

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

**PRESENCIA DE COMEDIANTES ESPAÑOLES
EN EL PATIO DE LAS ARCAS DE LISBOA (1608-1640)**

Mercedes de los Reyes Peña
Piedad Bolaños Donoso
Universidad de Sevilla

Instituto de Estudios Almerienses
Departamento de Arte y Literatura
1992

PRESENCIA DE COMEDIANTES ESPAÑOLES
EN EL PATIO DE LAS ARCAS DE LISBOA (1608-1640)(*)

Mercedes de los Reyes Peña
Piedad Bolaños Donoso
Universidad de Sevilla

Tras el fallecimiento de Fernando Díaz de la Torre el primer dueño del Patio de las Arcas, en Lisboa, producido entre el 25 de noviembre y el 2 de diciembre de 1606¹, ninguna modificación sobrevendrá, de inmediato, ni en el funcionamiento del corral y contratación de los comediantes ni en sus condiciones de explotación. Sólo éstas últimas se verán alteradas siete años después, cuando, en 1613, su viuda y sucesora en la posesión del Patio, Dña. Catalina de Carvajal, queda obligada como precisaremos más adelante a ceder algo más de sus beneficios al Hospital de Todos los Santos.

Concluida la temporada dramática de 1606-1607, el 2 de mayo de este último año se registra un ingreso por volatines que «volterao o patio»². Como indicábamos al final de nuestro artículo dedicado al período de 1580-1607, lo avanzado de la fecha de la anotación el 2 de mayo, habiendo sido el 15 de abril Domingo de Resurrección nos hacía preguntarnos si su actuación se desarrollaría durante la Cuaresma o en los días siguientes a la Pascua, ya en la nueva temporada (1607-1608)³. Una temporada ésta con actividad teatral en el Patio de las Arcas⁴, pero para la que no podemos apuntar ningún nombre de autor, pues, igual que ocurrirá

* Este trabajo es continuación del titulado «Presencia de comediantes [españoles] en Lisboa (1580-1607)», publicado en *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*. Estudios reunidos por María Luisa Lobato, Kassel, Edition Reichenberger, 1990, pp. 63-86. El período comprendido entre 1640-1697 está publicado en *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8/I-III (1989), t. III, pp. 863-901, con el título «Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1640-1697)».

1. Cfr. «Presencia de comediantes [españoles] en Lisboa (1580-1607)», art. cit., p. 83.

2. Archivo del Hospital de San José, *Livro de Receita*, 1606-7, fol. 285^r. En adelante: AHSJ.

3. Cfr. «Presencia de comediantes [españoles] en Lisboa (1580-1607)», art. cit., p. 83.

4. AHSJ, *Livro de Receita*, fols. 242^v-270^v.

en las dos siguientes: 1608-9⁵ y 1609-10⁶, las partidas de los libros de cuentas del Hospital se limitan a señalar la fecha en la que se abre la caja de las comedias, la cantidad correspondiente a dicha Institución (con o sin contar el alquiler del «camarote» del Hospital) y, no siempre, los días a los que pertenece la recaudación anotada. Los otros documentos de que a veces nos valemos, tampoco nos ayudan en esta ocasión para llenar el vacío de nombres de comediantes presentes en las Arcas durante las temporadas de 1607-8, 1608-9 y 1609-10.

Más afortunadas hemos sido para la temporada de 1610-11, pues, si bien en sus primeros días desconocemos el nombre del autor que estuvo representando⁷, sabemos que, avanzada un poco aquélla, llega al Patio de las Arcas ALONSO DE RIQUELME, tras haber celebrado las representaciones del *Corpus* en Madrid y una vez conocido el fallo del jurado sobre la «joya» (éste decide repartirla entre los dos autores participantes: Riquelme y Hernán Sánchez de Vargas)⁸. Es cierto que su nombre no se registra en los libros de contabilidad del Hospital de Todos los Santos, para esta temporada⁹, pero las noticias sobre su presencia en las Arcas, recabadas de forma indirecta, son bastante fidedignas¹⁰. Es muy posible que este autor pusiera en escena, entre otras obras, *La batalla del honor*, de Lope de Vega. El manuscrito autógrafo del Fénix, «que conservaba Riquelme desde su adquisición, el 18 de abril de 1608» en palabras de Agustín de la Granja, recoge varias licencias

5. AHSJ, *Livro de Receita*, 1607-8, fols. 278^v.-280^v, y 1608-9, fols. 250^v.-293^r.

6. AHSJ, *Livro de Receita*, 1609-10, fols. 250^r.-297^v.

7. AHSJ, *Livro de Receita*, 1609-10, fols. 297^v.-305^r. La primera anotación lleva fecha del 20 de abril y recoge el fruto de ocho días de representación: 17.600 «réis», más 1.960 de siete días del alquiler del «camarote». Conocemos, además, que se abrió la caja el 4, el 18 y el 24 de mayo de 1610, pero nunca se nos ofrecen noticias de autor o autores concretos.

8. Cfr. Agustín de la Granja, «Lope de Vega, Alonso de Riquelme y las fiestas del Corpus: 1606-1616», en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varesy*, editado por J.M. Ruano de la Haza, Ottawa, Dovehouse Editions Canada, 1989, pp. 57-79; pp. 65-66. He aquí la información que el citado investigador proporciona sobre la llegada de Riquelme a Lisboa: «Alonso de Riquelme comenzó el mismo día [24 de junio] los preparativos de otra larga gira teatral, encomendando a unos carreteros de llescas el transporte del grueso de su compañía hasta Aldea Gallega, lugar próximo a Lisboa. En Madrid quedó el autor, con su compañero Pedro de Villanueva (o de Callenueva), para cobrar las últimas deudas de sus actuaciones durante el Corpus y con el fin de ganar tiempo puso en marcha también, desde la Corte, con parte de su hato, al carretero Jerónimo de Baeza, solicitándole previamente un préstamo de 200 ducados que le devolvería a su llegada a Aldea Gallega, calculada para antes del 16 de julio [...] Concentrada, por fin, la compañía, entró en Lisboa, atravesando el Tajo, cuando aún no había acabado el caluroso julio».

9. AHSJ, *Livro de Receita*, 1610-11, fols. 244^v.-270^r.

10. Recordemos la, ya aludida por Agustín de la Granja, obligación de Alonso de Riquelme, autor de comedias, y Pedro de Villanueva, su compañero, con Jerónimo de Baeza, carretero. Le pagarían a los dos días de haber llegado a Lisboa. Está firmada el 28 de junio de 1610. (Cfr. Cristóbal Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca del histrionismo en España en los siglos XVI y XVII* (1^a serie), Madrid, 1901, pp. 121-122).

y aprobaciones para que pueda ser representada en diversas ciudades españolas y, entre ellas, la concedida en Lisboa, el 27 de julio de 1610, firmada por Fr. Manoel Coelho¹¹.

Ignoramos el tiempo que Riquelme se detuviera en Lisboa, pero de lo que sí estamos seguras es que a finales de ese mismo año -1610- el manuscrito en cuestión se encontraba en tierras sevillanas, aunque la aprobación solicitada no le llegara hasta el 29 de febrero del año siguiente¹². En opinión de Agustín de la Granja, «desde mediados de enero de 1611 hasta el 5 de noviembre del año siguiente, hay constancia de que Alonso de Riquelme anduvo representando por todo el sur de la península...»¹³. Por las anotaciones plasmadas en los libros de cuentas del Hospital de Todos los Santos, sabemos que las representaciones en el Patio de las Arcas se interrumpieron durante un mes escaso -el de diciembre-, quizás debido a la marcha del autor, reanudándose en los últimos días del mismo para continuar hasta un día antes del Miércoles de Ceniza (16 de febrero)¹⁴; corto período dramático para el que hubo de contratarse otra compañía. Estamos convencidas de que el pueblo olisiponense supo apreciar en Riquelme y toda su gente -Lucía de Salcedo, Jerónima de Burgos, Luis Alvarez...¹⁵- su gran profesionalidad, por las recaudaciones anotadas, confirmación de su buen hacer, que se le había ya reconocido en la representación de los Autos Sacramentales celebrados en Madrid, en 1610.

La temporada de 1611-12 queda reducida a dos pequeños períodos de actividad dramática: la caja de las comedias se abre, por primera vez, el 20 de septiembre, con una cifra (32.920 «réis») que responde a la parte del Hospital por

11. Cfr. Agustín de la Granja, «Lope de Vega...», art. cit., p. 78, n. 45. Dicho manuscrito se encuentra en la BN de Madrid, Ms. Res. 154. Dice así la licencia: «Não heio cousa per onde se não possa representar. Em Lisboa, a 27 de julho de 610. Fr. Manoel Coelho [rúbrica]». Las otras ciudades que aparecen, en otras tantas licencias, son: Madrid, 21 de abril de 1608; Sevilla, 29 de febrero de 1611; y Jaén, 21 de julio de 1612. Al transcribir, respetamos al máximo la grafía del original. No obstante, para facilitar la lectura, desarrollamos las abreviaturas, subrayando las letras sobreentendidas en el original; seguimos el uso moderno en el empleo de las letras mayúsculas; puntuamos y separamos las palabras con criterios actuales; y ponemos, siempre que es necesario, la cedilla en ç a/o/u. Agradecemos a nuestras compañeras de Paleografía de la Facultad de Geografía e Historia de Sevilla su valiosa colaboración.

12. En el manuscrito citado, encontramos una petición de revisión de la obra para que se le conceda la aprobación y así pueda ser representada «... en Sevilla y su arzobispado...», fechada el 24 de diciembre de 1610 y firmada por Jerónimo de Herrera. Lo que nos llama la atención es que dicha aprobación (firmada por el licenciado Juan Vázquez de Torres) no se le otorgara hasta pasados dos meses -el 29 de febrero de 1611-, cuando lo normal es que transcurran entre ambas sólo unos días.

13. Cfr. Agustín de la Granja, «Lope de Vega...», art. cit., p. 66.

14. AHSI. *Livro de Receita*, 1610-11, fols. 244v²-278v².

15. Cfr. Agustín de la Granja, «Lope de Vega...», art. cit., pp. 65-66.

ocho días de representación¹⁶. La última anotación de este primer período se realiza el 11 de octubre y su cuantía (13.780 «réis») corresponde a seis días de representación¹⁷, siendo bastante menos elevada, proporcionalmente, que la anterior. El segundo período o ciclo dramático no se abre hasta los primeros días del año siguiente -2 de enero de 1612-, sin especificarse en el libro de cuentas a cuántos días de representación corresponde la cantidad anotada (23.800 «réis»). Pudiera tratarse del producto de siete días de representación, ya que el apunte que suele acompañar al realizado para las comedias -el producto del alquiler de un «camarote» perteneciente al Hospital- recoge la cantidad de 1.800 «réis», «de sete días que se alugou o camarote das comedias»¹⁸. La última anotación que cierra la temporada -suponemos que fuera hecha antes del Miércoles de Ceniza [7 de marzo], pues desconocemos la fecha- recoge el nombre del autor que estuvo representando: «que tantos se acharaõ na arca das comedias que se abriou quando se foi Claramonte»¹⁹. Indudablemente, se refiere a ANDRES DE CLARAMONTE, uno de los futuros doce miembros que, en 1615, serían nombrados por dos autos del Consejo de Castilla, para la reforma de las comedias «proueidos vno en catorce de Março, y otro en ocho de Abril deste presente año de mil y seiscientos y quince, para que se guarde assí en esta corte, como en todo el Reyno», como los únicos representantes legales que podían actuar en la Península²⁰. Es de lógica pensar que Claramonte fuera el que ocupara el segundo período de la temporada de 1611-12, quedándonos sin revelar el nombre del autor que representara en septiembre-octubre de 1611.

Hay que decir que la temporada dramática de 1612-13, se cubre en su totalidad, sin que ningún mes quedara sin representaciones. No obstante, en agosto, la actividad debió de ser casi nula, pues desde el 3 del mismo hasta el 12 de septiembre no hay anotaciones procedentes de los ingresos de las comedias²¹. Los agobiantes calores del verano obligarían al cierre del corral. La primera anotación se realiza el 21 de mayo, y la última el 20 de febrero del año siguiente, que era Miércoles de Ceniza²². Las cuatro primeras representaciones que abrieron

16. AHSJ, *Livro de Receita*, 1611-12, fol. 251v^o.

17. *Idem*, fol. 254v^o.

18. *Idem*, fol. 264^o.

19. *Idem*, fol. 271v^o.

20. Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, 1904, p. 626.

21. AHSJ, *Livro de Receita*, 1612-13, fols. 245^o y 248v^o.

22. AHSJ, *Livros de Receita*, 1611-12, fols. 280v^o-284^o, y 1612-13, fols. 241^o-265v^o.

la temporada corresponden a unos «comedeantes [...]»²³ que uierao de Setuual»²⁴, lo que nos confirma, una vez más, los recorridos que los comediantes realizaban por tierras lusitanas, igual que sucedía en territorio castellano²⁵.

Otros autores podemos decir que tuvieron intención de pasar o que pasaron, en esta temporada, por las Arcas, pues, aunque no se registran nombres en los libros de cuentas, los hemos obtenido gracias a las noticias facilitadas por otro tipo de documentos. Tal es el caso de TOMAS FERNANDEZ que, tras realizar dos autos en la Octava del *Corpus* en Toledo²⁶, se compromete -en la persona de Blas Ruiz- a ir a la ciudad de Lisboa y representar en las Casas de las comedias que pertenecen a Catalina de Carvajal -actual dueña del Patio de las Arcas-, «para mediados del mes de jullio primero que verna deste año de mill y seiscientos y doce, y estara y asistira en ella hasta fin del mes de octubre luego siguiente deste año»²⁷. A finales del mes de junio -28 de junio, exactamente- se encuentra todavía en Toledo, donde firma un compromiso para representar en esa ciudad «desde once de julio primero deste dicho año [...] hasta catorce dias del mes de agosto luego siguiente deste dicho año»²⁸. De lo que se deduce que tuvo que dejar de cumplir alguno de los dos compromisos plasmados en los respectivos documentos. Nos inclinamos a pensar que el primero, pues el 12 de septiembre se encuentra trabajando en Valencia, ciudad en la que permanecerá hasta primeros del año siguiente²⁹. Además, dada la obligación contraída por DOMINGO BALBIN, autor de comedias, para ir a

23. Estos puntos suspensivos indican la presencia en el texto de una palabra que, a pesar de nuestros esfuerzos y las consultas realizadas, no hemos podido descifrar.

24. AHSJ, *Livro de Receita*, 1611-12, fol. 280v^o.

25. Véase Mercedes de los Reyes Peña y Piedad Bolaños Donoso, «Loa para empezar en Lisboa. Presencia del teatro español en el Patio de las Arcas», en *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Salamanca-Valladolid, 23-27 de julio de 1990), en prensa. En ella, se hace mención expresa de cómo [en 1672] los comediantes vienen, igualmente de Setúbal, pero, en esta ocasión, tras el período de cierre estival del Patio de las Arcas.

26. Cfr. Hannah E. Bergman, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Madrid, Castalia, 1965, p. 478; a su vez, remite a Francisco de B. San Román, *Lope de Vega y los cómicos toledanos y el poeta Sastre*, II, Madrid, 1935, p. 171, doc. 318.

27. Cfr. Francisco de B. San Román, *Lope de Vega...*, op. cit., p. 171, doc. 319, fechado el 9 de abril de 1612.

28. *Idem*, pp. 174-5, doc. 326.

29. Cfr. Hannah E. Bergman, *Luis Quiñones de Benavente...*, op. cit., p. 478. Aunque Tomás Fernández no llegara a representar en el Patio de las Arcas, nos parece interesante reproducir las condiciones en que es contratado por su propietaria, como ejemplo de las obligaciones y derechos que nuestros comediantes tenían en este corral lisboeta: por razón de su ida y asistencia desde mediados de julio a finales de octubre, «la dicha Catalina de Carvajal ha de dar al dicho Tomas Fernandez, los aprovechamientos que tiene en la dicha Casa de las comedias por ocho dias en esta manera: los dos de ellos de comedia nueva y los dos de fiesta y los quatro de comedias viejas, y en esta forma los dias que escogiere el dicho Tomas Fernandez, y mas le ha de prestar al dicho Tomas Fernandez quatro mill reales...» (Cfr. Francisco de B. San Román, *Lope de Vega...*, op. cit., p. 171, doc. 319).

representar a Lisboa para finales «del mes de octubre primero que verna deste año de mill y seiscientos y doce, y estare -dice- y asistire en ella hasta el día de carnestolendas luego siguiente del año de mill y seiscientos y trece...»³⁰, éste se pudo adelantar ante la ausencia de Tomás Fernández y marchar a ocupar su lugar, permaneciendo todo el período dramático que restaba para completar la temporada. Suponemos que sucedieran así las cosas por la obligación del carretero Francisco Pérez Barroso para llevar a Balbín y a su compañía a Lisboa, el 24 de julio, fecha un tanto temprana si el traslado no se hubiera tenido que efectuar hasta octubre, como era su primer compromiso³¹. Como más de un autor hizo, una vez concluido su contrato con las Arcas, partió desde Lisboa camino de Sevilla para representar en esta ciudad los autos del *Corpus*, compartiendo responsabilidades con las compañías de Diego de Santiago y Cristóbal Suárez Camacho³².

El inicio de la temporada 1613-14 se abre con un cambio en las condiciones de explotación del Patio por Dña. Catalina de Carvajal: por contrato con el Hospital, firmado el 13 de abril de 1613 y ratificado por un «alvará» de 24 del mismo mes y año, se ve obligada a ceder a dicha Institución las tres quintas partes de su rendimiento, en lugar de las dos quintas pactadas por Fernando Díaz -su marido- en 1591, a cambio de conservar el monopolio de las representaciones³³. Este cambio no debió de influir en el ánimo de la dueña del Patio, pues la actividad dramática en las Arcas durante esta temporada no cesó ni siquiera en los meses estivales. La caja de las comedias se abre, por primera vez, en abril de 1613 y, por última, el 13 de febrero de 1614, un día después del Miércoles de Ceniza³⁴. Como dato anecdótico, queremos señalar que en el *Livro de Receita* de 1613-14, en varias ocasiones, se puntualiza la nueva asignación que recibe el Hospital: «... das tres partes que lhe cabe da caixa das comedias...»³⁵, testimonio de que lo convenido en el contrato se viene cumpliendo. Como otras veces, no se registra el nombre de la compañía o compañías que pudieron haber estado representando esta temporada.

30. Francisco de B. San Román, *Lope de Vega...*, op. cit., p. 172, doc. 321, firmado el 10 de abril de 1612.

31. *Idem*, p. 175, doc. 328.

32. Cfr. José Velázquez y Sánchez, «Fiesta del Corpus en Sevilla en 1613», *Revista de Ciencias, Literatura y Arte*, VI (1860), pp. 219-36, pp. 225-26 y ss.; y José Sánchez Arjona, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, Imprenta de E. Rasco, 1898, pp. 154-6.

33. Véase nuestro artículo «Presencia de comediantes [españoles] en Lisboa (1580-1607)», art. cit., p. 84, donde exponemos este punto con mayores precisiones.

34. AHSJ, *Livros de Receita*, 1612-13, fol. 272v^a, y 1613-14, fol. 262r^e.

35. AHSJ, *Livro de Receita*, 1613-14, fol. 242^a, por citar un ejemplo.

Llegamos a la temporada de 1614-15, pletórica de representaciones, como atestiguan los datos recogidos en los libros de cuentas³⁶, y parca en noticias de otra naturaleza. Es probable que parte de esta temporada fuera cubierta por la compañía de JUAN ACACIO BERNAL que, desde Toledo -donde se encontraba en noviembre-diciembre de 1614³⁷-, pudo haberse trasladado a Lisboa, si es que cumplió con lo establecido en una escritura de 28 de noviembre de 1614, de la que otra de la misma fecha nos da noticia: «...y así declaran que si por algún caso el dicho Juan Acacio y su compañía no salieren desta ciudad para la de Lisboa al tiempo y en la forma que tienen capitulado por otra escritura, hoy día de la fecha desta, ni tuviere efecto el dicho viaje, la dicha obligación...»³⁸. Fuera quien fuera el autor, hubo de representar la comedia *La isla bárbara*, de Miguel Sánchez «El Divino», ya que un manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, recoge las licencias de representación dadas, en Lisboa, el 12 y 13 de enero de 1614³⁹.

La temporada dramática de 1615-16 se refleja en el libro de cuentas, por primera vez, con la apertura de la caja de las comedias el 2 de mayo de 1615, fecha desde la que, de forma sistemática, se anota tanto el producto recaudado bajo el concepto de «arca» o «caixa» de las comedias, como el de «camarotes» y «porta»⁴⁰. Durante los meses estivales no hubo reposo en las representaciones, por lo que podemos decir que fue una de las temporadas más completas. Nos cuesta trabajo aceptar que, sabiendo las dificultades para contratar compañías y los gastos que ocasionaba su traslado hasta Lisboa, en esta ocasión, tengamos dos autores en el Patio de las Arcas por las mismas fechas, prácticamente. El primero que debió de pisar tierras portuguesas - si las pisó - fue PEDRO DE VALDES que, en compañía de su mujer, Jerónima de Burgos, el 15 de junio de 1615, se concierta en Madrid, con Francisco Fernández, arriero portugués, para que le transporte su hato hasta Lisboa⁴¹. Si llegó a cumplirse este compromiso, hemos de suponer que su estancia

36. Cfr. AHSJ, *Livros de Receita*, 1613-14, fols. 266v^o-276r^o, y 1614-15, fols. 241v^o-267r^o.

37. Cfr. Francisco de B. San Román, *Lope de Vega...*, op. cit., pp. 198-9, docs. 401 y 402; y Cristóbal Pérez Pastor, *Nuevos datos...* (1ª serie), op. cit., p. 154.

38. Cfr. Francisco de B. San Román, *Lope de Vega...*, op. cit., p. 198, doc. 401.

39. BNM, Ms. 16.859. Dicen así las licencias: «Esta comedia intitulada *La isla barbara* se pode representar, porque nao ueio nella cousa que seia contra os bons costumes. E tera primeira, primeiro, licença do ordinario sub *censura*. Lisboa, 12 de Janeiro de 1614. Agostinho da Cunha Villasboa [Rúbrica]. "Poderse representar esta comedia intitulada *La isla barbara* com intremes e bailes honestos. Lisboa, 13 de Janeiro de 1614. Paulo...[ilegible]». Nuestro agradecimiento a Stefano Arata por habernos facilitado esta licencia.

40. AHSJ, *Livros de Receita*, 1614-15, fols. 271v^o-274v^o, y 1615-16, fols. 242r^o-263r^o.

41. Cfr. Cristóbal Pérez Pastor, *Nuevos datos...* (1ª serie), op. cit., p. 158.

fue muy corta o que compartió con otro autor el Patio, pues TOMAS FERNANDEZ sale de Toledo, el 8 de julio, en dirección, igualmente, a Lisboa, con intención de estar representando en las Arcas hasta finales de agosto⁴². Nos inclinamos hacia este último autor como el que, con más probabilidad, estuviera representando en Lisboa. No podemos olvidar que hacía unos años había dejado de cumplir otro contrato con el mismo Patio, por lo que ahora no volvería a incurrir en la misma 'falta'. Conocemos la relación de actores que acompañaron a Tomás Fernández en las fiestas de la «otava del Santísimo Sacramento» de Toledo (4 de abril de 1615), por lo que apuntamos como posible que todos ellos le acompañaran en las Arcas, si respetaron el compromiso que adquirían al formar compañía al inicio de cada año⁴³.

Dice el refrán «días de mucho, vísperas de poco». Esto es lo que ocurrió en las Arcas en la temporada de 1616-17 que fue, con relación a la anterior, bastante pobre, desde el punto de vista dramático. Sólo se registran entradas en los libros de cuentas a partir del mes de noviembre de 1616, continuando éstas, ya sin interrupción, hasta el 17 de febrero del año siguiente⁴⁴. En este último apunte se declara que «se acabaráñ as comedias dia de Entrudo 7 deste Fevereiro»⁴⁵. Como viene siendo habitual en estas últimas temporadas, no se precisa el nombre de los comediantes que estuvieron en el Patio. Gracias a otro tipo de documentos -los contratos notariales-, podemos apuntar que el autor que con toda probabilidad representó en estos meses en Lisboa fue PEDRO LORENTE, ya que el 10 de diciembre de 1616 otorgó, ante un escribano de dicha ciudad, un poder a Pedro López de Mesa, vecino de Sevilla, para que se concertara en su nombre con Diego de Almonacid y Luis de León, a cuyo cargo estaban las casas de comedias de la ciudad hispalense; y allí se hallaba presente el 27 de enero de 1617, cuando se

42. Cfr. Francisco de B. San Román, *Lope de Vega...*, op. cit., p. 210, docs. 433 y 434.

43. He aquí la relación: «Ana Maria, su muger, e Juan Bautista Valenciano e Juan Geronimo Valenciano y Manuel Enriquez e Mateo Ramirez y Isabel Muñoz y Francisco Sanchez Canlado (?) e Pedro Maldonado e Maria de los Angeles e Cebrian Dominguez e Vicente Ortin y Pedro de Aimansa y Alonso de Montenegro y Benito Mercado e Madalena de Chaves e Francisca Muñoz...» (en Francisco de B. San Román, *Lope de Vega...*, op. cit., pp. 205-6, doc. 420). Como indica Agustín de la Granja, en un artículo aparecido cuando este nuestro estaba ya en prensa, hay que rectificar en esta lista el nombre de Manuel Enriquez por el de Manuela Enriquez, que es el correcto (Cfr. Agustín de la Granja, "Una caso de amancebamiento en la compañía de Juan Jerónimo Valenciano", en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*. Actas del Congreso Internacional sobre Teatro y Prácticas Escénicas en los siglos XVI y XVII, organizado por el Departamento de Filología Española de la Universitat de València, celebrado en la Facultat de Filologia, los días 9, 10 y 11 de mayo de 1989, eds. Manuel V. Diago y Teresa Ferrer, València, Universitat, 1991, pp. 349-68, p. 354, n.13).

44. AHSJ, *Livro de Receita*, 1616-17, fols. 271^o-272^o.

45. *Idem*, fol. 272^o.

firma el concierto⁴⁶. Según éste, Pedro Lorente debía venir a Sevilla, con toda su compañía, para el 20 de febrero, donde comenzaría a representar desde el primer día de Pascua Florida de este año de 1617 hasta doce días después de pasada la fiesta del *Corpus Christi*⁴⁷. Como las comedias en las Arcas no acabaron hasta el 7 de febrero, Pedro Lorente no debió andar sobrado de tiempo para trasladarse a Sevilla y cumplir con la fecha de llegada establecida. En la escritura que estamos utilizando, aparecen también los nombres de los actores de su compañía, que, como decíamos, tenían que acompañarle: «Alonso de Olmedo Tufiño, Juan de Sotomayor, Francisco de Robles, Francisco Trebiño, Gaspar de Tapia, Juan de Tapia, Diego Fernández, Juan Ximenez, Juan Perez, Isabel Blanca, con toda la demas gente...». Si bien la presencia de todos era ineludible, se hace especial hincapié en la de los dos primeros -Alonso de Olmedo Tufiño y Juan de Sotomayor-, pues, si alguno de estos dos faltare, los arrendadores le dejarían de pagar a Pedro Lorente los 100 reales diarios convenidos, excepto -¡claro está!- «si alguno de ellos hiciere finamiento»⁴⁸. Y, desde luego, Juan de Sotomayor estuvo y no debió de defraudar las expectativas de los arrendadores, ya que por su buen hacer como representante en el carro de *La saltadora del Cielo* obtuvo 3.400 maravedís, en el *Corpus hispalense*⁴⁹. Aunque el actor Juan de Montemayor y su mujer -Ana María de Ulloa- no figuran citados entre los miembros de la compañía de Pedro Lorente, sabemos que, por las mismas fechas que éste, aquéllos estuvieron también en Lisboa, pues, el 13 de febrero de 1617, se comprometen, en Madrid, para la próxima temporada, con el autor Fernán Sánchez de Vargas, que había de pagarles, además de lo estipulado por ración y representaciones, «los gastos del viaje que han hecho desde Lisboa á esta corte»⁵⁰.

Una vez pasada la Cuaresma de 1617, comienza la temporada dramática siguiente, es decir, la de 1617-18. La primera anotación recogida lleva fecha de 8 de mayo y la última de 1 de marzo del año de 1618⁵¹. Uno de los autores que pisaron las tablas del corral fue ANTONIO DE GRANADOS que -según refiere Sánchez Arjona, basándose en los datos ofrecidos por licencias de representación halladas en manuscritos de comedias que debieron pertenecerle- «en los meses de septiembre y octubre se encontraba en Lisboa»⁵². Efectivamente, el manuscrito de la tragicomedia

46. Cf. Archivo de Protocolos de Sevilla, Oficio 9º, libro 1º de 1617, fols. 248rº-252vº, fol. 248rº. Documento publicado, en parte, por Francisco Rodríguez Marín, en «Nuevas aportaciones para la historia del histrionismo español en los siglos XVI y XVII», *BRAE*, I (1914), p. 336.

47. Cf. *Idem*, fol. 248vº.

48. *Idem*, fol. 248rº y 249rº.

49. Cf. José Sánchez Arjona, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla...*, op. cit., p. 185.

50. Cf. Cristóbal Pérez Pastor, *Nuevos datos...* (II serie), op. cit., p. 45, doc. 133. (El subrayado es nuestro).

51. AHSJ, *Livros de Receita*, 1616-17, fol. 272vº, y 1617-18, fols. 273rº-275rº.

52. José Sánchez Arjona, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla...*, op. cit., p. 124.

El cordobés valeroso Pedro Carbonero, autógrafo de Lope de Vega, con dos repartos incompletos -ninguno de letra del Fénix- en los que aparece Granados encarnando al protagonista, contiene, junto con otra, una licencia firmada en Lisboa, el 22 de septiembre de 1617⁵³. Días antes, había debido solicitar otra para *El cuerdo loco*, pues en este manuscrito, también autógrafo de Lope y en el que figura el nombre de Antonio Granados en la licencia de Jaén (1610), se halla una, dada en Lisboa, a 9 de septiembre de 1617⁵⁴. La coincidencia de los lugares y la proximidad de las fechas de algunas de las licencias de estos dos manuscritos (Valladolid, Jaén y Lisboa), que quizás hubieran podido incrementarse si todas las del primero se pudieran leer, permiten suponer que Granados llevó durante mucho tiempo ambos en su repertorio. Lo que no sabemos es si también formaría parte de él *La Atalanta*, comedia de Gaspar de Ovando, a la que el 5 de enero de 1618 se le concede licencia para que pueda representarse en Lisboa⁵⁵.

Durante la nueva temporada dramática de 1618-19, las representaciones se repartieron, claramente, en dos períodos: uno primero tras la Pascua (el 22 de mayo de 1618 se anota el último ingreso)⁵⁶ y otro, más largo, que se extenderá desde mediados o finales de agosto hasta la Cuaresma de 1619⁵⁷. En el transcurso del primero, debió representarse *La discordia en los casados*, de Lope de Vega,

53. Dice así: «Podesse representar esta comedia intitulada *Pedro Carbonero*, con entremeses y bailes honestos. Em Lisboa, 22 de setembro 617». Paulo...[ilegible]. «O mesmo me parece». Josef Salazar [Rúbrica]. Publicada por José F. Montesinos, ed., Lope de Vega, *El cordobés valeroso Pedro Carbonero. Teatro Antiguo Español. Textos y estudios, VII*, Madrid, 1929, p. 132, a quien pertenecen también los datos expuestos sobre la comedia (pp. 135-37), que hemos comprobado personalmente (BNM, Mss. Res. 166). Las otras ciudades que aparecen en las licencias que pueden leerse, porque hay otras perdidas por el estado del manuscrito, son: Zaragoza, 17 de diciembre de 1603; Valladolid, 13 de julio de 1604; Jaén, 13 de julio de 1610, todas situadas al final de la obra, a diferencia de lo que ocurre con la nuestra, que se halla en el recto de una hoja incluida delante de los repartos.

