan bajando Aminadab, Liseno, Ergasto y Silvio y Batto pastores.

Resulta bastante probable que el *monte* se tratara de una rampa escalonada por la cual pudiesen bajar estos personajes³¹; además, la indicación explícita («un monte que *esté hecho*») nos hace suponer que se colocaría sobre el escenario antes de dar comienzo la representación, permaneciendo fuera del contexto de la escena -a un lado del tablado- hasta que se iniciase este cuadro. En efecto, María y José después de mantener un diálogo se marchan, éste sería el momento en que se retirarían los decorados del cuadro anterior -bufetillo y asiento- para introducir este nuevo decorado, haciendo coincidir la plataforma superior del *monte* con uno de los huecos del nivel superior de la fachada del teatro, a través del cual accederían los actores.

El acto tercero da comienzo con un monólogo de José donde expone sus dudas y recelos sobre el estado de María³², y a continuación leemos (fol. 34):

Duérmase, toquen chirimías y por una apariencia baje el Angel San Gabriel.

Al igual que en el acto anterior, la llegada del Ángel se anuncia con un efecto sonoro y su descenso al tablado otra vez requiere la utilización del *pescante*.

De nuevo una acotación da paso al cuadro segundo (fol. 37):

Vanse y sale Luzbel huyendo y el Angel San Gabriel con una espada desnuda.

Ambos personajes mantienen una batalla dialéctica que concluye de la siguiente forma:

Luzbelquién como yo en el poder.

Gabriel. Quién como Dios bestia fiera.

Luzbel. Venciste Gabriel venciste

sólo ese nombre pudiera

desvanecer mi arrogancia

y deshacer mi soberbia. (fol. 38v.)

Tras estas palabras, leemos (fol. 39):

Húndese por el tablado.

Esta desaparición se realiza a través del *escotillón*, trampilla dispuesta en el tablado que al abrirse haría caer al personaje en el hueco existente bajo el mismo.

De esta manera, el acto tercero va adquiriendo mayor espectacularidad a medida que se suceden los cuadros, pues con los recursos escénicos empleados se consigue el efecto de sor-

31. Ruano de la Haza («Actores, decorados...» p. 88) opina que el monte era el único decorado que no se mostraba detrás de las cortinas del fondo del escenario y lo describe como una rampa con escalones y desmontable. Véase, también, J. E. Varey. «Sale en lo alto de un monte: un problema escenográfico», *Hacia Calderón. Octavo Coloquio Anglogermánico*. Stuttgart, 1988, 162-72.

32. Conviene señalar que un número importante de versos del monólogo de José así como otro anterior de Aminadab aparecen tachados en el manuscrito (fols 32 v. - 33v.).

presa buscado premeditadamente por el autor; así, el momento cumbre del cuadro tercero nos lo describe la siguiente acotación (fol. 44v.):

Échase a rodar Batto con la caldera y los pastores [...] tocan chirimías y en una apariencia venga el Angel San Gabriel cercado de ángeles y cantan.

En esta ocasión, la *tramoya* que hace descender al Angel revestía mayor complejidad ya que la nube aparece cercada de un coro de ángeles, por lo que quizás debiera multiplicarse el número de poleas o tal vez se utilizara una estructura que permitiera el descenso simultáneo de varios personajes. Esta imagen resultaría, sin duda, familiar a los espectadores; baste pensar en la cantidad de rompimientos de cielo y aureolas de ángeles presentes en las visiones y apariencias celestes de la pintura religiosa del siglo XVII³³.

El momento culminante de la representación corresponde al último cuadro, en cuya acotación leemos (fol. 45):

Vanse, tocan chirimías y córrase una cortina donde esté hecho el portal como se pinta; María de rodillas y José, y en un pesebre esté echado un niño Jesús.

El recurso de la cortina era utilizado con frecuencia en la comedia del Siglo de Oro para descubrir una *apariencia* situada -generalmente- en el «espacio interior». En *La Aurora*, por la indicación que se desprende de la acotación, nos inclinamos a pensar que dicha *apariencia* se trataba -más que de un *tableaux vivant*- de una pintura que aparece de súbito al descorrerse la cortina³⁴.

Escenografía y símbolo. Valores iconográficos de *La Aurora del Sol Divino*.

El Teatro, como las demás manifestaciones culturales del Barroco, está sujeto a la convención, al símbolo, al artificio; pese a ello, una representación teatral en el siglo XVII es un espectáculo concebido como «lenguaje visual inteligible a todos»³⁵.

Julián Gállego, al analizar la cultura de los símbolos en la España del siglo XVII, nos habla de una sociedad habituada a su lectura y destaca que el aparente realismo de la pintura española del Siglo de Oro no es, en la mayor parte de los casos, sino la «clave de un idealismo trascendente». Este trasfondo sublime es extensible a otras expresiones artísticas del Barroco; así,

33. Véase a este respecto el análisis que, sobre la presencia de visiones celestiales en la pintura barroca, hace Julián Gállego (*Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 252-255): «Suele emplear el pintor un repertorio bastante limitado de signos o soluciones para que se vea que el espacio divino es diferente del espacio terrestre en el que se introduce...Otras veces, prefiere conservar esa realidad cotidiana, colgando ante ella, como si se tratara de un objeto recortado, un elemento que se pusiera ante el decorado del teatro, el personaje o la nube que evocan el espacio celeste».

34. Sobre las características funcionales de las apariencias utilizadas en la comedia del Siglo de Oro, véase A. de la Granja, *Del teatro en la España Barroca. Discurso y escenografía*, Granada, Universidad, 1982, pp. 32-52.

35. Julián Gállego, op. cit., p. 124. El mismo autor, refiriéndose a la puesta en escena de los teatros comerciales del Siglo de Oro, afirma: «con un telón neutro, entradas laterales, la galería o balcón donde pasan las escenas celestes...con ayuda de elementos móviles recortados, que usa como verdaderos *signos*, da a entender a su auditorio, acaso no muy culto ni leído, pero sí acostumbrado a este tipo de lenguaje visual, dónde, cómo y cuándo sucede una escena de una historia que no admite límites ni en el espacio, ni en la acción, ni en el tiempo», *ibidem*, p. 120.

como ha señalado Flechniakoska, «no existe una diferencia sustancial entre la lírica a lo divino, el jeroglífico, el catafalco recargado, el retablo y el auto. En todos estos casos, el objetivo es transmitir un mensaje divino mediante materiales concretos, en los que el sentido literal ha sido sustituido por un sentido esotérico con el cual todo el mundo está de acuerdo en virtud de una complicidad tácita»³⁶.

Llama especialmente la atención en *La Aurora*, el uso de los tres niveles de acción: el nivel inferior -bajo el tablado- que representa el *infierno*, el nivel intermedio -el tablado propiamente dicho- la *vida terrenal*, y el superior -balcones del primer piso- el *cielo*. No cabe duda de la semejanza de esta escenificación con las representaciones que se hacían en el interior de las iglesias a fines de la Edad Media, en las que la utilización del espacio en sentido vertical llevaba implícito el contenido simbólico antes aludido.

J. E. Varey habla de continuidad entre el teatro religioso de finales de la Edad Media y los teatros comerciales de los siglos XVI y XVII en cuanto a que la estructura básica del escenario sigue siendo medieval³⁷; no obstante, conviene señalar aquí la opinión de J.A. Maravall quien, al referirse a esta herencia medieval, apunta algo que consideramos fundamental: «la dificultad técnica del artificio es ajena para el hombre medieval; mientras que su apreciación es decisiva para el hombre del barroco...Basándose en recursos técnicos, que un más hábil y mejor calculado empleo de las poleas hace posible, el hombre del siglo XVII consigue que, ante el público, actores que representan a personas divinas, a los santos, a los reyes y sus alegorías, pueblen el espacio superior, lo cual viene a resaltar ante el público una comprobación sensible de su superioridad»³⁸.

Del interés por la *novedad* y el *artificio* encontramos huella en ese fundamental legado visual y simbólico que son los libros de *emblemas* y *empresas*. D. Juan de Borja, en una de sus *Empresas Morales*³⁹, representa dentro de la *cartela* una grúa primitiva que bien se podría asemejar al *pescante* utilizado para el descenso y ascenso de los actores al tablado. De indudable interés es el comentario que acompaña a la *Empresa*, en él leemos: «El que quiere dar a entender, que estima más entendimiento con mediano poder, que mucha fuerza sin él, puedo declarar por esta Empresa de la máquina, con la cual levanta un hombre muy mayor peso del que podría levantar con sola su fuerza, con la letra que dice: INGENIUM VIRES SUPERAT, que quiere decir, *el ingenio vence a la fuerza*»⁴⁰.

El mismo motivo de la grúa había sido representado setenta años antes por D. Sebastián de Covarrubias Orozco en uno de sus *Emblemas Morales*⁴¹, concretamente en el *Emblema 67*

36. J. L. Flechniakoska, «¿Auto sacramental o comedia devota?», en *Historia y Crítica de la Literatura Española*. III. Barcelona, Crítica, 1983, p. 251.

37. J. E. Varey, «Cosmovisión y niveles de acción», *Cosmovisión y Escenografía*, op. cit. p. 36. Para una aproximación al estudio de la escenotecnia del teatro medieval, véase: G. Díaz-Plaja, «Una aportación al estudio de la técnica escénica medieval», *Estudios Escénicos*, Barcelona, Diputación, 1957, pp. 9-25.

38. J. A. Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1986, p. 476-77.

39. La edición completa se publica en 1680, para el presente estudio utilizo la edición facsímil publicada por la Fundación Universitaria Española. Madrid, 1981, p. 103.

40. *Ibidem*, p. 102.

41. Los *Emblemas Morales* fueron publicados en 1610. Utilizo la edición facsímil publicada por la Fundación Universitaria Española, Madrid, 1978.

(*Centuria I*), donde ya se aludía a la dificultad y a la superación de lo «extraordinario y poco usado»; si bien, la conclusión última apuntaba hacia la necesidad de la intervención de la gracia divina.

Como vimos en el apartado anterior, la utilización del *pescante* es frecuente en *La Aurora* pues son numerosos los descensos del Ángel al *tablado*. Conviene aclarar respecto a este personaje, el papel que cumple de intermediario entre el cielo y la tierra, función que desempeña no sólo en las *comedias de santos* sino en su innumerable presencia en la pintura española del Siglo de Oro⁴².

De todas las intervenciones del Ángel en *La Aurora*, destacábamos una por su especial espectacularidad (nos referimos al cuadro tercero del último acto en el que, según se desprendía de la acotación, el Ángel San Gabriel desciende rodeado de ángeles y todos ellos cantan). También resaltamos en su momento la mayor dificultad técnica de esta *tramoya*, derivada, tal vez, de multiplicar el número de poleas u otro engranaje similar.

Puede resultar ilustrativa al respecto, la *máquina* que figura en una *empresa* del *Imago primi saeculi Societatis Iesu*⁴³ en la cual, un angelote acciona una manivela que pone en movimiento un complejo engranaje, mediante el que se sostienen una serie de nubes y un globo terráqueo. Sin duda, el autor de esta *empresa* no desconocía los artificios utilizados en los teatros para transportar personajes en una nube⁴⁴.

