

EDAD DE ORO

XVI



Este volumen se publica con subvención de la DGICYT
(Ministerio de Educación y Ciencia)

© Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid
EDAD DE ORO, Volumen XVI
I.S.B.N.: 84-7477-626-0
Depósito Legal: MU-154-1997
Edición de: Compobell, S.L. Murcia

La XVI edición del SEMINARIO INTERNACIONAL SOBRE LITERATURA ESPAÑOLA Y EDAD DE ORO se celebró entre los días 11 y 15 de marzo de 1996 en el Salón de actos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid y en el Palacio de Valdeparaíso de Almagro, sobre el tema *El nacimiento del teatro moderno*. EDAD DE ORO agradece a Felipe Pedraza y Rafael González Cañal su ayuda en la organización de las jornadas almagrenses de este Seminario, que se desarrolló de acuerdo al siguiente programa:

EL NACIMIENTO DEL TEATRO MODERNO

PROGRAMA

LUNES, 11 DE MARZO DE 1996

SALÓN DE ACTOS DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

- 9:30 Apertura de Edad de Oro XVI.
Presentación de Publicaciones: *Edad de Oro*, XV (Javier Huerta Calvo); *Cervantes* (Carlos Alvar); *Manuscr. cao.*, VI (Aurora Egido).
- PRIMERA SESIÓN. Preside Pablo Jauralde (UAM).
- 10:30 Apertura: Jean Canavaggio (Univ. de París-Casa de Velázquez): *Nuevas reflexiones sobre Juan de la Cueva*.
- 11:30 John Allen (Univ. de Kentucky): *Los corrales de comedias: dudas, enigmas y desacuerdos*.
- 12:00 Descanso.

Preside: Florencio Sevilla (UAM).

- 12:00 Rafael Fernández (Univ. de La Laguna): *El nacimiento de una tradición dramática: de Bartolomé Cairasco de Figueroa a Juan Bautista Boggio*.
12:30 Miguel Ángel Pérez Priego (UNED): *La Biblia como materia teatral*.

SEGUNDA SESIÓN: Teatro jesuítico del siglo XVI.

Preside: Julio Alonso Asenjo (Univ. de Valencia).

- 16:00 Primitiva Flores (UAM): *Técnicas escénicas en el teatro del Padre P. Pablo de Acevedo*.
16:30 Carmen Gallardo (UAM): *El teatro como predicación: la homilética del Padre Acevedo*.
17:00 Ángel Sierra (UAM): *El teatro jesuítico y las «figuras morales» de Cervantes*.
17:30 Vicente Picón (UAM): *El tema del hijo pródigo en la dramática del siglo XVI*.

MARTES, 12 DE MARZO

TERCERA SESIÓN: Primer Lope.

Preside: Antonio Rey Hazas (UAM).

- 9:30 Guillermo Carrascón (Univ. de Turín): *Técnica teatral y disfraz en el primer Lope*.
10:00 Victor F. Dixon (Univ. de Dublín): *Dos comedias «ejemplares» en la evolución del primer Lope: «La ingratitud vengada» y «El sufrimiento premiado»*.
10:30 Teresa J. Kirschner (Simon Fraser Univ.): *La puesta en escena de «Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe»*.
11:00 Descanso.

Actores y autores.

Preside: Luciano García Lorenzo (CSIC).

- 11:30 José Luis Canet Vallés (Univ. de Valencia): *El nacimiento de una nueva profesión: los autores-representantes*.
12:00 M^a Luisa Lobato (Univ. de Burgos): *Hacia el teatro: de la figura inanimada al actor disfrazado*.
12:30 Jean Sentaurens (Univ. de Burdeos): *De artesanos a histriones: la tradición gremial como escuela de formación de los primeros actores profesionales. El ejemplo de Sevilla*.
13:00 Bernardo José García García (Univ. Complutense): *El maestro de hacer comedias Alonso de Cisneros. Vida y arte de un comediante entre Lope de Rueda y Gaspar de Porres*.

CUARTA SESIÓN. Preside: José Montero Reguera (Univ. de Vigo).

- 16:30 Mariano de la Campa, Delia Gavela, Dolores Noguera (UAM): *Breve corpus documental para el estudio de los festejos públicos y su dimensión teatral a finales del siglo XVI en Madrid.*
- 17:00 Abraham Madroñal Durán (RAE): *El entremés del siglo XVI.*
- 17:30 José Antonio Mateos Royo (Univ. de Zaragoza): *Municipio y teatro en Daroca (siglos XV y XVI): de los entremeses del Corpus a la Casa de Comedias.*

MIÉRCOLES, 13 DE MARZO

PALACIO DE VALDEPARAÍSO (ALMAGRO)

- 10:00 Salida hacia Almagro.
- 12:30 Llegada y alojamiento.

QUINTA SESIÓN

Preside: Claudio Guillén.

- 16:00 Apertura: Juan Carlos Rodríguez (Univ. de Granada): *La mirada distante: el nacimiento del teatro moderno.*

Preside: Ángel Gabilondo (UAM).