54. Dice así el texto de la licencia portuguesa: «Podese representar esta comedia yntitulada *El cuerdo loco*, com entremezes e bailes honestos. Lixboa, 9 de setenbro de 1617.[Firma ilegible]. Las restantes licencias están datadas en: Valladolid, 5 de julio de 1604; Valladolid, 9 de mayo de 1607; Zaragoza, 27 de octubre de 1608; Jaén, 10 de julio de 1610; Murcia? Málaga?, 22 de noviembre de 1610; Murcia, 5 de junio de 1611; -[?]-, 25 de diciembre de 1611; Granada, 3 de diciembre de 1615 (Cfr. en Lope de Vega, *El cuerdo loco*, publicada por José F. Montesinos, en *Teatro Antiguo Español, tomo IV*, Madrid, 1922, pp. 129-131).

55. «Podesse representar -dice la citada licencia- esta comedia intitulada *La Atalanta*, poesia de Ouuidio. Em Lisboa, 5 de janeiro 618». Paulo...[ilegible] (BNM, Mss. 15.509). El manuscrito, autógrafo de Ovando, está firmado el 18 de octubre de 1615 y contiene una aprobación y una licencia anteriores a la de Lisboa, dadas en Madrid, a 22 y 23 de noviembre de 1616, respectivamente.

56. AHSJ, *Livro de Receita*, 1617-18, fol. 275^o.

57. AHSJ, *Livro de Despesa*, 1618-19, fois. 60^o-75^o. Hemos de advertir que en este año sólo se encuentra este libro, válido tanto para registrar los ingresos como los gastos.

pues el manuscrito autógrafo posee, entre otras, una licencia otorgada en Lisboa, el 6 de abril de 1618 -el 15 de abril será Domingo de Resurrección⁵⁸-

La nueva temporada de 1619-20 se presenta con alguna novedad, sobre todo, en sus últimos momentos. Esa novedad no es ni más ni menos que la apertura de un nuevo patio que, por algún tiempo, compartirá con las Arcas el honor de recibir a las compañías castellanas. Su nombre: Fangas da Farinha⁵⁹. Su apertura no supuso alteración alguna en cuanto al privilegio que ostentaba Catalina de Carvajal respecto a las representaciones, pues era, igualmente, de su propiedad⁶⁰. La primera recaudación del nuevo patio está recogida en una anotación con fecha del 26 de febrero de 1620⁶¹. En general, podemos decir que la temporada fue bastante completa en cuanto a número de representaciones, ofreciéndose, la mayor parte de ellas, en el Patio de las Arcas⁶². En plena Cuaresma -17 y 18 de marzo de 1619-, el Hospital envió un comisionado a Madrid para contratar a los autores que deberían de empezar la temporada. Fueron dos los que aceptaron: CRISTOBAL ORTIZ DE VILLAZAN, que tendría que representar durante los

58. BNM, Ms. Res. 77. Dice así: «Podesse representar esta comédia intitulada *La discordia en los cazados* con entremeses y bayies honestos. Em Lisboa, 6 de abril 618. Paulo... [ilegible]». Las otras licencias están dadas en: Madrid, 31 de diciembre de 1613, y Granada, 2 de enero de 1615. En el *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, realizado por Julián Pz (Madrid, T. I, 1934, 2ª ed.), la fecha que se adjudica a Madrid es de 1615, fecha errónea debido a una mala lectura del manuscrito o equívoco de imprenta.

59. Fue fundado por D. Juan Hiranço -sobrino de Dña. Catalina de Carvajal, dueña del Patio de las Arcas- y D. Luis de Castro -«senhor da Casa de Barbacena y alcaide-mor de Covilha»-, en 1619, con ocasión de las fiestas que Lisboa preparó en honor de la llegada -en el mes de junio- de Felipe III, rey de Castilla y Portugal. Estaba situado «ao fundo da antiga rua Nova do Almada e ao topo da Calcetaria, ou, para fazer referencias actuais -como indica Gustavo de Matos Sequeira, en 1933-, no sito onde está hoje o Tribunal da Boa-Hora», en propiedades que D. Luis de Castro poseía, junto a su palacio, en las Fangas da Farinha (Cfr. en *Teatro de outros tempos. Elementos para a História do Teatro Português*, Lisboa, 1933, pp. 90-91). Para la historia de este nuevo Patio, véase la obra citada, pp. 90-95, o José Gonçalves Ribeiro Guimarães, «Memorias para a historia dos theatros de Lisboa», *Jornal do Commercio*, n° 6814 (27 de julio de 1876) y 6822 (5 de agosto de 1876). En un próximo estudio, presentaremos por extenso la corta y turbulenta vida de este Patio, dadas las polémicas que ocasionó entre la «Câmara Municipal», su propietaria Dña. Catalina de Carvajal y el mismo Hospital de Todos los Santos.

60. Aunque lo funda su sobrino Juan Hiranço -su heredero en el patio de las Arcas-, éste debió de ser un simple gestor o actuar en nombre de su tía, pues es Dña. Catalina de Carvajal la que siempre figura en los documentos legales del conflicto «Arcas/Fangas», desencadenado a partir de 1622; y, antes, en una partida de 3 de julio de 1620, aparece como «a dona dos pateos» (AHSJ, *Livro de Receita*, 1619-20, fol. 264v°).

61. AHSJ, *Livro de Receita*, 1619-20, fol. 261v°: se registra la parte proporcional al Hospital «de hũ dia que se representou no pateo nouo...». En la siguiente, de 5 de marzo, se cita ya por su nombre: «de tres dias que se representou no pateo das fanguas da farinha...» (el subrayado es nuestro). Por éste, el de «pateo novo» o el de «pateo novo das Fangas da Farinha» aparecerá en los *Livros de Receita* frente al otro denominado, ahora, «Pateo da rua das Arcas», «pateo velho» o «Pateo velho da rua das Arcas».

62. AHSJ, *Livro de Despasa*, 1618-19, fols. 78r°-83r°, y *Livro de Receita*, 1619-20, fols. 260r°-261v°.

meses de octubre y noviembre⁶³, y PEDRO CEBRIAN, que cubriría el resto de la temporada -desde diciembre hasta la llegada de la Cuaresma de 1620⁶⁴-. El primero de los autores había participado en las representaciones del *Corpus* en Sevilla -1619⁶⁵- y, tras detenerse algún tiempo más en esta ciudad⁶⁶, se trasladó a Lisboa. En 1620, lo encontramos, de nuevo, en el *Corpus* sevillano⁶⁷, donde permaneció para inaugurar la temporada del Coliseo, corral en el que tuvieron que cesar las representaciones a causa del incendio que lo destruyó, el 25 de julio de 1620⁶⁸). Pedro Cebrián, tras su estancia en Lisboa, se trasladó, también, a Sevilla para participar, en compañía de Cristóbal Ortiz, en las representaciones del día del *Corpus*⁶⁹.

En 1619, Felipe III se desplazó a Lisboa (abril-julio) con la finalidad de que prestaran juramento a su hijo, el príncipe heredero, hecho que se concretó en el

63. Cfr. Cristóbal Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca del histrionismo...* (1ª serie), op. cit., pp. 177-178. Como hicimos anteriormente, reproducimos las condiciones de su contrato: «se le darán [a Cristóbal Ortiz de Villazán] 6.000 reales castellanos para el viaje por D. Juan Olmedo Docampo en nombre de dicho Hospital, D. Pedro de Menúa, su tesorero, y Doña Catalina de Carvajal, dueña de la casa de comedias de Lisboa./En el primer mes se le darán todos los aprovechamientos que dicho Hospital y casa tuvieren durante los cinco días siguientes: primera y segunda representación, uno de primer día de comedia nueva, y los otros dos en días de fiesta. En el 2º mes, dos días de comedia nueva, dos de fiesta y uno de segundo día de comedia./ Si por estar la casa ocupada no pudiere representar, se le pagarán 500 reales por cada día que pierda» (*Idem*, p. 178).

64. *Idem*, p. 178. Las condiciones en que se contrata a Pedro Cebrián son semejantes a las de Cristóbal Ortiz.

65. Cfr. José Sánchez Arjona, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla...*, op. cit., pp. 195-210. En estas páginas se encuentran registrados los nombres de los actores que formaron la compañía de Cristóbal Ortiz para ese acontecimiento. Es probable que todos o la mayor parte de ellos fueran con el autor al Patio de las Arcas de Lisboa. He aquí sus nombres: Cristóbal Ortiz de Villazán, autor de comedias, y Ana María de Rivera, su mujer, vecinos de Valladolid. Juan Bautista Valenciano, representante, y Dª Manuela Enriquez, su mujer, vecinos de Valencia. Juan Jerónimo Valenciano, vecino de Valencia. Juan de Benavides, barba, vecino de la villa de Acañices en la tierra de Campos. Juan de Vargas, representante, vecino de Plasencia. Agustín Coronel, representante, vecino de Oropesa en el reino de Toledo. Juan Núñez, bailarín, y Dionisia Suárez, su mujer, representantes, vecinos de Madrid. Mariana Jacinta, viuda, música, vecina de Madrid. Bartolomé de Navarrete, músico, vecino de Granada. Acacio de Villanueva, músico, vecino de Toledo. Juan de los Ríos, representante, y Lorenzo de los Ríos, representante, vecinos de Sevilla en la collación de San Pedro». (*Idem*, p. 204).

66. Cfr. Eugenio Asensio, «Trismoya contra poesía. Lope atacado y triunfante (1617-1622)», en *Actas del Coloquio: Teoría y Realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*, Roma, Publicaciones del Instituto Español de Cultura y Literatura, 1981, pp. 257-270, p. 262. Este crítico dice que cuando, en 1619, Cristóbal Ortiz representó en el Coliseo de Sevilla, entre otras obras de su repertorio, llevaba *Querer la propia desdicha*, de Lope de Vega. Y nos preguntamos, ¿sería ésta una de las obras que representara, también, en las Arcas?

67. Cfr. José Sánchez Arjona, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla...*, op. cit., p. 211.

68. Cfr. *Idem*.

69. Cfr. *Idem*, p. 213, y H. Albert Rennert, *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, New York, 1909, p. 451.

mes de julio. Sin apenas haber podido concluir el acto protocolario, tuvo que volver, rápidamente, a la Corte, por complicaciones de la guerra de los Treinta Años. Durante su estancia, tanto en Lisboa como en las principales ciudades portuguesas, se dispusieron espléndidos festejos y entre ellos -¡cómo no!- representaciones teatrales. Fue en Lisboa donde presencié la comedia de *Santa Engracia*, de Sor Violante do Ceo (o Violante de Silveira)⁷⁰, sin que, por ahora, podamos determinar si tuvo lugar en Palacio o, por el contrario, en el Patio de las Arcas. Han de ser obras distintas la escenificada ante el Monarca y la que se representó en Sevilla -entre otras ciudades-, titulada *La esclava del cielo*, *Santa Engracia*, de autor desconocido⁷¹. Ante esta duplicidad de obras de aparente igualdad de títulos -sólo aparente- no podemos más que cuestionarnos cuál sería el texto que reclamaba Juan Bautista Valenciano como suyo, condenando a todo aquel que se atreviera a su representación, sin su licencia. Esta declaración fue recogida ante un notario sevillano, el 4 de mayo de 1621⁷². Probablemente esta obra se la había comprado a Cristóbal Ortiz -autor con el que había trabajado anteriormente- cuando éste le cedió sus derechos de autor designado por su Majestad, el 6 de julio de 1620, convirtiéndose, desde este momento, en director de la compañía⁷³.

70. Cfr. Cayetano A. de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, 1860 (Reedición facsimilar: London, Tamesis Books Limited, 1968, p.91) y [Julían Paz], *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan...*, op. cit., Madrid, T. I, 1934, 2ª ed.: véase *Esclava (la) del cielo (Santa Engracia)*.

71. Cfr. José Sánchez Arjona, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla...*, op. cit., p. 210, y BNM, Mss. 15.705.

72. Cfr. Francisco Rodríguez Marín, «Nuevas apostaciones para la historia del histrionismo...», art. cit., p. 342. Por el resumen del documento ofrecido por el citado erudito, podríamos pensar que se trata de la obra de Sor Violante; pero nuestras investigaciones en el propio Archivo de Protocolos de Sevilla, nos permiten apostar por *La esclava del Cielo*, *Santa Engracia*, de autor desconocido, ya que con este título aparece citada en el documento de Juan Bautista Valenciano al que hacemos referencia en la nota 78.

73. Archivo de Protocolos de Sevilla, Oficio 9, año de 1620, libro 2º, fols. 848r-9vº (nº 17.802). Esta cesión se la hace desde el día de la fecha del poder (6 de julio) hasta el día de Carnestolendas del año que viene de 1621. Las razones que expone Cristóbal Ortiz para cederle sus derechos son de índole personal, ya que -dice- debe marchar a Madrid para atender a "negocios que me ynportan", para lo que debe estar desocupado y sin representar. A su vez le da poder para cobrar en su nombre todas las deudas que tuvieren contraídas con él otros autores o representantes, así como instituciones. En el extracto del documento que publica Rodríguez Marín con la alusión a la compra de comedias -dieciocho- por Juan Bautista Valenciano a Cristóbal Ortiz (Oficio 9, libro 2º, Año 1621, fols. 444r-5vº, fechado el 8 de mayo), no aparecen los títulos de dichas comedias, ni tampoco en el documento, que hemos revisado. En nuestra búsqueda, hemos localizado otros dos: un poder que le da Cristóbal Ortiz a Pedro Cebrián para que pueda cobrar los cincuenta ducados que le corresponden al haber ganado la mitad de la "joya", en la representación del día del *Corpus* de 1620 (Oficio 9, año 1620, libro 2º, fols. 809r-10rº, fecha del 2 de julio); y otro, donde Juan Bautista Valenciano se hace pagar una deuda de 1700 reales, a cargo del dinero que el Cabildo Municipal adeudaba a Cristóbal Ortiz por las representaciones del *Corpus*. (Oficio 9, año 1620, libro 2º, fol. 810vº, fecha del 6 de julio).

La nota a destacar de la temporada de 1620-21 es que conviven dos patios durante toda ella: el de las Fangas da Farinha y el de las Arcas. Desde mediados de agosto, se observa -con alguna excepción- una alternancia en la anotación de los ingresos pertenecientes a ambos patios, lo cual revela un funcionamiento alternativo que se mantiene hasta final de temporada⁷⁴. Como se recordará, Pedro Cebrián, en 1620, había realizado Autos Sacramentales en Sevilla y, estando en esta ciudad, da poder, el 6 de junio, a Francisco Mudarra, vecino de Lisboa, «para que pueda obligarlo con su compañía, recibiendo las cantidades que se anticiparen por los contratos que celebre», para ir a la ciudad de Lisboa⁷⁵, a la que bien pudo volver tras esa estancia positiva que había realizado algunos meses antes. Es todo cuanto podemos aportar para esta temporada, siendo, por tanto, PEDRO CEBRIAN el único autor -que sepamos, por ahora- que pudo representar, ya en las Arcas, ya en las Fangas da Farinha.

En la siguiente temporada (1621-22), se continúan realizando representaciones en los dos patios citados⁷⁶, predominando la presencia de los comediantes en el patio «velho» o de las Arcas. Atendiendo a las noticias recogidas en un contrato notarial, podemos situar al autor BLAS DE ARANDA representando nada más dar inicio la temporada (el 11 de abril había sido Domingo de Resurrección), ya que el 29 de ese mismo mes se anota el primer producto de las comedias⁷⁷. Podría haberle sucedido JUAN BAUTISTA VALENCIANO, que permanecería unos tres meses a partir de la fecha que abandonara Lisboa Blas de Aranda, obligándose a representar en los dos patios «alternativamente, a semanas, o como mas bien me pareciere en ellos entonces»⁷⁸. La muerte de Felipe III ocurrida el 31 de marzo de 1621, con el consiguiente luto decretado hasta el 28 de julio de ese mismo año⁷⁹, afectó al normal

74. AHSJ, *Livros de Receita*, 1619-20, fols. 261v^o-263r^o, y 1620-21, fols. 300r^o-303r^o.

75. Cfr. Francisco Rodríguez Marín, «Nuevas aportaciones para la historia del histrionismo...», art. cit., p. 341. Archivo de Protocolos de Sevilla, Of. 9, libro 2^o, fol. 550.

76. AHSJ, *Livros de Receita*, 1620-21, fols. 303r^o-304r^o, y 1621-22, fols. 300r^o-303r^o.

77. AHSJ, *Livro de Receita*, 1620-21, fol. 304r^o.

78. Archivo de Protocolos de Sevilla, Oficio 9, libro 2^o (s.f.) de 1621. Está firmado el 1^o de mayo. En este documento es donde se hace referencia a la presencia, en esos momentos, en Lisboa, de Blas de Aranda. Cuando lo transcribe Francisco Rodríguez Marín, en «Nuevas aportaciones para la historia del histrionismo...», art. cit., p. 342, le da fecha de 1^o de junio, dato que no concuerda con nuestras notas pero que no es posible corregir ni confirmar, porque en nuestra vuelta al Archivo, tras su reciente apertura, no hemos podido consultar el documento. Este se encuentra desgajado del Oficio al que pertenece, en unas cajas que no están todavía a disposición del público.

79. Cfr. Casiano Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y el progreso de la comedia y del histrionismo en España*, Ed. de J.M. Díez Borque, Barcelona, Labor, 1975, p. 115.

desarrollo dramático dentro del territorio actualmente español⁸⁰, pero no se deja notar en los patios lisboetas, donde las representaciones continuaron la marcha normal de cualquier otra temporada, como queda reflejado en las anotaciones de los libros de cuentas del Hospital⁸¹. Sucedió a Juan Bautista Valenciano, ANTONIO DE GRANADOS, al que Sánchez Arjona, basándose en las licencias de representación de manuscritos que debieron pertenecerle, sitúa en Lisboa, en septiembre de 1621⁸². En las primeras hojas de *La corona merecida*, autógrafa de Lope de Vega, que representó Granados (según consta en la Parte XIV de sus comedias), se contienen varias licencias para *El príncipe despeñado*, y, entre ellas, una fechada en Lisboa, el 8 de noviembre de 1621⁸³. Como sugiere José F. Montesinos, ambas comedias debieron estar encuadernadas en un solo volumen y, al separarlas, esas hojas quedaron unidas a *La corona merecida*, en vez de seguir a *El príncipe despeñado*⁸⁴. Aunque a *La corona merecida* le faltan las licencias de representación (el manuscrito está incompleto), quizás no fuera demasiado aventurado pensar en la posibilidad de que Granados también la pusiera en escena sobre las tablas de las Arcas durante esta estancia en Lisboa.

La temporada de 1622-23 se inicia en el *Livro de Receita* de 1621-22, con un ingreso, el 5 de abril de 1622, de «seis días do camarote» -entre otros conceptos- del «patio uelho» (fol.303r^o). Teniendo en cuenta que el 27 de marzo había sido Domingo de Resurrección, la actividad dramática en las Arcas debió comenzar inmediatamente después de la Pascua. Advirtamos también que, el 21 de marzo -Lunes Santo-, se concede licencia de representación a la comedia *El desdén vengado*, de Lope de Vega, como figura en el manuscrito autógrafa⁸⁵, la cual sería puesta en escena por entonces. Dado que ésta fue representada, en 1617, por

80. Por ejemplo, en Sevilla, estuvieron prohibidas las representaciones, desde el 31 de marzo al 28 de julio (Cfr. Jean Sautereau, *Seville et le théâtre de la fin du Moyen Age a la fin du XVIIe siècle*, Bordeaux, 1984, 2 vols., vol. II, p. 1024).

81. AHSJ, *Livros de Receita*, 1620-21, fols. 303r^o-304r^o, y 1621-22, fol. 300r^o. La primera anotación, ya en período de prohibición, es del 29 de abril; la última, del 22 de julio.

82. Cfr. José Sánchez Arjona, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla.....*, op. cit., p. 124.

83. Cfr. José F. Montesinos, ed., Lope de Vega, *La corona merecida*, en *Teatro Antiguo Español. Textos y estudio*, V, Madrid, 1923, pp. 123. Las otras son de Valladolid, 9 de mayo de 1607; Zaragoza, 10 de noviembre de 1608; Jaén, 9 de julio de 1610; Murcia, 13 de junio de 1611; y Zaragoza, 16 de noviembre de 1611, como hemos podido comprobar personalmente (BNM, Ms. Res. 156: *La corona merecida*). Hemos de advertir que la relativa a Lisboa, no está redactada en los mismos términos que éstas ni que otras concedidas en dicha ciudad.

84. Cfr. José F. Montesinos, ed., Lope de Vega, *La corona merecida*, op. cit., pp. 123-4.

85. BNM, Mss. Res. 109. Dice así el texto de la licencia: «Podesse representar esta comedia intitulada *El desden vengado*, com bailes e entremeses honestos. Lisboa, 21 de Março de 622" Paulo...[ilegible]» El manuscrito contiene otra licencia para Madrid, con fecha del 9 de septiembre de 1617.

JUAN BAUTISTA VALENCIANO, en cuyo reparto figura⁸⁶, podríamos preguntarnos si fue también su compañía la que la escenificó ante el público olisiponense, en el supuesto de que el manuscrito de la obra le siguiera perteneciendo. Los compromisos conocidos por nosotras del citado autor, no le impiden estar en Lisboa en estas fechas. Como indica H. Bergman, desde el 26 de diciembre de 1621 hasta el 3 de febrero de 1622, había dado 35 representaciones en Córdoba⁸⁷, pudiendo haberse trasladado durante la Cuaresma -pensamos- a Portugal para iniciar allí la nueva temporada, es decir, ésta de 1622-23 que historiamos. Una temporada, cuyo primer período dramático acaba con una anotación de 31 de mayo de 1622, «de dous dias de comedia de hus comediante...»⁸⁸. Sobre el segundo, no hemos encontrado datos en los libros de cuentas, pero sabemos, por una «ordem do governo», de 18 de noviembre de 1622, y la respuesta de la «Câmara Municipal», de 21 de noviembre de dicho año, que, por esas fechas había comediantes representando en Lisboa: «Os srs. governadores ordenam -dice la citada orden- que V^{ra} S^{ma} [«Câmara Municipal»] faça dar despacho para os representantes, que aqui estao, fazer em suas comedias no pateo em que agora ofazem [Las Arcas], emquanto nao houver mais outro concertado e capaz de se representar n' elle»⁸⁹; la respuesta de la «Câmara» ratifica esa presencia: «Viu-se em camara o escripto de V^{ra}. S^{ma}., pelo qual lhe ordenam que dêem despacho aos comediantes, para que representem no pateo em que agora o fazem, emquanto nao houver mais outro concertado, capaz de se poder representar n' elle, ao que se satifez com se dizer de palavra ao autor que fôsse continuando com representar aonde o fazia, até se lhe ordenar outra cousa...»⁹⁰. Quizás puede extrañar la inexistencia en la capital de otro patio disponible, siendo tan nuevo el de las Fangas da Farinha, pero éste estaba ya necesitado de reparaciones, igual que el de las Arcas, cuyo estado dejaba bastante que desear, pues «a obra estava fraca e notavel risco de vir abaixo com o peso da gente»⁹¹. Sin embargo, aunque aquél se manda reparar y se ordena que, una

86. Cfr. H.A. Rennert, *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, op. cit., p. 614. A. Castro y H.A. Rennert indican que «la escribió Lope probablemente para los Valencianos, autores de comedias» (*Vida de Lope de Vega*, op. cit., p. 458).

87. H.E. Bergman, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, op. cit., pp. 551-53, donde recoge la biografía de este autor.

88. AHSJ, *Livro de Receita*, 1621-22, fol. 303v^o.

89. Archivo Municipal de Lisboa [AML], *Liv^o V de reg^o de Provisões de Reis*, fol. 162v^o, transcrito por Eduardo Freire de Oliveira, *Elementos para a Historia do Municipio de Lisboa*, t. III, Lisboa, Typographia Universal, 1887, p. 39, por el que citamos (El subrayado y la información entre corchetes nos pertenecen).

90. AML, *Liv^o de Propostas e respostas e reg^o de cons. do tempo d' el-rei D. Filipe III*, fol. 39, transcrito, también, por E. Freire de Oliveira, *Idem*, pp. 39-55, pp. 39-42, por el que citamos (el último subrayado es nuestro). José Gonçalves Ribeiro Guimarães lo había transcrito ya en 1876, «Memorias para a historia dos theatros de Lisboa», *Jornal do Commercio*, n^o 6822, 5 de agosto de 1876.

91. *Idem*, pp. 54-55.

vez arreglado vayan a representar los comediantes que estuvieren en la ciudad hasta que se repare el de las Arcas⁹², su nombre no aparece más en los libros de cuentas del Hospital. Cuando se reanudan las partidas por ingresos del teatro en el *Livro de Receita* de 1623-24 (7 de agosto de 1623), se anota un solo patio, el de las Arcas, aunque su nombre no se indique⁹³.

En la temporada de 1623-24, el conflicto «Fangas da Farinha/Arcas» se recrudece, acabando por triunfar este último patio (apoyado por Dña. Catalina de Carvajal y el Hospital de Todos los Santos) sobre aquél (defendido por la «Câmara Municipal»)⁹⁴. Si bien no podemos ofrecer nombres de autor/autores para esta temporada ni la siguiente, 1624-25, ni tampoco títulos de posibles obras representadas, sabemos que hubo teatro, pues buena prueba de ello son las cantidades registradas en los libros de contabilidad del Hospital⁹⁵. No obstante, la noticia de ciertas deudas contraídas por Manuel Vallejo y Juan Bautista Espínola -un representante de su compañía-, que éstos reconocen y se obligan a pagar (en Valladolid, en agosto de 1624, a través de Gonzalo Cardoso, mercader, estante en esta ciudad) a Ruy Vaz Lopez (mercader) o Pantaleo Bombisi y a Ruy Vaz Lopez o Fernando Bale -respectivamente-, vecinos de Lisboa, en moneda de Portugal⁹⁶, nos permite preguntarnos por una posible estancia de dicho autor y su compañía en Portugal, en 1624, donde pudieron contraer esas deudas. Si ello fuera así, MANUEL VALLEJO actuaría en las Arcas al final de la temporada de 1623-24 (enero-febrero de este último año)⁹⁷ o en la primera parte de la siguiente

92. Cfr. AME, «Resolução de 15 de dezembro de 1622», escrita al margen de la «Consulta da Câmara» de 21 de noviembre de 1622, antes citada, transcrita, igualmente, por E. Freire de Oliveira, en *idem*, pp. 42, n., y por Ribeiro Guimarães, en *idem*.

93. AHSJ, *Livro de Receita*, 1623-24, fols. 280^r-283^r.

94. En 1633, D. Luis de Castro, propietario del terreno del Patio das Fangas da Farinha, lo cede a unos religiosos que aprovecharon los «camarotes» para las celdas y el escenario para capilla. Para una exposición general del conflicto, véase José Gonçalves Ribeiro Guimarães, «Memorias para a historia dos theatros de Lisboa», *Jornal do Comercio*, n.º 6814 y 6822 (27 de julio y 5 de agosto de 1876, respectivamente).

95. AHSJ, *Livros de Receita*, 1623-24, fols. 280^r-283^v, y 1624-25, fols. 280^r-281^v.

96. Cfr. Luis Fernández Martín, *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid. Siglos XVI-XVII*, Valladolid, Universidad, 1989, p. 81. Las cartas de obligación llevan fecha de 21 de agosto de 1624 (Archivo Histórico Provincial de Valladolid, 1878, fols. 129^r-130^r), 25 de agosto de 1624 (AHPV, 1878, fols. 134^r-135^v) y 26 de agosto de 1624 (AHPV, 1878, fols. 136^r-137^v), con la firma de Vallejo en las dos primeras y de J.B. Espínola en la última. Tanto uno como otro, entregan como fianza, mientras que se satisface el pago, parte de sus bienes, que dos alquiladores de mulas de Valladolid -Jorge Martínez y Luis Pérez, respectivamente- han de llevar a la ciudad de Lisboa (fols. 134^r-135^a y 135^v-137^r). Agradecemos a Dña. María Jesús Urquijo, directora del Archivo Histórico Provincial de Valladolid, su gentileza al facilitarnos la reproducción de estos documentos.

97. En 1623, estuvo representado en Madrid, donde todavía se encontraba a principios de diciembre (Cfr. H.E. Bergman, *Luis de Quiñones de Benavente y sus entremeses*, op. cit., p. 556).

1624-25, pues en agosto de 1624 se hallaba ya en Valladolid, posibilidad esta última que nos parece más plausible⁹⁸.

Son escasas las noticias que poseemos para reconstruir la temporada de 1625-26. Según J. Gonçalves Ribeiro Guimarães, antes de octubre de 1625, se representó en el Patio de las Arcas *El hijo de las batallas* del dramaturgo portugués Jacinto Cordeiro. Ciertos datos contenidos en la dedicatoria de la comedia y su localización histórica le permiten dicha afirmación: «Esta comedia -indica Cordeiro en la citada dedicatoria- foi afilhada de v.m. desde as desgraças de Olmedo, que para em tudo andar desgraçado, não teve tempo para a estudar. Fez-se depois, estando v.m. com todos os fidalgos d'este reino n'aquella immortal jornada, em que se restaurou a Bahia[...]. Fez-se, como tenho dito, esta comedia com tanto applauso, que a pediu a universidade de Coimbra, para se fazer nas festas de Santa Isabel»⁹⁹. Como «a esquadra, que saiu em socorro de Bahia -en palabras, ahora, del referido investigador-, fez-se de veia a 2 de novembro de 1624, e a Bahia foi restaurada a 30 de abril de 1625», fue, pues, «a comedia representada no pateo da Rua das Arcas, no dito anno de 1625, antes de outubro, porque n'este mez d'esse mesmo anno, e que devia ter sido representada em Coimbra, nas festas da rainha Santa Isabel, como diz Cordeiro. Aquellas festas foram da canonisação da rainha, e principiaram a 4 de outubro do dito anno de 1625»¹⁰⁰. Al ser la obra representada por MANUEL SIMÓN, como se declara en ella¹⁰¹, hemos de suponer la presencia de este autor en Lisboa antes de octubre de 1625. Por los libros de cuentas, sabemos que durante los meses de julio y agosto hubo actividad en el Patio¹⁰², pudiendo haberse llevado por entonces a las tablas. Desde allí, Manuel Simón debió de trasladarse a Coimbra para representar de nuevo

98. Recordemos que en el Patio de las Arcas hay actividad en ambos períodos, si bien la falta de interrupción en las representaciones desde agosto de 1623 a febrero de 1624 (*Livro de Receita*, 1623-24, fols. 280^r-283^r), nos hacen inclinarnos por la continuidad de una misma compañía y, consecuentemente, por la presencia de Manuel Vallejo si es que estuvo en abril/mayo de 1624: la primera caja de las comedias de esta parte inicial de la temporada se abrió el 16 de abril (el 7 había sido Domingo de Resurrección), y la última, el 30 de mayo (*Idem*, fol. 283^r-283^v). El segundo período empieza con una partida de 14 de septiembre de 1624, tras unos meses de inactividad (*Livro de Receita*, 1624-25, fol. 280^r).

99. Citamos por José Gonçalves Ribeiro Guimarães, «Memorias para a historia dos theatros de Lisboa», *Jornal do Comercio*, n.º 6367 (27 de enero de 1875).

100. *Idem*. El subrayado es nuestro.

101. Ribeiro Guimarães da noticias de un «livro rarissimo» que contiene la primera parte de las comedias de Cordeiro -un total de seis, entre ellas la nuestra-, impreso en Lisboa, por Pedro Craesbeeck, en 1630, donde *El hijo de las batallas* aparece dedicada a Lourenço Pires de Carvalho y representada por Manuel Simón (*Idem*). También C.A. de la Barrera, procedente de una fuente distinta, había recogido unos años antes este último dato (Cfr. Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español...*, op. cit., p. 100).

102. La primera anotación de esta temporada se registra el 14 de julio de 1625 y la última, antes del mes

El hijo de las batallas, a juzgar por las palabras de la dedicatoria¹⁰³. Si admitimos esta estancia de Manuel Simón en tierras lusitanas, habría que adelantar en dos años -de 1627¹⁰⁴ a 1625- la fecha en que aparece como director de compañía.