Entre los decorados utilizados en nuestra comedia, destaca la presencia de las *peñas* en el cuadro I del segundo acto. Estas *peñas* o *cavernas* nos remiten a un mundo subterráneo, al lugar donde dominan las tinieblas (en oposición al espacio celeste de donde descienden las nubes).

J. Gállego considera a la *cueva* o *gruta* un «objeto figurativo procedente del teatro medieval que lleva consigo una significación variable, infernal a veces, a veces sagrada»; sobre el segundo significado, se detiene el autor a analizar las numerosas pinturas de ascetas o eremitas del Greco, Ribera, Zurbarán o Murillo⁴⁵. Por otra parte Aurora Egido ha interpretado, en su estudio sobre *La fiera, el rayo y la piedra*, el decorado de la *cueva* como una alegoría que implica una reflexión acerca de lo temporal de la vida y de la muerte: su análisis no está exento -cabe destacar- de interesantes conexiones con la pintura velazqueña⁴⁶.

Ahora bien, en *La Aurora* es el significado *infernal* el que hemos de tener en cuenta, porque el *infierno* -según nos lo define Aubrun al tratar el significado alegórico de este decorado en *La fiera, el rayo y la piedra*- «representa los impulsos y las fiebres del ser instintivo que se

42. J. Gállego, (op. cit., p. 254) destaca la figura del Ángel como «personaje importantísimo en la pintura española del Siglo de Oro» y distingue entre el Ángel o Arcángel adulto o adolescente -cuyo significado de mediador mencionábamos más arriba- y el Angelote «sin otro fin muchas veces sino el de animar las nubes».

43. Impreso en Amberes en 1640 y reproducido por Mario Praz, *Imágenes del Barroco (estudios de emblematología)*. Madrid, Siruela, 1989, p. 214.

44. Conviene recordar aquí la importancia del teatro jesuítico, el cual, como ha demostrado A. de la Granja (*Del Teatro en la España Barroca...op. cit.*), llegó a alcanzar singulares cotas de complejidad escénica. Véase también, del mismo autor, «Hacia una revalorización del teatro jesuítico en la Edad de Oro: Notas sobre el P. Valentín de Céspedes», *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*. Granada, 1979, vol II, pp. 145-159.

45. J. Gállego, op. cit., p. 242.

46. Véase la edición de Aurora Egido de *La fiera, el rayo y la piedra*, Madrid, Cátedra, 1989, especialmente el apartado titulado: «Calderón y Velázquez: La cueva de las Parcas y la fragua de Vulcano», pp. 37-48.

esconde tras nuestra persona»⁴⁷, de ahí que a la figura del Mal (Luzbel), se asocie la de la Envidia⁴⁸. C. Ripa en su *Iconología*, describe así a la envidia: «mujer vieja, fea, pálida, de cuerpo seco y enjuto y ojos bizcos...se pinta vieja porque por decirlo con pocas palabras, larga y antigua enemistad con la virtud mantiene»⁴⁹. En una comedia donde se atiende a uno de los dogmas básicos de la Iglesia postridentina como es el de la Inmaculada Concepción, no podía faltar la lección moral que se desprende de la victoria del Bien y la Virtud sobre su contrario.

Pero volvamos al motivo de la *peña* o *caverna* y su significado infernal. En el cuadro de Zurbarán *Hércules y el cancerbero* perteneciente a la serie de *Los trabajos de Hércules*, dos oquedades -iluminadas por llamas que emergen del infierno- se abren al fondo y sirven de decorado para situar la esforzada lucha del héroe contra el gran perro de tres cabezas. Si bien el tema de esta pintura es mitológico, el valor de las grutas es similar en *La Aurora*, cuyas *peñas* -situadas a ambos lados del escenario- se abren para dar paso al mundo terrenal a dos personajes que son representación del *Mal*.

Cuando describimos la puesta en escena del segundo cuadro del acto II, la Anunciación, hicimos referencia al modelo iconográfico de la composición porque una larga tradición pictórica recoge este pasaje de la Biblia. En este sentido, la *Anunciación* pintada por Zurbarán para la Cartuja de Ntra. Sra. de la Defensión (Jerez de la Frontera), puede servirnos de ejemplo pues presenta una disposición de los personajes similar a la descrita en nuestra comedia: la Virgen ante un *bufetillo*, con el libro abierto y el Ángel arrodillado sobre una espesa nube -no exenta de una sospechosa materialidad-, en la que ha sido transportado ante la presencia de María.

El modelo compositivo creado por Zurbarán, fue tomado, al parecer, de las recomendaciones dadas por Pacheco: «Ha de estar la Santísima Señora de rodillas que es lo más probable con una manera de bufete o sitial delante, donde tenga un libro abierto [...]; el ángel [...] ha de estar vestido decentemente, con ambas rodillas en tierra [...]»⁵⁰.

47. Ch. V. Aubrun, *La comedia española 1600-1680*, Madrid, Taurus, 1981, pp. 64-65. Véase también de Louise Fothergill-Payne *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*, London, Tamesis Books, 1977, pp. 41-45, donde al tratar de la escenificación de sueños, visiones y desengaños en los autos del siglo XVII, señala algunos ejemplos de la utilización de peñas y su significado alegórico.

48. Un minucioso análisis sobre la figura del demonio y las distintas alegorías asociadas a la figura del Mal, fue realizado por Alexander A. Parker en «La Teología sobre el demonio en el drama calderoniano», *Estudios Escénicos*, Barcelona, Diputación, 1959, pp. 9-47; allí mismo (p. 25), el autor indica que la pervisión del bien, en el Demonio «toma la forma de envidia, la cual, según Santo Tomás nos dice, es lo opuesto a la caridad o amor al prójimo». Por su parte, Ferrán Huerta Viñas («Un ejemplo de representación del mal en el teatro religioso del XVI: los dramas catalanes de los ciclos Navideño y Neotestamentario», *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Manuel V. Diago y Teresa Ferrer (eds.), Valencia, Universidad, 1991, pp. 37-45) subraya la importancia que llegó a tener, en el drama Navideño del siglo XVI. «La escenificación del mal en estas representaciones dirigidas a celebrar el tan feliz acontecimiento del cumplimiento de la promesa divina de Redención». L. Fothergill Payne (op. cit., pp. 126-135), en un detallado estudio sobre la figura del *diablo* en el teatro alegórico, destaca entre sus atributos principales los personajes de la *Soberbia* y la *Envidia*. Véase, también, A. de la Granja. «La música como mecanismo de la tentación diabólica en el teatro del siglo XVII», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3, 1989, pp. 79-94.

49. C. Ripa, *Iconología*, Madrid, Akal, 1987, vol. I, p. 342. Es importante destacar aquí la influencia de C. Ripa en las representaciones escénicas de Calderón, tal como fue analizado por Manuel Ruiz Lagos, «Interrelación pintura/poesía en el drama alegórico calderoniano. El caso imitativo de la *Iconología* de C. Ripa», *Goya*, 1981, pp. 282-289.

50. Véase el detallado análisis de esta obra recogido en el *Catálogo de la Exposición sobre Zurbarán*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, p. 261. A propósito de la postura del Ángel, este estudio señala su antecedente en una Anunciación de 1634.

Encontramos un nuevo motivo iconográfico en el cuadro segundo del tercer acto, donde se representa la lucha entre Luzbel y el Arcángel San Gabriel; la acotación da una escueta pero precisa indicación sobre la caracterización del Ángel: «[...] el Ángel San Gabriel con una espada desnuda». La referencia pictórica resulta de nuevo evidente, recoge el tema de la lucha simbólica entre el Bien y el Mal, representado tradicionalmente en pintura por la victoria del Arcángel San Miguel sobre una serpiente o bestia que simboliza al demonio. En estas composiciones -sirvan de ejemplo algunas muestras de la pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII-, el Ángel es portador de una espada desnuda y aparece pisando al demonio.

En nuestra comedia, el personaje de Luzbel debía ofrecer un aspecto inhumano ya que el propio Ángel lo denomina «bestia fiera». El resultado de esta lucha -más dialéctica que física- es la caída del Mal a los infiernos (espacio, como vimos, simbólicamente representado por las partes bajas del tablado).

Sin embargo, la referencia pictórica más evidente de *La Aurora* aparece en el último cuadro del tercer acto («[...] córrase una cortina donde esté hecho el portal como se pinta, María de rodillas y José y en un pescbre esté echado un niño Jesús»). De nuevo es la pintura de Zurbarán la que nos puede servir como modelo de composición de la escena. En la *Adoración de los pastores* (1638), la disposición de los personajes principales coincide con la descripción de la acotación; además llaman la atención en la pintura algunos recursos auténticamente teatrales, como el diálogo que la pastora mantiene con los espectadores; en verdad parece «como si todos los actores y accesorios de la escena estuvieran relacionados a la manera de un rompecabezas rigurosamente coherente y perfectamente legible»⁵¹.

Es importante, llegado este punto, insistir en la influencia recíproca entre el teatro y las artes plásticas en el Siglo de Oro, máxime cuando numerosos pintores intervenían en decoraciones teatrales y parateatrales (arquitecturas efímeras)⁵². Sirva, en cualquier caso, esta reflexión para contribuir -parafraseando a Alfonso E. Pérez Sánchez- a la «visualización ideal» de nuestro teatro del Siglo de Oro.

obra de Angelo Nardi, pintor de origen italiano que, por cierto, desarrolló una interesante faceta como pintor escenógrafo; su labor en las obras de teatro en la Corte ha sido resaltada por Alfonso E. Pérez Sánchez, «Los pintores escenógrafos en el Madrid del siglo XVII», *La Escenografía del Teatro Barroco*, op. cit., pp. 61-90.

51. *Catálogo exposición...*, op. cit., p. 264. Allí mismo se destaca la versión naturalista de este tema compuesto por Zurbarán, que fue pintado por Juan Rolcas en 1692 para la antigua Iglesia del Colegio de los Jesuitas de Sevilla y retomado por Juan del Castillo en 1634-36 para la Iglesia de Montesión, también en Sevilla.

52. Puede servirnos como ejemplo la decoración realizada por el propio Zurbarán para el barco de fantasía «Santo Rey Don Fernando», con escenas de la vida de dicho monarca castellano, que fue regalado a Felipe IV para el estanque del Retiro por la ciudad de Sevilla, en 1638. Véase también, a este respecto, el interesante estudio realizado por Alfonso E. Pérez Sánchez (cit.), además del excelente trabajo de Simon A. Vosters sobre «El intercambio entre teatro y pintura en el Siglo de Oro español», *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 1981, pp. 15-37. Una curiosa revisión en la misma línea realiza A. de la Granja, «Lope y las «cintas coloradas»», *Estudios sobre Calderón...* cit., pp. 263-273.