- 17:00 Piedad Bolaños Donoso (Univ. de Sevilla): *Acerca del corral de las Atarazanas.*
- 17:30 Agustín de la Granja (Univ. de Granada): *Jerónimo de Velázquez y el auto de la penitencia (1586) de Lope.*
- 18:00 Mercedes de los Reyes Peña (Univ. de Sevilla): *El drama sacramental en la segunda mitad del siglo XVI: los autos del Ms. B 2476 de la Biblioteca de The Spanish Society of America.*
- 20:00 Representación en el Teatro Principal: *Céfalo y Pocris* de Calderón de la Barca, por el Aula de Teatro de la Univ. de Alcalá de Henares. Dir.: Luis Dorrego.

JUEVES, 14 DE MARZO

- 10:00 III Jornadas de grupos de investigación sobre Edad de Oro.
Presentación del grupo de la Universidad de Valencia, dirigido por Joan Oleza.

Preside: Lía Schwartz (Darmouth College) y Marc Vitse (Univ. de Tolouse).

13:00 Coloquio sobre la representación de *Céfalo y Pocris*.

SEXTA SESIÓN

Preside: Laura Dolfi (Univ. de Génova).

16:30 Julio Alonso Asenjo (Univ. de Valencia): *Dos mujeres de armas tomar en la Fabella AEnaria de Palmireno*.

17:00 Teresa Ferrer Valls (Univ. de Valencia): *Géneros y conflictos en la producción del grupo dramático valenciano*.

17:30 John Varey (Queens's and Westfield College): *De la calle al corral*.

20:00 Representación en el Teatro Principal: *Marta la piadosa* de Tirso de Molina, por PATHOS. Dir.: Javier Lozano de Castro.

VIERNES, 15 DE MARZO

SESIÓN DE CLAUSURA

Preside: Felipe Pedraza (Univ. de Castilla-La Mancha).

12:00 Juan Oleza (Univ. de Valencia): *La comedia y la tragedia palatina: modalidades del arte nuevo*.

13:00 Visita al corral de comedias de Almagro.

17:00 Regreso a Madrid.

COMISIÓN ORGANIZADORA: Elena Varela Merino, Hernán Valladares Álvarez, Teresa Alba Ruiz-Morales, Miguel Pérez Aporta.

DIRECCIÓN: Pablo Jauralde Pou, Florencio Sevilla Arroyo.

NOTA EDITORIAL

JOHN ALLEN

Los primeros corrales de comedias: dudas, enigmas, desacuerdos 13

JULIO ALONSO ASENJO

Dos mujeres de armas tomar en la «Fabella Ænaria» de Palmireno 29

STEFANO ARATA

Notas sobre «La Conquista de Jerusalén» y la transmisión manuscrita del primer teatro cervantino 53

PIEDAD BOLAÑOS DONOSO

Acerca de la ubicación del corral de las Atarazanas 67

MARIANO DE LA CAMPA, DELIA GAVELA, DOLORES NOGUERA

Breve corpus documental para el estudio de los festejos públicos y su dimensión teatral a finales del siglo XVI en Madrid 89

JEAN CANAVAGGIO

Nuevas reflexiones sobre Juan de la Cueva 99

JOSÉ LUIS CANET VALLÉS

El nacimiento de una nueva profesión: los autores-representantes (1540-1560) 109

GUILLERMO CARRASCÓN

Disfraz y técnica teatral en el primer Lope 121

TERESA FERRER VALLS

Géneros y conflictos en los autores de la escuela dramática valenciana .. 137

PRIMITIVA FLORES

Técnicas escénicas en el teatro del padre P. Pablo de Acevedo 149

CARMEN GALLARDO

El teatro como predicación: la homilética del Padre Acevedo 161

BERNARDO GARCÍA GARCÍA <i>Alonso de Cisneros. Vida y arte de un comediante entre Lope de Rueda y Gaspar de Porres.</i>	171
AGUSTÍN DE LA GRANJA <i>Lope de Vega, Jerónimo Velázquez y las fiestas del Corpus (1584-1588)</i> ..	189
TERESA KIRSCHNER <i>Lope-Lope y el primer Lope: «Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe»</i>	207
JOSÉ MATEOS ROYO <i>Teatro y sociedad en la Daroca del cuatrocientos: la «Istoria de los Sanctos Corporales»</i>	221
JOAN OLEZA <i>La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del Arte Nuevo</i>	235
MERCEDES DE LOS REYES PEÑA <i>El drama sacramental en la segunda mitad del siglo XVI: los autos del Ms. B2476 de la biblioteca de The Hispanic Society of America</i>	253
JUAN CARLOS RODRÍGUEZ <i>La mirada distante: el nacimiento del teatro moderno</i>	277
JEAN SENTAURENS <i>De artesanos a histriones: La tradición gremial como escuela de formación de los primeros actores profesionales. El ejemplo de Sevilla</i>	297
JOSEP LLUIS SIRERA <i>Un teatro para una nueva religiosidad: la «Historia de Santa Orosia» y los orígenes de la comedia de santos</i>	305
CRÓNICA	
ANTONIO GAGO RODÓ y ÓSCAR CORNAGO BERNAL <i>Montajes de teatro clásico (1996)</i>	319

RESEÑAS

De MANUEL ÁNGEL CANDELAS COLODRÓN a DARÍO VILLANUEVA, *La poética de la lectura en Quevedo*, Manchester: Department of Spanish and Portuguese, University of Manchester, 1995.. 327

De ANTONIO GAGO RODÓ y DELIA GAVELA GARCÍA a JOHN ALLEN y JOSÉ MARÍA RUANO DE LA HAZA, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid: Castalia, «Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica», 8, 1994 330

De ROBERT LEGATE a JOSÉ MARÍA RUANO DE LA HAZA, (Edición, estudio y notas) Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Madrid: Castalia, 1994 333

De ANTONIO RIFÓN a JOHN ELLIOT, *Lengua e imperio en la España de Felipe IV*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1994 334

De JOSÉ ÁNGEL SÁNCHEZ IBÁÑEZ a JAIME MOLL, *De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII*, Madrid: Arco-Libros (Instrumenta Bibliologica), 1994 338

NOTA EDITORIAL

EDAD DE ORO está renovando su estructura interna para acomodarse a los nuevos tiempos. Los cambios que se están introduciendo creo que le permitirán seguir funcionando, desde la Universidad Autónoma de Madrid, como el mayor encuentro de hispanistas del Siglo de Oro.