En la primera parte de la temporada de 1626-27, desde el 12 de abril al 31 de mayo, hemos de registrar la presencia de LORENZO HURTADO en el Patio de las Arcas: el 25 de febrero de 1626 se anotan, en el *Livro de Receita* del Hospital, 40.000 reales portugueses «por que foy arrendado ao attor Lourenço Furtado os aprouejtamentos que pertensiaõ a este Hospittal do pateo das comedjas, de dia de Pascoa ate o Espirito Santo em que se foy»¹⁰⁵. Quizás pueda extrañar que el 25 de febrero se emplee el pasado «foy» (fue) para una acción que ocurrirá el 31 de mayo, pero no olvidemos que se trata de una permanencia previamente pactada en un contrato y que se acepta como cosa consumada. La tentación de situar dicho concierto en la temporada anterior, 1625-26, queda frenada por el hecho de que el Hospital nunca tarda tanto en anotar sus ingresos (pues, como es lógico, Lorenzo Hurtado debió de pagar antes de abandonar las Arcas) y apoyada por la falta de entradas procedentes del teatro desde esa partida del 25 de febrero de 1626 -el Hospital había arrendado sus aprovechamientos- hasta el 3 de octubre del mismo¹⁰⁶, así como por el posible empleo de la fórmula del pago por adelantado, habitual en muchos contratos de este tipo. La variante «attor» por «autor» no la creemos significativa y pensamos que con ese término el escribano se refiere a Lorenzo Hurtado como director de compañía. Si ello fuera así, también se refiere

de octubre, el 18 de agosto (AHSJ, *Livro de Receita*, 1625-26, fol. 280r^a y v^a, respectivamente). Entre ésta y la primera de octubre hay otra sin fecha, pero no la hemos tenido en cuenta por corresponder a volatines (*Idem*, fol. 280v^a).

103. Aunque en las relaciones escritas por el Obispo de Porto, D. Fernando Correia de Lacerda, y por Nicolau Carvalho (Coimbra, 1625) sobre las fiestas celebradas en Coimbra con motivo de la canonización de la reina Isabel, no se digna nada respecto a la comedia de Cordeiro cuando se alude a los festejos ordenados por la Universidad, Ribeiro Guimarães advierte que las palabras del dramaturgo no dejan duda de que la obra fue representada por mandato de dicha Institución (en «Memorias para a historia dos theatros de Lisboa», *Jornal do Commercio*, n.º 6367, 27 de enero de 1875). Fuera o no por orden de ella, *El hijo de las batallas* debió de representarse en Coimbra, siendo probablemente una de esas dos Comedias, en cita de J. Pinto Loureiro, «provenientes de Lisboa [...], de lustosa gente e aparato», que se dieron «em dois dias na praça pública, onde se fez um grande teatro [...], annações e camarotes, com o que a Câmara despendeu 50.000 réis» (José Pinto Loureiro, *O teatro em Coimbra. Elementos para a sua história, 1526-1910*, Coimbra, Câmara Municipal, 1959, p. 60).

104. Cfr. H.A. Rennert, *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, op. cit., p. 602.

105. AHSJ, *Livro de Receita*, 1625-26, fol. 282r^a. Recordemos que, en 1626, Pentecostés cayó en 31 de mayo.

106. AHSJ, *Livros de Receita*, 1625-26 y 1626-27, fols. 282r^a y 270r^a, respectivamente.

a Lorenzo Hurtado como director de compañía. Si ello fuera así, también para este actor podríamos adelantar en algunos años la fecha en que regentaba compañía propia, establecida en 1631¹⁰⁷. Para el resto de la temporada o segunda etapa, una vez transcurridos los calurosos meses del verano-, aunque la actividad dramática es ininterrumpida¹⁰⁸, no podemos aportar nombres de autor/es o compañía/s. Los libros de cuentas, de nuevo avaros, no nos facilitan noticias al respecto. Este vacío se hará también extensivo a las temporadas de 1627-28¹⁰⁹, 1628-29¹¹⁰, 1629-30¹¹¹, 1630-31¹¹², 1631-1632¹¹³ y 1632-33¹¹⁴.

La escasez de datos en nuestra documentación contrasta con las eufóricas afirmaciones de J. Gonçalves Ribeiro Guimarães cuando indica que, por estos años (alrededor de 1627-28), se representaban en el Patio de las Arcas las comedias de Jacinto Cordeiro, algunas de las cuales, «peço menos, foram executadas por companhias, cujos autores, ou directores, eram comediantes notaveis»¹¹⁵. Así, *Amor por fuerza de estrella y portugués en Hungría* fue representada por la compañía de Tomás Fernández; *El juramento ante Dios y lealtad contra el amor*, por María Riquelme; *El mayor trance de honor*, por Riquelme, de nuevo; *El hijo de las batallas*, por Manuel Simón; *La gran comedia de la primera parte de Duarte Pacheco*, por Valdés; y *La gran comedia de la segunda parte de la adversa fortuna de Duarte Pacheco*, por Salazar Mahoma¹¹⁶. Aunque Ribeiro Guimarães sólo apunta fecha de representación para una de ellas -*El hijo de las batallas*, antes de octubre de 1625, como ya hemos visto-, el hecho de que tome los datos de una colección de estas seis comedias publicadas en Lisboa, por Pedro Craesbeeck, en 1630, permite suponer su puesta en escena y la presencia de dichos autores en Lisboa antes de ese año.

107. No obstante, H.A. Rennert -de quien tomamos el dato- advierte que debió ser un bien conocido autor de comedias mucho antes (En *The Spanish Stage...*, op. cit., p. 495).

108. La primera partida -de cuatro días de representación- se anota el 3 de octubre de 1626 y la última, el 18 de febrero de 1627 -el 17 había sido Miércoles de Ceniza- (AHSJ, *Livro de Receita*, 1626-27, fols. 270^r-271^r).

109. AHSJ, *Livros de Receita*, 1626-27, fol. 271^v, y 1627-28, fol. 267^r-v^o.

110. AHSJ, *Livros de Receita*, 1627-28, fol. 269^v, y 1628-29, fol. 267^r-v^o.

111. AHSJ, *Livro de Receita*, 1629-30, fols. 270^r-272^r.

112. AHSJ, *Livros de Receita*, 1629-30, fol. 272^r-v^o, y 1630-31, fols. 270^r-271^r.

113. AHSJ, *Livros de Receita*, 1630-31, fol. 271^r, y 1631-32, fols. 275^r-276^r.

114. AHSJ, *Livro de Receita*, 1632-33, fol. 270^r-v^o.

115. J. Gonçalves Ribeiro Guimarães «Memorias para a historia dos theatros de Lisboa», *Jornal do Commercio*, nº 6543 (28 de agosto de 1875).

116. Cfr. *Idem*, *Jornal do Commercio*, nº 6367 (27 de enero de 1875) y nº 6358 (15 de enero de 1875).

Una serie de licencias de representación estampadas en el manuscrito autógrafo de la comedia *El ejemplo mayor de la desdicha y Capitán Belisario*, del Dr. Mira de Amescua, nos llevan a situar a uno de esos autores antes citados, TOMAS FERNANDEZ, en Lisboa, en noviembre de 1629. La correspondencia entre las fechas de las licencias (Madrid, julio de 1625; Madrid, 19 de diciembre de 1625; Valencia, 2 de octubre de 1627; y Lisboa, 3 de noviembre de 1629)¹¹⁷ y sus movimientos como autor, permiten adjudicarle el manuscrito y hacer dicha suposición. Recordemos que durante el año 1625 estuvo en Madrid, donde hizo el *Corpus* y en otoño dio algunas representaciones en Palacio¹¹⁸; y que entre el 2 de octubre y el 21 de noviembre de 1627 representaba en Valencia¹¹⁹, donde pudo poner en escena esta obra para la que pide y obtiene licencia, el 2 de octubre de 1627. El vacío documental en su vida de autor durante los años de 1629 y 1630¹²⁰, posibilita su presencia en Lisboa a principios de noviembre de 1629, en un período de plena actividad en el Patio de las Arcas¹²¹. Quizás durante esta estancia representara también la comedia de Cordeiro que citábamos más arriba.

Y continuando con los datos ofrecidos por los manuscritos de comedias con licencias de representación, en los meses finales de la temporada de 1629-30 y en los primeros de la siguiente, 1630-31, tres, autógrafos de Lope de Vega, reciben en Lisboa los correspondientes permisos para la puesta en escena de sus respectivas obras: *Amor con vista*¹²², *El piadoso aragonés*¹²³ y *El marqués de las Navas*¹²⁴. La coincidencia de las fechas de las licencias de Lisboa para las dos

117. BNM, Ms. Res. 112.

118. Cfr. H.E. Bergman, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses...*, op. cit., p. 479.

119. Cfr. *Idem*. Vicenta Ezquerdo publica el extracto de un concierto de Tomás Fernández y Cabredo con el Hospital General de Valencia (de 12 de agosto de 1627), en el que aquél se compromete, a través de un procurador, a acudir «con toda su compañía, el 20 de septiembre, seis días más o menos, para efectuar 40 representaciones, recibiendo 200 libras en pago»; y otro, de 2 de octubre de 1627, con el inventario de las prendas que deja en poder del alcaide de la Casa de Comedias como garantía de un préstamo que se le había hecho (Cfr. Vicenta Ezquerdo, «Aportación al estudio del teatro en Valencia durante el siglo XVII: actores que representaron y su contratación por el Hospital General», *BRAE*, LV, (1975), pp. 429-530. pp. 456-57).

120. Véase H.E. Bergman, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses...*, op. cit., p. 479.

121. Cfr. AHSJ, *Livro de Receita*, 1629-30, fols. 270^r-272^r.

122. BNM, Ms. Res. 85. Firmado por Lope en Madrid, a 10 de diciembre de 1626, presenta licencias fechadas en Zaragoza, a 13 de febrero de 1627; Madrid, a 11 de diciembre de 1627; y Lisboa, a 12 y 14 de diciembre de 1630.

123. BNM, Ms. Res. 160. Firmado en Madrid, a 17 de agosto de 1626, presenta licencias fechadas en Madrid, a 15 de septiembre de 1626; Zaragoza, 1^o de febrero de 1627; y Lisboa, a 10 de abril de 1631.

124. José Fernández Montesinos, ed., Lope de Vega, *El Marqués de las Navas*, en *Teatro Español. Textos y estudios*, VI, Madrid, 1925. El ms. autógrafo está fechado en Madrid, a 22 de abril de 1624; y las licencias, en Madrid, a 4 de mayo de 1624; en Zaragoza, a 4 de enero de 1627; y en Lisboa, a 10 de abril de 1631 (Cfr. ed. cit., pp. 115 y 116).

últimas piezas -el 10 de abril de 1631- autorizan a afirmar que ambos pertenecían al mismo autor; y la proximidad de las de Zaragoza para la primera y la segunda 13 y 1º de febrero de 1627, y algo menos para la tercera -4 de enero de 1627-, incitan a pensar en la posibilidad de que los tres formaran parte de un mismo repertorio. Quizás el autor que solicita licencia en Lisboa para *Amor con vista*, en diciembre de 1630, pudiera ser el mismo que la obtiene el 10 de abril de 1631 (en plena Cuaresma, pues el Domingo de Resurrección fue el 20) para *El piadoso aragonés* y *El Marqués de las Navas*. La actividad en las Arcas, ininterrumpida desde finales de noviembre de 1630 hasta Carnestolendas de 1631¹²⁵ y reanudada tras la Pascua¹²⁶, junto a esas licencias fechadas en Cuaresma, apoyarían esta hipótesis, pues, tras un buen final de temporada, el autor y la compañía pudieron haber permanecido en Lisboa para iniciar la siguiente. Sobre la identidad del autor/es (por si no fuera cierta la última suposición) que llevaba/n esas obras de Lope de Vega en su repertorio, los datos de que disponemos no nos permiten por ahora ofrecer ningún nombre concreto.

Las temporadas a las que nos referiremos a continuación se presentan, en los libros de cuentas del Hospital, más ricas en noticias sobre autores, por lo que trabajaremos con datos más firmes y tendremos que lanzar menos hipótesis. No obstante, nuestra investigación no se podrá considerar por ello ni definitiva ni cerrada, pues documentos que aporten nuevas informaciones pueden aparecer en cualquier momento y en cualquier rincón de nuestros archivos.

Las partidas del teatro correspondientes a la temporada de 1633-34, nos sorprenden agradablemente con un nombre de compañía, la de «los comediantes Romero»: el primer ingreso procedente de su actuación lleva fecha de 19 de noviembre de 1633¹²⁷. Antes había habido actividad en las Arcas, pues en 22 de julio se registra una cantidad donde se incluyen varias aperturas de la caja de comedias y otros conceptos, sin especificar fechas ni días de representación¹²⁸; el 27 de agosto se anota un ingreso del «tempo en que aquí estuieraõ os títeres»¹²⁹; y el 1º de octubre y el 6 de noviembre se abren dos nuevas cajas de las

125. La primera partida de esta segunda parte de la temporada dramática de 1630-31 se registra el 2 de diciembre de 1630 y la última, el 5 de marzo de 1631 -Miércoles de Ceniza- (AHSJ, *Livro de Receita*, 1630-31, fols. 270^o y 271^o, respectivamente).

126. La primera partida de la nueva temporada, 1631-32, se anota el 6 de mayo de 1631, habiendo sido el 20 de abril Domingo de Resurrección (AHSJ, *Livro de Receita*, 1630-31, fol. 271^o).

127. AHSJ, *Livro de Receita*, 1633-34, fol. 270^o.

128. AHSJ, *Livro de Receita*, 1632-33, fol. 271^o.

129. AHSJ, *Livro de Receita*, 1633-34, fol. 270^o.

comedias¹³⁰, pero en ningún caso se especifican nombres de autores o compañías, debiendo esperar hasta el 19 de noviembre para encontrarnos con el primero de ellos. Como indicábamos más arriba, se trata de BARTOLOME ROMERO, que venía de Córdoba, donde, el 13 de septiembre, se había obligado a dar quince representaciones a partir del día de San Miguel (29 de septiembre)¹³¹. Por otro documento notarial, firmado también en Córdoba, conocemos cómo, cumplido el contrato, marcha a Lisboa «con su compañía y todo el bagaje de ésta consistente en doscientas cincuenta arrobas de ropa, arcas y maderas, transportadas en 15 mulas que alquiló con cinco mozos de camino, a 12 de octubre»¹³². No sabemos si para contratarlo o para apremiarlo, nuestro autor debió de recibir en Córdoba la visita de un mensajero enviado desde Lisboa, pues en una partida de los libros de cuentas del Hospital se registra el gasto realizado en «hua mulla e maes despesas em hir buscar a Cordoua os comedeautes»¹³³. Ya en Lisboa, la compañía de Bartolomé Romero empezaría a actuar en la primera quincena de noviembre, continuando de forma ininterrumpida hasta el cierre de la temporada¹³⁴.

Sin embargo, la suspensión de la actividad dramática en las Arcas por la llegada de la Cuaresma no supuso para Bartolomé Romero el término de sus actuaciones en Lisboa, pues permanecerá allí, comenzando la temporada siguiente: 1634-35. Por quedarse en la capital lisiponense durante ese período de inactividad teatral para iniciar la nueva temporada, recibirá la mitad de los ingresos contenidos en la primera caja de las comedias, que se abrió el 22 de abril de 1634: «... e suposto que na caixa se acharao sessenta mil noucentos e nouenta reis, deose ao autor Bertolameo Romero a metade do dito rendimento per conserto que se fez por ficar a Quaresma nesta terra...»¹³⁵, ocurriendo lo mismo con las dos siguientes (29 de abril y 6 de mayo)¹³⁶. Como el 16 de abril había sido Domingo de Resurrección, la primera caja abierta seis días después -el 22- muestra la inmediata apertura del Patio tras la Pascua. No obstante, las representaciones no se prolongarían durante

130. *Idem*.

131. Cfr. Rafael Aguilar Priego, «Aportaciones documentales a las biografías de autores y comediantes que pasaron por la ciudad de Córdoba en los siglos XVI y XVII», *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, XXXIII, nº 84 (1962), pp. 281-313, p. 291.

132. *Idem*.

133. AHSJ, *Livro de Receita*, 1633-34, fol. 270v^o.

134. Desde el 19 de noviembre de 1633 -fecha de registro de los primeros ingresos obtenidos con esta compañía- hasta el 6 de marzo de 1634 - fecha de registro de los beneficios de la última caja de las comedias de esta temporada (el 1 de marzo había sido Miércoles de Ceniza)-, las partidas procedentes del teatro se anotan cada 7 días con una notable regularidad (AHSJ, *Livro de Receita*, 1633-34, fols. 270r^o-271v^o).

135. AHSJ, *Livro de Receita*, 1633-34, fol. 271v^o.

136. *Idem*, fol. 272r^o.

mucho tiempo, pues el 11 de mayo se registra la última caja de esta primera parte de la temporada¹³⁷. La participación de Bartolomé Romero en el *Corpus* de Sevilla¹³⁸ explica su salida de Lisboa sobre esa fecha, para trasladarse a aquella ciudad y poder representar el 15 de junio, día de la fiesta.

Tras esta última caja se abre un largo paréntesis en las anotaciones de los ingresos del teatro en los libros de contabilidad del Hospital, que se extiende hasta el 13 de agosto de 1635¹³⁹. En esta nueva temporada de 1635-36, a partir del 12 de agosto, empieza a actuar en las Arcas el conocido autor ALONSO DE OLMEDO TOFIÑO¹⁴⁰, que llegaría a Lisboa procedente de Sevilla, donde había representado desde Pascua e intervenido en la festividad del *Corpus*¹⁴¹. Dada la inmediatez del tiempo dentro de la misma temporada dramática, suponemos que se trasladaría allí con la misma compañía que presentó para el *Corpus* sevillano¹⁴². Su presencia en las Arcas se prolongará hasta finales de noviembre, pues el día 28 se anotan en el *Livro de Receita* del Hospital los ingresos de su última caja de comedias¹⁴³. Sin la menor tregua, lo relevará PEDRO DE ORTEGON, pues el 10 de diciembre se registra su primera caja¹⁴⁴. Es probable que marchara también a Lisboa con la misma compañía que presentó para el *Corpus* hispalense de 1635, cuya lista envió desde Ecija, sin que al parecer resultara elegido¹⁴⁵. Su traslado lo hizo desde Sevilla, como atestigua el concierto realizado por el autor con Juan de Gamboa, alquilador de mulas, para viajar con su compañía desde esta ciudad

137. *Idem*.

138. Cfr. José Sánchez Arjona, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla...*, op. cit., p. 288.

139. AHSJ, *Livro de Receita*, 1635-36, fol. 270r^o.

140. *Idem*.

141. Cfr. H.E. Bergman, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses...*, op. cit., p. 513.

142. La posibilidad de su presencia en Lisboa nos autoriza a incluir su relación: Mariana la Carbonera, primeras damas y canta; Ana María, mujer del Valenciano, segundas damas; Antonia de Santiago, famosa, terceras damas; Mariquita de Artiaga, cuartas damas; María de Olmedo, quintas damas y arpa; Germana de Omeño, mujer de Olmedo (todas seis cantan y baylan); Pedro Manuel, galanes; Pedro de Agramonte, segundos galanes, famoso; Juan de Campos, terceros galanes; Alonso de Olmedo, autor, barbas; Diego de Mencos, gracioso, famoso y solista; Francisco de Artiaga, músico y representante; Francisco de Tapia, arpista y músico; Joséph Jiménez, músico y representante; Joan Calbo, músico y representante; Santiago, segundos barbas; Luis de Escovar, representante; Pedro de Aliaga. (Cfr. Jean Senteurens, *Séville et le théâtre...*, op. cit., vol. II, p. 1235, y José Sánchez Arjona, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla...*, op. cit., pp. 297-98).

143. AHSJ, *Livro de Receita*, 1635-36, fol. 271r^o.

144. *Idem*.

145. Cfr. José Sánchez Arjona, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla...*, op. cit., p. 297. He aquí los componentes de dicha compañía: Micaela López, damas; María Valva Ojeda, segundas damas; Ana María la Bezona, terceras damas; Rufina García, famosa, terceras damas, canta y bayla; Isabel Osorio,

hasta Lisboa¹⁴⁶. Aquí debió cerrar temporada¹⁴⁷, sin que sepamos si continuó para el comienzo de la nueva, 1636-37, que empezó de inmediato tras la Pascua, pues el 29 de marzo de 1636 se registran los ingresos de la primera caja -el 23 había sido Domingo de Resurrección¹⁴⁸-; ingresos procedentes del teatro que se anotan con regularidad hasta el 26 de abril¹⁴⁹, fecha en que debieron cesar las representaciones, pues la próxima partida es ya del 4 de julio¹⁵⁰. Con ella terminan los datos que hemos encontrado en los libros de contabilidad del Hospital para esta temporada, pero no nuestras noticias sobre la misma, pues sabemos que el autor MANUEL VALLEJO, en 1636, se trasladó a Lisboa¹⁵¹, donde se hallaba todavía el 17 de marzo de 1637¹⁵². Desde aquí partiría para hacer los autos del *Corpus* en Granada, tras haber accedido el Municipio a sus pretensiones económicas¹⁵³. Aunque desconocemos las fechas exactas de su estancia en la capital portuguesa, las noticias que poseemos nos inclinan a situar su llegada en los últimos meses de 1636 para cubrir la segunda parte de la temporada, y su salida, quizás, en mayo, con el tiempo justo para representar en el *Corpus* granadino, después de haber abierto en Lisboa el nuevo año dramático (1637-38). Recordemos que el 17 de marzo, en plena Cuaresma -el 25 de febrero había sido Miércoles de Ceniza-, aún se encontraba allí. Fechada en Lisboa, el 1^o de mayo de 1637, se conserva

cuartas damas, canta, y bayla y representa; Beatriz López, canta, bayla y representa; Andrés de Guevara, galanes; Jerónimo de Morales, segundos galanes; Pedro de Ortégón, terceros galanes; Felipe Ordóñez, barbas, canta y bayla; Vezón, graciosos; Osorio, segundos graciosos, canta y bayla; Joseph Vap.ta (?), cuartos galanes, bayla y canta; Miguel de Naxara, músico y representante; Agustín de Arroyo, músico y representante; Pedro Bázquez, representante y bailarín; Martín López, representante. (Cfr. Jean Sentaurens, *Seville et le théâtre...*, op. cit., vol. II, p. 1235, y José Sánchez Arjona, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla...*, op. cit., p. 299).

146. Archivo de Protocolos de Sevilla, Of. XXI, 1635, libro 2^o, fols. 1103r^o-1104r^o, 10 de noviembre. Para dicho traslado alquila 26 cabalgaduras, "ensilladas y enfrenadas", con cinco mozos. El pago del precio estipulado (1.500 reales de vellón en Sevilla y 1.800 reales de plata doble en Lisboa) corre a cargo de dos miembros de su compañía: Juan López, cobrador, que no aparece en la lista enviada a Sevilla desde Ecija; y Andrés de Guevara, representante, que sí figura en ella.

147. La última caja de las comedias se abrió el 1^o de febrero, unos días antes del Miércoles de Ceniza -6 de febrero- (AHSJ, *Livro de Recsita*, 1635-36, fol. 271v^o).

148. Cfr. *Idem*, fol 272^o.

149. *Idem*.

150. *Idem*.

151. Cfr. Rafael Aguilar Priego, «Aportaciones documentales...», art. cit., p. 290.

152. Cfr. Miguel Garrido Atienza, *Antiguallas Granadinas. Las Fiestas del Corpus*, ed. facsímil. Estudio preliminar por José Antonio González Alcantud, Granada, Universidad-Ayuntamiento, 1990, p. 135.

153. Cfr. *Idem*.

una copia manuscrita de la comedia *Los mártires del Japón*¹⁵⁴. Si admitimos esa presencia de Vallejo que acabamos de proponer, podríamos pensar en una copia hecha por alguien de su compañía, pero en los vueltos de las hojas que sirven de cubiertas -en la parte anterior- a la primera y segunda jornadas hallamos escrito: «Repp^a Paz» (en lo que suponemos que es una especie de muestra para un cartel) y «Rep^a. Paz» (en un fragmento de un cartel de comedias¹⁵⁵, respectivamente. Esta utilización, en Lisboa, de un fragmento de un cartel quizás para una representación en las Arcas de ALONSO DE LA PAZ o ALONSO DE PAZ -pues creemos que se trataría de este autor de comedias- por el copista del citado manuscrito, nos hace preguntarnos también por la posibilidad de su presencia allí en esta primera parte de la temporada de 1637-38, o bien, en temporadas anteriores (al ser de distinto papel las dos cubiertas referidas, el copista pudo utilizar restos inservibles de carteles olvidados en el Patio). Somos conscientes de que estamos tan sólo ante hipótesis, que no podemos apoyar ni refutar por falta de datos, pero era ésta una información a la que no deseábamos renunciar, situándola, como es lógico, en sus justos términos. Tal vez, cualquier día, el hallazgo de nuevos datos nos permita confirmarlas o desmentirlas. La falta de noticias en los libros de cuentas del Hospital para la segunda parte de la temporada de 1636-37 y la primera que estamos ahora historiando, 1637-38, se ve recompensada por las ofrecidas para la segunda parte de esta última; noviembre de 1637-febrero de 1638. El 21 de noviembre empezó a representar el autor JUAN JERONIMO DE HEREDIA «Joañ Jeronimo de Eredea»¹⁵⁶, en cuya compañía se integra el «autor Ariels que antanho era desta companhia»¹⁵⁷. Se trata del celebrado comediante DAMIAN ARIAS DE PEÑAFIEL, que aparece como autor en un documento de 17 de noviembre de 1637¹⁵⁸ y que en tiempos anteriores (1619) había pertenecido a la compañía de Heredia¹⁵⁹. Además de por los libros de contabilidad del Hospital, la estancia de ambos autores en Lisboa está documentada por referencias notariales¹⁶⁰ y literarias, como

154. BNM, Ms. 17.365. En el vº de la hoja que sirve de cubierta posterior a la primera jornada se lee: «La saque de mano en Lisboa a 1 del mes de mayo de 1637 años»; y en el recto de la hoja de cubierta de la segunda jornada se escribe: «en Lisboa». Al lado derecho del 1 de la fecha, hay otro número que un borrón de la tinta nos impide leer. Creemos que se trata de una cifra equivocadamente escrita y tachada después, colocando la correcta «1» delante de ella.

155. De él dio cuenta H.A. Rennert, en *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, op. cit., p. 134, y sobre él volverá de nuevo Mercedes de los Reyes Peña en un próximo artículo sobre carteles de comedias en el Siglo de Oro que prepara en la actualidad.

156. AHSJ, *Livro de Receita*, 1637-38, fol. 265^r.

157. *Idem*.

158. Cfr. Cristóbal Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca del histrionismo español... (1ª serie)*, op. cit., p. 278.

159. Cfr. H.A. Rennert, *The Spanish Stage...*, op. cit., p. 424.

160. Se trata de un poder, firmado en Madrid, a 16 de abril de 1638, por los autores Pedro de Ascanio

muestra la loa que escribe Quiñones de Benavente para Rueda y Ascanio, estrenada en Madrid en la Pascua de 1638¹⁶¹. Los versos, en boca de María de Heredia -mujer de Juan Jerónimo de Heredia-, dicen así:

...A fuerza de premios,
Heredia y yo, ya en Lisboa
lo hemos sido [autores] tan aceptos,
que en ocupando el teatro
Arias, compañero nuestro,
y otros sin mí (porque yo
venía a ser lo de menos),
se desclavaban las tablas,
se desquiciaban los techos,
genían todos los bancos,
crujían los aposentos,
y el cobrador no podía
abarcar tanto dinero.¹⁶²

Cosechando éxitos, debieron permanecer en el Patio de las Arcas hasta el cierre de la temporada (el 17 de febrero fue Miércoles de Ceniza y la última caja se registra el día 27 del mismo mes¹⁶³), como apoyan las casi totalmente puntuales aperturas de la caja de las comedias cada siete días y, en particular, el hecho de que, el 8 de marzo de 1638, María de Heredia se encontrara ya en Madrid. Así lo atestigua un documento de esa fecha en el que los Comisarios madrileños de la fiesta del *Corpus*, ante la enfermedad de Vicenta López, primera dama de la compañía de Antonio de Rueda, ordenan a éste que reciba en su lugar a María de Heredia, que había llegado a la Corte¹⁶⁴. Y desempeñando los primeros papeles aparece, junto a su marido [Juan Jerónimo de Heredia], en la «Loa con que empezaron Rueda y Ascanio» en la Pascua de 1638, ya citada¹⁶⁵. Respecto al éxito

y Antonio de Rueda, y otorgado a Domingo Moreyra, residente en Lisboa, para que pueda concertar por ellos la ida de su compañía a esta ciudad «con los mismos partidos que se hicieron a la compañía de Damián Arias y de Heredia en el tiempo que asistieron en la dicha ciudad...» (Cfr. Cristóbal Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca del histrionismo español...* (1ª serie), op. cit., pp. 289-90).

161. Cfr. H.E. Bergman, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses...*, op. cit., pp. 350-55.

162. «Loa con que empezaron Rueda y Ascanio», en E. Cotarelo y Mori, ed., *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly-Baillière, 1911, 2 vols., vol. II, pp. 575-78, p. 576, col. b.

163. AHSJ, *Livro de Receita*, 1637-38, fol. 266vº.

164. Cfr. N.D. Shergold y J. E. Varey, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón, 1637-1681. Estudio y documentos*, Madrid, Ediciones de Historia, Geografía y Arte, 1961, p. 9, doc. 8.

165. Véase E. Cotarelo y Mori, ed., *Colección de entremeses, loas, bailes...*, op. cit., vol. II, p. 576.

de Heredia y Arias en Lisboa, aunque las afirmaciones de María de Heredia en esta loa pudieran ser hiperbólicas, dado el contexto en que se formulan, los ingresos registrados por el Hospital durante su estancia en las Arcas y las extraordinarias dotes de Damián Arias de Peñafiel, celebradas por preceptistas y escritores dramáticos, autorizan a suponerlo. Recordemos la conocida, por muy citada, opinión de su contemporáneo Juan Caramuel: «Ciertamente, Arias tenía clara y pura voz, firme memoria y vivaz acción, cualquier cosa que dijera parecía que las Gracias le acompañaban en cada movimiento de su lengua y Apolo en cada movimiento de sus manos. Acudían a oírle excelentísimos predicadores a fin de perfeccionarse en la acción y dicción».¹⁶⁶

La temporada de 1638-39 se abre en los libros de cuentas del Hospital con una anotación de 6 de mayo de 1638 (el 4 de abril había sido Domingo de Resurrección) y se cierra, en su primera parte, con una de 12 de junio¹⁶⁷. El escaso número de partidas -tres- y lo reducido de los ingresos¹⁶⁸ nos inclinan a pensar en funciones de volatines o títeres -aunque no se nos indique- o en representaciones accidentales, sin que ninguna compañía de prestigio ocupara el Patio. La segunda parte, en cambio, se presenta mucho más provechosa, con la presencia de la compañía de Olmedo (ALONSO DE OLMEDO TOFIÑO) que, de nuevo, vuelve a Lisboa. Desconocemos cuándo empezó a actuar, porque ninguna de las anotaciones de esta segunda parte de la temporada llevan fecha¹⁶⁹. No obstante, el comienzo de los *Livros de Receita* a mediados de julio de cada año, las quince cajas que se registran, el hábito de la apertura de la última en los aldaños del Miércoles de Ceniza y la posible similitud de esta temporada con las próximas pasadas, hacen suponer que Alonso de Olmedo iniciaría su trabajo en el Patio de las Arcas a mediados de noviembre de 1638, aproximadamente. Desde esta fecha hasta el 9 de marzo de 1639 -Miércoles de Ceniza-, se pueden contabilizar las 16 semanas de representaciones a las que responden esas quince cajas de comedias, si sus aperturas, como viene sucediendo con cierta regularidad, se hubieran hecho cada siete días. La presencia de Olmedo en las Arcas, documentada en los libros de contabilidad del Hospital, permiten suponer que Francisco de la Cruz y Antonio de Acevedo, vecinos de Lisboa, no llegaron a concertar la venida a esta ciudad del autor Bartolomé Romero, a quienes éste había dado poder

166. Héctor Hernández Nieto, «La epístola XXI de Juan Caramuel sobre el *Arte nuevo de hacer comedias*, de Lope de Vega», *Segismundo*, n.º 23-24, 1976, pp. 203-88, p. 255, artículo donde la traduce completa.