**UNA INTERPRETACIÓN DE
EL ESCLAVO DEL DEMONIO**

J. M. RUANO DE LA HAZA
UNIVERSITY OF OTTAWA

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO
INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES
1995

UNA INTERPRETACIÓN DE EL ESCLAVO DEL DEMONIO¹

En un artículo sobre el drama barroco, publicado en 1953, Alexander A. Parker concluyó que *El esclavo del demonio* «is a remarkable work, but technically it marks a transition from multiplicity to unity of plot. The dual theme not only produces a crowded and rather disorderly action; there is no intrinsic connexion between the sensuality that leads Don Gil to sell his soul to the Devil and the disobedience and dishonour that leads Lisarda to banditry»². Dicho por uno de los principales exponentes de la escuela temático-estructural de hispanistas, este juicio negativo no podía menos de influir en posteriores comentaristas. Por ejemplo, haciéndose eco de A. A. Parker, J. H. Parker señala en su *Breve historia del teatro español* que a la comedia le falta unidad de acción;³ en su *Historia de la literatura española*, J. García López identifica en la técnica dramática de Mira una «atropellada sucesión de escenas y una pluralidad de acciones dentro de una misma comedia»;⁴ J.L. Alborg, en una primera referencia a la obra, nota que «Amescua [...] enredó el asunto con diversas acciones por lo que se hace difícil resumir la trama», la cual procede a describir como una secuencia abstrusa de acontecimientos⁵. En 1971, sin embargo, Duncan Moir sugirió en su *Historia del teatro español del Siglo de Oro*, que «incoherence of action, in an intelligent seventeenth-century dramatist's work (and Mira was certainly highly intelligent), may be deliberate, in order to provoke speculation on the playwright's motive in creating it; and incoherence in action may also be an invitation to seek underlying coherence of theme»⁶. Siguiendo la línea de Moir, recientes estudios críticos han intentado mostrar que los comentarios anteriores sobre la poca consistencia de la acción y la irrelevancia de la trama secundaria de *El esclavo del demonio* son en gran parte infundados. En 1976, por ejemplo, Judith Rauchwarger sostuvo que «the secondary plot is found to both repeat and enhance the thematic development of the central story line». En su opinión, el «concern with yielding to a superior power -whether it be terrestrial or spiritual- is precisely what knits together the principal and secondary plots». Esta es la razón por la que, como ella indica, al final de la

1. Este trabajo apareció originalmente en inglés como parte de mi introducción a la traducción inglesa de *El esclavo del demonio* por Michael McGaha (Ottawa: Dovehouse, 1989), 24-41. La versión castellana es de Ricardo Krauel, a quien quedo profundamente agradecido.

2. «Reflections on a New Definition of Baroque Drama», *Bulletin of Hispanic Studies*, 30 (1953), 151.

3. (México: De Andrea, 1957), 58.

4. (Barcelona: Vicens Vives, 1977), 350.

5. *Historia de la literatura española* (Madrid: Gredos, 1970), II, 377.

6. E. M. Wilson y Duncan Moir, *The Golden Age: Drama, 1492-1700* (London: Ernest Benn, 1971), 82-83.

obra todos los personajes principales se han convertido en «esclavos» de un poder superior, sea éste el padre, el rey, o Dios⁷.

En dos artículos publicados en 1979, Roger Moore también se ocupa de la unidad temática de la obra de Mira, advirtiendo que su trama tiene en realidad una naturaleza dual, basada en la dicotomía entre dos ecuaciones: realidad = el bien y apariencia = el mal. Como él pone de manifiesto, esta dualidad se mantiene a lo largo de toda la obra tanto en el nivel de la trama principal como en el de la secundaria: *El esclavo del demonio* tiene dos hijas, dos pecadores, y dos interpretaciones, al menos, para la mayoría de las situaciones⁸. Como tuve ocasión de demostrar en otra ocasión, esta dualidad también quedó reflejada en la puesta en escena original de la obra. El exuberante, agreste y artificial decorado empleado en los cuadros que tienen lugar en la montaña sirve de marco para el libre desarrollo de las pasiones y los instintos, añadiendo así una dimensión visual a la correspondencia apariencia = el mal, mientras que la severidad de los postes verticales y de las cortinas, carentes de todo ornamento, que forman el decorado en las escenas que tienen lugar en las casas de Marcelo, donde imperan el orden y la ley, reflejan la otra cara de la dicotomía realidad = el bien⁹.

En un segundo artículo, Roger Moore se concentra en el papel de Leonor y detecta una conexión entre ella y su hermana Lisarda en la medida en que «on the divine level, Leonor's subservience to the wishes of her earthly father is in opposition to Lisarda and D. Gil's disobeying of their divine father». Además, considerando que la obra pudiera ser vista como una contribución al debate sobre la eficacia de la gracia y las buenas obras, Moore concluye que «Mira de Amescua presents two central characters, one of whom is saved by divine grace (Don Gil) and the other by good works (Lisarda). These in turn contrast with Leonor, the obedient central character of the secondary action»¹⁰.

No hay duda de que todos estos estudios sirven no sólo para mejorar nuestra comprensión de la obra, sino también para hacer que *El esclavo del demonio* parezca mucho más cuidadosamente construida de lo que pudiera suponerse después de una primera lectura. Sin embargo, una obra tan vital, rica y desbordante de incidentes como es la creación de Mira parece rebelarse frente al intento de constreñirla en la camisa de fuerza de un tópico mensaje moral o religioso. Puede que la camisa de fuerza esté allí, pero no puede contener a la obra; ésta, visiblemente, hace saltar las costuras. Examinemos, por ejemplo, la lección moral que más se destaca: la necesidad de someterse a un poder superior. Esto se ejemplifica en la acción de la obra por medio de los personajes de Lisarda, Don Sancho y Don Gil. Cada uno de estos personajes ilustra un aspecto diferente de este tema central: la obediencia al padre (Lisarda), al rey (Don Sancho), y a Dios (Don Gil). Sin embargo, una lectura atenta de la obra revelará que estos aspectos del tema de la obediencia / desobediencia plantean en realidad más interrogantes de los que resuelven.

7. «Principal and Secondary Plots in *El esclavo del demonio*», *Bulletin of the Comediantes*, 28 (1976), 49-52.

8. «Appearance (Evil) and Reality (Good) as Elements of Thematic Unity in Mira de Amescua's *El esclavo del demonio*», *Perspectivas de la comedia*, II (1979), 79-80.

9. Véase mi Introducción a la traducción inglesa de *El esclavo del demonio* de Michael McGaha publicada con el título de *The Devil's Slave* (Ottawa: Dovehouse, 1989), 6-15.

10. «Leonor's Role in *El esclavo del demonio*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 3 (1979), 284.

El final de la obra parece implicar que los problemas de Lisarda se derivan del hecho de que ella no obedeció ciegamente a su padre. Como afirma categóricamente Don Gil: «Lisarda fue inobediente, / mas ya es tanta su obediencia / que es esclava de su padre» (vv. 3244-46)¹¹. La obediencia al padre parece, por tanto, ser un imperativo absoluto, cueste lo que cueste y sea cual sea el padre que uno tenga. ¿Qué clase de padre es Marcelo? Para empezar, es un padre vengativo. Don Diego, el hombre a quien Lisarda ama, es su enemigo porque asesinó a su hijo. Sin embargo, más que asesinato, la muerte del hijo de Marcelo parece haber sido el resultado de un accidente en un duelo. Don Gil, testigo imparcial, declara que «accidental fue el suceso» (v. 272). Además, como señala de nuevo Don Gil, Don Diego ya ha pagado por su crimen: «Cumpliste un breve destierro, / que blanda misericordia / vive en los pechos hidalgos / y fácilmente perdonan» (vv. 276-79). El propio Don Diego está convencido de haber obtenido también el perdón de Marcelo por su pecado: «Sabe el cielo / que mi culpa de uno es / y ya estaba perdonado» (vv. 3064-66). Sin embargo, Marcelo ni ha perdonado ni ha olvidado realmente la ofensa que se le hizo; así, le dice a su hija Lisarda: «¿A un traidor, a un homicida / que priva de dulce vida / a un hijo que yo engendré, / tienes amor, tienes fe? / ¿No es tu sangre la vertida?» (vv. 111-15). Y cuando, en el último acto, tiene a Don Diego en su poder, no duda en intentar llevar a cabo su venganza. Pero, a este respecto, la escena más dramáticamente reveladora tal vez sea la que tiene lugar en la Jornada I, cuando Don Diego llega a casa de Marcelo para solicitarle, al mismo tiempo, su perdón y la mano de su hija. La reacción del anciano, no obstante, es pedir una espada con la que matar a su rival, por lo que recibe la reprobación de Leonor (vv. 875-886).

¿Puede esta pasión por la venganza, este odio a Don Diego y después a Lisarda, cuando ella se atreve a desobedecerle, conciliarse con el tema de la obediencia al padre? El padre severo que organiza el futuro de su hija sin consultarle su opinión es normalmente una figura negativa en el teatro del Siglo de Oro. El público del siglo XVII debía considerar que un padre que, como Marcelo, maldice a su hija con las siguientes palabras: «Plega a Dios, inobediente, / que casada no te veas, / que vivas infamemente, / que mueras pobre y que seas / aborrecible a la gente. / Plega a Dios que, destruida / como una mujer perdida, / te llamen facinerosa, / y en el mundo no haya cosa / tan mala como tu vida» (vv. 121-30), se ha excedido en su autoridad y ha sobrepasado los límites de la razón¹². Una vez más, es Leonor, la hija obediente, quien pone esto de manifiesto al aconsejarle que le muestre «el semblante amigo, / porque si esta porfiando / una mujer, yo te digo / que es mejor consejo blando / que colérico castigo» (vv. 156-60).

En el teatro español del Siglo de Oro abundan los ejemplos de hijas decididas e ingeniosas que frustran los planes de sus padres y consiguen casarse con el hombre de su elección. Lisarda se distingue de ellas en que, en vez de usar subterfugios, como la protagonista epónima

11. Las citas de la comedia de Mira remiten a los versos numerados de la edición de J. A. Castañeda (Madrid: Cátedra, 1980) y se insertarán en el texto del artículo.

12. Las maldiciones y las bendiciones son frecuentes en las obras de Mira de Amescua. En *El esclavo del demonio*, los elementos específicos tanto de la maldición de Marcelo a Lisarda como de su bendición a Leonor se realizan en el transcurso de la obra. En la Jornada II, efectivamente libra a Lisarda de su maldición y la bendice, deseándole el final que, precisamente, ella va a tener al término de la obra. Al final de la obra, Leonor se convierte en reina de Portugal tal y como Marcelo se lo había descado al principio de la Jornada I.

de *Marta la piadosa* de Tirso de Molina, se enfrenta abiertamente a su padre. Marcelo, sin embargo, considera la rebelión abierta contra su autoridad como un desafío contra Dios mismo. Como dice a la disfrazada Lisarda en la Jornada II, «[Lisarda] se ha casado / contra mi gusto este día / [...] ella se ha casado [con Don Diego] / contra el mandato de Dios» (vv. 1330-40). No obstante, nosotros como lectores no deberíamos dar por seguro que el *sequitur* de Marcelo (ella se casó contra mi voluntad, por lo tanto se casó contra la voluntad de Dios) fuera compartido por los espectadores contemporáneos. El problema es que Marcelo tiende a ver sus deseos como coincidentes con los del Todopoderoso. A través de las imágenes que emplea, el propio Marcelo tiene el propósito de presentarse como una figura divina. Para él, sus hijas son sus ángeles, como en el siguiente diálogo:

MARCELO: Ángel, mira que me ofendo.
 LISARDA: Ángel soy, y ansí no olvido
 lo que una vez aprehendo.
 MARCELO: Tu aprehensión te condena. (vv. 104-6)