La renovación afecta profundamente a aspectos burocráticos, informáticos, administrativos, etc. de los que no proporcionamos mayor información, pero que se irán percibiendo en futuras ediciones. Trataremos de no romper, sin embargo, con los buenos hábitos de nuestros colaboradores, lectores y suscriptores.

La remodelación me ha parecido oportuno que comience dando buen ejemplo, desde la vieja dirección misma, dando paso a otra nueva. Como hemos intentado que el Seminario EDAD DE ORO se caracterizara por el rigor, seriedad y puntualidad de sus actividades, de igual manera se intentará proceder en los pasos hacia esa nueva época.

A partir de este momento pasa a ejercer la dirección de ambas actividades —Seminario y Revista— el profesor Florencio SEVILLA ARROYO, quien ya ejercía como codirector del Seminario desde hace unos años.

FLORENCIO SEVILLA goza de la confianza del Consejo de Redacción, cuya mayoría he consultado, y de un merecido prestigio como estudioso del Siglo de Oro, particularmente como cervantista, ahora que nos está dando una pulcra, excelente, actualizada edición de las obras de nuestro primer autor.

Con la seguridad de que EDAD DE ORO mejorará a partir de ahora sus actividades y con el agradecimiento por vuestra colaboración anterior y futura —queridos lectores, colegas y amigos— os envío un cordial saludo.

PABLO JAURALDE POU
(Fundador y exdirector de *Edad de Oro*)

LOS PRIMEROS CORRALES DE COMEDIAS: DUDAS, ENIGMAS, DESACUERDOS

Intento hacer tres cosas en este breve ensayo: (1) resumir brevemente unos aspectos fundamentales de lo que sabemos de la disposición de los primeros corrales de comedias y su operación; (2) indicar qué importancia puede tener todo esto para el estudio de la comedia; y (3) señalar algunas dudas y enigmas, especificando los elementos que ignoramos en estas áreas —los más propicios para la investigación futura—.

Me he metido en esta labor simplemente porque creo que para poder entender la comedia, había que colocarla dentro de sus propias circunstancias. El conocimiento del mundo de los corrales de comedias sólo representa un paso preliminar hacia el conocimiento de las comedias que se representaban en ellos, pero había que comenzar, porque las comedias del Siglo de Oro, como sabemos todos, se escribieron para la representación y no para la lectura, y de la representación de la comedia en aquellos tiempos sabemos todavía muy poco. Algo hemos adelantado, sin embargo, como veremos al repasar (muy por encima) los frutos de la labor de una serie de investigadores que se han dedicado a esta tarea.

La base de todo lo que se ha hecho está en las *Fuentes para la Historia del Teatro en España*: los documentos de los varios archivos madrileños sobre teatros y lo teatral durante los siglos XVI y XVII, recopilados, transcritos, ordenados y explicados por John Varey, Norman Shergold y Charles Davis (Londres: Tamesis). Base material para todo lo que se ha hecho sobre los teatros de Madrid, inspiración para casi todo lo que se ha hecho sobre los del resto del país, la contribución principal de las *Fuentes* no ha sido, a mi modo de ver, la mina de

información desconocida que contiene, aunque constituye un verdadero tesoro, sino el ejemplo, el modelo de rigor que representa, la insistencia en la necesidad de una fidelidad férrea a las fuentes originales y la publicación de la documentación *completa* archivada sobre cualquier aspecto del estudio.

*

Los comienzos del teatro comercial en la España del Renacimiento se encuentran en las representaciones en las plazas públicas por compañías como la de Lope de Rueda, a quien Cervantes recuerda haber visto en su juventud. Con el traslado a otros espacios, al aire libre, pero encerrados —patios de hospital y de mesón— se consiguió el elemento crucial para el éxito económico: el control del acceso al espectáculo. Para 1574, cuando abrió sus puertas el Corral de las Atarazanas en Sevilla, había comenzado el extraordinario florecimiento de los corrales de comedias; hacia el final del siglo ya se habían construido corrales por toda la península, concentrándose la actividad teatral sobre todo en Sevilla, Valencia y Madrid. Los de Madrid nacieron como proyectos de cofradías benéficas para financiar sus hospitales; el de las Atarazanas fue un negocio particular y el de San Pedro, también en Sevilla, fue proyecto de un autor de comedias (o sea, un empresario). Manifiestan una notable variedad de diseño y estilo, como se ve en la Lámina 1: los hay rectangulares, cuadrados y ovalados, grandes y pequeños, techados y abiertos, elegantes y modestos. Por mucha variedad que demuestren estos planos yuxtapuestos, sin embargo, los *tablados* de los distintos teatros parecen variar muy poco. El tablado dentro del rectángulo relativamente pequeño que constituye el Patio de Comedias de Toro, por ejemplo, es igual en dimensiones y proporciones al que se encuentra en el enorme Corral de la Montería de Sevilla: unos 12 pies castellanos de fondo por 24 de ancho. Sólo un poquito más grandes, los de Madrid mantienen la misma forma y las mismas proporciones. En 1990 se descubrieron los cimientos del teatro Rose en Londres, anterior en 13 años al Globo de Shakespeare, y resulta que las proporciones del tablado son mucho más parecidas a las de los corrales españoles de lo que se había creído. Este diseño es muy parecido al que caracteriza los grabados que se conservan de tablados al aire libre de la época en Holanda, Inglaterra y otras partes de Europa, y al que recordó Callot en 1621 de las representaciones de la *commedia dell'arte* que él había presenciado en Italia (Lámina 2). Al mismo tiempo —quiero decir desde la década de los 70— y coincidiendo con la llegada de las primeras compañías de la *commedia dell'arte* en España, se representaban *autos sacramentales* montados sobre carros arrimados a tablados fijos para las celebraciones del Corpus Christi.