167. AHSJ, *Livro de Receita*, 1637-38, fol. 266vº.

168. 1.800 y 3.900 «réis» de dos cajas de comedias (6 y 19 de mayo), 560 «réis» del alquiler de dos «camarotes» (19 de mayo) y 1.800 «réis» «de un depósito que se fes de lu camarotes» (12 de junio) (*Idem*).

169. AHSJ, *Livro de Receita*, 1638-39, fol. 260rº-vº.

-en Madrid, a 10 de abril de 1638- "para ir con su compañía y representar dos o tres meses antes de Carnestolendas de 1639 en la casa de comedias de dicha ciudad, por el precio y con las condiciones que asentaren»¹⁷⁰. Tampoco debió hacerlo Domingo Moreyra, también residente en Lisboa, con respecto a la compañía de Pedro de Ascanio y Antonio de Rueda, al que éstos habían otorgado un poder (unos días más tarde que el anterior, el 16 de abril de 1638, y ante el mismo notario) «para concertarles sobre ir con su compañía a dicha ciudad y representar desde mediados de Noviembre de este año hasta Carnestolendas de 1639, haciendo 90 representaciones...»¹⁷¹. Las condiciones de estos acuerdos en cuanto al tiempo de actuación, ratifican las fechas en las que hemos situado a Alonso de Olmedo en las Arcas. Una vez cubierto su compromiso aquí, todavía en el año de 1639, lo encontramos en Córdoba, donde concede carta de pago a favor de Esteban Núñez y su esposa, Josefa de Salazar, oficiales de su compañía, que remite para su cobranza a Diego Alvarez de Espinosa, vecino de Lisboa, a cuenta de una cantidad mayor que le adeudaba¹⁷².

La última temporada completa que historiaremos en este trabajo es la de 1639-40. La caja de las comedias se abre, tras la Pascua, el 30 de abril de 1639, cerrándose en su primera parte con una anotación realizada el 14 de junio¹⁷³. Es más que probable que la compañía que estuviera representando en las Arcas, cuyo autor desconocemos, llevara en su repertorio la comedia *El satisfecho*, de Luis de Belmonte Bermúdez. El manuscrito de la obra¹⁷⁴, firmado, en Sevilla, el 24 de julio de 1634, contiene las correspondientes censuras y licencias, eclesiásticas y civiles, para su representación en Lisboa. El proceso de los informes empieza el 18 de mayo de 1639 y concluye seis días después con una resolución favorable: «Podesse reprezentar esta comedia vista a enformaçãõ. Lixboa, 24 de maio de 639»¹⁷⁵. Aunque no podamos ofrecer ningún nombre de autor para esta primera parte de la temporada, sabemos que los actores DIEGO DE MENCOS y su mujer, FRANCISCA DE PAULA, actuarían durante ella en las Arcas, si cumplieron la obligación, firmada el 6 de agosto de 1638, de «ir a la ciudad de Lisboa a los veinticuatro días andados de la Cuaresma de 1639 y ayudar a representar en la compañía que les señalare D. Manuel Pereira Coutiño»¹⁷⁶.

170. Cfr. Cristóbal Pérez Pastor *Nuevos datos acerca del histrionismo español...* (1ª serie), op. cit. p. 289.

171. *Idem*, pp. 289-90.

172. Cfr. Rafael Aguilar Priego, «Aportaciones documentales a las biografías de autores y comediantes...», art. cit., pp. 289-90.

173. AHSJ, *Livro de Receita*, 1638-39, fol. 261rº. El 24 de abril había sido Domingo de Resurrección.

174. BNM, Mss. 15.467.

175. *Idem*.

176. Cfr. Cristóbal Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca del histrionismo español...* (1ª serie), op. cit., p. 296.

El harfa «papeles de vexetes» y ella «la tercera parte y cantar y bailar»¹⁷⁷. La presencia de ambos en la compañía de Manuel Vallejo para las fiestas madrileñas del *Corpus* de 1639¹⁷⁸, obliga a suponer que, si llegaron a ir a la ciudad olisiponense, no permanecieron allí hasta el final de la primera fase de la temporada, pues debieron regresar antes para incorporarse a aquélla. Recordemos que ninguno de los dos figura entre los actores de la compañía de Vallejo que aparecen en una orden, de 8 de marzo de 1639, para prohibir la salida de Madrid a ciertos autores de comedias -Vallejo entre ellos- y a los actores de sus respectivas compañías hasta que se hubiesen señalado las que habían de hacer los autos¹⁷⁹.

La segunda parte de la temporada de 1639-40 comenzaría en octubre, pues, aunque no se registra la fecha de apertura de la primera caja de las comedias, la segunda es de 29 de octubre de 1639. La última -novena caja- se abre el 22 de febrero de 1640 -«quarta feira de sinza»-, cerrando la temporada¹⁸⁰, sin que podamos aportar ningún nombre de autor.

Nos encontramos ya dentro del año cronológico que hemos señalado como límite posterior de nuestro trabajo. Se trata de 1640, año que comprende también parte de la temporada de 1640-41. Esta se inicia tras la Pascua, acabando su primera parte con una caja abierta el 9 de mayo¹⁸¹. Después del paréntesis del verano, continuará en septiembre, con la presencia -sucesiva- hasta diciembre de los autores MANUEL VALLEJO y BARTOLOME ROMERO¹⁸². A primeros de este último mes, un acontecimiento político vendrá a truncar bruscamente la actividad dramática en las Arcas: la independencia de Portugal -1º de diciembre de 1640- y las guerras que la siguieron. Una actividad dramática que, cuando se reanude años más tarde -después de la firma del tratado de paz de 1668-, a pesar de las diferencias existentes entre ambos países, no habrá cambiado de signo respecto a la etapa de la anexión, pues españolas seguirán siendo las compañías que actúan en el Patio hasta bien entrado el siglo XVIII.

177. *Idem*.

178. *Idem*, p. 321.

179. Cfr. N. D. Shergoid y J. B. Varey, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón...*, op. cit., p. 15, doc. nº 15.

180. AHSI, *Livro de Receita*, 1639-40, fols. 265rº-267rº.

181. AHSJ, *Livro de Receita*, 1639-40, fol. 267rº. Dicha caja va precedida por tres anteriores de 14, 21, y 28 de abril.

182. Para más detalle de esta segunda parte de la temporada de 1640-41, véase nuestro artículo, ya citado: «Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1640-1697)», pp. 864-67.

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

**ESPACIO SACRO TEATRALIZADO: EL INFLUJO DE LAS
TECNICAS ESCENICAS EN EL RETABLO BARROCO**

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos
Universidad Autónoma de Madrid

Instituto de Estudios Almerienses
Departamento de Arte y Literatura
1992

ESPACIO SACRO TEATRALIZADO: EL INFLUJO DE LAS TÉCNICAS ESCENICAS EN EL RETABLO BARROCO

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos
Universidad Autónoma de Madrid

Probablemente no deja de ser una simplificación utilizar la categoría de teatralización o teatralidad para definir la esencia del arte barroco cuya complejidad no se deja fácilmente capturar en las mallas de tan genérico concepto. Por lo pronto no nos referimos aquí a todo el arte barroco sino solamente a la arquitectura. Frente a trabajos tan globalizadores como los de H. Tintelnót y J. Rousset y, entre nosotros, los de E. Orozco Díaz¹, ya Rudolf Wittkower prevenía contra el abusivo empleo del influjo de la escenografía teatral en la misma arquitectura, si se entiende ésta como configuración del espacio, aun cuando los métodos y técnicas del teatro y los de las artes figurativas confluyesen en el diseño común de unificar el espacio natural y el artístico o de ficción bariendo las fronteras entre imagen representada y objeto real². No vale ciertamente la ecuación simplista de barroco igual a escenografía (como tampoco es válida la equiparación generalizada entre retórica y barroco), pero tampoco se puede negar que ciertos «efectos» elaborados primeramente en la escena fuesen después integrados en las obras artísticas bien de carácter efímero, bien de duración permanente.

Wittkower no utiliza casualmente el término «efectos» puesto que no fue toda la estructura arquitectónica la que se transformó a raíz de las experiencias escénicas; fueron más bien ciertos fenómenos de percepción visual los que, ensayados primeramente en el teatro, se aplicaron luego para modificar la visión

1. Hans Tintelnót, *Barockstheater und Barocke Kunst*, Berlín, 1939; Id. «Annotazioni sull'importanza della festa teatrale per la vita artistica e dinastica del Barocco», *Retorica e Barocco*, Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici, Roma, 1955, pp.235-39; Jean Rousset, *Circe y el Pavo Real*, Barcelona, 1972; Emilio Orozco Díaz, *El teatro y la teatralidad del Barocco*, Barcelona 1969; Id. «Sobre la teatralización del templo y la función religiosa del Barocco: el predicador y el comediante», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 2-3, (1980), pp. 171-88.

2. Rudolf Wittkower, *Arte y Arquitectura en Italia (1600-1750)*, Madrid, 1973, pp. 297 y ss.

de algunas organizaciones arquitectónicas concretas como los altares, tabernáculos y retablos³. En el medio romano de mediados del XVII los grandes arquitectos, creadores del Barroco -Bernini, Cortona y Rainaldi-, encontraron un campo fecundo de experimentación de efectos y técnicas teatrales en la configuración de los «aparatos efímeros» que posteriormente emplearon en la estructuración de obras hechas con materiales estables y de duración permanente⁴. Otro tanto aconteció en nuestro país, como trataremos de demostrar en este trabajo mediante el análisis de unos cuantos ejemplos.

La búsqueda de efectos visuales sorprendentes para retener la atención de los espectadores devotos enajenándolos en un mundo ilusorio, sustitutivo del real y cotidiano, se polarizó principalmente en torno a sagrarios, tabernáculos y manifestadores eucarísticos. El Concilio de Trento, al subrayar de manera especial en la sesión XIII, celebrada en 1551, la presencia real de Jesucristo bajo las especies eucarísticas, tuvo como consecuencia la potenciación de aquéllos por todos los medios imaginables. San Carlos Borromeo ordenó en sus *Instruktionen Fabrica et Supellectilis Ecclesiasticae*, dirigidas a sus diocesanos de Milán en 1577 en primer término, pero que tuvieron casi fuerza de ley en la Iglesia Universal, que los sagrarios y tabernáculos ocupasen en las iglesias un lugar prominente, colocándolos en adelante en el centro del altar mayor al efecto de hacerlos más visibles⁵. Los sínodos diocesanos que se convocaron en España a raíz del concilio tridentino para poner en práctica sus directrices y decretos insistieron unánimemente en este punto. Por vía de ejemplo citamos el siguiente canon del concilio archidiocesano de Toledo en 1582: «No estando en las facultades humanas dar culto al Santísimo Sacramento de la Eucaristía cual conviene ni ponerle en el sitio que merece, se custodiará en el principal y más noble y éste es sin duda el altar mayor de la iglesia, ante el cual el pueblo acostumbra a prosternarse con frecuencia y los clérigos a cantar preces de día y noche. Y si en algunas parroquias, colegiadas o catedrales se guarda fuera de ese sitio deberá ser inmediatamente trasladado a aquél; mas donde se guarda dentro de la capilla mayor, aunque no en el centro del altar principal, no se innovará cosa

3. Cfr. Marcello Fagiolo y Silvia Carandini, *L'efimero Barocco, Le Strutture della festa nella Roma del 1600*, 2 vols., Roma, 1977-78.

4. Karl Noehles, «Scenografie per le Quarantore e Altari Barocchi», *La Scenografia Barocca*, ed. a cargo de Antoine Schnapper, Bologna, 1982, pp. 151-65.

5. *Instruktionen de la Fábrica y el Ajuar Eclesiásticos*, traducción de Bulmaro Reyes Coria, U.A.N.M., México, 1985, cap. XIII, pp.18 y ss. La transformación de los altares y tabernáculos en las iglesias de la diócesis de Milán por la actuación de San Carlos Borromeo ha sido estudiada por María Luisa Gatti Perez, «Cultura e socialità dell'altare barocco nell'antica Diocesi di Milano», *Arte Lombarda*, 43-44 (1975), pp. 11-66.

alguna. Sin embargo en los templos que de nuevo se construyan el sitio para la Eucaristía será el altar mayor, y en los monasterios de monjas sólo se permitirá custodiarle en éste y no en ninguna otra parte, ni en el claustro, coro o pared de este último. Lo mismo se mandó claramente en el concilio de Trento y, porque se eludía con razones ajenas, se ordenó y declaró últimamente por autoridad apostólica que así se hiciera»⁶ Con estas últimas palabras se aludía sin duda a las prescripciones del Ritual Romano promulgado en 1582 para toda la Iglesia por Gregorio XIII. En efecto, dicho ritual, reeditado y vuelto a poner en vigor por Paulo V en 1614, dice así respecto al punto que nos ocupa: «El tabernáculo debe colocarse en el altar mayor o, en todo caso, en otro lugar en que pueda ser visto con mayor comodidad de manera que durante las funciones sacras nada obstaculice su visión. Luzcan delante de él varias lámparas o, al menos, una, día y noche, procurando el párroco que todas las cosas encaminadas al culto del mismo Sacramento sean y se conserven limpias e intactas»⁷.

Ahora bien el resultado de semejante exaltación eucarística lo encontramos ya materializado en el retablo de la basílica de El Escorial, retablo que deja de ser un mero diorama didáctico, donde los paneles pintados exponen los puntos culminantes de la *Historia Salutis*, para concentrar la atención en el suntuoso tabernáculo eucarístico situado en su centro de manera netamente perceptible. El tabernáculo se monumentaliza tanto por su enorme tamaño cuanto por los ricos y costosos materiales de que está fabricado: mármoles, jaspes, piedras duras, bronce, plata y oro; de tal suerte que se convierte en el punto focal y visual de la iglesia e incluso de todo el monasterio. Como decía el cronista jerónimo P. José de Sigüenza: «este tabernáculo es el último fin para que se hizo toda esta casa, templo y retablo y cuanto aquí se ve»⁸.

Sin embargo lo que aquí mayormente interesa no es tanto esta circunstancia cuanto los efectos ópticos y escenográficos con que precozmente fue rodeado el expositor del Santísimo por obra probablemente del arquitecto Juan de Herrera. Detrás del tabernáculo se erigió un pequeño camarín, pintado al fresco por Pellegrino Tibaldi con prefiguraciones eucarísticas tomadas del Antiguo Testamento, en cuya pared del fondo se perforó una ventana o transparente para dar paso a la luz procedente del patio llamado de los Mascarones. Esta luz no estaba destinada tanto a esclarecer la diminuta estancia cuanto a iluminar por

6. Juan Tejada y Ramiro, *Colección de Cánones y de todos los Concilios de la Iglesia de España*, tomo V, Madrid, 1855, pp. 472-73.

7. *Rituale Romanum, Pauli V Pontificis Maximi jussu editum*, Madrid, tipografía real, 1831, p. 78.

8. José de Sigüenza, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, B.A.E., Madrid, 1909, tomo II, p. 606.

detrás el expositor el cual, visto desde la basílica, se ofrecía al espectador como nimbado por una luz sobrenatural cuyo origen no era perceptible desde ese sitio. El rayo de luz dirigido como el de un foco hacia un objeto determinado para ofrecerlo a contraluz a la manera de una fantasmagórica silueta fue un recurso abundantemente empleado en la escenografía teatral. Y no sólo en las representaciones a la italiana de los coliseos reales sino incluso en los populares corrales de comedias. Cuando se quería destacar un personaje, especialmente durante las apariciones en el corredor superior de la escena, que solía quedar en sombra, se le iluminaba con velas o candiles de aceite desde los lados de manera que estas luces fueran invisibles al público a fin de producir la impresión de una aparición misteriosa y repentina. Además se rodeaba a estos focos de luz de papeles de diferentes colores al efecto de que la reflejasen diferentemente coloreada según unas u otras circunstancias⁹.

Ya S. Serlio había aconsejado el uso de estos papeles coloreados, añadiendo que se mezclase alcanfor con la llama para que la luz fuese más brillante¹⁰. Leone de' Sommi repitió la misma receta, advirtiendo que se utilizasen espejos en lugar de alcanfor, para intensificar la luz y reflejarla sobre los objetos¹¹. Finalmente Nicola Sabbattini de Pesaro apremiaba al uso de luces indirectas y rasantes situadas detrás de los bastidores laterales de la escena¹². Pues bien, el mismo o similar proceso se siguió en El Escorial.

Como atestigua el mencionado Sigüenza, el transparente que iluminaba el expositor eucarístico se cubría con velos de seda de diferentes colores, blanco, verde, rojo y morado, que iban rotando a tenor del color usado en las distintas festividades del calendario litúrgico¹³. Se obtenía así una luz tamizada que realzaba extraordinariamente el aspecto misterioso y teatral con que era presentado al público el tabernáculo del Santísimo.

Además de la exposición ordinaria de la Eucaristía en los tabernáculos de los retablos hubo otras dos devociones que fomentaron la teatralización de los ábsides

9. Cfr. José María Ruano de la Haza, «Actores, decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales del Siglo de oro», *Actor y técnica del Teatro Clásico Español*, ed. a cargo de José María Díez Borque, London, 1989, pp. 89 y ss.

10. Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere di Architettura*, libro II, pp. 48-49, Venecia, 1619.

11. Leone de Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, ed. fac., Milán, 1969, p. 34.

12. Nicola Sabbattini, *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, Ravenna, 1638; ed. fac. Roma, 1989, pp. 20-23.

13. José de Sigüenza, *op. cit.*, p. 610. Para más detalles véase Juan José Martín González, «Estructura y tipología del retablo mayor de El Escorial», *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras*, Madrid, 1987, pp. 203-20.

y capillas mayores de las iglesias: la de las Cuarenta Horas durante los días de carnaval y la del Santo Sepulcro -una variante de los monumentos de Jueves Santo- que prendió en algunos templos españoles, aunque este asunto se encuentra todavía poco estudiado. El ejercicio de las Cuarenta Horas consistía en la exposición extraordinaria del Santísimo ininterrumpidamente durante dos o tres días y, aunque en su origen, pudo tener un carácter suplicatorio para implorar el cese de pestes y otro tipo de plagas, acabó convirtiéndose en una fastuosa ceremonia organizada a fin de atraer a las iglesias al público desviándolo de la participación en los desenfadados festejos del carnaval. De ahí que se acentuase cada vez en mayor medida la espectacularidad de los aparatos efímeros con que se rodeaba la exposición de la Eucaristía, espectacularidad que tenía que servir de contrapeso a la atracción de las fiestas del antruejo. Todo el ábside del templo se recubría de bastidores y telones pintados, a la manera de los decorados teatrales, representando bien escenas bíblicas que tenían una relación histórica o alegórica con la institución sacramental, bien un rompiente de gloria celeste en medio del cual campeaba la custodia eucarística. Esta aparatosa escenografía se iluminaba convenientemente con miles de puntos de luz, muchos de los cuales no eran directamente visibles sino que colocados por detrás de los bastidores, arrojaban una iluminación recóndita, sugeridora de efectos suprasensibles.

La devoción del Santo Sepulcro consistía en un dispositivo mediante el cual el día de Viernes Santo se simulaba la tumba de Cristo acompañada de un decorado donde figuraban el monte Calvario y la ciudad de Jerusalén al fondo. Terminada la ceremonia litúrgica de aquel día, que se celebraba por la mañana, el oficiante colocaba las especies eucarísticas en la tumba, que eran veladas hasta la jornada siguiente, el Sábado de Gloria, en que el sacerdote las volvía a sacar de la tumba exhibiéndolas a continuación ante el pueblo como símbolo de que Jesucristo había resucitado. Esta ceremonia, de origen centroeuropeo en regiones como Baviera y el Tirol, se propagó a otros lugares de Europa, como Italia y España por especial empeño de personas reales vinculadas a la Casa de Austria. En nuestro país parece que fue introducida por la emperatriz doña María de Austria, viuda de Maximiliano II, a su regreso, ya viuda, a Madrid¹⁴.

Mientras se han conservado numerosas descripciones y algunos grabados de otros aparatos efímeros como entradas y viajes de monarcas y funerales y exequias

14. Mark S. Well, «The Devotion of the Forty Hours an Roman Baroque Illusions», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 37 (1974), pp. 218-28; Id., «Ludovico Burnacini and the Migration of the Forty Hours Style from Rome to Vienna», *Scenografia Barocca*, op. cit., pp. 157-62; Karl Noehles, «Visualisierte Eucharistietheologie, Ein Beitrag zur Sakraliconologie im Seicento Romano», *Münchener Jahrbuch für bildenden Kunst*, 29 (1978), pp. 92-116.

reales, apenas ha quedado constancia literaria y gráfica de los aparatos de las Cuarenta Horas -aunque se sabe que esta devoción también se celebró en España con inusitada pompa-, acaso porque acabó convirtiéndose en algo habitual y rutinario y porque no tenía el carácter de propaganda política de las celebraciones de la casa real. Sin embargo, como aconteció en Italia, los aparatos efímeros de las Cuarenta Horas fueron el banco de pruebas de muchas experiencias escenográficas que luego los artistas trasladaron a materiales de permanencia duradera. Una suerte de aparato de aquel tipo, petrificado, viene a ser el célebre Transparente de la catedral de Toledo. Su concepción aparatosamente escénica es incontrovertible. El Sacramento se expone en un camarín oculto situado detrás del retablo de la capilla mayor, camarín que se abre hacia la girola mediante un espectacular rompiente de gloria. Su autor, Narciso Tomé simuló ilusionísticamente una subitánea aparición celeste en la que, desperdigadas y rotas las nubes por un potente rayo de luz, jirones de esas nubes se arremolinan y agarran en torno a las columnas y otros elementos arquitectónicos que articulan la fábrica del Transparente. El punto de vista óptimo para contemplar esta arrebatadora visión está detrás del arco de la girola que lo enmarca a guisa del arco de embocadura de un escenario. El espectador que se coloca en ese punto tiene a sus espaldas un foco de luz que no ve directamente, foco de luz que acciona un reflector desde lo alto e ilumina cenitalmente el Transparente ocasionando el desgarramiento de las nubes que envolvían el retablo y que permiten contemplar su repentina presencia. La integración en la arquitectura de elementos procedentes del mundo de la escenografía y la tramoya, congelados en un instante del tiempo, es perfectamente adecuada para suscitar el efecto espejístico e ilusorio que el artista deseaba sugerir en el espectador¹⁵.

Afortunadamente se conserva un dibujo de un aparato de Santo Sepulcro, adjudicado correctamente por el profesor Alfonso E. Pérez Sánchez al pintor Francisco Ricci¹⁶. Se trata, a nuestro entender, del que proyectó en fecha no precisada, en todo caso hacia 1660, para la iglesia de las Descalzas Reales de Madrid, monasterio donde, como se dijo anteriormente, introdujo esta devota ceremonia la emperatriz doña María de Austria, ceremonia que todavía sigue realizándose aunque sólo parcialmente¹⁷. El dibujo, que diseña una aparatososa

15. Cfr. Nina Ayal Mallory, «El Transparente de la Catedral de Toledo (1721-1732)», *Archivo Español de Arte*, XLII (1969), pp. 255-88; José María Prados García, «Las trazas del Transparente y otros dibujos de Narciso Tomé para la Catedral de Toledo», *Ibid.*, XLIX (1976), pp. 387-416.

16. *Mostra di disegni spagnoli*, Introduzione e catalogo di Alfonso E. Pérez Sánchez, Firenze, 1972, nº 114, p. 102. El autor no lo relaciona con la ceremonia del Santo Sepulcro sino lo titula simplemente «Finto Altare per un Cristo Morto».

17. Elix Tomo, *En las Descalzas Reales de Madrid. Estudios históricos, iconográficos y artísticos*, tomo IV, Madrid, 1947, pp. 107-109.

escenografía efímera para cubrir la capilla mayor durante la ceremonia, exhibe en el centro un baldaquino sobre una plataforma con gradería. En la base del baldaquino hay una urna sobre la que se halla colocado el Cristo yacente esculpido por Gaspar Becerra, en cuyo costado hay una oquedad donde, por especial privilegio, se metía el viril de la Sagrada Forma. A un lado y al otro del baldaquino están dispuestos dos bastidores con arquitecturas fingidas en perspectiva que alojan escenas de la Pasión: la Flagelación y el Ecce Homo. Sobre los basamentos de estas arquitecturas se encuentran efigiadas dos prefiguraciones eucarísticas: la ofrenda de Abel y el sacrificio de Isaac y en la plataforma que sostiene el baldaquino la Santa Faz y la Resurrección. El baldaquino está coronado por la alegoría de la Fe y por detrás de él, como en el foro de un teatro, se desenvuelve una columnata en perspectiva rematada en un templo celeste donde se asoman la Trinidad y figuras de santos. Téngase en cuenta que el autor de esta teatral composición era un pintor que realizó numerosos decorados y montajes para representaciones habidas en el Coliseo del palacio madrileño del Buen Retiro¹⁸.

No cabe duda de que el devoto que asistía a la ceremonia litúrgica del Santo Sepulcro desde la nave de la iglesia de las Descalzas Reales debía quedar fuertemente impactado ante un despliegue de recursos escénicos tan impresionante. Dudaría si se encontraba en un templo o en un teatro donde se representaba el drama sacro de la sepultura y resurrección de Cristo. Ante estos espectáculos sagrados que se ofrecían en los templos se hacen enteramente verosímiles las recomendaciones de Juan Zabaleta en su obra *El Día de Fiesta por la tarde* -cuya publicación en 1660 vino a coincidir con la fecha aproximada del dibujo comentado- en el sentido de que el público madrileño abandonase las representaciones del teatro por las de la iglesia: «Quien hubiera gustado de un Templo sin gente podrá dezir quan celestiales gustos están allí escondidos... Si alza los ojos a los Altares verá las Imágenes de muchos Santos; quédese mirándolos a ellos en ellas, y ellos con la acción en que están figurados representan vivísimamente muchas de sus virtudes. El Templo se vuelve teatro y teatro del Cielo. No entiende bien de teatros quien no dexa por el Templo el de las comedias»¹⁹. Y uno de los mejores predicadores del Seicento Italiano, el jesuita P. Paolo Segneri, utilizaba también la metáfora teatral para describir el altar donde se exponía el Santísimo Sacramento: «Os estais acercando al solio de la suprema

18. Antonio Palomino, *El Parnaso Español Pintoresco y Laureado*, Madrid, 1724, edición de 1947, p. 1018; Alfonso E. Pérez Sánchez, «Los pintores escenógrafos en el Madrid del siglo XVII», *La Escenografía del Teatro Barroco*, edición de Aurora Egido, Salamanca, 1989, pp. 75-78.

19. Juan de Zabaleta, *El día de Fiesta por la tarde*, edición e introducción de José María Díez Borque, Madrid, 1977, pp. 27-28.

Divinidad..., allí vereis, ¡aguzad la vista!, vereis un abismo de esplendores en un teatro de majestad, en un centro de gloria vereis a Dios»²⁰.

Cabría referirse en este momento del discurso a los retablos pintados, bien al fresco sobre el muro encajado del presbiterio, bien sobre tela como en los aparatos efímeros. Por lo general se preferían los retablos sólidos de piedra, mármol y madera dorada, de tal suerte que, mientras se recababan fondos para hacer los definitivos, a veces se levantaban pintados de manera provisional. Sin embargo en un número más bien reducido de casos se optó por los enteramente fingidos, acudiéndose en esta circunstancia a pintores escenógrafos que aplicaban la técnica teatral de forzar de tal manera la perspectiva de los miembros arquitectónicos que pareciesen hechos de materiales duraderos y engañar así al ojo del espectador tendiéndole una trampa óptica. El caso más extremo fue quizás el que cuenta Orellana a propósito de la biografía del pintor Felipe Fontana, quien se dirigió a Valencia en 1769 para fabricar un teatro donde por algún tiempo se ocupó en dibujar perspectivas escénicas. Cuando pintó con igual técnica el frontis de la iglesia de San Francisco en Castellón de la Plana, los pájaros se confundían yéndose a posar sobre las cornisas pintadas y una mujer, que fue a subir un escalón figurado y después a entrar por una puerta fingida, se resbaló y se dio un fuerte golpe que le hizo saltar la sangre, resultando así desagradablemente desengañada²¹.

Uno de los recursos más fáciles y cómodos de usar, tomado de la escenotecnia contemporánea, fue el empleo del telón de boca en los camarines y hornacinas de los retablos. Su elevación lenta y pausada causaba un movimiento espontáneo de expectación ante lo inesperado y maravilloso, lo mismo que en los coliseos cortesanos el telón, izado después de haber recitado la loa, dejaba en suspenso el ánimo de los espectadores ante la aparición del primer decorado. En general la dramatización de la liturgia, como recurso usado para conmover intensamente a los fieles que en ella participaban en las iglesias, era algo consustancialmente teatral que las recientes reformas operadas después del Concilio Vaticano II han suprimido, a nuestro entender, equivocadamente. Así durante los oficios de Tinieblas del tríduo Sacro de Miércoles, Jueves y Viernes Santo se iban apagando una por una las velas del tenebrario a medida que concluía el canto de cada uno de los salmos hasta que el templo quedaba a oscuras, momento en que el ensordecedor ruido de las matracas, que sustituían el uso de campanas y campanillas, evocaba las lúgubres

20. *Quadragesimale*, sermón 10, Florencia, 1679; traducción castellana con el título *Sermones y Cuaresma*, Barcelona, 1892, p. 127.

21. Marco Antonio de Orellana, *Biografía pictórica Valentinu*, ed. de Xavier de Salas, Valencia, 1967, p. 559.

tinieblas y el terremoto que acompañó la muerte de Cristo. El Sábado de Gloria, en el instante en que se entonaba en la misa el canto del *Gloria in excelsis Deo*, se quitaban las fundas moradas que cubrían las imágenes y se descorría el velo que ocultaba el retablo mayor, apareciendo éste iluminado mientras resonaban los acordes del órgano y comenzaban a repicar las campanas al efecto de simbolizar plásticamente la resurrección de Cristo. Volviendo al uso del telón de boca en los retablos, el ejemplo más antiguo conocido es el de la iglesia del Colegio del Patriarca, fundado en Valencia por San Juan de Ribera en 1583. El retablo mayor, de composición todavía muy clásica (fue realizado en 1600 según proyecto del italiano Bartolomé de Matarana) alojaba en su encasamiento principal una pintura de un artista anónimo genovés -sustituída en 1606 por otra de Francisco Ribalta- representando la *Ultima Cena* en el momento en que Jesucristo instituyó el sacramento de la Eucaristía, pues el colegio fue puesto bajo esta advocación. En 1601 el santo Patriarca recibía de doña Margarita de Cardona el regalo de un monumental crucifijo alemán del siglo XVI dotado en su peana de una importante reliquia del Lignum Crucis y tenido, además, por milagroso. Dos años más tarde ordenaba ahondar un camarín por detrás de la pintura para colocar allí el crucifijo así como disponer un mecanismo de poleas, maromas y contrapesos, es decir una maquinaria teatral completa que permitiera abatir el lienzo para dejar visible el crucifijo; de esta manera la pintura funcionaba como un telón de boca. Todos los viernes del año, durante el oficio de Vísperas, se bajaba el telón dejando a la vista la imagen de Cristo crucificado, iluminada convenientemente por unos blandones mientras la iglesia quedaba en penumbra y los colegiales entonaban pausadamente el canto lúgubre del salmo *Miserere*. Bajada la pintura, todavía se descorrían lentamente hasta cinco velos de colores simbólicos para conseguir un efecto aún más impactante²².