La sugerencia de que Marcelo detecta un paralelo entre la rebelión de Lisarda y la de algunos de los ángeles contra su Creador se hace explícita en la Jornada II, cuando dice a la Lisarda disfrazada: «Hijas el ciclo me dio; / ángeles han parecido, / porque la mayor cayó, / ya es demonio, y ésta ha sido / el buen ángel que quedó» (vv. 1259-63). La misma Lisarda cae en la trampa de asignar a su padre este papel cuando, después de arrepentirse, vuelve a él como un pecador vuelve a Dios:

[MARCELO]: Con temor te compré
 si eres de Dios.
 LISARDA: Lo seré si me compras. (vv. 2413-14)

Sin embargo, hay en esta escena una importante contradicción que no le habría pasado desapercibida a un espectador del siglo XVII, puesto que Lisarda aparece no sólo como una pecadora que vuelve al redil sino también como una representación simbólica de Cristo. Arsindo le dice que se considera a sí mismo «el Judas de tu inocencia» (v. 2367), y luego la vende «en treinta escudos no más» (v. 2391). Ella misma hace hincapié en la analogía señalando que «si este precio valió un justo / siendo quien era, es injusto / que un pecador valga más» (vv. 2395-97). Más tarde, cuando está sola en la torre de la prisión, Lisarda se lamenta de que los golpes que le dio Riselo no llegaran a cinco mil (v. 2955), lo que constituye una referencia a los cinco mil latigazos que se supone que Cristo recibió en el pretorio. Sin querer llevar la analogía demasiado lejos (aunque Lisarda pudiera ser vista de alguna manera como la víctima de los pecados de los demás) parece claro que deberíamos cuidarnos de no aceptar a la ligera la opinión personal de Marcelo en lo referente a su papel de representante de Dios en la tierra. A ningún espectador del siglo XVII se le pudo haber escapado la ironía implícita en estas palabras de Marcelo: «Misericordia y justicia / terné si desta manera / desposo una hija viva / y vengo una hija muerta» (vv. 3136-39). Haciendo sinónimas la justicia y la venganza, las palabras de Marcelo van en contra de la opinión, no sólo de numerosos moralistas y de algunos

personajes del Siglo de Oro, como el Pedro Crespo de *El alcalde de Zalamea* de Calderón, sino también de la propia Biblia¹³.

Con su pasión por la venganza, su preocupación por su propia autoridad y su indiferencia ante los deseos de sus hijas, Marcelo apenas puede ser visto como un padre justo y razonable. En opinión de Don Diego, personaje mucho más cercano a las simpatías del público del siglo XVII, su castigo puede considerarse ni más ni menos que un castigo divino, como se lo indica al mismo Marcelo: «Tú eres tu propio enemigo, / tú propio le diste muerte [a Lisarda] / por no casarla conmigo / porque el cielo quiso hacerte / ministro de tu castigo» (vv. 2258-62). Como se puede comprobar, la obediencia al padre se ha convertido en un aspecto más bien problemático del tema general de la obediencia a un poder superior. También lo son, por supuesto, la obediencia al rey y a Dios.

La obediencia al soberano es el aspecto menos desarrollado de este tema general. Relegado a la intriga secundaria, aparece ejemplificado en las acciones de Don Sancho, quien renuncia a Leonor, su amada, en favor del príncipe de Portugal. En un momento dado, Don Sancho detalla las implicaciones que, tanto para él como para el resto de la sociedad, tiene la boda del príncipe con Leonor: «¿Por qué me quieres quitar / la gloria, el ser, la nobleza? / Si es burla, basta, señor; / si es amor, tu amor refrena. / Ya sabes que te conozco / y si te casas con ella / no te casas con tu igual; / a mí, que lo soy, la deja» (vv. 3172-79). Un poco después, sin embargo, acepta lo inevitable: «Yo soy, señor, el primero / que ha de darte la obediencia. / Perdona, que amor y celos / hicieron errar mi lengua» (vv. 3200-3). Pero, ¿cuál habría sido la reacción del público del siglo XVII ante un príncipe que desprecia los sentimientos de un súbdito leal y que se casa con una mujer socialmente inferior? Según James Crapotta, «the code of honorable behavior demands that the noble *caballero* who finds his personal feelings at odds with the will of the King will cede to the authority of the monarch»¹⁴, como hace Don Sancho aquí. Pero la realidad es que la mayoría de las obras dramáticas del Siglo de Oro en las que hay un conflicto entre el monarca y un súbdito, es el monarca el que al final renuncia al objeto de su deseo. Como señala José M. Díez Borque, «El Rey es superior a todos ... porque *pudiendo* se vence»¹⁵. Negándose a hacer lo que se esperaba de él, el príncipe obliga a Don Sancho a renunciar a la mujer que ama. ¿Puede la obediencia a un monarca como éste ser inequívocamente respaldada por la acción de la obra?

Pero quizás el aspecto más problemático del tema de la sumisión a un poder superior es el referido a la obediencia a Dios. No porque el Dios cristiano pueda ser presentado como injusto, irresponsable o demasiado exigente con sus criaturas, sino por las dificultades que los personajes parecen encontrar para comprender y mantener una relación significativa con Él. Don Gil, por ejemplo, ha intentado a lo largo de toda su vida ser un obediente siervo de Dios, y por ello ha llevado, según Leonor, una vida de «ayuno y penitencia, / oración y tierno llanto» (vv. 164-65). No obstante, un único e impremeditado acto le precipita a un abismo de iniquidad. ¿Por qué? La respuesta parece radicar en el hecho de que la idea que de Dios tiene Don Gil es pura-

13. V. Otis H. Green, *Spain and the Western Tradition* (Madison: University of Wisconsin Press, 1968), I, 18-19.

14. *Kingship and Tyranny in the Theater of Guillén de Castro* (London: Tamesis, 1984), 35.

15. *Sociología de la comedia española del siglo XVII* (Madrid: Cátedra, 1976), 81.

mente intelectual. Él conoce a Dios con su inteligencia, no con su corazón. Consiguientemente, su relación con Él se desarrolla de acuerdo con un proceso lógico y racional. Para empezar, la relación de Don Gil con el Todopoderoso parece ser comercial y legalista. Como le dice a Don Diego, Don Gil cree que «en un libro Dios escribe / a la virtud y al pecado / del que en este mundo vive, / y a questo libro acabado / la gloria o pena recibe» (vv. 420-24). Habiendo incurrido en una sola transgresión, cree que ha perdido todo el crédito que hubiera podido acumular, tal y como se lo explica a Lisarda: «Tú perdiste mucho honor / y yo mucha penitencia» (vv. 674-75), idea que repite más tarde, al añadir que «por ti he perdido el jornal / que esperaba recibir / del Señor universal» (vv. 691-93).

Pero probablemente la manifestación más clara del carácter legalista de sus creencias es la manera en que racionaliza e intenta justificar su deseo pecaminoso: «La ejecutada maldad / tres partes ha de tener: / pensar, consentir y obrar, / y siendo aquesto así / hecho tengo la mitad; / que es pensamiento liviano / no resistirle temprano; / dudé y casi es consentido. / Alto, pues yo soy vencido. / Soltóme Dios de su mano. / Que a Lisarda gozaré, / sin ser conocido, entiendo» (vv. 535-46). La culminación de esta actitud se encuentra en el contrato legal (expresado en la forma altamente artificiosa de un soneto) por medio del cual vende su alma al diablo (vv. 1552-65). No es, pues, sorprendente que esta clase de reflexiones y sutilezas intelectuales derive en serios escrúpulos. De acuerdo con el *Nuevo Diccionario Católico*, los escrúpulos son sospechas o frívolas aprensiones de la mente y nacen de un miedo excesivamente servil en ciertas personas que se representan a Dios como un tirano exigente y severo¹⁶. Esto es, por supuesto, lo que hace que Don Gil crea que Dios puede abandonar a un hombre bueno y piadoso como él simplemente por haber dudado. Su naturaleza escrupulosa, combinada con su manera de pensar comercial y legalista, le conduce inevitablemente a creer en la predestinación. Después de todo, la creencia en la predestinación tiene mucho de lógica. Implica que, guiado por su infalible conocimiento del futuro, Dios ha debido preestablecer desde la eternidad los sucesos que ocurren en el tiempo, y, por lo tanto, ha debido ordenar de antemano el fin necesario de todas las cosas. Angelio, con una lógica aparentemente irrefutable, deduce las implicaciones prácticas de esta creencia cuando le dice a Don Gil: «Si predestinado estás / la gloria tienes segura. / Si no lo estás, ¿no es locura / vivir sin gusto jamás?» (vv. 448-51). Por su parte, explicando su repentina transformación de santo en pecador, Don Gil expone al príncipe su creencia en la predestinación: «Muchos, milagros hicieron, / que después se condenaron, / y otros grandes pecadores / hicieron después milagros. / Hasta morir no hay seguro / en aqueste mundo estando, / porque sólo Dios conoce / los que están predestinados» (vv. 2544-51). Según parece creer Don Gil, el hecho de que uno se convierta en un santo o en un pecador depende por completo de la voluntad arbitraria de Dios: «Perdí la gracia de Dios, / Él me soltó de su mano, / y al fin en aqueste monte / prendo, robo, fuerzo y mato» (vv. 2556-59). Pero, ¿por qué piensa Don Gil que Dios lo ha abandonado? De acuerdo con el Concilio de Trento, nadie puede conocer, sin previa revelación divina, si se encuentra entre los predestinados¹⁷. Don Gil, sin embargo, cree

16. *The New Catholic Dictionary* (New York: Universal Knowledge Foundation, 1929), *sub voce*.

17. Don M. John Pareilly, *Predestination, Grace and Free Will* (Westminster, MA: The Newman Press, 1964), 142-43.

haber recibido esta especial revelación mediante el fenómeno de la cleidonomancia, que, tal y como lo define A. H. Krappe, es «the listening of stray words and their acceptation as *omina*»¹⁸.

Como ha sugerido C. E. Aníbal, las palabras que Domingo pronuncia en su sueño, en la manera en que son malinterpretadas por Don Gil, «may well be taken as a dramatic representation of the instinctive desire to sin»¹⁹. No obstante, debido a su fe en un Dios severo y, en última instancia, en la predestinación, Don Gil acepta sin discusión estas creencias como evidencia de su condenación:

DOMINGO: ¡Justicia de Dios!
 GIL: Huir
 no la podré.
 DOMINGO: Muera, muera.
 GIL: La justicia de Dios es
 que me viene a amenazar.
 DOMINGO: No la dejes de gozar,
 yo te ayudaré después.
 GIL: Ya me anima. ¿Cómo pues,
 si estoy hablando entre mí
 responderme puede así
 a lo que yo a solas hablo?
 DOMINGO: ¿Quién ha de ser sino el diablo?
 GIL: ¿Si estoy condenado?
 DOMINGO: Sí.
 GIL: Luego si estoy condenado
 vana fue mi penitencia. (vv. 593-606)

Este inusual diálogo sirve para mostrar que son los esfuerzos intelectuales de don Gil por comprender las palabras que oye por casualidad los que le llevan al malentendido. Este malentendido tiene, sin embargo, profundas raíces psicológicas. La estructura de la obra conduce al lector o al espectador, no a concluir que Don Gil peca, como él pretende, porque piensa que está condenado, sino a entender que, inconscientemente, Don Gil quiere creer que esta condenado para eliminar así la única barrera que le impide cumplir su deseo reprimido de pecar. Una característica destacada de *El esclavo del demonio* es precisamente la manera en que los personajes utilizan la lógica y la razón para convencerse a sí mismos de que pueden dar rienda suelta a sus instintos y pasiones más elementales. En vez de pasiones controladas racionalmente, Mira de Amescua ha creado un mundo en que la razón es utilizada perversamente con el fin de justificar el libre goce de las pasiones propias.