Son tres, entonces, las líneas de desarrollo convergentes en España en estos momentos críticos del nacimiento del teatro comercial: (1) las representaciones

callejeras de *autores* como Lope de Rueda; (2) las representaciones en carros al aire libre asociadas con las procesiones del Corpus y otros espectáculos públicos que se presentaban en plazas y calles; (3) las representaciones en España de la *commedia dell'arte* italiana.

No sabría yo distinguir entre la disposición del tablado y vestuario de Lope de Rueda y la de los arreglos que dibuja Callot. Para que coincidiera la conocida descripción que dio en la introducción a sus *Comedias* Cervantes de las circunstancias de la producción que él había visto de muchacho (quizás deliberadamente primitivizada para realzar los adelantos del momento a principios del siglo XVII cuando escribe) —«cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos...; una manta vieja tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario...», sólo faltaría darle más altura al tablado y reemplazar la manta vieja que tapa el vestuario al fondo con un telón más formal. Es el tablado de muchos de los corrales peninsulares: el del Corral de Toro que incluido en la Lámina 1 sería un ejemplo típico y otro el de la representación que se le ofreció al Príncipe de Gales y su séquito cuando llegaron a Madrid en 1623 (Lámina 3).

Los corrales de Madrid, sin embargo, ofrecen una disposición más elaborada que no tiene paralelos en otros teatros europeos de la época: al tablado rectangular de unos 8 metros de ancho por 4,5 de fondo del tipo que hemos descrito, se le ha añadido otro tablado del mismo fondo y menos anchura (unos 5 metros) a cada lado, dando una sola superficie de unos 18 metros de ancho. Estos tablados laterales, permanentes en Madrid y montados en ocasiones cuando hacían falta en otros corrales de la época, ponían una novedosa flexibilidad a la disposición de los autores de compañía, sirviendo ya de espacio para espectadores sentados, cuando se montaba una comedia de capa y *espada*, ya de espacio para un decorado más elaborado en el caso, por ejemplo, de una *comedia de santos*. Detrás del tablado, o en la parte de atrás del tablado, se alzaba el *vestuario* —una estructura de dos niveles de galerías encima del tablado central— creando una fachada de fondo para el escenario de tres pisos, cada uno dividido horizontalmente a su vez en tres por dos pies derechos, dando la disposición en nueve nichos acortinados que ilustra la Lámina 4, y que le sugirió a Lope de Vega la analogía con un escritorio con nueve gavetas. Otra analogía sugerente es la que ha aportado Aurora Egido: el típico retablo de iglesia de la época; pongo como ejemplo el retablo del altar mayor de la Iglesia de San Miguel, de Jerez de la Frontera (Lámina 5).

Si los primeros corrales de comedias se caracterizaban por una amplia gama de diseños y estilos, había también bastante variedad en la administración y control de sus operaciones. Entidades benéficas establecieron los corrales de Madrid, Valencia, Valladolid, Pamplona, Burgos y Toro; en León fue el ayuntamiento; en Alcalá como en el caso del de las Atarazanas en Sevilla, fue un ne-

gocio particular. Además, siempre había que contar con el control ejercido por las autoridades municipales y reales.

* *

¿Y qué importan, después de todo, estos datos sobre la disposición de los corrales y los detalles sobre la operación comercial y las relaciones con las hermandades, los municipios y la corona?

En primer lugar, lo que hemos aprendido sobre los corrales nos ayuda a visualizar y a reconstruir la puesta en escena. El estudio de la división de la comedia en *cuadros*, o ‘salidas’, según la terminología de otros, es reciente. El *cuadro* era la unidad escénica fundamental para los que escribían las comedias del Siglo de Oro: «una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados» (Ruano y Allen 1994: 291). Diferencias significativas surgen entre los que nos hemos dedicado a este asunto a la hora de cambiar impresiones sobre la división en cuadros de obras individuales (Allen, 1996), pero es indudablemente una consecuencia de esta nueva insistencia en concebir la comedia en su calidad de obra representada, y representada en las particulares condiciones que caracterizaban los corrales, enfocando en este caso del *cuadro* el hecho de que en el tablado proscénico sin telón de boca, cualquier cambio de elementos escénicos —ventanas, rejas, montes, torres, etc.— tendría que efectuarse delante de los ojos de los espectadores. Unos casos difíciles de interpretar se van haciendo notorios, como el problema de las puertas y la famosa alacena de *La dama duende*, de Calderón.