Técnica similar a la descrita se empleó igualmente en el retablo que ocupa el testero de la sacristía del monasterio de El Escorial. Fue mandado construir por el rey Carlos II de riquísimos materiales, sustituyendo a otro antiguo, para enmarcar el camarín que contenía una milagrosa reliquia, la de la Sagrada Forma incorrupta, profanada por los herejes en la ciudad holandesa de Gorcum, que Felipe II había adquirido mucho tiempo antes. La Eucaristía se exponía en una custodia en que fue transformado un precioso reloj, regalo al monarca español de su tío el emperador Leopoldo II. Pues bien, el retablo, consagrado en 1690, se cerraba mediante una pintura, obra maestra de Claudio Coello, que representaba

22. Cfr. Fernando Benito Domenech, «El origen de la Cena del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia: en torno a Carducho y Ribalta», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, XLIV (1979), pp. 417-24.

el momento en que el rey, rodeado de su corte, adora la Forma milagrosa dentro del recinto de la sacristía que en el cuadro se refleja como un espejo, duplicando ilusionísticamente sus dimensiones reales. La pintura se podía abatir para dejar ver la custodia eucarística gracias a un mecanismo que describe el cronista del suceso fray Francisco de Santos con las siguientes palabras: «Para más veneración de tan celestial prenda de amor divino en lugar de cortinas que se tirasen para cerrar o descubrir la capilla, se dispuso una pintura excelente, de alto de más de seis varas y de ancho el de la capilla misma, que es de tres, en tal disposición que pueda bajarse suavemente y esconderse cuando ha de descubrirse la custodia y volverse a su lugar cuando ha de cerrarse»²³. La maquinaria para el ascenso y descenso del cuadro es muy sencilla de manejar mediante un torno al que se enrollan las maromas, pendientes de unas poleas, maromas a cuyos extremos se sujeta el borde superior del engatillado de madera de la pintura²⁴. Todavía hoy se realiza esta operación dos veces al año, el 29 de septiembre y el 28 de octubre, en que se exhibe al público la Sagrada Forma oculta habitualmente en su camarín.

Un retablo que combina el uso del telón de boca con los efectos de iluminación indirecta es el de la capilla de San Jerónimo de la Universidad de Salamanca. Fue fabricado por Simón Gabilán Tomé entre 1761 y 1767 a base de suntuosos bronce, mármoles y jaspes. La hornacina central se cubre mediante una pintura que representa el solemne juramento de los claustrales salmantinos de defender hasta el derramamiento de la sangre la entonces piadosa creencia de la Inmaculada Concepción. El cuadro, obra del italiano Francesco Caccianiga, se puede abatir dejando ver entonces un riquísimo sagrario de plata, ágata y ónice donde estaba manifiesto el Santísimo Sacramento. El camarín, justo detrás de donde se encontraba el tabernáculo, tiene un óculo abierto en el ábside de la capilla por el que penetra un chorro de luz. Esta luz iluminaba el sagrario como foco oculto a la vista del público, nimbándolo de una aureola de resplandor difuso, cual si se tratase de evocar la aparición de un espectro celeste. El tabernáculo estaba flanqueado por dos relicarios, otra devoción, la de las reliquias que, junto con la veneración y culto eucarísticos, había promovido el Concilio de Trento frente a las impugnaciones de los cismáticos y herejes²⁵.

23. *Historia de la Santa Forma que se venera en la Sacristía del Real Monasterio de El Escorial y de su traslación*, año 1690, por el P. fray Francisco Santos, Edición, prólogo y notas por el P. Benito Mediavilla, en *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, VI, Madrid, 1962, p. 24.

24. Para más detalles cfr. P. Eustasio Esteban, *La Sagrada Forma de El Escorial*, Madrid, 1911, p. 44.

25. Julián Álvarez Villar, *La Universidad de Salamanca. Arte y Tradiciones*, Salamanca, 1972, pp. 72-73; Alfonso Rodríguez G. de Ceballos y José Ramón Nieto González, «Aportaciones a Simón Gabilán Tomé», *Archivo Español de Arte*, XLIV (1981), pp. 39 y ss.

Recursos de técnica ingenieril muy sofisticada utilizados tanto en los teatros como en las representaciones de los Autos Sacramentales fueron el pescante, para efectuar descensos y subidas rápidas de los actores, y el bofetón o rueda sujeta a un quicio que, al girar, hacía aparecer o desaparecer súbitamente personajes u objetos a la vista del público. También, aunque más raramente, se emplearon en los escenarios autómatas, a saber maniqués en forma humana o animal que efectuaban mecánicamente ciertos movimientos en virtud de resortes accionados por el peso del agua, arena y otros sólidos. Seguramente fueron los ingenieros florentinos que hicieron venir a la corte los monarcas de la casa de Austria quienes enseñaron a sus colegas españoles su construcción y manejo. Se sabe, por ejemplo, que Baccio del Bianco erigió en 1633 en el Hospital de los Italianos de Madrid un Via Crucis donde las figuras de cada una de las catorce estaciones se movían automáticamente, produciendo en el público un verdadero estupor²⁶.

Pues bien estos recursos se aplicaron también a los retablos, tabernáculos y sagrarios a fin de conseguir efectos de un dinamismo que subyugase a los espectadores. Así aconteció en el retablo de la iglesia del colegio jesuítico de San Pablo de Granada, hoy parroquia de los santos Justo y Pastor. El ideador concreto de la maquinaria a que vamos a referirnos fue el hermano lego Francisco Díaz del Ribero, de quien asegura su biógrafo el P. Gabriel de Aranda que «tuvo habilidad y prendas grandes así en la Matemática como en la Mecánica y Architectura que le pudieron dar el nombre del Artífice más cabal y perfecto de su siglo»²⁷. El retablo, fabricado entre 1654 y 1660, contiene como pieza principal un enorme manifestador del santísimo del que asegura el mencionado biógrafo que «además de ser de admirable primor, está dispuesto con tal artificio que, teniendo más de mil arrobas de peso, se mueve con gran facilidad con unas ruedas de acero, descubriendo en la parte anterior el hueco donde se ve un trono de preciosísima fábrica en que se descubre el Santísimo Sacramento».

En efecto la mitad anterior del templete cilíndrico en que consiste el tabernáculo ofrecía a la vista las imágenes de los Evangelistas talladas por Pedro de Mena; dando la vuelta al templete como se giraba el bofetón de un teatro, su parte posterior ostentaba el trono o custodia del Santísimo que era manifestado con ocasión de su solemne exposición al público. El retablo también disponía de

26. Norman D. Shergold, *A History of Spanish Stage...*, Oxford, 1967, pp. 315 y ss.; Mina Bacci, «Lettere inedite di Baccio del Bianco», *Paragone*, XV (1963), pp. 68-77.

27. *El Artífice Perfecto ideado en la vida del Venerable Hermano Francisco Díaz del Ribero, Coajutor formado de la Compañía de Jesús*, Sevilla, 1696; cito por el amplio extracto publicado por Francisco Javier Sánchez Cantón, *Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español*, tomo V, Madrid, 1941, pp. 517-44.

otros ingeniosos mecanismos mediante los cuales -como escribe el profesor Domingo Sánchez Mesa- los lienzos de las calles laterales, pintados por Atanasio Bocanegra, montados sobre bastidores de corredera, podían desaparecer tras los tableros dejando ver en su lugar unos bellísimos relicarios. El cuerpo central del ático era también cambiante pues, por medio de unos pedales, su eje daba la vuelta completa apareciendo por una de sus caras una escultura de Cristo crucificado flanqueado por dos relicarios, y por la otra una pintura de Bocanegra que representaba la Conversión de San Pablo²⁸. Ni que decir tiene que los procedimientos descritos rememoran inmediatamente los bastidores que en los teatros se deslizaban sobre carriles enjabonados y los «periaktoi» que giraban sobre sus ejes accionados por cabrestantes para permitir la mutación rápida de los decorados²⁹.

Cierto parentesco con el tabernáculo ideado por Díaz del Ribero ofrecía el que contrató en 1718 Antonio Tomé para colocarlo delante del retablo de la capilla del Sagrario de la catedral de Segovia, retablo fabricado pocas décadas antes por José de Churriguera. Este tabernáculo consiste en una suerte de globo -como lo denominan los documentos- que gira sobre una plataforma circular. El mecanismo para hacerlo dar la vuelta consistía en un barrón de hierro, que hacía de eje o pernio, y ocho poleas, también de hierro, embutidas en la madera para que se pudiera realizar la rotación con suavidad y sin peligro alguno. Una de las caras del tabernáculo servía para manifestar el Santísimo de ordinario, aunque con especialidad el día de Corpus Christi, y consistía en un hueco «capaz para correr cortina o tramoya o lo que mejor pareciere para cubrir a su Majestad»; de hecho se fabricó una tramoya, es decir unas puertas correderas que se abrían o cerraban según se quisiese tener expuesto o encubierto el Sacramento. La otra cara albergaba una oquedad para contener la arqueta o urna donde se depositaba el Santísimo el día de Jueves Santo, cumpliendo entonces el expositor el oficio de monumento durante tal festividad. El tabernáculo se halla recubierto por ambos lados de ángeles retrepados sobre nubes, teniendo en su cima la imagen alegórica de la Fe. De pedestal le sirve una peana flanqueada por las representaciones de los cuatro Evangelistas³⁰.

28. Domingo Sánchez-Mesa Martín, «El retablo barroco como máquina y espectáculo: tres ejemplos granadinos», *El Barroco en Andalucía. Conferencias de los cursos de verano de la Universidad de Córdoba*, tomo III, Córdoba, 1986, pp. 171-72.

29. Cfr. nuestro trabajo «Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII», *La Escenografía del Teatro Barroco*, cit., pp. 33-66; Rafael Maestre, «La gran maquinaria en comedias mitológicas de Calderón de la Barca», *El mito en el teatro clásico español*, Madrid, 1988, pp. 55-89.

30. José María Prados, «El tabernáculo de la capilla del Sagrario o de los Ayala en la catedral de Segovia», *Imafronte*, 3-5 (1987-1989), pp. 433-45. En algunas regiones de Francia se dieron también tabernáculos «Tourmants», estudiados por C. Claer, M.F. Jacobs y J. Perrin, «L'autel et le tabernacle de la fin du XVI siècle au milieu du XIX siècle», *Revue de l'Art*, n° 71 (1986), pp. 47-70.

En la iglesia del convento de Santa Clara la real de Murcia el baldaquino que sirve de retablo, construido en 1754 por José Ganga, todavía conserva en uso un expositor del Santísimo parecido al de Segovia. Consiste en un globo de forma ovalada cuyas puertas correderas se abren o cierran mediante un sistema de poleas accionadas por unas cuerdas que se manejan desde atrás.

Era más fácil obtener estos y otros efectos aún más espectaculares en los aparatos efímeros fabricados con telas pintadas montadas sobre bastidores o chasis de madera, aparatos con los que se recubría el altar mayor de un templo durante las fiestas de la canonización de un santo o en otros festejos coyunturales abundantísimos en la España del Siglo de Oro. He aquí cómo se describe uno de estos aparatos con que se decoró el presbiterio de la capilla de la Universidad de Alcalá de Henares con motivo de la beatificación de San Juan de la Cruz en 1680:

De singular fábrica y hermosura, se aventajó a todo el artificio en que estaba colocado el SS. Sacramento. Adorávase en un hermoso fondo y nicho del primer cuerpo del Altar una imagen de N. Señora de la Concepción y, quando el Santísimo se descubría, se iba elevando esta imagen hasta colocarse en lo superior del nicho donde le esperaba Trono decente. Al mismo tiempo salían del fondo dos valientes y primorosos lienzos, uno del Venerable y Emmo. Señor Cardenal Cisneros, Fundador de esta Inclita Universidad, sobre un bien imaginado cavallo, que le representava belicoso y animado sobre la ciudad de Orán. El segundo de S. Martín, también a cavallo y despedazando su capa en obsequio de Christo N.S., a quien dava la mitad de limosna. Al mismo tiempo que se iban retirando los lienzos se levantavan y abrían sobre el pavimento del nicho dos palmas y subían dos Angeles y aquellas baxavan descubriendo el Santísimo en una rica custodia de coral y oro; éstos, elevándose más, sustentavan sobre la custodia una Corona Imperial. Para cerrar a su Magestad se guardava el mismo artificio aunque moviéndose el primero al cerrar el que se movió el último al descubrir. Baxavan los Angeles, cerrávanse las palmas, volbían los lienzos y la imagen de N. Señora tomava el lugar que ocupava primero³¹.

Tal sincronización de movimientos de unos objetos que subían, otros que bajaban, unos que se ocultaban, otros que hacían su aparición, no puede menos de rememrar el juego escénico que se obtenía en las apariciones, retiradas, subidas y descensos de los personajes en los teatros contemporáneos gracias a las tramoyas, especialmente de varios pescantes que se accionaban simultáneamente

31. Francisco de la Presentación, *Sermones Solemnes, Aclamación Universal Festiva de España a la Beatificación de Nuestro Glorioso Padre Juan de la Cruz...*, Alcalá de Henares, 1680, I, pp. 230-31.

comandados por un único torno o cabrestante. Estos instrumentos y otros parecidos fueron los que se utilizarían en Alcalá de Henares para obtener los ingeniosos movimientos antes descritos, colocándolos ocultamente por detrás del entramado del aparato efímero.

Más espectacular, si cabe, resultó el montaje cinético con que se recubrió el presbiterio de la iglesia del Hospital de Antón Martín en Madrid con motivo de la canonización de San Juan de Dios en 1693. Sobre las gradas del Altar de pintura fingida había una granada coronada por una cruz y a sus lados las imágenes de San Juan de Dios y de un Niño Jesús que hablaba con él mientras le mostraba la granada, que llevaba la siguiente divisa: «Granada será tu cruz». Al compás de la música se iban abriendo los gajos de las granadas hasta descubrir encima un nicho en forma de rompiente de gloria donde anidaba la Trinidad rodeada de ángeles y nubes, teniendo a su derecha a la virgen con el Niño en los brazos. En un momento dado la imagen de San Juan de Dios subía mientras simultáneamente bajaba la de la Virgen hasta colocar al Niño en los brazos del santo. Cuando se había realizado esta operación, aparecía por detrás un sol radiante «en cuyo cóncavo estaba el Santísimo Sacramento en un pescante inmóvil», sol que ascendía hasta colocarse al nivel del rompiente de gloria de la Trinidad. De esta manera todo el aparato escénico permanecía durante la jornada hasta el anochecer, momento en que se efectuaba el movimiento contrario al descrito, volviendo cada cosa a su lugar inicial y cerrándose la granada³². No es preciso, además de subrayar la teatralidad de la tramoya, insistir en este lugar en los aspectos simbólicos del montaje donde la equiparación de la Eucaristía con un sol resplandeciente, que amanece al rayar el día y se oculta por la tarde durante el ocaso, resulta evidente³³.

El uso de autómatas o personajes semovientes también hizo su presencia en los retablos, en este caso para poner de manifiesto la reverencia y respeto con que debía ser tratado y manejado el Sacramento al ser retirado o devuelto al sagrario, según atestiguan los documentos, pero también, sin duda, buscando un efectismo que impactaba al espectador haciéndole creer que el Santísimo se movía por sí mismo o era milagrosamente transportado por mano de los ángeles. El empleo de autómatas parece haber sido especialmente frecuente en la región de Murcia. En el expositor del retablo de la iglesia de Santa Catalina, fabricado a fines del XVII y hoy desaparecido, se exigió ya en el contrato «que se hiciese

32. Juan Santos, *Lauros Panegricos, Aclamaciones Reales y Festivas, Aplausos en la Canonización [...] de San Juan de Dios*, Madrid, 1693, pp. 24 y ss.

33. Casos parecidos a los aquí comentados aduce para Francia Emilio Orozco Díaz; por ejemplo el aparato efímero erigido en la iglesia de los Jacobinos de París con ocasión de la canonización en 1671 de santa Rosa de Lima; cfr. *El teatro y la teatralidad del Barroco*, cit., pp. 140-41.

una tramoya de manera que el viril venga a manos del preste». En la catedral el carpintero Baltasar Galera inventó un dispositivo mediante el cual unos ángeles avanzaban y retrocedían para descubrir u ocultar la Eucaristía el día del Corpus Christi; el cabildo, además de la cantidad en metálico que le pagó por la hechura, le proporcionaba un salario anual en trigo para que mantuviese la máquina en funcionamiento³⁴. En el manifestador de la parroquia de San José del pueblo de Abanilla el ensamblador Jacinto Perales se comprometió a hacer «un trono de nubes donde asiente la custodia, el qual ha de salir con tramoya a manos del sacerdote»³⁵.

Los todavía rudos mecanismos de los ejemplos citados se complicaron extraordinariamente en el expositor del retablo de las Justinianas de Albacete, hoy parroquia de la Purísima. Una de las condiciones del contrato de 1702 rezaba así:

Yten se a de hacer, por ser más decente para sacar la custodia, una nube y al cabo de ella un ángel y éste a de sacar la custodia de dentro del sagrario ante la mesa del altar a las manos del sacerdote, y a cada lado de la custodia un ángel con una vela en las manos con una cornucopia alumbrando la custodia, y en dicha nube a de haver en los lados enredados cinco o seis ángeles de cuerpo entero y otros cinco o seis serafines de buen adorno y nubes entre ellos, y acabada la procesión o función que se ará, el sacerdote pondrá la custodia a los ombros del ángel y se volverá dicho ángel, con la decencia devida, poco a poco, dentro del sagrario, recogiéndose todas las nubes y ángeles a su sentir de donde salieron³⁶.

Sin pretender haber agotado todo el repertorio de casos y ejemplos en que los recursos tomados del mundo de la escena se aplicaron a los retablos coetáneos, creo que bastarán los enumerados para convenir en lo que decíamos al principio de este trabajo: la teatralización del espacio sacro no afectó a la totalidad de su configuración arquitectónica sino básicamente a los presbiterios y capillas mayores, concebidos como escenarios, donde la representación litúrgica de los misterios sagrados, especialmente del sacramento de la Eucaristía, fuertemente promovido por el concilio tridentino, buscó en los efectos y trucos visuales de una u otra índole la forma de envolver al espectador en una atmósfera equívoca donde la realidad física y la ilusión de un mundo transcendente se confundían borrando sus respectivas barreras.

34. Concepción de la Peña Velasco, *El retablo barroco en la antigua Diócesis de Cartagena (1670-1785)*, tesis doctoral inédita, Murcia, 1990, pp. 522-23.

35. *Ibid.*, pp. 1.510-11.

36. Luis García-Sauco Meléndez, «Dos retablos barrocos en Albacete», *Al-Basit*, nº 5 (1978), pp. 43-53.

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

**LAS TERTULIAS DE LOS CORRALES DE COMEDIAS
DE MADRID**

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

Instituto de Estudios Almerienses
Departamento de Arte y Literatura
1992

LAS TERTULIAS DE LOS CORRALES DE COMEDIAS DE MADRID

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

Durante las primeras décadas de los teatros comerciales madrileños, preocupaba bastante a las autoridades la cuestión de si era decente que asistieran clérigos y religiosos a las representaciones dramáticas. El 2 de marzo de 1590 se informó a la ciudad de Granada que el Consejo había mandado que «no entre ningún fraile a ver las [...] comedias, de cualquier orden que sean» (Granja). En 1593 el Arzobispo de Granada, Pedro Vaca de Castro, hacía respetar estrictamente este decreto, extendiéndolo a todo el clero, según nos cuenta su biógrafo en 1741: «Prohíbe severamente á sus clérigos asistan á estos actos [a saber, las comedias]. Póneles confidentes celadores que los espíen; castiga severamente al delincuente»¹. Fue este mismo Arzobispo el que mandó un memorial a Felipe II en 1598, recomendando que se prohibiesen las comedias. El Rey pidió a García de Loaisa, al P. Diego de Yepes, su confesor, y a Fr. Gaspar de Córdoba, que le dieran su parecer sobre este memorial. Su respuesta, que se titula «Parecer [...] sobre la prohibición de las comedias» y que data seguramente de 1598, no se refiere directamente a la asistencia de los clérigos a las representaciones teatrales pero sí recomienda que éstas se proscriban totalmente (Cotarelo, *Controversias*, pp. 392–97), lo cual dio lugar a la breve prohibición que duró del 2 de mayo de 1598 al 17 de abril de 1599 (Cotarelo, *Controversias*, pp. 620–21). En 1600, Fr. Gaspar de Córdoba, ya confesor del Rey, y otros diez teólogos recomendaron, entre otras cosas, que «no asistiesen a las comedias ni clérigos, ni frailes, ni prebados, imponiendo pena a los representantes, si los admitían en los teatros públicos» (Pellicer, I, p. 152). En vista de los argumentos aducidos, el Consejo decretó lo siguiente:

1. Diego Nicolás de Heredia Bamuevo, *Mystico Ramillete historico chronologico, panegyrico [...] del nobilissimo antiguo Origen, exemplarissima Vida y meritissima Fama postuma del Ambrosio de Granada [...] el Illmo. V. Sr. D. Pedro de Castro, Vaca y Quiñones* (Granada: Imprenta Real, 1741); citado en Cotarelo, *Controversias*, pp. 577–78 (p. 578).

y porque también advierten en el dicho parecer que no conviene que se permita que perlados, clérigos ni religiosos se hallen en las comedias, y que se ponga pena á los representantes que los admitieren en los teatros publicos, parece que en cuanto los religiosos, convendría escribir á los Provinciales de las órdenes para que ordenasen que ningún religioso se hallase en los teatros de las dichas comedias, por parecer cosa indecente. (B.N.M., Ms. 10.206, fols. 136 v.-137 r.; citado en Cotarelo, *Controversias*, pp. 163-64 [p. 164])

El P. Juan de Mariana, en su *Tratado contra los juegos públicos*, publicado en latín en 1609 bajo el título *De spectaculis*, se expresa en términos más severos: «Nunca me he hallado en semejantes juegos ni farsas, ni tengo por decente que los sacerdotes y frailes, por oír estas fábulas, infamen el orden eclesiástico» (Cotarelo, *Controversias*, pp. 429-37 [p. 434]). La misma postura crítica se encuentra en el *Tratado de las comedias* del P. Juan Ferrer, publicado en Barcelona en 1618:

A la misma circunstancia de persona pertenece el desorden que se ve en los eclesiásticos de ir con tanta libertad á los teatros. Que si el Padre San Agustín reprende á los maniqueos (con ser herejes), porque sus sacerdotes miraban los espectáculos, ¿qué dijera si viera á los nuestros, no herejes, sino católicos, asistir á las comedias á vista de todo el mundo, y no sólo cebarse de mirarlas, sino también, llevados de su gusto propio, atreverse á defendellas? Sólo esto le faltaba a la maldad para acabar de entronizarse, que como dice San Cipriano á unos eclesiásticos que con caprichos de viento defendían las comedias: *Ut iam non vitiis excusatio, sed autoritas detur*. Ya no les faltaba otra cosa á los vicios que se conciben y paren en el teatro sino el favor del brazo eclesiástico para que no sólo tuviesen excusa, sino también autoridad. Cierto que es lástima grande, digna de ser llorada con lágrimas de sangre. Porque uno de los mayores apoyos que el demonio tiene para autorizar estas malditas comedias es incitar á los sacerdotes y religiosos para que las vayan á ver; porque esto los asegura á los seglares para que piensen ser lícito el verlas, y en cosa tan apacible á la carne estáse hecho el argumento: si el sacerdote y religioso que profesan castidad se hallan públicamente presentes á estas tales comedias, bien podré yo, que soy seglar y no profeso vida tan perfecta, hallarme á ellas. (Cotarelo, *Controversias*, pp. 249-58 [p. 255])

El manuscrito anónimo titulado *Diálogos de las comedias*, que data de 1620, presenta argumentos similares:

Digo, Señor, que me ha ofendido tanto ver entrar religiosos en las comedias que me parece ha sido uno de los mayores escándalos públicos de la república y que han deshonrado en grande manera sus Religiones, y que aunque no fuera sino por el mal exemplo y escándalo que dan, no sé como puede nadie excusalles de pecado mortal, ni como pueden absolverse si no se enmiendan; y que ya que sus superiores no las corrigen, habfan de tomar los obispos la mano y usar de la potestad que les da el concilio Tridentino para enmendarles. Certifícoos que cuenta *Alexandro Ab. Alex: lib. 6, Dierum genia, c. 8*, que era Catón tan reverenciado entre los romanos que bastó estar él presente un día para que las mugercillas representantes no quisiesen salir á la comedia. Y unos religiosos graves aun predicadores ¿es posible que autoricen estas liviandades? En Valladolid bien vi yo una vez que un Presidente envió recado á los superiores de aquellas Religiones que les preguntasen si sabfan qué religiosos iban á ver comedias al teatro, y luego cesaron deste escandaloso abuso: ¡tanto puede la autoridad mayor si sabe usarse della, que con sólo avisallo el que no tenía poder para impedirlo fué causa que cesase el daño! (Cotarelo, *Controversias*, pp. 210-31 [p. 215])².

Pero esta postura extrema no se adoptó oficialmente, y en general se distingue entre los clérigos seculares, cuya presencia en los teatros se permite, y los religiosos, cuya asistencia se prohíbe. Por ejemplo, los *Reglamentos de teatros*, promulgados por el Consejo en 1608, repiten la prohibición de 1590: «no consientan que frayle alguno entre en dichos corrales a ver las comedias, como antes de aora esta mandado», pero no extienden esta proscripción a los clérigos regulares (*Fuentes III*, doc. núm. 2, p. 49). Fr. Gaspar de Villarroel defiende la misma distinción en su *Gobierno eclesiastico pacífico y vnion de los dos cvchillos pontificio y regio* (Madrid: Domingo García Morras, 1656), escrito al parecer antes de 1646:

Confieso con gusto que en quanto á los religiosos hay generalmente escándalo quando se dejan ver en el corral ó asisten á las representaciones

2. Véase ahora la edición de Luis Vázquez, *Estudios*, 46, nº. 171 (oct.-dic. 1990), pp. 65-66.

en lugares indecentes. Pero ¿por qué hemos de condenar en Madrid el ilustrísimo, santísimo y doctísimo convento de San Felipe, donde tienen mi Religión asombros de letras y de virtud, porque ven comedias en su sacristía, libre ella y los primeros claustros de la clausura, como en otros gravísimos conventos? Y si el ver comedias fuera pecado de suyo ó por accidente en virtud del escándalo ¿consintiera comedias aquella tan religiosa casa, ni quisieran llevarlas á las suyas á su imitación los conventos más observantes de la corte? [...] Pecan mortalmente los religiosos que ven comedias en los lugares públicos donde los legos entran pagando. Prueban esta sentencia los textos del maestro Mendoza, porque deben interpretarse en la apretada prohibición que tienen los eclesiásticos cuando ven las comedias con escándalo y mal ejemplo. Y de que es escandaloso, especialmente en los frailes, el verlas en lugares de ese porte, no podrá dudarlo hombre de seso. [...] Los clérigos seculares que sin peligro de sus almas asisten á los bailes y comedias no pecan mortalmente, y esto aunque sea en aquel lugar común en que se hace la representación. He lo dicho sin más limitación que la del peligro, porque sé de cierto que en esto no hay escándalo. En Madrid, en Lima y ciudades grandes asisten gran suma de clérigos y prevendados, sin que lo extrañe el pueblo. (Cotarelo, *Controversias*, pp. 595-605 [pp. 602-04])

A pesar de la implacable oposición de los enemigos de toda actividad teatral, y de los que recomendaban que se prohibiese que asistieran a los teatros públicos tanto los clérigos como los religiosos, en la práctica prevalece este criterio más moderado en los siglos XVII y XVIII. Las repetidas protestas de los moralistas reflejan de por sí el hecho de que en realidad los clérigos sí asistían a los teatros, y una anécdota del mismo Fr. Gaspar de Villarroel indica claramente que esto era absolutamente normal en Madrid a mediados del siglo XVII: «Convidóle [a un cura] un señor á una comedia nueva, y como eso en Madrid no es novedad y los clérigos todos las ven sin que aqueso desdiga de quien son, aceptó el convite el cura y vió la comedia» (Cotarelo, *Controversias*, p. 604). En cuanto a los frailes, no vuelve a aparecer la prohibición de 1608 en los *Reglamentos de teatros* de 1615 ni en los de 1641 (*Fuentes III*, docs. 6, pp. 55-58, y 38, pp. 91-93). Un testigo en un pleito de 1622-23 afirma que en Tudela, por lo menos, asistían a las representaciones teatrales «eclesiásticos, como son clérigos, frailes y otros que este testigo a visto acuden a las comedias y monjes Benitos y Vernardos, que no save como se llaman, quando se hallan en la ciudad, y del Convento de la Merced mas de seis vezes a visto estar oyendo las comedias en el teatro que abia en el

Ospital al Padre Oliban y a otros frayles que ahora no se acuerda» (*Fuentes XVII*, doc. núm. 81 [j] [ii] [4], pp. 116-17).

Como hemos visto, está claro que el clero asistía a los teatros comerciales de Madrid desde las primeras décadas de su existencia, pero al principio no nos consta si se colocaban en una parte determinada del teatro. Para la década de 1620, sin embargo, parece que ya se concentraban en los desvanes. En un pasaje de la *Loa con que empezó en la Corte Roque de Figueroa*, de Quiñones de Benavente, en el que Roque saluda a las distintas partes del corral, menciona los «Doctos desvanes del alma»³. Alude evidentemente al estado eclesiástico de los que ocupaban los desvanes en cuestión; no está claro si el autor está pensando en un corral determinado. Hannah E. Bergman concluye, con argumentos muy convincentes, que esta loa se escribió para estrenarse en Madrid en la Pascua Florida de 1627 (Bergman, pp. 300-01).

Todo parece indicar que los eclesiásticos siguieron colocándose en el nivel más alto, el de los desvanes, durante el resto de la vida de los corrales madrileños. Para más detalles tenemos que recurrir, como siempre, a la documentación administrativa conservada en el Archivo Municipal de Madrid y publicada en la serie de las *Fuentes para la historia del teatro en España*. No empiezan a aparecer referencias a una localidad destinada específicamente al clero hasta la década de 1650. Un documento de 1651 alude a «los aposentos que llaman de los frailes» en el Corral del Príncipe (*Fuentes X*, doc. núm. 13, p. 101). En 1652, unas reparaciones en el Corral de la Cruz incluyen lo siguiente: «en el aposento de los cultos adereçar los atajos de tablas» (*Fuentes X*, doc. núm. 14 [a], p. 102). Doce años después, en 1664, se habla de una cerradura nueva para el «aposento de los tertulianos» en el Príncipe (*Fuentes X*, doc. núm. 23 [b], p. 126). El propio término *tertulia* aparece en los documentos por primera vez en 1665; un testigo en un pleito declara que «en el Principe se le daba [a Baltasar de la Cueva] otro [aposento] al lado que llaman de la tertulia» (*Fuentes IV*, doc. núm. 29 [i] [v] [3], p. 170). Esto debe significar «al lado que llaman el lado de la tertulia», es decir, el lado donde se encontraba la tertulia; en tal caso, indica que en esta época la tertulia del Príncipe estaba situada a un lado del corral. El mismo documento parece indicar que el aposento en cuestión se arrendaba a Cueva desde hacía unos 12 años. En el caso del Corral de la Cruz, el término aparece por primera vez en un documento de 1674: «en el aposento de tertulia, vn cerradero en la cerradura» (*Fuentes X*, doc.

3. Luis Quiñones de Benavente, *Entremeses, loas y jácaras*, ed. Cayetano Rosell, 2 tomos (Madrid: Alfonso Durán, 1872), I, p. 172.

núm. 27, pp. 148-49). En el Príncipe el mismo año, en cambio, se utiliza otro término: «adereçar dos bancos de respaldo en el desban de los relixiosos y guarnecer la puerta de yeso» (*Fuentes X*, doc. núm. 27, p. 149); y en 1675, también en el Príncipe: «en el desban de los religiosos se a de solar todo el desban por estar descubiertas las maderas y con abuxeros» (*Fuentes X*, doc. núm. 28 [b], p. 152).

El hecho de que se aluda en documentos anteriores a 1674 a un «apósito» en el Corral del Príncipe podría hacernos suponer que se trataba de una localidad situada en el segundo piso de aquel teatro, y que en 1674-75 se asignara al clero un desván o unos desvanes, en el piso superior. Pero el uso del término *apósito* en esta época no autoriza tal conclusión. El documento del 8 de abril de 1675, que se refiere al «desban de los religiosos», también lo llama *apósito*: «En este mismo aposento se a de poner vn postigo de la sierra con su zerradura porque el que oy tiene esta echo pedazos.» A menudo se alude de esta manera a los desvanes como *apósitos* —que en el fondo significa simplemente «habitaciones»— y es mucho más probable que se tratara durante toda esta época de una localidad situada en el tercer piso. Por otra parte, no está claro si se trata de un solo recinto o de varios cuartos sueltos; el mismo documento habla también de *desvanes*, en plural: «Mas se a de solar de yeso y echar los peidaños que faltaren a toda la escalera que sube a los desbanes de los relijiosos y reforçar los tabiques medianeras y los pasamanos» (*Fuentes X*, doc. núm. 28 [b], p. 152). Encontramos el mismo tipo de confusión terminológica en documentos relativos al Corral de la Cruz. Estamos evidentemente en una época en que la terminología aplicada a las distintas partes de los corrales es bastante flexible e imprecisa.