El esclavo del demonio muestra que la lógica, el poder del raciocinio, puede ser de hecho un arma muy peligrosa. La lógica es en gran parte responsable de los muchos malentendidos que tienen lugar en la obra. Al saber que Lisarda ha escrito a Don Diego y al ver que ya no sigue viviendo en su casa, Beatriz concluye lógicamente que se ha fugado con su amante. Al oír que

18. «Notes on the *voces del cielo*», *Romantic Review*, 17 (1926), 65. El ejemplo de cleidonomancia más famoso es el de San Agustín, cuando oyó las palabras «tolle, lege».

19. «*Voces del cielo: A Note on Mira de Amescua*», *Romantic Review*, 16 (1925), 69.

Marcelo se ha trasladado con su familia al campo, su escudero asume lógicamente que Lisarda también se ha ido con él. Al darse cuenta de que todo el mundo en casa de Marcelo muestra un aspecto más bien serio y solemne, Fabio concluye lógicamente que Lisarda ha muerto. Cuando comunica esta conclusión a Don Diego, éste, a su vez, asume lógicamente que «Marcelo / la habrá muerto, por no verla casada / conmigo» (vv. 1641-43). Riselo ha oído a Don Diego gritar: «Sepan todos / que a Lisarda mató quien aborrece / su sangre» (vv. 1845-47), y deduce lógicamente que Don Diego, el enemigo de la familia, la ha asesinado. Por supuesto, los espectadores saben que todas estas conclusiones son erróneas, y algunos de ellos pueden incluso haber recordado la máxima de Aristóteles, según la cual el bien supremo lo conoce sólo el hombre bueno, ya que el vicio nos deforma la mente haciéndonos mantener opiniones falsas sobre los principios de la ética²⁰. Ése es, claramente, el caso de Marcelo. Así pues, cuando él emplea una serie de analogías para establecer una comparación entre sí mismo y Dios (ambos son padres, ambos son jueces, ambos tienen ángeles buenos y malos, etc.), el público deberá recordar la clase de hombre que es, y, de esta forma, examinar más de cerca los términos de la comparación y notar tal vez que los aspectos más sobresalientes no se refieren a las similitudes sino a las diferencias existentes entre Dios y Marcelo, especialmente por lo que respecta a la falta de compasión y piedad del último hacia sus enemigos. De modo semejante, cuando Marcelo se compara a sí mismo con Job, el público debería advertir el hecho de que Job es la personificación de la paciencia ante la adversidad, a diferencia de Marcelo, que sólo puede pensar en la venganza.

Este abuso de la lógica explica no sólo los muchos malentendidos que tienen lugar en la obra, sino también el pecado de Don Gil y la caída de Lisarda. En la primera escena de la Jornada I, Lisarda argumenta capciosamente que, puesto que ella es una mujer y carece, por tanto, de discernimiento, será incapaz de olvidar su antipatía hacia Don Sancho y su amor por Don Diego, justificando así su desobediencia a su padre (vv. 86-95). Las palabras que pronuncia al principio de la Jornada II también parecen persuasivas a primera vista. Arguye que, una vez que se ha lanzado por el camino del crimen, no puede ahora volverse atrás porque «un delphin cortando el mar, / una cometa encendida, / un caballo en la carrera, / en alta mar un navío, / el vejez curso de un río, / rayo que cae de su esfera: / una flecha disparada / del arco, podrán volver / atrás; más no la mujer, / una vez determinada» (vv. 1081-90). Esta acumulación de símiles puede ser retóricamente eficaz, pero no puede ocultar el hecho de que la acción de la obra terminará probando su error, pues, en efecto, Lisarda se vuelve atrás y se atrepiente.

Por tanto, *El esclavo del demonio* parece demostrar, a través de las acciones y las palabras de los personajes, que la lógica conduce, bien a malentendidos potencialmente trágicos, bien a una reafirmación de los deseos inconscientes de pecar. En este sentido, la lógica puede ser vista como un importante aspecto de la ecuación [aparición = el mal] detectada por Roger Moore. En esta obra, la lógica es, de hecho, sólo una lógica aparente que no tiene nada en común con aquella ciencia y arte que, según la definición de Santo Tomás, dirige el acto de la razón por medio del cual el hombre puede continuar su búsqueda de la verdad sin error, confusión ni

20. Aristóteles. *Ethics*, trad. J. A. K. Thomson (Harmondsworth: Penguin, 1955), 190.

dificultad²¹. ¿Cómo puede encontrarse, entonces, el camino del bien y de la salvación? *El esclavo del demonio* nos hace creer que, paradójicamente, este camino se encuentra con más facilidad si uno se deja llevar por sus propios instintos y pasiones.

Los ejemplos más claros de cómo las acciones instintivas pueden conducir a la conversión nos vienen dados por los protagonistas principales, Lisarda y Don Gil. Cuando, en la Jornada II, disfrazados de bandidos, se encuentran con Marcelo y Leonor en las montañas, el primer impulso de Lisarda es matarlos. Don Gil, sin embargo, la convence de que se quede con las joyas y los deje marchar. Es en este momento cuando Marcelo le dice a Lisarda que él encuentra consuelo pensando que es más afortunado que el padre de ella, «que engendró / hijos para saltar» (vv. 1346-47). Lisarda y el público se dan cuenta, por supuesto, de la ironía dramática implícita en las palabras de Marcelo, pero esto apenas explica el repentino cambio de actitud que abruptamente tiene lugar en Lisarda, y que la impulsa a arrodillarse y a pedir perdón a su padre. Destacando la incongruencia de su acto, Beatriz comenta «¡Oh, qué benditos ladrones!» (v. 1377). La acción de Lisarda es claramente impremeditada, intuitiva, ilógica, una reacción visceral provocada por un abrumador arranque de simpatía hacia su padre, quien no advierte que es él mismo el que ha engendrado a una hija tan sólo para verla convertida en una ladrona. A diferencia de sus otras acciones, ésta no viene precedida de ningún razonamiento. Más tarde, Lisarda intenta explicársela a Don Gil: «bien es que el perdón pida / para tencillo alcanzado / cuando mudare la vida» (vv. 1390-92), pero sus palabras parecen huecas. La verdadera explicación debe buscarse en otro lugar, especialmente porque ésta es la acción que (tal y como sucede con la negativa instintiva de Enrico a matar a un viejo en *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina) la pone en el camino que terminará por conducirla a la salvación. Otras dos acciones instintivas la empujan por este camino. La primera es su miedo intuitivo al demonio, un miedo para el que ella misma no encuentra explicación: «¿De qué ha procedido / tan prodigioso temor?» (vv. 1532-33). La segunda ocurre cuando Don Gil le pide que reniegue de la Madre de Dios. La negativa de Lisarda a hacerlo es ilógica, pues ella ya había dicho que estaba preparada para renegar de Dios dos veces si fuera necesario, y, como indica Don Gil, «¿no es más Dios?» (v. 1590).

Las acciones impulsivas de Lisarda son evidencia de su naturaleza básicamente buena, y muestran que su comportamiento previo es una aberración causada por una aplicación equivocada de la lógica. Ahora Lisarda está preparada para recibir la gracia divina, que, de acuerdo con el *Nuevo Diccionario Católico* incluye, en su sentido más amplio, todo don gratuito que Dios concede a una criatura racional. Una manifestación de la gracia puede consistir en una ayuda transitoria otorgada para la ejecución de una buena obra²². Ésta es la clase de ayuda que Lisarda recibe en la Jornada II cuando, en vez de matarlo, perdona a su ex-amante Don Diego, a quien ha encontrado atado a un árbol. Inicialmente, la visión del hombre que, según ella cree erróneamente, la había traicionado, le provoca un deseo de venganza. Tal y como ella misma dice conmovedoramente, «navegante soy que a nado / salí del mar del pecado / y me anegué a la ribera» (vv. 2073-75). Una vez más, un símil de cierto encanto poético e intelectual la ani-

21. Véase la voz «logic» en *The New Catholic Dictionary*.

22. Véase la voz «grace» en *The New Catholic Dictionary*.

ma a ceder a sus pasiones. Pero entonces falla el pedernal de la pistola con la que está a punto de matar a Don Diego. Dándose cuenta intuitivamente del significado de este hecho fortuito, le dice a Don Diego: «Si te perdonan las piedras, / piedra soy y así me ablando. / Perdón te pido, y confío / que así a Dios obligaré / de modo que le podré / pedir perdón por el mío» (vv. 2086-91).

Sin pretender que *El esclavo del demonio* contribuyera de modo significativo a la altamente técnica controversia que, a propósito de *De auxiliis*, suscitó un debate tan encendido desde 1588, cuando se imprimió en Lisboa *De concordia* de Luis de Molina, hasta 1611, cuando la Inquisición prohibió la publicación de cualquier obra sobre la doctrina de la gracia, la obra de Mira, escrita antes de 1612 y referida a los temas de la gracia, el libre albedrío y la predestinación, no podía sino despertar el recuerdo de la reciente polémica. Como señala Daniel Rogers, la controversia fue tan sonada y despertó tanta preocupación que, cuando en 1607 el papa Pablo V declaró que ni el jesuita Luis de Molina ni el dominico Domingo Bañez sostenían opiniones heréticas, el pueblo español lo celebró con fuegos artificiales y corridas de toros²³.

Resumiendo de forma algo simplista, la postura molinista representa un intento de conciliar la gracia y el libre albedrío diciendo que la gracia derivaba su eficacia del libre albedrío, el cual era a su vez preparado y asistido por la gracia. En otras palabras, que ni el libre albedrío ni la gracia bastan por sí solos para conseguir la salvación, ya que se necesitan recíprocamente. Desde una perspectiva poética y dramática, *El esclavo del demonio* puede verse como un reflejo de las ideas de Molina en la medida en que muestra claramente que la gracia no es suficiente por sí misma para alcanzar la salvación. El suceso fortuito que evita que Don Diego sea asesinado por Lisarda lleva a ésta a arrepentirse, pero no garantiza la redención de su pecado: esa redención ha de ganarla haciendo uso de su libre albedrío asistido por la gracia. Según el Concilio de Trento, el ser humano, movido por el Espíritu Santo, no puede hacer buenas obras sin la gracia que recibe de Dios, pero puede al mismo tiempo aceptar o rechazar esta gracia²⁴. Esto explica la necesidad soteriológica de los encuentros casuales de Lisarda con Lísida y Arsindo al final de la Jornada II. Como reconoce Lisarda, «Dios me da estas tentaciones / para moverme a piedad» (vv. 2174-75). Pero aunque estos sucesos fortuitos puedan ser vistos como una manifestación de la gracia que ofrece a Lisarda la oportunidad de realizar buenas obras, es el ejercicio de su libre albedrío, al renunciar primero a sus posesiones (el cofre de las joyas) y después a sí misma (convirtiéndose de ese modo en la esclava de su padre), lo que a la postre le procura la salvación.