Surge con respecto a la puesta en escena también el problema de los decorados más elaborados, sobre todo el frecuente uso del *monte* en las comedias. En este caso también hay diferencias de opinión sobre la forma y colocación del decorado: ¿sencillo e icónico, o simulando una montaña de verdad? Comoquiera que se resuelva el problema de su representación, creo que hay un acuerdo general de que no se puede montar sin recurrir a los tablados laterales —disposición desconocida o desatendida hasta nuestras investigaciones de estos últimos años—. La Lámina 6 ilustra el concepto mío de la puesta en escena de *La vida es sueño*, obra caracterizada por la alternancia repetida de escenas entre palacio y monte o torre; el monte o la torre en las representaciones de corral tendría que permanecer en los tablados laterales siempre, aun durante las escenas de palacio, cuando hay que suponer que el talento de los actores tendría que bastar para llevar toda la atención del público al tablado central.

Se acaba de publicar un texto de mediados del siglo XVII, interesantísimo para el estudio de la escenificación de la comedia: Nancy Mayberry ha editado *La primera fundadora de la Santa Concepción*, comedia en dos partes de Blas de Mesa, que incluye unas acotaciones detalladísimas con una estampa para ilus-

trar cómo se debe montar una escena muy elaborada de la asunción de Doña Beatriz de Silva entre ángeles y santos sobre nubes, «cómo se pinta», según dice el texto (Lámina 7; Fernández de Mesa 1996: frontispicio). Nos da la imagen que el dramaturgo quiso realizar en el tablado del corral. Habría que recrear esta escena según las indicaciones precisas de las acotaciones —bajada del ángel, subida de Doña Beatriz «por una canal», los frailes «en una gloria»— para empezar a tener una idea del espectáculo que representaba la *comedia de santos* del siglo XVII. Combinando las indicaciones que proporciona este texto con lo que sabemos de los tabladillos de corral de la época podemos acercarnos un poco más a lo que era la experiencia teatral en aquel entonces.

Otro aspecto que apenas comienza a vislumbrarse en estas investigaciones es el económico. ¿Quién ganaba en este negocio y cuánto? ¿Cómo conseguía el poeta que se representaran sus obras? ¿Por qué había tantas “refundiciones” de obras anteriores? Para poder aventurar una respuesta a estas y otras preguntas, tenemos que saber con detalle cómo funcionaba la empresa teatral de los corrales; empiezan a surgir datos interesantes: que en los corrales de Madrid los actores recogían dinero sobre todo de la entrada general, y relativamente poco de los aposentos donde estaba la gente más acomodada; que los aposentos laterales de los corrales madrileños tenían su entrada por casas particulares, y que por consiguiente se escapaban del control directo del arrendador encargado del corral; que para «comedia nueva» —fuera o no refundición de una obra anterior— se cobraba más; que mientras avanzaba más el siglo XVII, más ricos y poderosos eran los dueños de los aposentos, y más reacios a pagar su cuota anual.

Explorando otra dimensión de estas investigaciones, John Varey ha señalado varios aspectos de la cosmovisión implícita en la escenificación de la comedia y la importancia del simbolismo visual de la relativa posición de los personajes en ciertas escenas claves de comedias canónicas, y ha señalado Peter Dunn con respecto al fenómeno que estamos contemplando, que «el uso improvisado por los actores de cualquier espacio disponible se aplicó [con la construcción de los corrales] a una estructura permanente caracterizada por entradas y zonas de actuación y niveles verticales que tienen potencia simbólica más bien que significados fijos... El escenario de los siglos XVI y XVII», sigue diciendo Dunn, «nos obliga a sobreponer en la memoria la colocación sucesiva de un actor en la misma estructura espacial. El lugar unifica visualmente a través del tiempo y viene así a ser complementario a la dicción política, con sus patrones rítmicos y motivos de imágenes» (Dunn 324). Recordamos también que, en las condiciones que acabo de detallar de la puesta en escena de *La vida es sueño*, la torre proyecta constantemente su amenaza sobre las escenas de palacio. Todas estas consideraciones, y muchas más, atestiguan la importancia de estas investigaciones para la interpretación de la comedia.

* * *

Pasamos a un breve indicio de cuáles son las dudas, enigmas y desacuerdos. A la hora de aplicar lo que sabemos de los corrales de comedias y su operación a la comprensión de las obras que se representaban en ellos, se nos presenta una serie de problemas, tanto en lo que se refiere a la puesta en escena como en las consecuencias de las condiciones económicas del negocio teatral.