De todas maneras, sabemos con certeza, por documentos de 1685 y 1697, que la tertulia —el término ya está del todo establecido— estaba entonces en el tercer piso en ambos corrales. El 28 de marzo de 1685 se estipula que en la Cruz «se an de solar tres desbanes y la tertulia y todos sus transitos altos y bajos; se an de sentar en los aposentos de los desbanes dos zerraduras con sus llaves» (*Fuentes X*, doc. núm. 32 [a], p. 164). En 1697 la pared medianera al sur del patio del Corral del Príncipe —a mano derecha según se entra desde la calle— necesitaba reparaciones importantes. El escribano Felipe Pasero López describe una inspección del corral que realizó con Eugenio Treceño Escalante de la Torre, uno de los Regidores de la Villa:

la grada de mano derecha como se entra en dicho corral estaua toda ocupada de jente, y asimismo las tres rexas, los balcones y las tertulias de la referida mano derecha [...] Y asimismo en compañía de dicho Señor vi y reconosi dos desbanes y la tertulia que se reputa por zinco desbanes,

la qual esta apuntalada toda y dichos dos desbanes, que todo esto al parecer se halla sin vso por la obra de que nezesitan. Y para sauer si de horden de don Matheo de Velasco Banga, a cuyo cargo esta el arrendamiento y aprouechamiento de los corrales de comedias desta Corte, o los mozos de dicho corral de su autoridad, hauian alquilado los siete desbanes en que se comprehende la tertulia de mano derecha, el dicho Sr. don Eugenio llamo por las roturas de la dicha obra a Blas Fernandez [...] sobre estante de la obra [...] y a doña Clara Zapata, doña Josepha Solis y doña Seuastiana de Tapia, todas personas que viuen en las viuendas contiguas a dichos desbanes y tertulias, y [...] respondieron no hauian alquilado cosa alguna y que ellos y demas vezinos [...] hauian subido por sus casas a ber la comedia por hauer visto dichos desbanes y tertulia desalquilados y bazios [...] (*Fuentes X*, doc. n.ºm. 44 [j], p. 197).

Este interesante documento confirma que en el Corral del Príncipe la tertulia todavía estaba a un lado del teatro, a mano derecha según se entraba, en el nivel de los desvanes⁴. En 1702, y sin duda antes, se accedía a la tertulia del Príncipe por unas casas situadas a mano derecha, al lado del tablado; en aquel año se hizo un contrato entre el administrador de estas casas, don José García Remón, y el arrendador de los corrales, «por donde consta que [...] se daua para el aprouechamiento de dichos corrales [...] el otro [paso] que se daua por la escalera de dichas casas de administracion para la tertulia de los hombres, que este se obligó don Joseph a darlo siempre vsual y corriente» (*Fuentes XI*, doc. 69 (k), p. 133). Las casas en cuestión eran las que habían sido de Francisco de Alegría y Juana González Carpio⁵. Otro documento de 1697 establece que la tertulia ocupaba la parte de la fachada lateral más alejada del tablado y una pequeña sección de la fachada frontera: «su lignia [...] ace 40 pies, [...] con el recodo que vuela sobre la caçuela» (*Fuentes X*, doc. n.ºm. 44 [l], p. 199; véase fig. 3). Esta sección adicional corresponde sin duda al «desban perdido que hace la lima oya», mencionado en 1660 (*Fuentes X*, doc. n.ºm. 19, p. 115). En el Corral de la Cruz, en cambio, la situación no está clara, y apenas tenemos datos que nos indiquen dónde estaba la tertulia. Volveremos a esta cuestión más adelante.

4. La frase «la tertulia de mano derecha» podría hacernos sospechar que había otra tertulia al otro lado. El único dato que parece contradecir claramente esta hipótesis es precisamente la referencia de 1665 al «lado que llaman de la tertulia» (*Fuentes IV*, doc. 29 (l) (v) [3], p. 170), pero no es imposible que se introdujera una segunda tertulia lateral entre las dos fechas. Sin embargo, la evidencia tampoco es tan sólida como para apoyar tal hipótesis, aparte del uso esporádico de «tertulias», en plural, y nos parece mucho más probable que hubiera una sola tertulia; como ya hemos visto más arriba, es arriesgado basar conclusiones atrevidas en variantes terminológicas de este tipo.

5. Véase J. E. Verey y Charles Davis, «The paso de las mujeres in the Corral del Príncipe, Madrid», en prensa.

Durante las dos últimas décadas del siglo XVII hay varias referencias a reparaciones menores en las tertulias. En la Cruz se mencionan suelos y puertas: «hacer de hieço [*sic*, por «yeso»] todos los oyos de los suelos», en 1688 (*Fuentes X*, doc. núm. 35 [a], pp. 169–70); «tres tablas y varrotes, goznes y clauos para vna puerta que se puso en la tertulia de la Cruz», en 1689 (*Fuentes VI*, doc. núm. 3 [h], p. 82); otras reparaciones del suelo en 1691: «Asimismo es nezesario recorrer todos los suelos de las tartulias y callejones y tapar diuersos abujeros contra las armaduras» (*Fuentes X*, doc. núm. 37 [a], p. 175); una puerta de tablas en 1692 (*Fuentes X*, doc. núm. 40 [d], p. 184). En el Príncipe, se trata de tejados, ventanillas, suelos, puertas y tabiques; «trastexar a canal auierta todos los texados» en 1688 (*Fuentes X*, doc. núm. 35 [a], p. 171); una ventanilla o ventanillas «de corredera» en 1693 (*Fuentes X*, doc. núm. 42 [a], p. 186); y otras reparaciones de suelos, puertas y tabiques en 1695: «En la tartulia se an de azer quatro tapias de suelo de yeso y guarnezer tres puertas y reforzar vnos tauiquillos que estan maltratados» (*Fuentes X*, doc. núm. 43, p. 191). Es interesante notar que había al menos tres puertas.

Los documentos de 1697 sobre las obras en el Príncipe demuestran que la tertulia de aquel corral era relativamente espaciosa; equivalía a cinco desvanes, y según otro documento medía 40 pies de largo (*Fuentes X*, doc. núm. 44 [l], pp. 199–200). Sin embargo, parece que se consideraba insuficiente, o mal situada, y entre 1695 y 1706 se propusieron varios proyectos para mejorarla. En 1695 uno de los postores al arriendo de los corrales, Juan Suárez de Somoza, estipuló que «se me a de agrandar la caçuela del Corral del Principe, sacandola asta la calle, y la caçuela alta a de quedar para tertulia, y esto se a de ejecutar en la cuarentena del año que biene de 1696» (*Fuentes XIII*, doc. núm. 41 [d], p. 163). Se le adjudicó el contrato a Suárez de Somoza, pero no se llegó a realizar la obra durante su arriendo. Se volvió a proponer la conversión de la cazuela alta en tertulia en 1703: «Tambien se reconozio en el Corral del Prinzipe que mudando una puerta en la cazuela alta podria servir de tertulia, en que puede haber beneficio respecto de ocuparla pocas bezes las mugeres» (*Fuentes X*, doc. núm. 51 [a], p. 217).

Sin embargo, no se llevó a cabo este proyecto hasta 1709⁶. Inicialmente los documentos no reflejan el carácter de las obras de aquel año, aunque podemos inferir que eran de bastante envergadura. A principios del año Juan Antonio

6. Consta un pago de 99 reales por «gastos de la tertulia de el Principe» en 1708 (*Fuentes XVI*, Cruz, 11.ix.1708), pero la declaración de Ribera de 1719, citada a continuación, afirma que la reforma radical se hizo en 1709.

Penón, que actuaba como arrendador, pide a Madrid permiso para «conponer algunos desvanes, y poner corriente la tertulia del Corral del Príncipe» (*Fuentes X*, doc. núm. 59 [a], pp. 242-43). Del 26 de febrero al 4 de abril se apunta en el libro de cuentas una serie de pagos, de un total de 2.456 reales (*Fuentes XVI*, Cruz, 26.ii.1709-4.4.1709); el primer pago es «a Ribera, por quenta de lo que ha de hacer en el Príncipe», pero se precisa que el del 2 de marzo es por «la obra de la tertulia de el Príncipe», y el del 3 de marzo por «jornadas de oficios, tablas, clauos y otras menudencias para la tertulia de el Príncipe», lo cual sugiere que todos los pagos son por la tertulia⁷.

Diez años después, se revela que en 1709 la tertulia del Corral del Príncipe cambió radicalmente de sitio. El 20 de junio de 1719, el arquitecto municipal, Pedro de Ribera, hace la siguiente declaración:

En presencia y con asistencia de los caualleros Comisarios de corrales de comedias, los Sres. don Felix Delgado y don Antonio Montero, Regidores de esta Villa, yo Pedro de Rivera, Theniente de maestro mayor de las obras de Madrid, he visto y reconocido los desbanes que tienen vistas al Corral del Príncipe de la lignea de mano yzquierda de el tablado, y declaro que los desbanes del numero siete, ocho, nueve y diez son los mesmos que el que declara redujo a desbanes en el sitio que oy ocupan, que era comun y de Madrid, que servia de tertulia ynconcusamente hasta el año de 1709 que se executo la expresada obra, mudando la tertulia en frente de el tablado la cazuela alta de mugeres [*sic*], y dichos desbanes son los que se dicen estar envargados por el Sr. Juez de vienes confiscados. (*Fuentes XII*, doc. núm. 5 [c]; 3-282-7)

En 1715 se reforzaron los tejados encima de la tertulia del Príncipe, y la descripción de las obras confirma que ya no se encontraba al lado del teatro sino al fondo, enfrente del tablado, inmediatamente encima del aposento del Ayuntamiento de Madrid:

E medido nueve tramos de armadura en la tertulia y armadura que bierte en el corral, y dichos tramos son de viguetas de a 22, quatro y cinco al tramo, y en la armadura que bierte a la calle [...].

7. Hay otro pago de 20 reales el 16 de junio por «adrezos de tertulia y otras menudencias» (*Fuentes XVI*, Príncipe, 16.vi.1709).

Asimismo e medido 400 [¿pies?] de tauique de uajo de carrera de quarta y sesma en el tauique que reciuue las armaduras y en los cuchillos de los lados, los quales estan rematados de negro, y por la parte de afuera dados de mano [...].

Asimismo se a puesto vna biga de tertia encima del suelo de los aposentos de la Villa para reciuir los pies derechos que reciuuen las armaduras de la tertulia, y dicha biga tiene 30 pies de largo, labrada por las quatro superficies, la qual sirue de asiento en la delantera, y sobre ella cargan quatro pies derechos de quarta y sesma labrados, con sus zapatas [...].

Asimismo en dicha tertulia e medido 12 tapias de jaarros. (*Fuentes X*, doc. núm. 63 [c], pp. 253-54)

En 1717 hubo otras obras de gran envergadura en el edificio por el que se entraba desde la Calle del Príncipe. Incluyeron reformas importantes en la tertulia; se reconstruyó la escalera que subía a ella y se le hicieron tabiques nuevos:

Asimismo e considerado el trauajo de manos y materiales que a tenido el desazer y bolber hazer el tiro de escalera que sube a la tertulia [...].

Asimismo e medido vna linea de tabique que diuide la tertulia del desban del quarto nuevo sobre que cargan la[s] armaduras prinzipales, tiene 23 pies de linea por 15 de alto entramado de madera de a ocho, haze 345 pies. [...]

Asimismo e medido en la tertulia otra linea de tabique de 11 pies por zinco de ancho entramado de madera de a diez. [...]

Asimismo e medido en dicha tertulia para dar salida a las aguas tres tramos de armadura de bigetas de a 22, acomodando tres vigas biejas y parte de tabla y texa que tenian las armaduras biejas. [...]

Asimismo en dicha tertulia a la entrada e medido 42 pies de tabique de madera de a diez. [...]

Asimismo se a puesto en la tertulia en dos pies derechos viejos dos varrones de yerro en esquadra para engatillarlos contra las vigas madres. (*Fuentes X*, doc. núm. 64 [f], p. 262)

La segunda de estas partidas es la más importante. El «cuarto nuevo», o «cuarto principal», proyectado en 1687 y 1691 y construido por fin en 1705 (*Fuentes X*, docs. núm. 34, pp. 166-68, 38, pp. 176-77, y 53, pp. 221-27), estaba en el segundo piso, detrás del aposento de la Villa (véase fig. 1), de modo que daba a la calle del Príncipe. Por tanto, el desván inmediatamente encima de este cuarto nuevo era contiguo a la tertulia, ocupando el espacio entre ésta y la calle (véase fig. 3). La pared trasera de la tertulia, que la separaba de este desván, era un tabique entramado de maderos que sostenían la armadura del tejado. El tabique, de 23 pies de largo, tenía 15 pies de alto. Los 23 pies corresponden seguramente al desván del cuarto nuevo; el propio cuarto tenía 22 pies de largo (*Fuentes X*, doc. núm. 53 [e], p. 225). Teniendo en cuenta la altura de esta pared - 15 pies- y su posición, más o menos a medio camino entre la fachada exterior del teatro y la entrada del patio, parece claro que sostenía el caballete del tejado (véase fig. 4). Según los cálculos de Allen (*Príncipe*, pp. 48-49 y 85), la parte delantera de la tertulia, que daba al patio, sólo tenía seis pies de alto.

La tertulia del Corral del Príncipe ya ocupaba la posición que se le asigna en los planos de este corral conservados en los borradores de las *Memorias cronológicas* de Armona (B.N.M. Ms. 18.474; ambos se reproducen en Allen, *Príncipe*, pp. 18-19). En el más detallado de estos planos (fig. 2) la tertulia tiene una barandilla o reja, parecida a la que se propuso poner en la del Corral de la Cruz en 1706 —«poner su varanda de vergas para antepecho» (*Fuentes X*, doc. núm. 55 [a], p. 232)—; se extiende de un lado del patio al otro. Es posible que el arco que aparece encima de esta barandilla indique de alguna manera la forma de la pared trasera, aunque no consta en los documentos de reparaciones que se ejecutara tal obra. Nótese que los números de los desvanes en estos planos no corresponden a los del documento del 20 de junio de 1719, citado más arriba (*Fuentes XII*, doc. núm. 5 [c]; 3-282-7).

La documentación citada arriba confirma, por tanto, que estos planos de Armona indican correctamente la posición de la tertulia del Corral del Príncipe de 1709 en adelante, pero no antes. Tampoco reflejan necesariamente cómo era, ni dónde estaba, la tertulia del Corral de la Cruz. Aquí, la relativa falta de datos concretos en la documentación pertinente, y la inexistencia de fuentes gráficas, nos imponen bastante cautela a la hora de sacar conclusiones. En el inventario de 1687 constan «en la tertulia encima de la cazuela, siete bancos delanteros. Mas cinco segundos» (*Fuentes V*, doc. núm. 72 [p] [ii], p. 165). Esto implica que en aquel teatro la tertulia, o una sección de ella en que cabían al menos siete bancos delanteros, estaba en la fachada de enfrente del tablado en aquellas fechas, dos pisos más arriba que la cazuela principal o baja. Por otra parte, un documento de

1703 indica que los aleros de los tejados laterales del Corral de la Cruz estorbaban la vista desde la tertulia: «Al mismo tiempo se reconozio el embarazo que causa a la vista de la tertulia y algunos desbanes la mala disposizion con que estan los aleros de los tejados de los costados que salen a la claraboia en el Corral de la Cruz, que lebantandolos a proporzion de el del testero quedara mucho mas desaogado con mas utilidad para Madrid» (*Fuentes X*, doc. núm. 51 [a], p. 217). Los tejados en cuestión son los que sobresalían encima de las gradas laterales. La parte más afectada por unos aleros laterales demasiado bajos sería la parte trasera de los lados y unos veinte pies en cada extremo de la fachada del fondo, o «testero».

Como es lógico, hubo reparaciones menores de vez en cuando en la tertulia de la Cruz: se le renovó el suelo de yeso negro en 1703; al mismo tiempo, «en el corredor de la tertulia se an puestos [*sic*] ocho vergas torneadas» (*Fuentes XI*, doc. núm. 51 [e], p. 219). Esta frase implica que la tertulia de este teatro era una especie de galería más o menos larga. Se volvió a reparar el suelo de yeso en 1705 (*Fuentes X*, doc. núm. 54 [a], p. 227) y 1715 (*Fuentes X*, doc. núm. 63 [a], p. 250), hubo reparaciones menores en 1710 (*Fuentes XVI*, Cruz, 18.v.1710), y se le pusieron tres tablas en 1719 (*Fuentes X*, doc. núm. 65 [c], p. 267).

Por otra parte, hay motivos para creer que para la década de 1730 estaría en el mismo sitio que la del Príncipe: enfrente del tablado. La primera definición de la tertulia que tenemos es la que aparece en la descripción publicada por Louis Riccoboni en 1738: «Sur la même ligne [es decir, en el mismo nivel que los desvanes laterales], & dans toute la façade du fond, est un espace aussi vaste que celui de la *Cazuela*, on le nomme *Tertulia*» (p. 61). Esto se puede comparar con la definición del *Diccionario de Autoridades* del año siguiente, 1739: «En los Corrales de Comedias de Madrid es un corredor en la fachada frontera al teatro superior, y mas alto à todos los aposentos» (VI, p. 261). No es imposible que estas definiciones se basen únicamente en el Príncipe, pero es mucho más probable que reflejen el estado de ambos corrales madrileños en aquel momento. El que se den independientemente dos definiciones parecidas refuerza esta hipótesis.

Si esto es así, hay dos posibilidades: o siempre había estado la tertulia de la Cruz en el mismo sitio, o en algún momento cambió. Si siempre había ocupado toda la fachada enfrente del tablado, se explica la referencia de 1687 a «la tertulia encima de la cazuela», pero sabemos que este corral tenía una cazuela alta (véase, por ejemplo, *Fuentes V*, doc. núm. 3 [d], p. 52 [1667]), y sería lógico que estuviera ésta en el mismo sitio que la del Príncipe: enfrente del tablado (aunque no tenemos pruebas de esto).

En cambio, nos faltan datos explícitos para apoyar la hipótesis de que cambiara de sitio. Como hemos visto, en los primeros años del siglo XVIII se proyectaba la conversión de la cazuela alta del Príncipe en tertulia, y la obra se realizó en 1709. En un documento de 1706, parecido a los que hemos examinado más arriba, encontramos lo siguiente: «Asimismo por dichos Sres. Comisarios se ha hecho reconocimiento de la cazuela alta que se yntenta azer tertulla. Es nezesario hazer escalera nueva con desembarco por la escalera del [aposento del Marqués del] Carpio, poner su varanda de vergas para antepecho y con solera y sobrosolera de quarton, y 16 va[n]cos de a dos y de a tres. [...] Adbirtiendo que se puede añadir vna grada mas para mugeres en la cazuela vaja y en los desbanes que dan aposentos» (*Fuentes X*, doc. núm. 55 [a], p. 232). Como en 1703, se propone que el arrendador costee la obra, «respecto de ser su coste tan corto y refundir en veneficio y aprouechamiento suio» (*Fuentes X*, doc. núm. 55 [b], p. 232). En este caso, no está claro si se habla del Príncipe o de la Cruz. En el contexto de otros documentos similares que se refieren indudablemente al Príncipe, es probable que se trate del mismo teatro aquí, y sabemos que el Marqués del Carpio tenía aposento en el Príncipe. Pero tenía otro aposento igual en la Cruz (véase Allen, *Cruz*, p. 31), y el documento aparece debajo de una lista de reparaciones en la Cruz. Por tanto, no podemos descartar la posibilidad de que se proyectara en el Corral de la Cruz, como en el del Príncipe, la conversión de la cazuela alta en tertulia.

Hubo obras de cierta envergadura, costeadas por el arrendador, en la tertulia de la Cruz en 1708: «Yten, 342 reales que costo la compostura de la tertulia de el Corral de la Cruz, a que asistio el Sr. Alcalde don Francisco de la Pedrosa por su persona, por mandado del Exmo. Sr. Presidente de Castilla, para enmendar el desorden que hauia con los vanquillos que se hauian introducido, y dejarlo como estaua antiguamente [...]» (*Fuentes XI*, doc. núm. 60, p. 113); «640 reales que se gastaron en la compostura de la tertulia de la Cruz, llaves para los dos corrales y otras menudencias y propinas» (*Fuentes XVI*, doc. núm. 3 [f]). No sabemos en que consistió esta «compostura»; la palabra significa normalmente «rehabilitación» más que «reforma». La frase «dejarlo como estaua antiguamente» parece contradecir la idea de un cambio de posición, pero puede referirse únicamente al tipo de asientos. Las cantidades de dinero mencionadas reflejan probablemente la compra de cierta cantidad de madera. Estos documentos no son incompatibles con la hipótesis de que se ampliara una tertulia situada a un lado hasta que cubriera toda la fachada, quizá con la eliminación de una sección lateral, pero tampoco apoyan tal hipótesis. Nótese que no hay el menor indicio de que hubiera una cazuela alta en la Cruz después de esta fecha. El problema queda por ahora sin solucionar.

La presencia de asientos en las tertulias se menciona por primera vez en 1674, cuando fue necesario «aderezar dos bancos de respaldo en el desban de los relixiosos» (*Fuentes X*, doc. núm. 27, p. 149). Como hemos visto, en 1687 el inventario de los bancos y otros pertrechos del Corral de la Cruz que se entregaban al nuevo arrendador incluye lo siguiente: «En la tertulia encima de la cazuela, siete bancos delanteros. Mas cinco segundos» (*Fuentes V*, doc. núm. 72 [p] [ii], p. 165). El inventario de la Cruz de 1695 menciona «Siete vancos delanteros de la tertulia. Cinco tarimones segundos de dicha tertulia» (*Fuentes VI*, doc. núm. 54 [g], p. 178). Por tanto había dos filas de asientos en la tertulia de este teatro; la fila trasera estaba elevada en tarimones. Los bancos normalmente eran para tres personas y tenían cuatro pies y medio de largo (véase Allen, *Príncipe*, pp. 96-97); siete bancos delanteros de este tipo ocupaban 31,5 pies.

No hay referencias similares para el Corral del Príncipe en estos inventarios. Sin embargo, un documento de 1697 relativo a las obras que se realizaban en aquel teatro afirma que «desde el día 8 de octubre asta el día 23 de dicho mes no pudo entrar persona alguna en la tertulia por raçon de la obra y puntales, y segun su lignia, que ace 40 pies, caben en dos filas 90 personas con el recodo que vuelve sobre la caçuela, y se regula por 45 personas cada un día a raçon de 2 reales y un quartillo» (*Fuentes X*, doc. núm. 44 [l], p. 199). En el inventario del Príncipe de 1708 constan «ocho bancos de a tres asientos y un tarimon de la tertulia» (*Fuentes XI*, doc. núm. 49 [n], pp. 103, 104). Así que en el Príncipe, como en la Cruz, había dos filas de asientos, y la segunda fila estaba elevada. Ocho bancos delanteros de cuatro pies y medio de largo ocupaban 36 pies, casi los 40 que menciona el documento de 1697.

La capacidad de la tertulia del Príncipe se especifica en 1697: 90 personas sentadas en dos filas de bancos, de los que algunos, al menos, tenían respaldo, según el documento de 1674. Se supone que esto representa la capacidad máxima, y que el promedio diario eran las 45 personas que menciona el documento. Si cada fila tenía 40 pies de largo (o un poco más, si esta cifra no incluye el recodo), y cabían hasta 45 personas por fila, se calculaba un poco menos de un pie por persona; como observa Allen (*Príncipe*, pp. 96-97), la cifra normal en el resto del corral era un pie y medio por persona.

Esto parece indicar que faltaba sitio en la tertulia para la gente que había los días de mayor concurrencia, mientras que la cazuela alta ya no se llenaba nunca. Parece que una de las ventajas de la nueva situación de la tertulia en la fachada a partir de 1709, además de una mejor vista del tablado, era un mayor fondo, de modo que cabían más filas de asientos. Entre las importantes obras llevadas a cabo

en la tertulia del Príncipe en 1715, consta que «se a echo en dicha tertulia vna graderia de 30 pies de largo, siete gradas de alto y su banco delantero, que hacen ocho gradas, cubiertas con tablas de a nueve de corral, y su armadura de madera de a ocho. [...] Asimismo en el rincón de la tertulia se puso vn asiento de nuebe pies de largo y un tablon para estriuo» (*Fuentes X*, doc. núm. 63 [c], pp. 253–254). Esta gradería se representa esquemáticamente en la fig. 4; como se ve, los espectadores sentados en las gradas superiores tendrían seguramente una vista algo reducida del escenario. La altura de la pared trasera (15 pies) se confirma en 1717, como hemos visto. El inventario del Príncipe de 1716 habla todavía de «ocho bancos de a tres asientos y vn tarimon de la tertulia» (*Fuentes XI*, doc. núm. 122 [o], p. 194). Un banco para tres personas tendría normalmente cuatro pies y medio de largo. Hay que tener en cuenta que los inventarios no son necesariamente completos, ya que incluyen sólo los bienes muebles que estaban presentes en aquel momento. Sin embargo, podemos conjeturar que los ocho bancos constituyen el llamado «banco delantero» (seis bancos, 27 pies de largo) más el «asiento de nuebe pies de largo» en el rincón (dos bancos). Si calculamos seis bancos por fila, ocho gradas más dos bancos sueltos darían una capacidad de 225 personas a un pie por persona, y 150 a un pie y medio por persona, más del doble de la capacidad de 1697.

En la tertulia de la Cruz no consta nada parecido. En cambio, en el inventario de este corral del 17 de marzo de 1708 aparecen por primera vez 16 banquillos individuales en la Cruz (*Fuentes XI*, doc. núm. 49 [n], p. 103). Como hemos visto, el Presidente desaprobaba «el desorden que hauia con los vanquillos que se hauian introducido», y mandó en octubre que se enmendara (*Fuentes XI*, doc. núm. 60, p. 113). Sin embargo, los banquillos no se eliminaron, ya que vuelven a aparecer en el inventario de 1716: «dos bancos de a zinco asientos y 16 banquillos de a vno, de la tertulia» (*Fuentes X*, doc. núm. 122 [o], p. 193).

El precio oficial de entrada en la tertulia no varía durante la época de los corrales. Aparece por primera vez en la lista de 1675: «de cada persona que entrare en la tertulia no se an de lleuar mas que 19 quartos» (*Fuentes V*, doc. núm. 21, p. 101). Recuérdese que un cuarto eran cuatro maravedís, y un real eran 34 maravedís, de modo que había ocho cuartos y medio en un real, mientras que un cuartillo era la cuarta parte de un real (dos cuartos); 19 cuartos, por tanto, es la misma cantidad que los dos reales y un cuartillo mencionados en el documento de 1697. El mismo precio se repite en las listas de 1684 (*Fuentes V*, doc. núm. 57 [b], p. 143), 1688 (*Fuentes VI*, doc. núm. 5 [c], p. 84) y 1695 (*Fuentes VI*, doc. núm. 60 [a], p. 183). En las de 1688 y 1695 se menciona únicamente la tertulia del Corral

de la Cruz, aunque sabemos, desde luego, que el Príncipe tenía tertulia⁸. Todavía no se utilizaba el término en este tipo de documentos de forma totalmente regular. En 1706 se mandó que se exhibiera la lista oficial de precios «junto a las tertulias», entre otros sitios (*Fuentes XI*, doc. núm. 30 [j], p. 80); esto refleja sin duda el habitual problema de que se excedían los precios oficiales.

Se alude varias veces en la documentación a los cobradores de la tertulia. En 1696 son Antonio Esteban, en el Corral de la Cruz, y Luis Fernández, en el Príncipe (*Fuentes VI*, doc. núm. 66 [x] [vii], pp. 214 y 215); en 1698, Bartolomé de Robles en la Cruz y Luis de los Santos en el Príncipe (*Fuentes VI*, doc. núm. 74 [d], p. 250); y en 1706 son Manuel de las Rosas en la Cruz y Luis de los Santos en el Príncipe (*Fuentes XI*, doc. núm. 30 [h] [ii] y [iii], p. 80). Las dos referencias a Luis de los Santos indican que a veces el puesto de cobrador pertenecía al mismo individuo durante varios años.

En el siglo XVIII los actores y actrices principales recibían «plazas», que consistían en un gaje diario equivalente al precio de entrada de tres personas en una parte determinada del corral. En 1712 se concedió a Angela de Fuentes, segunda dama de la compañía de José de Prado, la plaza de la tertulia del Corral del Príncipe, y a Beatriz Rodríguez, «graciosa» y tercera dama de la compañía de Prado, la de la tertulia de la Cruz (*Fuentes XI*, doc. núm. 87, pp. 165-67)⁹. Cada una recibía seis reales y tres cuartos diarios (de los que tenían que pagar al «mancebo», sin duda el cobrador). Esta cantidad equivale al precio de entrada de tres personas a 18 cuartos (6 reales + 3 cuartos = 216 maravedís = 54 cuartos). Esto demuestra que el precio oficial de 19 cuartos consistía en 18 cuartos más el cuarto adicional por persona que se pagaba directamente al Hospicio. El sistema se explica en 1712: «asimismo se a dado la porzion que tiene asignado al Hospizio, vna quarta parte de las entradas de las puertas y vn quarto de cada persona de las cazuelas y tertulia» (*Fuentes XI*, doc. núm. 83 [d], p. 155). El «cuarto del Hospicio» se había introducido en 1675 (véase *Fuentes XVI*, p. 24), lo que explica sin duda que aparezca el precio de la tertulia por primera vez en la lista de aquel año.

El sistema de plazas es uno de los abusos que examina el Comisario don Antonio Montero de Pineda en su importante informe del 24 de febrero de 1720:

8. Precisamente en 1695, en un extracto de los libros de cuentas, constan las cantidades cobradas en la tertulia del Príncipe (*Fuentes VI*, doc. 66 (o), p. 195).

9. Sobre estas actrices, véase Charles Davis y J. E. Varey, «Las compañías de actores de los corrales de comedias de Madrid: 1708-1719», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas I-VI, Almería*, ed. Hersclia Castellón Alcalá, Agustín de la Granja López y Antonio Serrano Agulló, Colección Actas, 7 (Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1991), pp. 163-86.

Y por lo que toca a las plazas que gozan los yndiuiduos de las compañias, V.S. bera si combiene o no que subsistan [...]. Y en este punto se me ofrece un reparo tan digno de ponerle en consideracion de V.S. como preciso de remediarle por tocar en escrupulo de conciencia, y es que la plaza de la tertulia se compone de tres personas diarias a razon de a 19 quartos y los dias de fiesta de quatro personas, y estas en no auendolas en la tertulia vno dos o mas dias (que subcede muchos) al siguiente que ay xente cobra el que tiene la plaza aquel dia y todos los atrasados que no la hubo a razon de los 19 quartos de las tres o quatro personas que le tocan cada dia, de donde nace que en vna razonable entrada se lleua el que goza esta plaza todo el producto de la tertulia sin quedar nada para el propio, deuiendo seguir la mesma regla que todas las plazas que es auiendo xente cobrar lo que le toca, y si no no, yendo a perdida y ganancia con el propio como todos los demas, y no en otra forma, mas subcede, y es que no teniendo los relixiosos otro paraxe mas a proposito para ber las comedias que la tertulia (por la decencia de su estado), y componiendose por la mayor parte este paraxe de dichos relixiosos, los an obligado a pagar tres quartos mas que a los seculares, pues pagan 21 quartos cada vno, y esta demasia de los 19 a los 21 es tambien a fauor del que goza la plaza, y es ymporte de grande entidad, y no a podido mi dilixencia apurar el principio de este abuso, pues en caso de auer alguna diferencia en los precios auia de ser a fauor de los eclesiasticos y no en contra, de donde arguyo el escrupulo, y mayormente no vilizandose el propio no creo deue V.S. permitir se prosiga este abuso, y mandar paguen todos yualmente, y solo cobre el que gozare la plaza lo que le toca de las tres o quatro personas el dia que las hubiere, siguiendo la regla que las demas plazas. (*Fuentes XII*, doc. núm. 11 [b]; 2-458-15).