El arrepentimiento de Don Gil sigue un proceso muy similar. Como en el caso de Lisarda, sólo encontrará la salvación mediante una serie de actos impremeditados e instintivos, dejándose llevar por las emociones más que por la razón. Su primer acto impulsivo tiene lugar en la Jornada II, cuando, impresionado por la belleza de Leonor, convence a Lisarda de que perdone las vidas de su padre y su hermana. Él mismo se da cuenta de que esta petición es ilógica, cuando, con palabras que presagian lo que efectivamente sucederá más adelante con la pistola

23. En la Introducción a su edición crítica de Tirso de Molina, *El condenado por desconfiado* (Oxford: Pergamon, 1974), 20.

24. Farrelly, *Predestination*, 141.

de Lisarda, dice: «No dé lumbre el pedernal. / [A *Leonor*] Sosiega, hermosa dama. / ¿Qué dije? No es racional» (vv. 1270-72). Mientras que todas las lucubraciones intelectuales de Don Gil no le condujeron más que a creer en la predestinación y a convertirse en un criminal, este sentimiento irracional de amor hacia Leonor le conducirá, paradójicamente, a la salvación. A diferencia del Doctor Fausto, su antepasado literario, Don Gil vende su alma al diablo, no a cambio de poder y sabiduría, sino para poseer el cuerpo de Leonor, que es lo único que el diablo no puede darle. El dramático descubrimiento del esqueleto que ha estado abrazando da lugar a un típico *desengaño*, de nuevo una reacción instintiva que no ha sido precedida de ninguna clase de razonamiento lógico. De hecho, en esta escena Don Gil apostrofa sus sentimientos más que su razón al exclamar: «Alma perdida, ¿qué sientes?» (v. 2796).

Ahora que Don Gil se ha convertido de un ser calculador y racionalista en un ser visceral y emotivo, puede recibir la infusión de la gracia. Parece como si, en el mundo que crea esta obra, la gracia divina sólo pudiera descender sobre personajes que se encuentran en un estado de inocencia primitiva, que viven en estrecha relación con sus sentimientos y sus emociones. Muy apropiadamente, la gracia aparece en esta ocasión bajo la forma de una voz incorpórea, la cual, a diferencia de la voz de Domingo en la escena de la clodomancia, anima a Don Gil a cambiar su modo de vida. No obstante, como en el caso de Lisarda, el don de la gracia no bastará por sí solo para conseguir la salvación. Don Gil debe usar su libre albedrío y convertirse en esclavo de Dios para lograr la redención de sus pecados. Esto lo lleva a cabo en la Jornada III cuando, con emotivas palabras, dice: «Si eres, Señor, el ollero / que la escritura nos dice, / vaso tuyo fui primero, / y aunque pedazos me hice / volver a tus manos quiero» (vv. 2881-85). Esta asunción de responsabilidad por parte de Don Gil (que contrasta con su rechazo inicial de toda responsabilidad por su caída: «nos ha soltado Dios / de su mano poderosa» [vv. 704-5]), junto con la afirmación de su libre albedrío («volver a tus manos *quiero*»), hace posible la espectacular victoria del Ángel sobre el Demonio y la recuperación del contrato que Don Gil dio a Angelío. Las últimas palabras de Don Gil en la obra reiteran su deseo de hacer penitencia durante el resto de su vida: «Y ya de Domingo santo / blanca saya y capa negra / me está esperando, que quiero / que asombre mi penitencia» (vv. 3268).

En su *Drama and the Dramatic*, S. Dawson señala que «literature is concerned with concepts in an entirely different way from philosophy. In literature the concern with concepts is primarily ironic, for irony is the mode of showing how the complexity of experience makes necessary a continual re-examination of our conceptual language, to check it, as it were, against the way things are, or may be»²⁵. En otras palabras, la literatura tiene la tendencia de subvertir la filosofía... o la teología, pues, con su insaciable curiosidad por explorar el lado oculto de nuestro lenguaje conceptual, conseguirá darle la vuelta a toda idea o creencia establecida simplemente para ver lo que hay del otro lado. Con su peculiar retórica, la literatura también intentará convencernos, al menos hasta que la representación se haya acabado o hayamos pasado la última página del libro, de que aceptemos ideas que, si bien no son susceptibles de demostración a la luz de la fría razón, contienen al menos una cierta verdad poética inefable. La idea poética central de *El esclavo del demonio* -a saber, que el camino de la salvación sólo puede

25. *Drama and the Dramatic*, 60.

encontrarse instintiva y emocionalmente, y que el uso de la razón y la lógica puede de hecho resultar ser un obstáculo en este camino- se opone a la confianza tomista en la razón como ayuda en asuntos de fe, y probablemente los teólogos españoles del siglo XVII la hubieran rechazado, no por herética, sino simplemente por equivocada o mal aconsejada. Tal vez sea ésta la razón por la que Mira de Amescua decidió que merecía la pena explorar esa idea en el mundo ficticio del teatro.

**EL TERCER MONÓLOGO DE TEODORO EN
EL PERRO DEL HORTELANO (II, vv. 1278-1325)**

**MARC VITSE
UNIVERSITÉ DE TOULOUSE-LE MIRAIL**

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO
INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES
1995

EL TERCER MONÓLOGO DE TEODORO EN EL PERRO DEL HORTELANO (II, vv. 1278-1325)

Siete son, en *El perro del hortelano*, los monólogos pronunciados por Teodoro¹ a lo largo de la compleja trayectoria que le conduce desde la toma de conciencia del misterioso y peligroso amor de una condesa hasta la definitiva aceptación personal y la gloriosa consagración social de ese amor compartido, pasando por los altibajos que generan las estafarías intercadencias del atribulado corazón de Diana.

Y, entre estos siete soliloquios, es sin duda ninguna el tercero -el más largo, con los 50 versos de sus 5 décimas- el que mayor originalidad ofrece y el que mayor grado de elaboración presenta, hasta constituir, en mi opinión, una de las más destacadas obras maestras del tan rico acervo monológico del teatro del siglo XVII.

Se trata, en realidad, de una verdadera joya artística, pero de una joya como enterrada y olvidada, si por lo menos debemos creer el silencio casi general que sobre este texto guarda una crítica tan propensa por otra parte a celebrar las perfecciones de las solitarias lamentaciones de un Segismundo o bien las profundidades de las doloridas reflexiones de un duque de Ferrara o de un Gutierre de Solís. Lo que intentaré hoy, pues, será hacerles justicia a tan desatendidas décimas, definiendo primero su situación argumental, dramática y escénica, y reconstruyendo luego las cinco fases de su desarrollo a través del examen de cuatro líneas de lectura cifrables en los conceptos de enajenación, vuelo, duelo y pícito.

¿Qué sabemos, en efecto, en el principio del acto II, cuando Teodoro se queda solo en el escenario, en el momento de entrarse en su palacio la condesa de Bellor con el acompañamiento

1. Acto I

M 1: vv. 841-888 (12 redondillas, 48 versos): «Fuese. ¿Quién pensó jamás».

M 2: vv. 1173-1186 (soneto, 14 versos): «¿Puedo creer que aquesto es verdad? Puedo».

Acto II

M 3: vv. 1278-1327 (5 décimas, 50 versos): «Nuevo pensamiento mío».

M 4: vv. 1687-1723 (romance *d-e*, 37 versos): «¿Hay desdicha semejante?».

M 5: vv. 2040-2045 (romance *d-a*, 6 versos): «¿Hay confusión tan extraña!».

M 6: vv. 2246-2249 (soneto, 14 versos): «Si aquesto no es amor. ¿qué nombre quieres».

Acto III

M 7: vv. 2562-2575 (soneto, 14 versos): «Bien al contrario pienso yo dar medio».

Cito y citaré por la mejor edición actual de *El perro del hortelano*, la de Victor Dixon, London, Tamesis Texts, 1981, que corrige la mayoría de los errores de la edición de A. David Kossoff, Madrid, Castalia, 1970 (*Clásicos Castalia*, 25).

de los criados de su casa y el entusiasta séquito de sus dos nobilísimos pretendientes, el conde Federico y el marqués Ricardo?

Que dicha condesa ya emitió, en el acto I, en dirección a su hermoso, entendido pero no por eso menos espantado secretario, una serie de enigmáticos mensajes verbales y gestuales, que obligan al galán, por una parte, a escudriñar y reflexionar y, por otra parte, a tomar unas cuantas decisiones. De ahí que nuestro protagonista, en sus dos primeros soliloquios, se dedique a una inmediata tarea de desciframiento de los signos ambiguos dispensados por su ama y, posteriormente, a la elección, insoslayable, de un comportamiento adecuado a la inaudita novedad del caso que se le presenta. Así es como logra desechar cualquier duda sobre la exacta significación de la actitud de Diana. Pero, una vez resueltos por su entendimiento sus problemas de interpretación, le incumbe a su voluntad encontrar una respuesta a las perspectivas de promoción social y de felicidad personal que le abren respectivamente la «grandeza» (v. 884) y la «belleza» (v. 885) de su condal señora. Perspectivas, por supuesto, más que atractivas, pero que a un tiempo engendran en nuestro subalterno personaje un fuerte sentimiento de temor de cara a los evidentes riesgos de tamaña ascensión hacia la doble gloria de la ambición y del amor². El primer impulso de Teodoro no deja lugar a dudas: él escoge, prudentemente, renunciar y detener a su pensamiento, «impensadamente» -si así se puede decir- dispuesto a lanzarse ya para satisfacer sus novísimas aspiraciones:

Mas tencos, pensamiento,
que os vais ya tras la grandeza;
aunque sí digo belleza,
bien sabéis vos que no miento,
que es bellísima Diana,
y en discreción sin igual.
(Vv. 883-888)

Diana, sin embargo, continúa provocándole, hasta que el secretario, a raíz de su primer contacto (físico con la mano de su ama -a cuya belleza se revela cada vez más sensible- decide seguir su «suerte venturosa» (v. 1177). Aunque de momento, preso todavía de una lucha entre deseo dinamizador y miedo paralizador, se reduzca su única decisión concreta a la eliminación de Marcela, ahora convertida en obstáculo molesto para sus nacientes y ambivalentes pretensiones.

Así las cosas cuando, un largo si bien indeterminado lapso de tiempo después, empieza la segunda jornada. Se abre, muy a lo Lope, con la alborada que celebran poéticamente los dos girasoles humanos que son Federico y Ricardo al ver salir, con ocasión de la misa matutina, a la condesa

como el alba por un prado,
que a su tapete bordado

2. Véanse, para más detalles sobre la dialéctica entre «inhibición» y «valor» en el personaje de Teodoro, las páginas 555 sq. de mis *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, PUM, 1988.

la primera luz le dio
(Vv. 1188-1190).

al contemplar fascinados la gloria -en el sentido pictórico de la palabra- de su imponente aparición solar. Se trata, a decir verdad, de una larga escena de casi cien versos (1187-1277), que, hasta cierto punto, podría parecer inútil si no tuviera la esencial función, entre otras muchas, de ofrecernos, en su parte final, la presencia de un Teodoro totalmente silencioso y callado frente al espectáculo que va desapareciendo paulatinamente ante sus ojos, cuando todos, menos él, abandonan la calle y se entran en la casa de la condesa de Belflor. Dice en efecto la acotación que precede inmediatamente al monólogo que es objeto de nuestro estudio:

«Todos se entren por la otra puerta acompañando a la Condesa y quede allí Teodoro».