Diferencias hay, desde luego, con respecto al aspecto físico de algunos corrales: (1) la disposición de los aposentos laterales originales en el Teatro Cervantes en Alcalá de Henares; (2) la naturaleza y significado de algunas modificaciones radicales de los tabladros de los corrales madrileños en 1621; (3) el uso de bancos y otros asientos en los patios, frente al concepto de un patio lleno de «mosqueteros» parados; (3) la disposición de los elementos que integraban los corrales de comedias como el de Toledo, del que tenemos datos muy escasos. Interpretaciones y reinterpretaciones proliferan en estas áreas todavía llenas de ambigüedades y lagunas. La reconstrucción de los corrales se ha tenido que basar más que nada en la acumulación de datos sobre reparaciones, donde hay que deducir de éstas qué era lo que se reparaba, faltando el diseño original. (4) En el último número de *Manuscrta* VI (1994-95) ha publicado Bernardo García el texto de un documento que describe la incorporación de «dos nuevos corredores en el Corral de Comedias del Príncipe» en 1586, junto con su interpretación de la relación de esos corredores con el cuerpo del corral que se había construido tres años antes. Sabíamos que el Príncipe había crecido por incrementos —50 años más tarde se añadió toda una serie de aposentos laterales nuevos— pero este nuevo hallazgo proporciona la información más temprana y más extensa sobre modificaciones efectuadas durante el siglo XVI; son por consiguiente sumamente importantes para ajustar y corregir nuestra idea del estado original del corral, formulada a base de unos datos infrecuentes y muy parciales, en combinación con el plano del siglo XVIII, de Pedro de Ribera. Incluyo como apéndice ciertas diferencias con la interpretación de mi colega García de las «condiciones» del contrato de construcción: sólo diré ahora que me parece que lo que se hizo en aquel momento no fue *añadir* dos pisos de galerías a la fachada de cazuela y aposentos que dan al escenario a través del patio, creando un total de cuatro pisos, sino construir los dos pisos de nuevo, desde el suelo del patio. Lo menciono aquí sólo como un indicio de cómo vamos construyendo lentamente nuestro concepto de lo que eran estos teatros donde se estrenaron las obras de Cervantes, Lope y Calderón.

* * * *

¿A dónde va la pista de la investigación ahora? (1) En primer lugar, sigue la

publicación de los documentos de la época como los que nos ha proporcionado el profesor García en el artículo aludido. (2) Por lo que toca a la evolución histórica de los corrales de comedias, falta identificar el origen del distintivo diseño del tablado de tres unidades. Es un problema que me ha interesado particularmente. He sugerido la posibilidad de que sea una evolución originada en la disposición de dos carros y un tablado o de tres carros para la escenificación del auto sacramental. Existen arreglos análogos a los tres tablados de los corrales madrileños desde muy temprano, y persiste el diseño —con innumerables variaciones— por todo el siglo XVII. La Lámina 8 demuestra cómo concibo yo la puesta en escena de *El gran teatro del mundo*, de Calderón, en dos carros arriados a un tablado fijo. Otra disposición parecida es la puesta en escena de *La adúltera perdonada* (1609) de Lope, en la reconstrucción propuesta por Varey (Lámina 9). Notarán el claro parecido en los dos casos con la disposición del escenario para *La vida es sueño* de la Lámina 6.

* * * * *

Así veo yo el estado presente de los esfuerzos por recrear las circunstancias del teatro comercial a fines del siglo XVI. Se empiezan ya a ver algunas consecuencias de esta labor, no sólo en el mundo académico, sino en las representaciones en Almagro y El Paso y hasta en Madrid. Y advierto que la motivación de estas investigaciones no queda en un nivel arqueológico o anticuario, intentando reproducir el mundo teatral del Siglo de Oro. A nuestra contestación de la pregunta con respecto a la importancia que puedan tener estas investigaciones hay que hacer constar que para poner en escena una obra clásica, para *modernizarla*, es imprescindible saber —y saber íntimamente— qué era en su tiempo lo que estamos modernizando hoy.

Al estudio de los aspectos que he tratado hoy —todavía en sus comienzos en España— han dedicado casi un siglo los investigadores del teatro isabelino en Londres. Los ingleses están en estos momentos acabando de terminar, en la orilla sur del Támesis, la reconstrucción del Globo de Shakespeare, para poder representar sus obras en circunstancias más parecidas a las de la época que las produjo, convencidos de que así llegarán a comprenderlas mejor. Se ha hablado más de una vez de un proyecto parecido para Madrid, pero sin resultados. A ver si alguno de Vds. lo realiza.

JOHN J. ALLEN
University of Kentucky

APÉNDICE

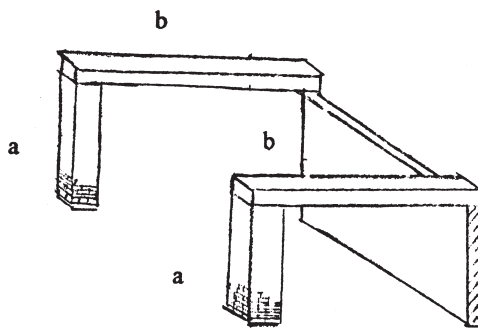
En la interpretación del Dr. García García, a que se aludió anteriormente, en las modificaciones del Corral del Príncipe en la primavera de 1586 añadieron encima de la cazuela un piso de aposentos y más arriba otro piso para la tertulia y la cazuela alta. Se trataba, según García, de:

la construcción de dos nuevos corredores sobre la «*casa de las comedias*» que está en la calle del Príncipe», por encima del *corredor de las mujeres*. La obra vendría rematada por un tejado a nivel con los de las casas vecinas y proporcionaría una galería de aposentos en el segundo piso y otra galería con estancias más bajas en el tercer piso que en el siglo XVII recibirá los nombres de *cazuela alta* y *tertulia*. (García 15).