La contradicción entre las dos frases «pagar tres quartos mas que a los seculares» y «esta demasia de los 19 a los 21» puede explicarse si en el primer caso Montero está pensando en el precio básico de 18 cuartos, que subía a 19 cuando se incluía el cuarto del Hospicio, como notamos más arriba. Los argumentos de Montero indican que en la tertulia ya se instalaban seglares además de clérigos, y que pagaban en la práctica precios diferentes. Volveremos a estos puntos.

El origen del término *tertulia* se ha discutido bastante. Como hemos visto, la primera alusión a localidades especiales para clérigos es a los «doctos desvanes del alma» de la loa de Quiñones de Benavente en 1627. Casiano Pellicer nota la expresión: «*doctos Desbanes*, que serian lo que es ahora la *Tertulia*», y de ésta dice:

El nombre de *Tertulia* se introdujo y adoptó en tiempo de Felipe IV, y llamabase así, porque en ella asistían á ver la comedia los religiosos de buen gusto, y la gente culta y erudita. Era entonces moda leer y estudiar las obras de Tertuliano, y como es tan profundo y tan doctamente tenebroso, les parecia que se acreditaban solo con citarle en los pulpitos, y aun esto hacian con cierta novedad, porque unas veces le llamaban simplemente *Tertuliano*, y otras *el tres veces Tulio*¹⁰. (I, p. 203)

La documentación citada más arriba indica que Pellicer tiene razón al relacionar los «doctos desvanes» con la tertulia. El «apósito que llaman de los frailes» del Corral del Príncipe en 1651 puede identificarse sin duda con el «apósito de los tertulianos» del mismo teatro en 1664, y corresponde al «apósito de los cultos» en la Cruz en 1652, que en 1674 ya se llama el «apósito de la tertulia». La alusión al «apósito de los tertulianos» de la Cruz en 1664, y otra al «lado que llaman de la tertulia» en el Príncipe un año después, sugieren claramente que el término era nuevo y se estaba introduciendo precisamente en aquella época, y que efectivamente estaba relacionado con el nombre del escritor Tertuliano.

La fecha de alrededor de 1665, cuando empieza a utilizarse el término *tertulia* en los documentos, nos permite proponer un *terminus a quo* aproximado para el *Baile curioso del sueño*, publicado en Zaragoza en 1676 en la colección titulada *Flor de entremeses*, en el que ocurren los siguientes versos:

POETA

Déjame, mosquetería,
pues el paso de la vela,
entrando el padre, fue malo.
¿Qué me quieren los poetas?
¿Qué me aflige la tertulia?
¿Qué me quiere la cazuela?

(Cotarelo, NBAE, XVIII, p. 643)

Este baile aparece también en una suelta sin fecha de *Las dos estrellas de Francia* (comedia de Manuel de León y el P. Calleja), donde se atribuye a Quiñones de Benavente. Corominas, basándose en esta atribución, supone que la

¹⁰ *Ter* significa «tres veces» en latín, y *Tulio* es otro nombre para Cicerón.

referencia a la tertulia debe datar de antes de 1645, puesto que Quiñones de Benavente murió aquel año (V, p. 474). Hannah E. Bergman, en cambio, no confirma la atribución (p. 444). No es verosímil que el término apareciera en un baile de antes de 1645 cuando no empieza a aparecer en la documentación administrativa hasta 20 años después. Es probable, por tanto, que el *Baile curioso del sueño* no sea de Quiñones de Benavente, y que se escribiera entre 1665 y 1676; en tal caso, no se puede utilizar esta referencia para sugerir que el término *tertulia* se conocía ya en 1645 o antes.

El *Diccionario de Autoridades* cita unos versos de Luis de Ulloa en que aparece el término *tertuliano*:

Y entran los Tertulianos,
rigidísimos jueces,
que sedientos de Aganipe
se enjuagan, pero no beben.

(*Diccionario de Autoridades*, VI, p. 261)

Ulloa murió en 1674, y sus poesías se publicaron el mismo año; esta fecha es compatible con los datos que ya hemos examinado. Podemos descartar otras dos referencias. Marcel Bataillon nota que en una aprobación incluida en la *Fama*, y *obras postumas* de Sor Juana Inés de la Cruz (Madrid: Imp. de Manuel Ruiz de Murga, 1700), fechada en 1695 y escrita por el P. Calleja, aparece lo siguiente: «los que por alusivo gracejo llamamos Tertulios, que sin aver cursado por destino las Facultades, con su mucho ingenio y alguna aplicacion suelen hazer, no en vano, muy buen juicio de todo» (Bataillon, p. 123). Esta referencia es demasiado tardía para ser decisiva. Por otra parte, las ediciones del *Patrañuelo* de Joan de Timoneda, con el título de *El discreto tertuliente*, son de después de 1759 (Palau, XXIII, pp. 186-87), de modo que reflejan un uso de la segunda mitad del siglo XVIII.

Es probable, por tanto, que el origen del término *tertulia* esté en una alusión a los clérigos que citaban a Tertuliano en sus sermones, como sugiere Pellicer (I, p. 203; cfr. Schack, IV, 169, y Corominas, V, p. 474). En la documentación municipal aparece primero *tertulianos* en 1664 y luego *tertulia* en 1665; esto es compatible con la teoría de Corominas, de que *tertulia*, como parte del teatro y como reunión de eruditos, se deriva de *tertuliano*, un clérigo que citaba a Tertuliano (V, p. 474). Lo que no señala ni Pellicer ni Corominas es la ironía, quizá

deliberada, de que Tertuliano sea precisamente la principal autoridad patristica contra el teatro, y que le citen constantemente los moralistas del Siglo de Oro para apoyar la prohibición de las representaciones teatrales (véase, por ejemplo, *Fuentes III*, doc. núm. 60, p. 169); es posible que algunos tuvieran presente esta ironía al llamar *tertulianos* a los clérigos que asistían al teatro, tan condenado por el propio Tertuliano. El otro sentido de *tertulia*, el de una reunión de eruditos, está ya implícita en su sentido teatral. Desde los «doctos desvanes» de la loa de Quifiones de Benavente, y a través de una serie de alusiones posteriores, se asocia la tertulia con la discreción, el buen juicio y la erudición. Pellicer subraya esta idea:

De aquel tribunal pues salian sentencias, no tumultuarias y caprichosas, como del de los Mosqueteros, capitaneados por su indecente Presidente Nicolas Sanchez, y sus sucesores de la misma estofa; sino criticas, juiciosas y fundadas. Y parece que en nombre de los señores Tertuliantes corrio un papel, en que se daban leyes, y se hacia juicio de los escritores de comedias, y de los Comediantes, nombrandolos expresamente. (Pellicer, I, pp. 203-04).

Cita a continuación el romance en cuestión, en el que se observa que «Muy bien ha hecho la tertulia / en la orden que ha publicado» (véase también Cotarelo, *Controversias*, pp. 525-26). Sin embargo, la alusión del P. Calleja, citada más arriba, puede implicar que los clérigos en cuestión no siempre eran tan eruditos como pretendían.

Hemos visto, por tanto, que la asistencia de los clérigos, tanto los regulares como los seculares, a los teatros comerciales de Madrid era un hecho absolutamente normal, a pesar de los reparos de ciertos moralistas. Para la década de 1620 nos consta que se colocaban en los desvanes, y siguieron haciéndolo durante el resto de la vida de los corrales de comedias. Esta costumbre se concretó más aún con la introducción del término *tertulia* en la segunda mitad del siglo XVII. Para finales del siglo la *tertulia* constituía un recinto relativamente espacioso. En el Corral del Príncipe estaba situada al lado derecho, según se entraba; en el de la Cruz su situación no está clara. Durante la primera década del siglo XVIII se proyecta la conversión de la cazuela alta del Príncipe en tertulia, y la obra se realiza en 1709, de modo que la tertulia cambia de sitio y ya se encuentra enfrente del tablado. Es posible que por los mismos años ocurriera algo similar en la Cruz. La tertulia ya estaba tan institucionalizada que se conservó en la estructura del nuevo Coliseo de la Cruz a partir de 1737 (véase *Fuentes XII*, doc. núm. 161; 2-457-7), y las referencias recogidas por Corominas (V, p. 474) demuestran que el

término siguió utilizándose en este sentido teatral hasta el siglo XIX. Como hemos visto, el efecto principal del cambio de sitio en el Príncipe es una ampliación de la tertulia, y está claro que esto refleja factores comerciales: se consideraba que había más demanda para la tertulia que para la cazuela alta, y que el cambio sería provechoso al arrendador.

El hecho de situarse el clero en el nivel más alto del teatro puede reflejar cierta noción de decoro: los desvanes se consideraban sin duda un sitio discreto y retirado, donde la presencia de los clérigos no llamaría demasiado la atención (además, se alejaban así al máximo de los mosqueteros). Montero expresa esta noción en 1720, al observar que los religiosos no tenían «otro paraxe mas a proposito para ber las comedias que la tertulia (por la decencia de su estado)» (*Fuentes XII*, doc. núm. 11 [b]; 2-458-15). Montero señala además que este mismo factor se explotaba comercialmente: a los religiosos, o regulares, que constituyan la mayoría de los tertulianos, se cobraba más que a los seculares, que también iban a la tertulia; parece que el decoro no permitía a los religiosos que ocuparan otro sitio, pero a los seculares sí. Es interesante notar que esta diferencia de precio según el estado del espectador se perpetuó oficialmente y aparece en el arancel del Corral del Príncipe de 1738-39: «En la tertulia seglar 23 quartos, y eclesiasticos 26 quartos» (*Fuentes XII*, doc. núm. 178; 3-475-15). De todas maneras, la tertulia constituye un elemento fundamental y característico de los corrales de comedias de Madrid.

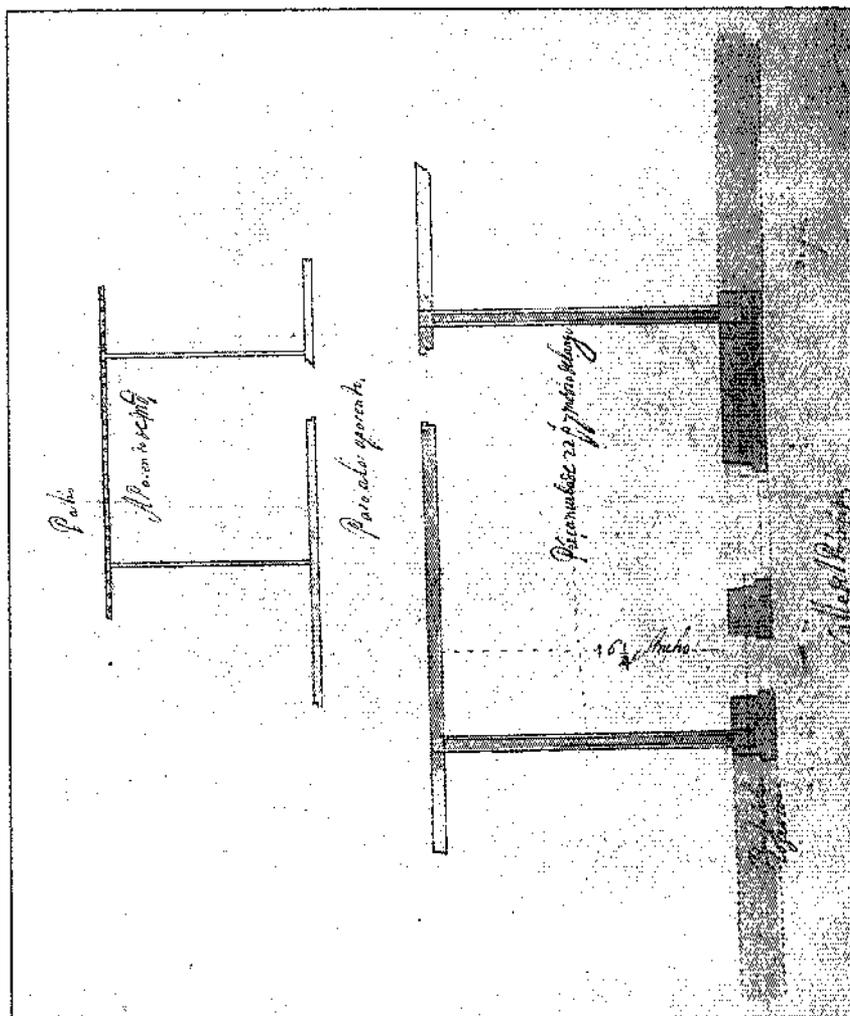


Fig. 1. Corral del Príncipe: cuarto nuevo (proyecto de 1687) (Archivo Municipal de Madrid, Secretaría, 3-135-9)

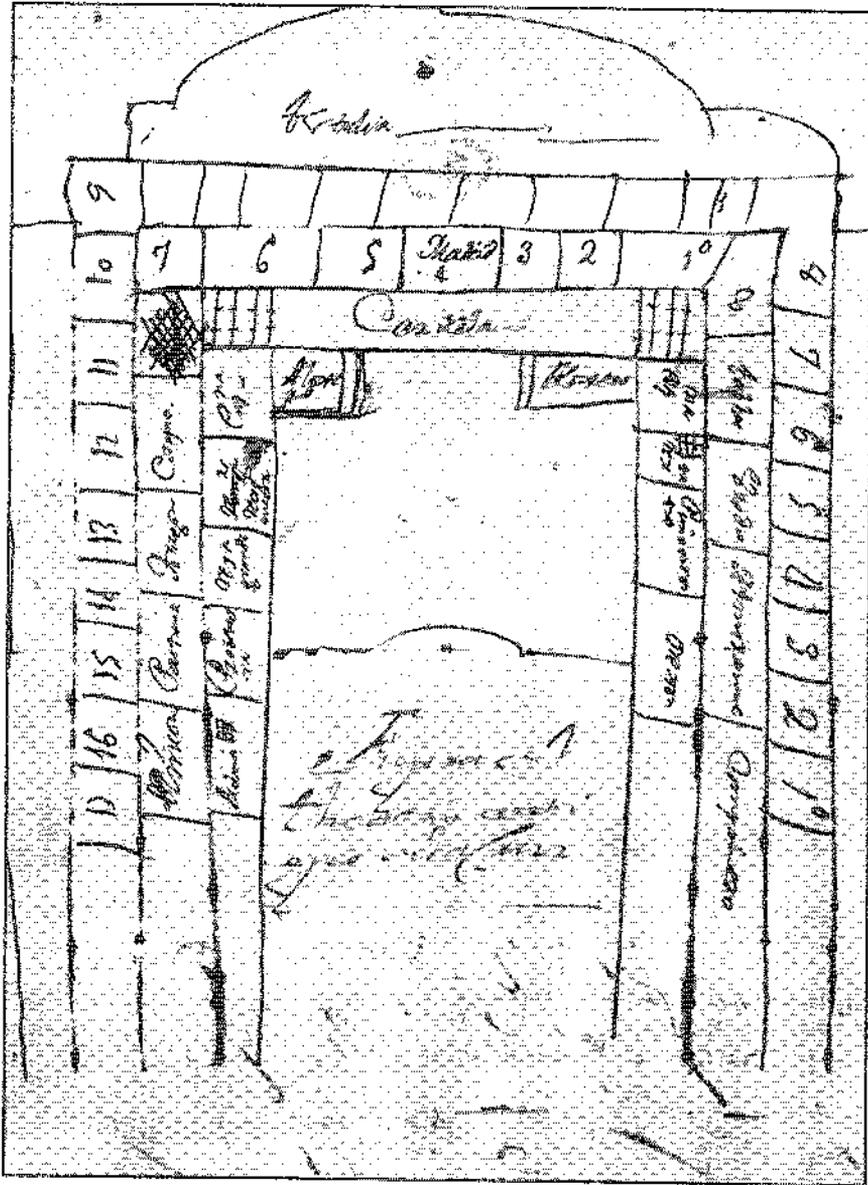


Fig. 2. Corral del Príncipe (Papeles de Armona, Biblioteca Nacional, Madrid, Ms. 18.474)

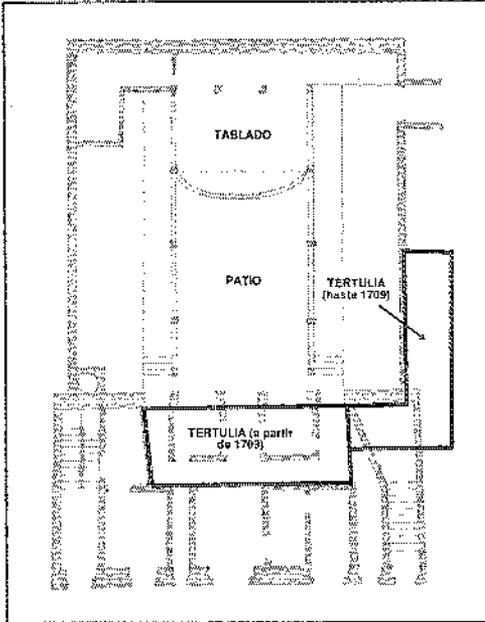


Fig. 3 Corral del Príncipe: planta de Pedro de Ribera (Archivo Municipal de Madrid, Secretaría, 3-135-8)

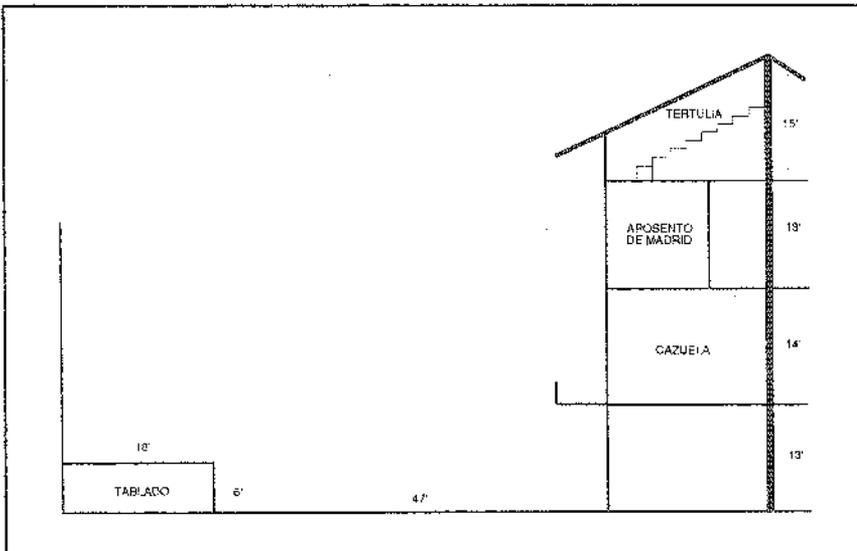


Fig. 4 Corral del Príncipe: Sección transversal esquemática con la nueva gradería instalada en 1715

OBRAS CITADAS

Allen, *Príncipe*: John J. Allen, *The Reconstruction of a Spanish Golden Age Playhouse. El Corral del Príncipe, 1583-1744* (Gainesville, Fla.: University Presses of Florida, 1983).

Allen, *Cruz*: John J. Allen, «El corral de la Cruz: hacia la reconstrucción del primer corral de comedias de Madrid», en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Ottawa Hispanic Studies, 3 (Ottawa: Dovehouse, 1989), pp. 21-34.

Bataillon: Marcel Bataillon, «Pour la biographie de deux cultismos. 1. Epiqueya. 2. Tertulio», *RFE*, 35 (1951), 119-24.

Bergman: Hannah E. Bergman, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses con un catálogo biográfico de los actores citados en sus obras*, Biblioteca de Erudición y crítica, 7 (Madrid: Castalia, 1965).

Corominas: Joan Corominas, con la colaboración de José A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 5 tomos, Biblioteca Románica Hispánica, V: Dictionarios, 7 (Madrid: Gredos, 1980-83).

Cotarelo, *Controversias*: Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904).

Cotarelo, NBAE: Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, 2 tomos, NBAE, tomos XVII-XVIII (Madrid: Bailly-Baillière, 1911).

Diccionario de Autoridades: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana*, 6 tomos (Madrid: Francisco del Hierro, 1726-39); ed. facsímil en 3 tomos, Biblioteca Románica Hispánica, V: Dictionarios, 3, reimpresión (Madrid: Gredos, 1984).

Fuentes III: J. E. Varey y N. D. Shergold, *Fuentes para la historia del teatro en España, III. Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos* (Londres: Tamesis, 1971).

Fuentes IV: J. E. Varey y N. D. Shergold, *Fuentes para la historia del teatro en España, IV. Teatros y comedias en Madrid: 1651-1665. Estudio y documentos* (Londres: Tamesis, 1973).

Fuentes VI: N. D. Shergold y J. E. Varey, *Fuentes para la historia del teatro en España, VI. Teatros y comedias en Madrid: 1687-1699. Estudio y documentos* (Londres: Tamesis, 1979).

Fuentes X: N. D. Shergold, *Fuentes para la historia del teatro en España, X. Los corrales de comedias de Madrid: 1632-1745. Reparaciones y obras nuevas. Estudio y documentos* (Londres: Tamesis, 1989).

Fuentes XI: N. D. Shergold, J. E. Varey y Charles Davis, *Fuentes para la historia del teatro en España, XI. Teatros y comedias en Madrid: 1699-1719. Estudio y documentos* (Londres: Tamesis, 1986).

Fuentes XII: N. D. Shergold, J. E. Varey y Charles Davis, *Fuentes para la historia del teatro en España, XII. Teatros y comedias en Madrid: 1719-1744. Estudio y documentos* (Londres: Tamesis, en preparación).

Fuentes XIII: J. E. Varey, N. D. Shergold y Charles Davis, *Fuentes para la historia del teatro en España, XIII. Los arriendos de los corrales de comedias de Madrid: 1587-1719. Estudio y documentos* (Londres: Tamesis, 1987).

Fuentes XVI: J. E. Varey y Charles Davis, *Fuentes para la historia del teatro en España, XVI. Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid: 1706-1719* (Londres: Tamesis, en prensa).

Fuentes XVII: María Teresa Pascual Bonis, *Fuentes para la historia del teatro en España, XVII. Teatros y vida teatral en Tudela: 1563-1750. Estudio y documentos* (Londres: Tamesis, 1990).

Granja: Agustín de la Granja, «Notas sobre el teatro en tiempos de Felipe II», en *Teatro y vida teatral del Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, ed. Luciano García Lorenzo y J. E. Varey (Londres: Tamesis, en prensa).

Palau: Antonio Palau y Dulcet, *Manuel del librero hispano-americano*, 2ª ed., 28 tomos (Barcelona: Palau, 1948-77).

Pellicer: Casiano Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, 2 tomos (Madrid: Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1804).

Riccoboni: Louis Riccoboni, *Reflexions historiques et critiques sur les differens theatres de l'Europe. Avec les Pensées sur la Déclamation* (Paris, 1738).

Schack: A. F. Schack, *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, trans. Eduardo de Mier, 5 tomos (Madrid, 1885-88).

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

**EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO ENTRE LOS AÑOS
1985 -1990.**

Antonio Serrano
C.E.I. de Almería

Instituto de Estudios Almerienses
Departamento de Arte y Literatura
1992

EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO ENTRE LOS AÑOS 1985 -1990.

Antonio Serrano
C.E.I. de Almería

La intención inicial que tuve al proyectar este artículo fue la de estudiar la programación y la puesta en escena de obras de nuestro Siglo de Oro durante el lustro 1985-1991, pero, como suele suceder en bastantes ocasiones, la pretensión primera fue cediendo terreno. Temí bajarme a lo minucioso dejando de lado cuestiones más estructurales y de más importancia; temí preocuparme por la iluminación utilizada en una obra, olvidando en qué situación se encuentran los técnicos o la formación de técnicos teatrales en España; temí criticar la puesta en escena de un espectáculo sin analizar previamente cuáles son los modos y las modas de la escenografía en estos últimos cinco años. Temí, en una palabra, que los árboles no me dejaran ver el bosque, y, conforme fui componiendo su esqueleto, varié de las pretensiones iniciales. De ahí que abandonara la idea de un estudio individualizado de espectáculos consecutivos, para ponerme a meditar sobre lo que, a mi juicio, son los acontecimientos, o las modas, o los condicionantes que más pueden haber influido en las representaciones de nuestros clásicos en estos últimos cinco años aproximadamente. Se trata de un modo distinto y pienso que mejor. Serán, eso sí, como calas, como prospecciones en un campo muy concreto y muy importante de nuestro teatro. Serán análisis que pretenden contribuir al conocimiento del estado actual de nuestro teatro clásico; un teatro del que, no debemos olvidarlo, nos separan tres siglos y un mar de conceptos, de sensibilidades, de posibilidades técnicas e incluso de lenguaje. Por eso merece la pena el esfuerzo.

De entrada hay que hacer una afirmación verdaderamente satisfactoria. Hay que reconocer que en la actualidad, aunque aún no podamos echar las campanas al vuelo, en la actualidad podemos sostener que el teatro español del Siglo de Oro goza en general de buena salud, sobre todo si la comparamos con la que ha gozado durante los últimos quince o veinte años.

Editorialmente, las colecciones que todos conocemos tienen en sus catálogos un buen número de obras de nuestros dramaturgos clásicos, aunque habría que hacer un esfuerzo intenso por desempolvar nombres casi desconocidos, que deben ser leídos por un público medianamente iniciado; tal es el caso de Antonio de Solís, Mira de Amescua, Godínez, Zabaleta, etc. Por otra parte, festivales, bajo diferentes denominaciones, dedicados al teatro áureo siguen manteniendo su actividad: Almagro lleva catorce ediciones y las Jornadas de Almería van por la novena. E incluso aparecen otros en Alicante, Burgos, Santiago y alguno más. Para conocer mejor esta situación, preferentemente la editorial, hay dos importantes artículos de José María Díez Borque¹ o de Luciano García Lorenzo² que nos indican un estado de la cuestión bastante tranquilizante. Pero no es este el campo que quiero encarar en esta ocasión y por lo tanto renuncio a ello.

En cuanto a la puesta en escena de textos clásicos, también estamos en unos momentos moderada y sorprendentemente felices, sobre todo si aceptamos, como creo que es obvio, que estamos en un país cultural y sobre todo teatralmente cómodamente instalado en la moda de indiferencia y la ignorancia.

Pues bien, teniendo en cuenta que vivimos en este país, no deja de sorprender que, por ejemplo, en este año de 1991 hayan pasado por nuestros teatros alrededor de veinte espectáculos de autores del Siglo de Oro puestos en escena por compañías profesionales. He aquí una lista no completa de ellos. La Compañía Nacional de Teatro Clásico ha llevado en repertorio cuatro montajes: *La dama duende*, *El caballero de Olmedo*, *El desdén con el desdén* y *La verdad sospechosa*. «Zampanó», de José Maya y Amaya Curieses, recorrió el país con *La cisma de Inglaterra*, siempre en la órbita de Calderón, y a finales de año ha estrenado *El rufián Castrucho*, de Lope de Vega. La compañía de González Vergel «Teatro de Hoy» ha presentado *La malcasada*, también de Lope. Bajo la dirección de Ricard Salvat se ha representado en Valencia *La gran Semiramis*, de Virués. «El teatro fronterizo» lleva ¡10 años! con *Naque, o de piojos y actores*, que, aunque está aderezado por José Sanchis Sinesterra, el espectáculo cabe en esta nómina por estar montado sobre textos de nuestro teatro más clásico. «Teatro corsario» tiene *Asalto a una ciudad*, título cambiado y abreviado de *La famosa tragicomedia de el asalto de Mástrique por el príncipe de Parma*, de Lope de Vega, con versión de Alfonso Sastre, que durante años ha estado luchando contra viento y marea para ver si alguien se atrevía a montar esta obra³. *Eco y Narciso* se ha estrenado en Madrid este año,

1. José María Díez Borque, - «Hispanismo europeo y teatro del Siglo de Oro español»,- *Insula*, 527, Nov. 1990, p. 3.

2. Luciano García Lorenzo, -«El teatro clásico español en escena (1976-1987)»,- *Insula*, 492, Nov. 1987, p. 21.

3. Vid. «Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico».

con motivo del Festival de Otoño, por la compañía «Rosaura», dirigida por Ernesto Caballero, joven director y viejo comprometido con el teatro clásico. Una versión de *Don Quijote* realizada por el taller de teatro «Telémaco», bajo la dirección de Adriano Iurissevich. La escenificación por parte del «Teatro de la Ribera» de la *Soledad primera* de Góngora. *El auto de las plantas*, de Calderón, dirigido por José Díez. Y la lista no se acaba: José Luis Sáiz ha estrenado *El astrólogo fingido* de Calderón, y Gustavo Pérez Puig ha dirigido en el teatro Español de Madrid *El gallardo español*, de Lope de Vega, con versión de German Schroeder. El granadino «Teatro de la legua» sigue su andadura con *En ñaque hemos quedado*, con textos de Gil Vicente, la *Celestina* o Juan del Encina. Fernando Cobos sigue al frente de su «Teatro estable» en Granada y acaba de estrenar una nueva versión de *La Celestina*. Y para terminar, la compañía «El tablado» ha montado *Desde Toledo a Madrid*, de Tirso de Molina, dirigida por Manuel Sánchez Arillo. La lista me imagino que puede causar sorpresa a más de uno.

Y cuando así, de una tacada, surgen casi veinte obras de teatro del Siglo de Oro montadas en un año, efectivamente podemos decir que algo vamos avanzando y que se va creando, aunque sea a trancas y barrancas, un gusto por nuestros clásicos, que puede ser progresivo y que, en cualquier caso, hay que cuidar y potenciar⁴.

Habría que buscar las razones para esta súbita eclosión, para esta fiebre por los clásicos en nuestros teatros. Y aunque no estaría de más tener en cuenta el carácter pendular de nuestros gustos o de nuestra historia, habría que acudir a fuentes fidedignas. Estas fuentes fidedignas nos las dan precisamente los propios protagonistas: los productores y los directores, que suelen ser los primeros responsables de que se ponga en escena una obra determinada y no otra cualquiera.

Así, para Aitana Sánchez Gijón los clásicos «son una garantía y una fuente inagotable»⁵. Para Ernesto Caballero «son el espejo en el que nos tenemos que mirar: inventaron casi todo y escribieron un teatro realmente poético. Conocerlos es la única forma de que florezca una dramaturgia nacional»⁶. Más contundente

4. Lleva razón César Oliva cuando dice que «en los últimos años parece iniciarse un proceso de vuelta a los clásicos en España, estudiándolos desde inteligentes ediciones y poniéndolos en escena con amor. De esta manera parece taponarse una herida sangrante, una auténtica asignatura pendiente que quizá estemos en vías de aprobación, aunque tan dilatado letargo nos obligue a muchos y continuos exámenes» (César Oliva, «El amor a nuestros clásicos», *Insula*, n.º 492, Nov. 1987, p. 24).

5. Carlos López, «El auge del teatro clásico» *La esfera*, 1991 p. 82.

6. *Id.* p. 83

es Rafael Pérez Sierra: «son un auténtico tesoro; y, por fortuna, no hay miedo de que se agote. En Inglaterra tienen treinta y siete obras de Shakespeare; en Francia, Corneille y Molière juntos no llegan mucho más allá, y nosotros sólo con Lope tenemos la Armada Invencible; es como para apabullar a cualquiera»,⁷ en unas declaraciones no exentas de un sorprendente ardor imperial. Para José Maya «fueron precursores del absurdo, del vodevil, del distanciamiento. Son clásicos porque no se pueden mejorar, y no se pueden mejorar porque abordaron las claves de la naturaleza humana. Y el hombre, en el fondo, no ha cambiado demasiado desde hace tres siglos»⁸.