Quizá no haya en toda la obra didascalía más reveladora que la que acabamos de leer. Reveladora, en primerísimo lugar, de la especificidad inconfundible de la concepción del espacio vigente en la Comedia áurea, en su doble dimensión de espacio dramático (el espacio de la ficción, el representado o significado en el texto escrito) y de espacio escénico (el perceptible por el público en el escenario). Lo que pasa es que Teodoro, mientras está en las tablas escénicas recitando su monólogo, recorre, sin que nada textualmente lo indique, la distancia -espacio dramático- que le separa del palacio de su señora. Cuando acaba su parlamento, ya no está en el «fuera» de la calle frontera a la iglesia sino en el «dentro» de una sala -un estrado, quizá- de la casa de Diana, donde se sucederán todas las demás escenas del acto II. De manera sorprendente, este cambio de lugar dramático no se traduce, escénicamente, por el clásico entrar y salir del personaje por las puertas de la planta baja de la fachada trasera del corral. Sólo podemos imaginar que, en algún momento del soliloquio -quizá entre la cuarta y la quinta décima- se debía correr una de las cortinas que quedaban cerradas durante la inicial escena callejera, para mostrarnos en uno de los tres nichos del nivel inferior algún objeto (tapices pudieran ser, según los versos 1450 y 1513) capaz de sugerirnos escénica y sinecdóquicamente³ el nuevo espacio dramático escogido por el dramaturgo para desarrollo de lo restante de la jornada. Más allá, sin embargo, de la naturaleza exacta de este procedimiento general de figuración escénica de un espacio dramático particular, importa en nuestro texto la notable confirmación de la preeminencia absoluta, y propia de la Comedia del Siglo de Oro, del personaje -es decir de la acción o de lo dramático- sobre el contexto material de su realización -es decir lo escénico-. No se trata solamente de la conocida técnica del decorado verbal, por cierto muy utilizada, por ejemplo, en la escena anterior de la calle de la iglesia. No; aquí el personaje ni siquiera es llevador -iba a decir transportista- del espacio de la ficción a través de su verbo; aquí el personaje es creador, a través de su propia evolución, de este espacio, mejor dicho del movimiento que le anima y que sirve, por su disponible plasticidad, para traducir, concreta luego teatralmente, el movimiento profundo de la acción.

3. Saco este adverbio de los trabajos del mejor especialista actual de los escenarios y escenificaciones áureas, José María Ruano de la Haza: «La puesta en escena de *La mujer que manda en casa*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 10, 1986, pp. 235-246; «Hacia una metodología para la reconstrucción de la puesta en escena de los teatros comerciales del siglo xvii», *Crítica*, 42, 1988, pp. 81-102; y, ahora, en colaboración con John J. Allen, la suma fundamental titulada: *Los teatros comerciales del siglo xvii y la escenificación de la Comedia*, Madrid, Castalia, 1994 (en prensa en la colección *Nueva biblioteca de erudición y crítica*, más de 600 páginas).

Porque queda entero el misterio de la elección por Lope de esta extraña y aparente contradicción entre la permanencia escénica de Teodoro -no hay ningún escenario vacío que corresponda al paso desde un fuera hacia un dentro- y su efectiva movilidad dramática -desde el exterior de una plaza hacia el interior de una sala-. Las imperativas puntualizaciones de nuestra acotación -nada permite creer que no es de Lope- descartan cualquier explicación que remita a una mera inadvertencia o una simple gratuidad por parte del dramaturgo. Nos invitan, al contrario, a considerar esta concentración en el espacio escénico de una diseminación del espacio dramático como el resultado de una voluntad expresa, por parte de Lope, de manifestar, visual y materialmente, un momento particular de la evolución dramática de su protagonista masculino.

Lo que quiso Lope, podemos suponer, al dejar solo en el escenario a Teodoro, fue mostrarle como hipnotizado por la fascinante presencia de su señora. Si el secretario no entra con ella, es que se queda absorto y elevado en su visión, en la visión de quien es, según sus rivales, «más hermosa y más perfecta» (v. 1230) que el mismo sol. Literalmente mudo de admiración Teodoro, sus ojos corporales siguen a Diana hasta el momento de su desaparición física de las tablas. Entonces son sus ojos mentales -su «pensamiento» en cuanto «facultad o potencia imaginativa»⁴- los que toman el relevo, para que, insensiblemente, pasemos de la mirada física en el escenario del corral a la mirada espiritual en el escenario de la imaginación, y puedan empezar, como naturalmente, las razones dirigidas a su «nuevo pensamiento» (v. 1278), en un nuevo y tercer monólogo.

Porque éste, a diferencia de lo que pasó con los dos primeros, no nace de una provocación deliberada de la astuta condesa. Esta vez es la toma de conciencia, a solas, por Teodoro, de la inevitabilidad amorosa de su dueño la que le compele a considerar, entre temor y valor, la ventura que se le ofrece y puede desembocar en su bien tanto como en su mal, en su triunfo tanto como en su pérdida. Bajo la presión de una pasión exacerbada por la radiante presencia de tantos bienes ofrecidos a su vista, dicha deliberación se hace urgente para Teodoro, que la emprenderá en nuestro monólogo y, al cabo de un agónico debate, decidirá lanzarse al asalto de aquella fortaleza hecha ya mentalmente asquible y en cuyos muros se adentró según el mismo movimiento de su apasionada resolución de conquistar su fortuna.

Tales son, en nuestra interpretación, los condicionantes, dramáticos y escénicos, en los que quiso Lope que se expresaran las meditaciones monologadas de su protagonista. Toman éstas la forma -nada infrecuente en los soliloquios, teatrales y no teatrales, del Siglo de Oro⁵- de un «diálogo» entre las varias instancias constituyentes del ser entero de Teodoro, o sea, por una parte, el yo locutor o emisor y, por otra, el pensamiento interlocutor o receptor apostrofado, y merecedor en este caso, por su actitud inicial de subalterno indócil y rebelde, del tratamiento de voz. Dos instancias, pues, en un solo ente, y cuyas cambiantes y evolutivas relaciones, en sus cinco fases (separación, recuperación, nueva desunión y nueva reunión antes de la fusión final) van a encontrar en las cinco décimas del monólogo la expresión más adecuada de la trayecto-

4. Según el *Diccionario de Autoridades*, que da como equivalencias latinas: «*Mens. Animi sensus. Vis imaginativa*»

5. Véanse las densas notas eruditas de Victor Dixon en su edición de *El perro*, p. 40, n. 108 y p. 198, n. a los versos 1283-1285.

ria del personaje desde una enajenación rechazada a una enajenación deseada, cuando ya superadas las últimas barreras de un egoísta miedo a perderse, el protagonista, liberado de sí por sí mismo, inventa por fin su nueva identidad en una verdadera asunción mística.

Vayamos por partes. En la primera estrofa que, recordémoslo, rompe el silencio admirativo del heliotropo contemplativo que estaba siendo Teodoro, éste no puede menos de comprobar la escisión radical de su ser. «Desvanecido en el viento» -o sea ya perdido de vista y, a la vez, lleno de vanidad y presunción- su pensamiento acaba de escapársele. Teodoro, entonces, trata de recomponer su ser disgregado y de recuperar a la fuerza su pensamiento, lo que logra al obligar a su imaginación a fijarse en la locura de la empresa por ella recién proyectada. «De los dos», puede decir pronto hablando de su yo y de su pensamiento, «de los dos lo mismo escuchó» (v. 1285), lo que significa que, de nuevo acercados el uno y el otro, comparten ahora un mismo reflejo de conservación frente a los mortales peligros de lo desconocido («el intento es loco», v. 1284).

Ya en la segunda décima, esta actitud refleja se hace reflexiva. Contra la seducción de la esperanza y la justificación del deseo, el yo sigue dominando al pensamiento para que juntos -es significativo el uso de la primera persona del plural: «averigüemos» (v. 1290)- examinen la dudosa legitimidad y los frágiles fundamentos de tantos anhelos. Pero el intento se frustra. A través de la misma evocación de las causas que engendraron la apetitiva elevación del pensamiento, se renueva la tendencia separatista de las dos instancias del ser teodoriano. Una y otra dan todavía la impresión de estar en situación de contigüidad cuando empieza la tercera décima. Pero la suya ya no es cohabitación forzada de enemigos; es mancomunidad cómplice de asociados, de unos asociados que coinciden en una misma determinación de llevar a cabo un nuevo, recíproco y abismal distanciamiento.

De ahí que, en la cuarta décima, y en una vuelta aparente al apartamiento inicial del monólogo, el yo de Teodoro pueda reanudar el modo imperativo que empleaba con su pensamiento («sed en buen hora atrevido», v. 1312); pero ahora sus órdenes ya no son coercitivas sino incitativas, y el atrevimiento antes condenado es ahora audacia reclamada para que dicho pensamiento se arroje y se lleve al yo en un viaje emprendido de consuno, más allá de todas las cohibiciones anteriores, hasta la definitiva pérdida de sí:

Sed en buen hora atrevido;
que aunque los dos nos perdamos,
esta disculpa llevamos:
que vos os perdéis por mí,
y que yo tras vos me fui
sin saber adónde vamos.
(Vv. 1312-1317)

Tanto la vuelta a la primera persona del plural como el entrecruzamiento de los pronombres personales traducen la íntima coparticipación de una y otra instancia en un mismo arrebató, el que nace del olvido de sí y es generosa aceptación de la enajenación amorosa.

Toda la quinta estrofa se dedicará a celebrar esta dichosa metamorfosis del personaje. Es otro el Teodoro que le da a su pensamiento gozosa licencia para perderse; la fusión mística de

sus dos instancias es total; su *yo* vive enteramente en su pensamiento, y lo que fue antes avaro encogimiento ante una dolorosa disyunción es ahora animosa y deleitosa comunión:

Id en buen hora, aunque os den
mil muertes por atrevido,
que no se llama perdido
el que se pierde tan bien.
(Vv. 1318-1321)⁶

Ya ha muerto el Teodoro viejo; ya, en el término de la revolución copernicana dada por su pensamiento, surge el Teodoro nuevo, dispuesto, sin reserva ninguna, a probar su nueva fortuna.

Hasta aquí la somera descripción de las cinco etapas de la vehemente controversia que tiene consigo mismo nuestro protagonista. Sin embargo, contrariamente a lo que pudo dejar creer nuestra reconstrucción, no se trata en ningún modo de un debate abstracto entre las instancias quintaesenciadas de una disputa alegórica. Lo que estamos presenciando es una lucha intensamente dramática, que Lope concreta y escenifica, verbal y gestualmente, según tres registros expresivos: el de la altura o del vuelo, el primero; el de la ofensa o del duelo, el segundo; el de la culpa o del pleito, el tercero.