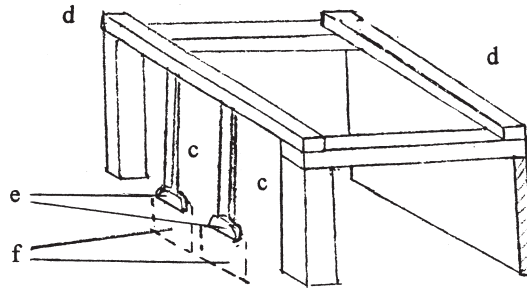
Creo que las condiciones especificadas por las cláusulas del documento (publicadas como apéndice al artículo citado) indican que la obra comenzaba desde el suelo del patio del corral y no por encima del primer piso. A continuación reproduzco las condiciones, ilustrando gráficamente la obra que describen:

Por las condiciones siguientes se ha de hacer la obra de los corredores en la casa de las comedias que está en la calle del Príncipe:

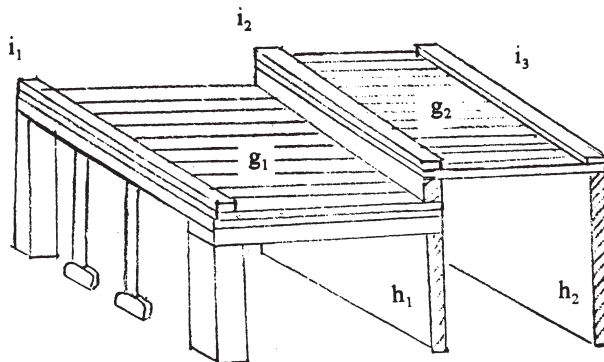
1a. ... se han de subir los pilares de ladrillo (**a**) que están empezados que les serán mostrados hasta en el alto que fuere menester para que el corredor trasero quede dos pies más alto que el delantero, los cuales se han de subir de cal y ladrillo muy bien labrados, y encima le echen sus umbrales (**b**) de buena madera de a seis y cuajado al ancho de los pilares...



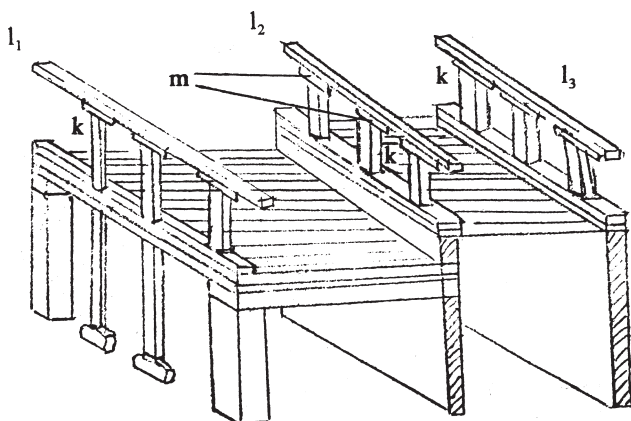
2a. ... se han de echar pies (**c**) y carreras (**d**) en la delantera en el patio al ancho de doce pies sobre sus piedras (**e**), echando los dichos pies que vaya uno de otro ocho pies y que sean de madera de a seis maravedís buena, y la carrera de una buena viga que sea bastante para la tal obra, y si fuere menester para los dichos pies sacar cepas de cal y canto (**f**), se saquen.



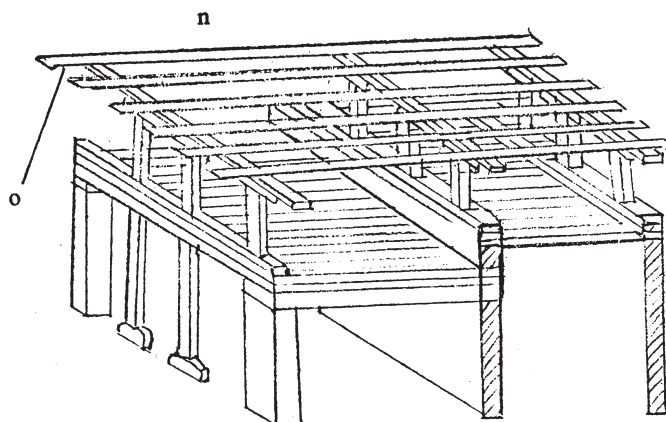
3a. se han de echar dos suelos de madera de a seis, el uno (g_1) desde la carrera arriba dicha hasta la pared (h_1) y el otro (g_2) desde la una pared a la otra (h_2), que se entiende en los dos anchos de los dichos corredores, y de treinta pies que tienen de largo poco más o menos los dichos corredores, y éstos madera de [a seis] vayan labrados para bovedillas y sentados sobre la carrera y en [la] pared de enmedio (h_1) sobre buena solera (i_2) y en la trasera (h_2) sobre los um[brales] arriba dichos (b) y vaya un madero de otro una tercia y que vaya el [suelo] de atrás sentado dos pies más alto que el de la delantera y que vayan [los] maderamientos muy bien sentados y clavados y a nivel, y encima se han de asentar sus soleras en la delantera (i_1) y en el medio (i_2) y en la trasera (i_3) muy bien sentadas y clavadas.