Como se ve, los hombres de teatro no escatiman elogios ni se muerden la lengua. Los clásicos tienen entidad suficiente como para recurrir a ellos una y mil veces, y de ahí su éxito actual. Aunque de todos modos no faltan excepciones irónicas y envenenadas, ya que Guillermo Heras achaca también este éxito fulgurante a «que llenan fácilmente los patios de butacas con colegios enteros»,⁹ expresión que quizá hubiera que contestar diciendo el esfuerzo loable que esto significa y que podría hacerse también con otras obras de las que llamamos de «nuevas tendencias» para igualmente llenar salas desgraciadamente vacías. O de boudade habría que calificar la opinión de algún novelista que hace ostentación de aburrirse con Lope, desde luego, pienso yo, que menos que si se leyera *Volverás a región o Herrumbrosas lanzas*.

Y si se montan tantas obras, es porque hay demanda, por eso el éxito innegable hoy de nuestro teatro clásico con unas cifras que lo corroboran: en la pasada temporada de 1990-91 casi 130.000 espectadores vieron obras de la Compañía Nacional de Teatro Clásico,¹⁰ alrededor de unos 12.000 asistieron a las representaciones del Festival de Almagro¹¹ y unos 4.000 llenaron el teatro Cervantes en las VIII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería¹².

Y este éxito notable tiene más significación cuando es un hecho evidente la crisis de espectadores de teatro en general sobre todo en ciudades grandes. Como ha afirmado Fermín Cabal en el I Congreso de Autores de Teatro, en el año 1983 asistieron a los teatros madrileños 69.989 personas, frente a las 21.112 del año 1990¹³. Es decir, en siete años la disminución ha sido nada más y nada menos que del 70 por ciento.

7. Id. p. 83

8. Id. p. 82

9. Id. p. 82

10. Id. p. 84.

11. Id. p. 84

12. Datos de la organización.

13. *El Mundo*, 7-XII-1991

Así que, y otra vez surge la sorpresa, esta crisis no parece ser tal para las representaciones de nuestros autores clásicos, y quién sabe si aquí haya una importante razón para inclinarse por ellos a la hora de programar las compañías. Y, por cierto, puede haber aquí también en estos datos otra razón más para el éxito editorial de estos textos. Porque ¿se lee -o se compra- más cuando previamente se ha visto la obra y se ha perdido el miedo a un autor clásico?

Resaltaba Luciano García Lorenzo en el artículo antes citado «la preocupación evidente en los últimos años por la escenografía» y advertía muy atinadamente que esta preocupación «no es sino poner de nuevo en el lugar que le corresponde un lenguaje teatral, el cual tuvo en un pasado no muy lejano testimonios de una extraordinaria riqueza». Y desde luego el estudio de la escenografía merece una atención especial en el teatro aurisecular representado últimamente.

La década de los 80 es en general una década triunfal, del éxito e incluso de la ostentación; y todos los modos sociales influyen y se reflejan en el teatro. La satisfacción social se da en todos los campos. Es absolutamente comprensible que una sociedad que en pocos años ha dejado, al menos en apariencia, el lastre de los hábitos de la dictadura y ha entrado de lleno en el mundo de los logros democráticos y en el desarrollo, es lógico que esa sociedad se sienta satisfecha. Y es también lógico que los organismos oficiales sean pioneros y espejo de ese mismo orgullo. Así, por la continua acusación que se hacía al viejo régimen de haber abandonado las ayudas al arte y a la cultura, ahora hay ciertamente una mayor conciencia, y se apoyan proyectos en los que la inversión económica es ostensiblemente mayor. Y así, derivadas de esta mentalidad, surgen escenografías magníficas, vistosas y evidentemente caras: *Antes que todo es mi dama* o *Los locos de Valencia* son ejemplos de ello. Y hay que decir que muchos *culpan* de esta nueva y ostentosa fiebre a la Compañía Nacional de Teatro Clásico, que impone este nuevo gusto entre un espectador que de pronto desprecia todo aquel montaje que no sea espectacular, ignorando quizá otros valores como el del rigor, la interpretación, la labor de investigación del texto, etc, que evidentemente son menos efectistas, aunque absolutamente imprescindibles si se quiere hablar de un buen y digno teatro. La tendencia a lo espectacular ha cohibido a alguno, e incluso estoy por decir que ha condicionado el éxito o el fracaso de algunos espectáculos: el error textual de *La Celestina* fue subsanado por el acierto de la escenografía y de una «puesta» en general; y para un público no demasiado exigente como es el nuestro, lo que veía era suficiente.

Lo que quiero decir con todo esto es que las escenografías han pasado a ser un elemento gustado y degustado por el público, y que a veces han constituido casi

un espectáculo independiente. Con los aciertos y los peligros que esto representa. El caso de *Antes que todo es mi dama* es un ejemplo positivo de lo que digo: el magnífico aparato escenográfico potenciaba un texto y tenía espléndidos aciertos logrados por una difícil comunión entre escenógrafo -Citrinowsky- y director -Marsillach-.

Ciertamente los gustos por la gran escenografía, utilizada surgen preferentemente de las compañías oficiales, y eso marcó una línea en la que parecía que un espectáculo no tenía calidad si no poseía una escenografía cara y llena de medios, y así, por ejemplo, el C.A.T. cae en esta trampa en su primer montaje, *La reina andaluza*. Pero esto también constituía un riesgo, porque muchas veces los árboles no nos dejaban ver el bosque de lo teatral. Y de seguir esta moda, cabe preguntarse cuál hubiera sido el futuro de muchas compañías privadas, que, de ninguna manera, podían competir en cuanto a aparato escenográfico con las compañías oficiales.

Y termino con una sincera duda: ¿se ha acabado ya el momento en el que al espectador se le gana sólo por una buena y ostentosa escenografía? Realmente no lo sé, pero me temo que aún no, y eso no es bueno para el teatro.

Por una Orden Ministerial de 14 de Enero de 1986 se crea la Compañía Nacional de Teatro Clásico, una iniciativa que llenó de entusiasmo y esperanza a muchos, y de recelos a otros cuantos, dadas las constantes desorganizativas que nuestro país viene manteniendo durante siglos de un modo mítico y casi heroico. Y mucho más cuando una iniciativa cultural de tal guisa viene de la administración, que, dicho sea de paso, nunca se había distinguido por potenciar, cuidar o preocuparse del teatro clásico con especial sensibilidad.

La finalidad de esta creación queda bien patente en el artículo 2º de la mencionada Orden: «La compañía Nacional de Teatro Clásico tendrá como misión específica la recuperación, conservación y revisión de los textos teatrales clásicos de todas las épocas, con el fin último de su puesta en escena, procedentes del patrimonio teatral español y universal, el estudio y divulgación de las obras de teatro clásico». No olvidemos, pues, estas palabras cuando juzguemos cualquiera de las actividades de la Compañía Nacional. Y no olvidemos tampoco su origen, porque, desgraciadamente para ella, está obligada a más que cualquiera otra.

El hecho, quierase o no, tuvo una innegable importancia, y hay que reconocer que los beneficios han sido múltiples. Los clásicos en España habían servido para todo: para un roto y para un descosido; para magnificar los valores patrios o para un final de curso en el colegio de jesuitas; para propagar lo eterno

español en las embajadas culturales de nuestros emigrantes, o para actualizar lo tridentino. Para todo servían. Pero mientras tanto, nuestro teatro clásico carecía -¿carece?- de un planteamiento verdaderamente riguroso. El teatro clásico español era un gigante del que todos hablaban con reverencia, pero que casi nadie leía ni representaba. Con otras palabras: Lope, Tirso, Cervantes o Calderón tenían mala fama: eran aburridos -y aquí es irremediable volver a recordar otra vez a Juan Benet-. Por eso estaban en el Olimpo de los embalsamados. Entre ellos y la cultura teatral media de los españoles del momento, había una grieta que cada vez era más profunda, y esto constituía un gravísimo peligro, porque aquí, como en tantas otras cosas, estábamos perdiendo nuestros puntos de referencia.¹⁴

Los clásicos provocaban un cierto rechazo entre la gente, y por eso era en parte lógico que una compañía privada no pudiera exponer un dinero en una inversión que estaba llamada al fracaso financiero.

Y así, entre la obligación ante nuestros clásicos y la imposibilidad de montarlos por compañías privadas, surge el gesto responsable de la creación de la Compañía Nacional. Para dirigirla se nombró a un profesional tan conocido y tan reconocido como Adolfo Marsillach.

En el primer año de su creación la Compañía Nacional estrenó dos montajes: *El médico de su honra*, de Calderón, y *Los locos de Valencia*, de Lope de Vega, ambas dirigidas por Marsillach.

Evidentemente este no es el momento de hacer una crítica de sus espectáculos, pero sí de realizar algunas observaciones sobre este periodo inicial, que puede ser emblemático de sus intenciones. La elección de ambos títulos no parecía ser mera casualidad. Por una parte, la presencia de nuestro teatro más representativo con el tema del honor, tan insistente y tan presente en los autores áureos, y por otra parte, una hábil elección de una obra no muy conocida de Lope, para que sirviera de contrapeso a la anterior. A la gravedad, a la rotundidad, al severo mensaje ideológico de *El médico de su honra*, la liviandad, la gracia, el juego teatral de *Los locos de Valencia*. La Compañía comenzaba, al menos programando, inteligentemente. Que no es poco. Y ya he dicho que no me meto en los montajes. Personalmente, *Los locos de Valencia* me pareció un divertimento de director travieso que juega superficialmente con una compañía que se debe cuidar como a la niña de los ojos. Pero no es momento de detenerse.

14. «¿Por qué no los clásicos? Es una forma de acercarnos al conocimiento de nuestro lenguaje y de nuestros orígenes: a una estética y a una personalidad que caracteriza a un pueblo», dice Miguel Narros. O «en la historia de la cultura y del arte hay una serie de referencias que son imprescindibles. Estos magisterios son necesarios para no partir de cero una y otra vez» que opina José Luis Alonso Santos. Ambos en Boletín CNTC, Octubre, 1987.

Un aspecto importante de los espectáculos, y al que rara vez se le presta atención, es el de las versiones.

Que todo texto dramático requiere una adaptación para ser representado, es algo casi generalmente compartido. Ese carácter pleno de teatralidad se adquiere cuando el texto se materializa en un escenario, y suelen ser los hombres más puramente de tablas (actores o directores) los que flexibilizan o adaptan el texto inicial según unos objetivos que ellos se marcan. A veces con unas modificaciones previas a los ensayos, en una labor intelectual, de mesa, de estudio; pero en otras ocasiones estas adaptaciones pueden -y suelen- ser sobre la marcha, conforme se van desarrollando los ensayos. Van estas últimas dirigidas a un mayor efectismo teatral. Son acuerdos y decisiones de cara a un movimiento de actores en el escenario; al logro de un determinado efecto de luz; a arrancar una mejor comunicación con un especial gesto o tic del actor; a conseguir una mayor o menor tensión con unos silencios suficientemente expresivos. Son, en fin, la consecución de unos matices teatrales concretos utilizando la variada batería de elementos gestuales, mímicos o materiales que se usan en una representación.

Las versiones -quizá aquí sería preferible hablar de adaptaciones- se hacían frecuentísimamente -por no decir siempre- en el siglo XVII. Un *autor* -responsable artístico, económico y organizativo de una compañía- compraba al dramaturgo de turno los derechos sobre una obra, y a partir de ese instante era dueño y señor del texto, pudiendo hacer con él lo que quisiera. Incluso venderlo, una vez explotado comercialmente en los corrales. Y en cuanto lo tenía ante sí, comenzaba a realizar en él unas variaciones; variaciones para adaptarlo a su compañía en cuanto, por ejemplo, al número general de personajes; o suprimía personajes masculinos o femeninos según las disponibilidades que tenía; o reducía o ampliaba pasajes teniendo en cuenta la profesionalidad de sus actores; o procuraba el lucimiento especial de un papel cuando un representante era muy famoso y servía de reclamo en la taquilla. En otras ocasiones al autor podaba, quitaba, sustituía, arreglaba, empalmaba según sus propios gustos o según el pretendido gusto del público, quitando largos monólogos que pudieran aburrir al bullicioso espectador presente; alargando momentos de suma efectividad teatral o sustituyendo sin miramientos pasajes, que, a su juicio, no iban a ser bien recibidos. Es decir, el autor de compañías ya hacía versiones o adaptaciones motivadas por el gusto, por necesidades de su compañía, etc.

Y en nuestros días siguen vigentes esas adaptaciones también motivadas por causas muy variadas. A veces se modifican palabras, frases o expresiones cuyo significado o sentido es complicado para el espectador de hoy. En ocasiones se

matiza un pasaje para flexibilizar una estructura sintáctica que puede quedar vieja y distante al espectador cuando, por ejemplo, se utiliza un lenguaje poético demasiado intenso.

Estas adaptaciones son realizadas en nuestros días generalmente por el director de la compañía que va a representar, o por otras personas, que, hecho el trabajo, lo entrega a la compañía para que comience a trabajar sobre el texto adaptado.

Vayamos al primer caso. Entre otros, es el utilizado en la actualidad por directores como Alberto González Vergel o José Maya y Amaya Curieses. No conozco detalles profundos de su método de trabajo, pero su esfuerzo de adaptadores es intenso. El caso más llamativo es el de González Vergel con su *Tríptico de los Pizarro*, obra única que nace de la refundición de *Todo es dar en una cosa*, *Amazonas en las Indias* y *La lealtad contra la envidia*, trilogía de Tirso de Molina dedicada a reivindicar la memoria de la familia Pizarro, tras crearse en 1631 el título de Marqués de la Conquista, que recayó en Juan Hernández Pizarro, descendiente de los conquistadores. También este mismo director hace una importante labor de selección cuando, en caso contrario, añade notables composiciones de Lope -y las músicas- en su versión de *La malcasada*, de Lope de Vega. También como autores de la versión se anuncian Ernesto Caballero sobre *Eco* y *Narciso* de Calderón o Susana Cantero con *Los melindres de Belisa*. Como también realizan una labor de poda fuerte y sin complejos José Maya y Amaya Curieses en las representaciones que hasta ahora han realizado con su compañía «Zampanó». Sus esfuerzos en este caso van dirigidos a quitar aristas a la obra, a prescindir de lo accesorio en aras de una mayor intensidad teatral.¹⁵

Sin entrar en mayores profundidades, este método parece correcto, porque se supone que hay una perfecta fusión entre lo que se pretende espectacularmente y el texto del que se parte. Y no hablo de resultados, sino de método. El director se adentra en el texto previamente, y se le supone -y ahí está el verdadero problema- una formación histórica, literaria y lingüística suficiente para acercarse a él con autoridad, para captarle matices, para arrancarle secretos.

El segundo sistema al que me refería, el de versiones hechas por especialistas de fuera de la compañía, -y a veces de fuera del teatro- es bastante distinto. En éste un adaptador coge el texto, lo lima, lo adapta y lo entrega a la compañía que va

15. Sin embargo no parecen darle demasiada importancia a esta labor de hacer versiones directores tan notables como Manuel Canseco, José Estruch o Angel Gutiérrez, ya que en sus programas nunca aparecen los nombres de los autores de la versión, que por eso pienso que son ellos mismos.

a representarlo. Es el caso, por ejemplo, de Alfonso Sastre con *La famosa tragicomedia de el asalto de Matrique por el príncipe de Parma*, de Lope de Vega, y lo transforma en *Asalto a una ciudad*, título mucho más abreviado, para entregarlo a una compañía. Son también los casos de Ana Rossetti, José Hierro, Claudio Rodríguez y otros de los que hablaremos más adelante.

Es esta una situación bastante distinta a la anterior. Ahora, aunque no siempre, suelen ser dramaturgos o simples literatos los que realizan la versión y no los directores, y por tanto los arreglos no suelen estar tan condicionados por gustos o efectos exclusivamente teatrales. Los motivos son distintos aunque haya causas comunes, como la de aliviar o aligerar para el público de hoy. Un ejemplo importante y de estudio interesantísimo se produce en la mencionada versión de Alfonso Sastre, y cuya finalidad principal es hacer más claro, más nítido el mensaje verbal para que éste sea más asequible a los espectadores de hoy.¹⁶

Este trabajo en concreto es de un extraordinario interés -y, me imagino, que para algunos discutible- y por eso merece la pena conocer algún detalle de él para

16. Aunque hay que tener en cuenta otros factores de la adaptación, ya que también tiene una innegable intención ideológica absolutamente imprescindible para entender correctamente la adaptación. Es sobrecogedor que Lope empiece diciendo las siguientes palabras nada más comenzar la obra:

ALONSO: Guerra, algún bellaco infame
debió de ser inventor
de vuestra furia y rigor,
aunque vuestra frente enrame
laurel de inmortal honor.
Sufrir la escarcha del hielo
de Enero al flamenco suelo,
o el calor de Julio en Libia,
no quita el valor, ni entibia
los rayos del quinto cielo;
no el ver volar por el viento,
entre los rotos pedazos
de las armas, pies o brazos,
caer cuerpos ciento a ciento,
como pájaros en lazos.
Esto ni espanta ni altera.
Mientras un hombre no muera,
denle a comer y beber.
No hay más que andar sin comer
tras una rota bandera?
¡Por vida del rey...de espadas,
que de España iba a decir,
que no la pienso seguir
sin comer tantas jornadas...!

conocer los efectos de la adaptación. Véanse, por ejemplo, las modificaciones que se hacen al principio del segundo acto. Compararlos, analizar las diferencias y suponer razones de las variantes puede ser un trabajo claramente revelador:

La famosa tragicomedia...

(Texto de Lope)

(Acto 2º)

GOBERNADOR

¿Dónde dices que quedaba
el ejército español?

SOLDADO

Ayer, al ponerse el sol,
en Petrixón alojaba,
donde, el castillo rendido,
tres cañones viendo enfrente
por las vidas solamente
se dió al Alcaide al partido.
Entraron, y ellos salieron
con sus varas por señal
de paz, donde estrago igual
a su pensamiento hicieron.
Allí Farnesio alojó
su campo y corte.

GOBERNADOR

¿Qué intenta?

SOLDADO

No estás seguro, a mi cuenta.
Hoy a recoger tocó,
y sospecho que a Mastroque
marcha, y que sitiarnos quiere.

Asalto a una ciudad

(Texto de Sastre)

(Acto 2º)

GOBERNADOR

Vea el despliegue en anillo
del ejército español.

OFICIAL

Ayer, al ponerse el sol,
ocuparon el castillo
de Petrixón. Fue rendido
al ver cañones enfrente
por las vidas solamente.
Con este pacto o partido
entraron y ellos salieron
con banderas, en señal
de paz y descomunal
estrago allí nos hicieron.
Allí Farnesio alojó
su campo y corte.

GOBERNADOR

¿Qué intenta?

OFICIAL

Es fácil el darse cuenta.
Hoy a retreta tocó
y se observa que a Mastroque
viene y que sitiarnos quiere.

GOBERNADOR

Cuando a Matrique viniere,
hallará a quien le replique.
¿Gran gente trae?

SOLDADO

Notable,
más que en número, en valor,
y él, por sí, Gobernador,
es capitán admirable.
Como Alejandro se llama;
de manera al otro imita,
que quitalle sollicita,
ya con el nombre, la fama;
que del Farnesio en lugar,
aunque es tan notable apellido,
Magno como el otro ha sido,
pienso que le han de llamar.

GOBERNADOR

En Matrique quien lo espere
hallará y quien le replique.
¿Trae mucha gente?

OFICIAL

Notable
más que en número en valor,
y el Duque, gobernador,
es capitán admirable.

Y esta misma pretensión de favorecer al espectador salvando distancias lingüísticas para procurar una rápida comprensión del texto es la que realiza Enrique Llovet al traducir *El avaro* de Molière para la compañía dirigida por Francisco Portes, en el que transforma la moneda original, el escudo, por pesetas.

Sin embargo, hay que reconocer que este sistema de versión hecha por un literato que entrega su trabajo a una compañía, no es demasiado frecuente, y, echando un vistazo general, podríamos comprobar que coincide con compañías de presupuesto inicial generalmente alto para la media del país, y, muy frecuentemente con compañías oficiales, cuestión ésta de suma importancia y que no se puede pasar por alto.

Otro ejemplo es el de José Hierro, uno de nuestros mejores poetas de estos últimos 50 años, que ha hecho la adaptación de *El auto de las plantas*, de Calderón. Y este ejemplo lleva a hacer una irremediable observación: parece que a los directores de estas compañías lo que les preocupa y les interesa es exclusivamente el texto, la poética de la palabra, de ahí que autores-poetas que nada tienen que ver con el teatro, realicen estos trabajos. Tales son los casos ya vistos de José Hierro, Ana Rossetti, Claudio Rodríguez o Francisco Brines, e incluso el de José García

Nieto y su versión de *El lindo don Diego*. Evidentemente la personalidad poética de casi todos éstos avala un cierto rigor de sus versiones -aunque no sea así, y siento decirlo, el caso de Ana Rossetti-, pero no obstante me pregunto si como método, como sistema, esto es bueno para las representaciones del teatro del Siglo de Oro que se están haciendo hoy. Porque el ser magníficos poetas no creo que sea suficiente para poder hacer una sólida versión *teatral* de una obra de Lope, Calderón o Tirso.

Los encargos a otros hombres de teatro para hacer versiones también son frecuentes, tal es el caso de Josefina Molina con José Luis Alonso Santos para *No puede ser...* de Moreto en el año 1986, o de Francisco Nieva, que hizo para la Compañía Nacional la adaptación de *El desdén con el desdén* que dirigió Gerardo Malla en 1991. Como se ve, la problemática lingüística y semántica que siempre plantea un clásico parece no importar demasiado.

Pero volvamos a donde estábamos. Estudiando las adaptaciones hay que hacer una parada especial en cómo suele plantear este asunto la Compañía Nacional de Teatro Clásico, que para eso es, por obligación y por derecho propio, norte y espejo de las representaciones del teatro del Siglo de Oro en nuestro país desde el momento de su creación. La política general, en cuanto a versiones, que ha seguido la Compañía Nacional ha sido la de encargarlas a personas de destacada significación en el mundo de la literatura, aunque poco tengan que ver con el del teatro en concreto. Tal es el caso, entre otros, de Carmen Martín Gaité (*El burlador de Sevilla*), Francisco Ayala (*El vergonzoso en palacio*), Francisco Brines (*El alcalde de Zalamea*) o Luis Antonio de Villena (*La dama duende*). En estas ocasiones la compañía ha contado además con un «asesor literario» -siempre Rafael Pérez Sierra-, que mucho me temo ha sido el verdadero puente entre el texto y el director, y por lo tanto el verdadero responsable del texto representado, y que, dadas las características también de «hombre de tablas» de Pérez Sierra, evidencia la necesidad de colaboración de ambos frentes a la hora de una puesta en escena. Desde luego, y sin que sirva de menosprecio, hay que pensar que la elección de estos nombres mencionados y otros más se ha debido más a engalanar la obra con otro nombre ilustre, antes que a plantear y solucionar problemas y alternativas. El caso de la elección de Ana Rossetti para realizar la versión de *El jardín de Falerina* puede deberse a caprichos estrambóticos entre amiguetes, política siempre peligrosa, pero mucho más cuando se trata de acuñar una sólida labor intelectual.

En algún caso se ha elegido a un especialista estudioso nato, tal es el caso de Francisco Rico para *El caballero de Olmedo*, a mi juicio un ejemplo a seguir, ya que ahí surge plenamente el encuentro entre el especialista de la obra, del teatro y de la

cultura de la época, con el director que va a hacer que los personajes se encarnen en la escena. De la falta de esta colaboración vienen muchos males que aquejan a las representaciones de los autores del Siglo de Oro, y así nos evitaríamos contemplar «a dos hidalgos peleando a navajazos como villanos» o a «un galán convertido en figurón»¹⁷ u otros anacronismos que, en ocasiones, han constituido verdaderos desatinos a veces realizados con la sana -y torpe- intención de aportar genialidades renovadoras, que se han quedado en puros disparates o caprichos gratuitos.

Y para terminar con las adaptaciones, hay que hablar de un fenómeno aparte. La labor de restauración o retoque del texto se hace imprescindible en los casos en que se escenifican obras no teatrales -que no nos interesa estudiar en este momento-¹⁸ u obras de ardua y difícil adaptación, como es el caso ya tópico de *La Celestina*, con versiones recientes de Florence Delay para un espectáculo dirigido por Antoine Vitez y protagonizado por Jeanne Moreau, representado en el Festival de Avignon en 1989 y poco más tarde en el Grec de Barcelona, y otra, que se está representado en la actualidad, de Fernando Cobos para su Teatro Estable de Granada, pasando por la de Gonzalo Torrente Ballester en el año 1988 hecha para la Compañía Nacional.¹⁹ Quizá esta última sea la de más trascendencia, y con un importantísimo éxito de público. Y puede que también quizá por eso sea sobre la que hay que hacer una advertencia y verter un juicio, y un juicio profundamente negativo. Porque lo verdaderamente preocupante es que mucha gente que asistió a la obra salió creyendo que había visto *La Celestina*, y no es así. *La Celestina* fue en su tiempo una verdadera provocación, una auténtica bomba,²⁰ y a *La Celestina* de la Compañía Nacional se le escamoteó precisamente esa tremenda carga explosiva, ese mensaje casi terrorista. Lo que se vio fue un manso enmascaramiento para un público burgués. Y no hablo de si la figura de Celestina estaba más o menos cercana a una refinada madame contemporánea. No hablo de eso. Había otras cosas mucho más importantes y más graves: unos criados tratados como si fueran el gracioso del siglo XVII, un Calisto casi ejemplo de amador romántico, pero sobre todo -y lo menciono por tratarse precisamente de la adaptación- una *Celestina* a la que se le roba sorprenden-

17. Eduardo Haro Teglen, «La anticultura en los clásicos», *El País*, 30-XI-1991.

18. Efectivamente no es el momento, pero en este lustro hay que destacar las adaptaciones de *El Lazarillo* de Fernando F. Gómez o *El cantar de mio Cid* de Juan P. Aguilar o la que en estos momentos está realizando también Fernán Gómez sobre *El Buscón* para Rafael Álvarez «El Brujo», uno de los más importantes actores aparecidos en España últimamente.

19. Un artículo muy interesante para estudiar las representaciones de *la Celestina* desde 1957, es el de César Oliva en *Celestinesca*, vol. 13, nº 1 Mayo 1989, pgs. 49 y sigts.

20. Antoine Vitez tiene clarísimo este concepto cuando declara que *La Celestina* es «absolutamente blasfema» (*El País*, 11-VII-1989)

temente el atronador llanto de Pleberio del acto XXI, es cualquier cosa menos una *Celestina*. Lástima que el error de la adaptación anulara completamente el empeño, porque el tratamiento escenográfico de Citrinowsky fue realmente bueno. La Compañía Nacional aún no ha representado *La Celestina* y merece la pena el intento.

Vayan estas consideraciones como aviso para prestar más atención a un fenómeno hoy algo subestimado en general. Traer un texto clásico para ser representado ante un público actual, requiere una puesta a punto, un tratamiento que no todos pueden hacer, y que en ocasiones constituye la piedra de toque del éxito o fracaso del proyecto.

Y como final, creo que es interesante hacer unas observaciones sobre el repertorio de obras que han subido a los escenarios en los años a los que me estoy refiriendo.

Todos los historiadores de la literatura están de acuerdo en resaltar el enorme número de obras que se escribieron en los siglos XVI y XVII, porque hubo muchos autores, y porque, en general, el corpus dramático de cada uno de ellos fue muy considerable, con la consabida excepción de la fertilidad increíble de Lope.

Pues bien, de tantos autores y de tan gran número de obras, sólo vemos representadas una parte ínfima de ellas y casi siempre de los mismos autores (Virués, Sor Juana Inés o Moreto son verdaderas excepciones). Y con ello quizá estamos contribuyendo a empobrecer la imagen que tenemos de nuestro Siglo de Oro. Por eso resultan encomiables y gratificantes los empeños aislados de rescatar obras o autores poco conocidos.

Si se hiciera un estudio de los últimos 25 ó 30 años veríamos con qué frecuencia se repiten determinados títulos: *El lindo don Diego*, *Fuenteovejuna*, *El caballero de Olmedo*, *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea*, *El burlador de Sevilla*, *La dama duende*, *El gran teatro del mundo*, etc.

Evidentemente sería absurdo crear el falso dilema obra desconocida / obra conocida a la hora de elegir un título para ser representado, pues no se trata de optar por una opción sino de compaginar ambas tendencias. El hacer insistentemente versiones de una misma obra posibilita ver distintas alternativas, distintas versiones; y de ello se muestran partidarios algunos críticos cuando afirman que «comedias como *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea*, *El caballero de Olmedo* o *La serrana de la Vera* requerirían periódicas revisiones, de manera que no más allá de cada lustro tuvieran una ejemplificación escénica».²¹ Pero también produce el efecto de

21. César Oliva, Art. cit. p. 49.

encorsetar la nómina de autores y obras áureas. Quizá la representación periódica sería algo muy útil para iniciados, pero para la generalidad del público sería pernicioso. E incluso la sistemática repetición puede esconder otras intenciones. Cuando se monta por enésima vez *El caballero de Olmedo* o *La vida es sueño*, ¿se hace para dar un enfoque nuevo de la obra, o se hace para jugar la carta del éxito seguro?

Sea como sea, hay que señalar la admirable labor de algunos directores que han rescatado magníficas obras casi desconocidas o no representadas. Tal es el caso de González Vergel con *El príncipe constante*, de Fernando Urdiales con *Asalto a una ciudad*, o de José Maya y Amaya Curieses y *Con quien vengo vengo*, resaltando además que se trata de compañías privadas que están arriesgando su dinero. Quizá aquí habría que reclamar la labor constante de búsqueda e investigación de las compañías oficiales, que han nacido «para el estudio y divulgación de las obras de teatro clásico». Un imprescindible trabajo de rescate encaminado a ampliar y clarificar los límites de nuestro teatro del Siglo de Oro.

Por último quisiera añadir el interés que debería tomarse para fomentar el montaje de obras de nuestro teatro clásico por compañías extranjeras, y muy en especial hispanoamericanas. El admirable presente del idioma español en América debe ir fortalecido con el conocimiento y propagación de nuestro mejor teatro. Y, por supuesto, cuando algún montaje se logre y se corone con éxito, debería ir acompañado inmediatamente de las gestiones pertinentes para que esas compañías recorran diferentes lugares de España, dando a conocer su labor. Resulta sorprendente y casi bochornoso que el magnífico montaje de *La vida es sueño* realizado por el «Teatro del Ejército» de Bulgaria, dirigido por Iván Iristo Dobchev o la deliciosa puesta en escena de *Habladme en entrando*, de Tirso, realizada por el «Departamento de Drama» de la Universidad de Puerto Rico, dirigida por Dean M. Zayas, no recorrieran media España demostrando modos tan distintos de mirar a nuestros clásicos y de hacer buen teatro. Pero quizá para esto se requiera una agilidad y una sensibilidad para la que nuestra administración aún no está preparada. Esperemos, pues; pero dejémoslo dicho.

Y hay que llegar al final. Hasta aquí las calas sobre nuestro teatro clásico representado en el último lustro. Ahí también, sobre los escenarios, entre los telares, bajo las luces, con la cara llena de maquillaje, ahí también nuestros clásicos están vivos. Están vivos y nos hacen vivir. Amémoslos.

COLECCION ACTAS

TITULOS PUBLICADOS

- 1. Relaciones exteriores del Reino de Granada
(Coloquio de Historia Medieval)**
- 2. La Prensa española durante el siglo XIX
(Jornadas de especialistas en prensa regional y local)**
- 3. Literatura y Guerra Civil
(Debates de Crítica Joven)**
- 4. El Agua en zonas áridas: Arqueología e Historia
(Coloquio de Historia y Medio Físico)**
- 5. Problemática sobre residuos de plaguicidas**
- 6. Almería entre culturas. Siglos XIII al XVI**
- 7. En torno al Teatro del Siglo de Oro
(Jornadas I-VI)**
- 8. Introducción a la Semiótica**
- 9. En torno al Teatro del Siglo de Oro
(Jornadas VII-VIII)**

PONENCIAS

José M^a Díez Borque
Frédéric Serralta
Alberto Castilla
Francisco Ruiz Ramón
José M^a Ruano de la Haza
Mercedes de los Reyes Peña / Piedad Bolaños Donoso
Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos
John E. Varey / Charles Davis
Antonio Serrano Agulló



COORDINACION

Heraclia Castellón Alcalá
Agustín de la Granja López
Antonio Serrano Agulló



INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES
DE LA DIPUTACION DE ALMERIA