En el parlamento de Teodoro se mantiene, en efecto, la fuerte dimensión visual que sugeríamos en el momento de éxtasis de la acotación apertural. En esta perspectiva, no será impropio imaginar algunas de las posibles modalidades del juego del actor encargado de representar el papel del secretario. En la primera décima -la del vuelo interrumpido-, su mirada, dirigida primeramente hacia las alturas donde se esfuma el pensamiento, se vuelve bruscamente hacia el suelo para situarse al nivel del interlocutor recién aterrado. En la segunda estrofa -la del vuelo paralizado-, se confirma esta impresión de inmovilización, reforzada por la mención rastrera de las «pajas humildes» (v. 1296) de nuestro «hijo de la tierra» (v. 3287); pero es impresión falsa por provisional. Los mismos ojos del pensamiento, invitados a dejar los humos del viento por el *humus* del suelo, están todavía llenos de sus visiones anteriores y reemprenden su marcha ascendente en cuanto se evocan, en su deslumbrante verticalidad, las «torres de diamante» (v. 1297) de la felicidad prometida. A partir de ahí, la tercera estrofa puede constituirse como la del vuelo renovado, con la mirada del actor de nuevo levantada para seguir la a la vez progresiva y brusca elevación del pensamiento, todavía dado como perceptible por los ojos del personaje. Y es que la separación última no se produce sino en la cuarta décima -la del vuelo determinado-, cuando el pensamiento sabe liberarse definitivamente de la atracción terrestre y se arriesga a perderse para desaparecer -perdido ya, que no desvanecido- a ojos de quien le pierde literalmente de vista. Entonces, la mirada se interioriza, y es la quinta estrofa la del vuelo

6. Tanto en el empleo insistente del verbo *perderse* como en la paradoja de una perdición deleitosa que es a la vez mal apetecible y gozosa ganancia, hay indudables analogías con los esquemas y lenguaje de los místicos: véase, entre otros muchos ejemplos, el del *Libro de la vida* de Santa Teresa: «porque, comenzadas las dos potencias a emborrachar y gustar de aquel vino divino, con facilidad se tornan a perder de sí para estar muy más ganadas»: «Estando ya mi alma que no podía sufrir en sí tanto gozo, salió de sí y perdióse para más ganar» (edición de Oger Steggink, *Clásicos Castalia*, 154, pp. 257-8 y 462).

celebrado, la de la figuración de la cumbre de la beatitud alcanzada en el empíreo de la comunión estática, donde cesa la continua agitación de una lograda aunque sí muy difícil subida.

Porque más que laboriosa fue su ascensión. Para realizarla, tuvieron el yo y el pensamiento que enfrentarse con la agresiva violencia de dos duelistas y con la virulencia pendenciera de dos litigantes. De hecho, los dos registros expresivos del duelo y del pleito corren parejas a lo largo de las cuatro primeras décimas. Los vocablos o figuras sacadas del mundo del pundonor se concentran más bien en las estrofas primera y tercera. En un principio, el yo le lanza a su pensamiento un auténtico desafío; hace de él escarnio («me río», v. 1281), antes de pararle y de provocarle:

parad, detened el brío
que os detengo y os provoco⁷
(Vv. 1282-1283)

Pero luego entra con él en la sutil casuística del libro del duelo (vv. 1308-1311): «Cuando algún hombre ofendido»), para tratar de justificar su propio cambio. Con esto se traslada ya al plano de la discusión jurídica que en nuestro texto se asocia con un constante proceso de culpabilización. Así es como se suceden el rechazo por el yo de la disculpa primitivamente presentada por el pensamiento (estrofa segunda: «Y si por disculpa me dais / que es infinito el [premio] que espero», vv. 1288-1289), la nueva y frustrada tentativa de un yo ya persuadido de que tiene tanta culpa como su contrincante (estrofa tercera: «Si no me sucede bien / quiero culparos a vos, / mas teniéndola los dos», vv. 1298-1300) y la adopción final, a partir de esta culpabilidad compartida, de una responsabilidad colectiva de cara a las eventuales consecuencias negativas de una pérdida-fracaso en vez de una pérdida-éxito (cuarta estrofa: «esta disculpa llevamos», v. 1314).

Ahora bien: tanto el registro del duelo, anteriormente, como los del duelo y del pleito, ahora, se disuelven cuando se abre, casi anafóricamente («Id en buen hora», v. 1318, que retoma el «Sed en buen hora» del v. 1312) la quinta y última décima. Desaparecido ya todo conflicto, se hacen inútiles en el momento del pleno y consensual triunfo del pensamiento de Teodoro, es decir del decisivo y -a pesar de múltiples avatares posteriores- irreversible pronunciamiento de sus fuerzas imaginativas. Porque lo que consagra este monólogo, en definitiva, es el triunfo de la imaginación en un personaje que por primera vez, fuera de toda presión exterior, se atreve a imaginar y a formular para sí mismo la viabilidad efectiva de su amor a su señora, de esa excepcional pasión que añade a los peligros inherentes al amor los riesgos específicos de un amor desigual. Pero, debemos añadir en seguida, este definitivo triunfo de la imaginación en

7. Acentúo aquí la connotación «de desafío» del verbo *provocar* que A. David Kossoff y Frédéric Serralta entienden más bien en el sentido latinista de ‘llamar hacia sí, pedir que se presente’, mientras que Victor Dixon prefiere el de ‘incitar’ («for I restrain you, and yet I urge you on», ed. cit., nota a los versos 1283-1286).

Debido a la dificultad del texto en el plano meramente literal, creo útil reproducir, en apéndice, con amable cortesía de sus autores, el pasaje correspondiente de las traducciones que hicieron Victor Dixon (*The Dog in the Manger*, Ottawa, Dovehouse Editions Canada, 1990, *Carleton Renaissance Plays in Translation*, 21, p. 66) y Frédéric Serralta (*Le chien du jardinier*, en *Théâtre espagnol du XVIIe siècle*, I, Paris, Gallimard, 1994, *Bibliothèque de la Pléiade*, p. 465).

un plano que podríamos llamar metafísico -en la capa más profunda de la psique y de la voluntad-, este triunfo irreversible, construido en la secreta forja de la decisión, deberá traducirse en los hechos; en este sentido no constituye más, de momento, que un triunfo imaginario, ya que Lope, con extrema habilidad, dejó aquí en total indeterminación y vaguedad tanto la índole precisa de los objetivos concretos perseguidos por el galán como la estrategia por él ideada. A estos interrogantes, sólo una vuelta a la «realidad» podrá proporcionarnos una respuesta. Tomará la forma de la intervención de Tristán que, en la sala del palacio donde acaba de llegar el secretario, oye los últimos versos de «tantas lamentaciones» (v. 1328) y sale, podríamos decir, a avinagrarle (vv.1344-1345) la fiesta a su amo, para él clínica y no figuradamente enajenado.

APÉNDICE

I. *El perro del hortelano*, II, vv. 1278-1327.

Todos se entren por la otra puerta acompañando a la Condesa y quede allí Teodoro.

TEODORO	Nuevo pensamiento mío, desvanecido en el viento, que con ser mi pensamiento	1280
	de veros volar me río; parad, detened el brío, que os detengo y os provoco, porque, si el intento es loco, de los dos lo mismo escucho,	1285
	aunque donde el premio es mucho el atrevimiento es poco. Y si por disculpa dais que es infinito el que espero, averigüemos primero,	1290
	pensamiento, en qué os fundáis. ¿Vos a quien servís amáis? Diréis que ocasión tenéis si a vuestros ojos creéis; pues, pensamiento, decildes	1295
	que sobre pajas humildes torres de diamante hacéis. Si no me sucede bien quiero culparos a vos, mas teniéndola los dos	1300
	no es justo que culpa os den; que podréis decir también, cuando del alma os levanto, y de la altura me espanto	

donde el amor os subió, 1305
 que el estar tan bajo yo
 os hace a vos subir tanto.

Cuando algún hombre ofendido
 al que le ofende defiende,
 que dio la ocasión se entiende 1310
 del daño que os ha venido.

Sed en buen hora atrevido;
 que aunque los dos nos perdamos,
 esta disculpa llevamos:
 que vos os perdéis por mí, 1315
 y que yo tras vos me fui
 sin saber adónde vamos.

Id en buen hora, aunque os den
 mil muertes por atrevido,
 que no se llama perdido 1320
 el que se pierde tan bien.

Como otros dan parabién
 de lo que hallan, estoy tal
 que de perdición igual
 os le doy, porque es perderse 1325
 tan bien, que puede tenerse
 envidia del mismo mal.

II. *The Dog in the Manger*, traducción de Victor Dixon, *ob. cit.*, p. 66.

(Accompanying the Countess, all exit by the further door; Teodoro remains)

TEODORO My strange new thoughts, I see you mount the air,
 and laugh to see you fly, although you're mine.
 Restrain your ardour, stay! - thus I recall you,
 yet urge you on, for if your enterprise
 is mad, what else am I? But when the prize
 is one so great, ambition seems less reckless.
 Perhaps indeed you'll claim, in your defence,
 the prize I seek is infinite; and yet
 what basis, tell me first, has your ambition?
 You sigh for one you serve? You'll say you've reason
 if you believe your eyes; but you should tell them
 you're building towers of diamond on straw.
 I'll lay the blame on you if all goes ill,
 and yet the guilt's not yours alone, but shared;
 for you may claim, when I'm alarmed how high
 above my heart my passion's let you fly,

my lowly state makes you ascend the sky.
When one offended thus defends the offender,
all must assume he knows he caused the offence.
Thus I must give my blessing to your boldness;
for both of us can offer this excuse:
you, that you're lost on my account, and I,
that I but followed you, not knowing whither.
Go with my blessing then, though they destroy you
a thousand times for your presumptuousness.
One so well lost can't be accounted lost.
Others give thanks for what they find, but I'll
thank you for what I lose, for if I lose,
that loss will be a gain I gladly choose.

III. *Le chien du jardinier*, traducción de Frédéric Serralta, ob. cit., p. 465.

Tous sortent par l'autre porte en suivant la Comtesse, et Teodoro reste là.

TEODORO : - vous, ma pensée nouvelle, portée aux nues par le vent au point que, bien que vous soyez ma propre pensée, votre envolée me fait rire; cessez, arrêtez vos élans, car je vous retiens et vous rappelle à moi; en effet, les conclusions que me dictent l'un et l'autre ne peuvent qu'être les mêmes, l'entreprise étant insensée, quoique nulle audace ne soit excessive quand la récompense est grande. Et si vous donnez comme excuse que celle que j'espère est infinie, voyons tout d'abord, ô ma pensée, sur quoi vous vous fondez. Vous aimez la personne que vous servez? Vous répondrez que ce n'est pas sans raison, si vous en croyez vos yeux; dites-leur donc, ma pensée, que vous bâtissez des tours de diamant sur d'humbles fétus de paille. Si l'issue ne m'est pas favorable, je veux vous en rendre fautive; mais comme nous le sommes tous deux, il n'est pas juste que l'on rejette la faute sur vous, parce que vous pourrez aussi, lorsque je vous projette au-dessus de mon âme et que je m'effraie devant la hauteur où mon amour vous a fait parvenir, dire que si vous montez aussi haut c'est parce que moi-même je suis placé si bas. Lorsqu'un homme à qui l'on fait du tort défend celui qui le lui fait, on comprend qu'il a été lui-même à l'origine du préjudice subi; soyez donc audacieuse à la bonne heure, car, même si nous nous perdons tous deux, nous avons cette excuse: vous, vous vous perdez par ma faute, et moi, je vous ai suivie sans savoir où nous allions. Allez donc à la bonne heure, même si pour votre audace on vous inflige mille morts, car on ne peut dire perdu celui qui se perd si bien. Ainsi que certains font compliment de ce que l'on retrouve, je suis dans un tel état que je vous le fais de vous perdre de la sorte, car c'est se perdre si bien que même ce malheur peut inspirer l'envie.