4a. ... sobre estas dichas soleras se han de asentar pies (k) y carreras, así en la delantera (i_1) como en el medio (i_2) y en la trasera (i_3), de madera de a seis, y que vaya el un pie del otro siete pies, y éstos vayan con sus zapatas (m), y los delanteros vayan al alto de los demás colgadizos del pa[tio] y los de enmedio y los de detrás vayan a nivel con los de la delantera, y estos pies y carreras vayan de muy buena madera de a seis y muy bien sentados y clavados,



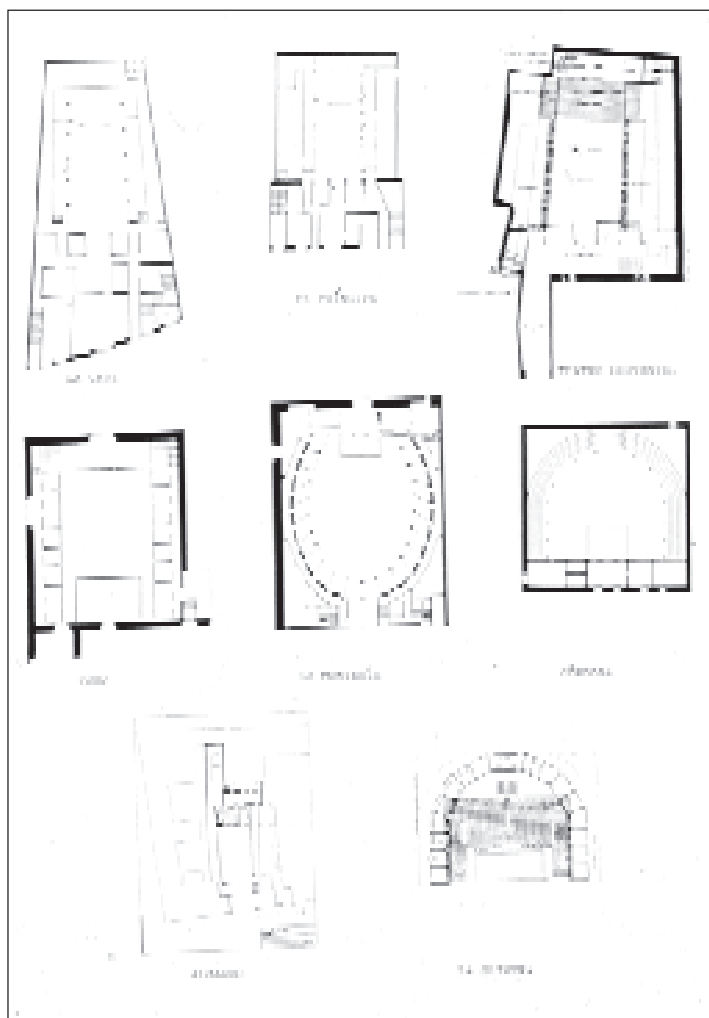
5a. ... sobre estos pies y carreras se han de asentar sus tirantes (n) todo el largo de los treinta pies, y estas tirantes sean de madera de a seis maravedís buenas, y que vaya una de otra cinco pies, y vuelva [¿no será *vuela* o *vuele*?] en la delantera y trasera un pie cada tirante (o) para un ala para el tejado, y entre la una tirante y la otra se echen unos canchillos para la dicha ala y se entable la dicha ala, así en la delantera como en la trasera de tablado de carreta...



BIBLIOGRAFÍA

- Allen, John J. «La división de la comedia en cuadros». En prensa en las *Actas* de las XII Jornadas de teatro del Siglo de Oro en Almagro.
- Dunn, Peter. «Irony as Structure in the Drama». *Bulletin of Hispanic Studies*, 61 (1984), 324. Traducción mía.

- Fernández de Mesa, Blas. «La primera fundadora de la Santa Concepción». Ed. Nancy K. Mayberry (Peter Lang: N.Y., 1996).
- García García, Bernardo J. «El teatro de las comedias del Príncipe (1582-1607)», *Manuscrtao VI* (1994-95), 5-24.
- Varey, John E. *Cosmovisión y escenografía*, Madrid: Castalia, 1987, pp. 23-36.
- «La mise en scene de l'auto sacramental a Madrid au XVIe et XVIIe siècles». *Le Lieu theatral a la Renaissance*. Ed. Jean Jacquot, París: CNRS, 1964, p. 227.



1. Planos de varios corrales de comedias (Allen).

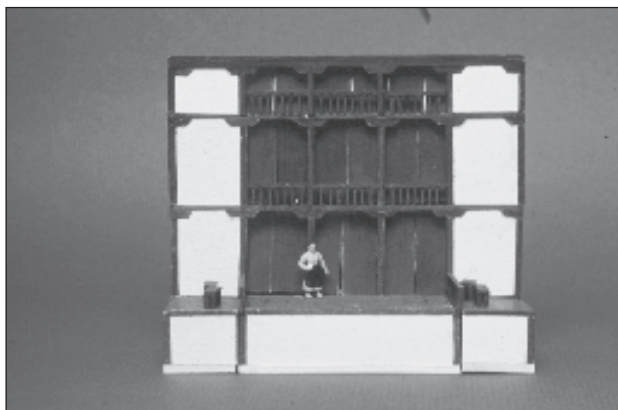


Detail from
J. Antonio Callot, *Escena* (1621-1622)
Los Placeres de la Corte
Bibl. Hist. de la Univ. de Madrid
Inv. 115.150.118.100
Reproduced by permission of the
British Library

2. *Jacques Callot, detalle de Razullo y Cucurucu, 1621*
(*Galería Nacional, Washington, D.C.*).



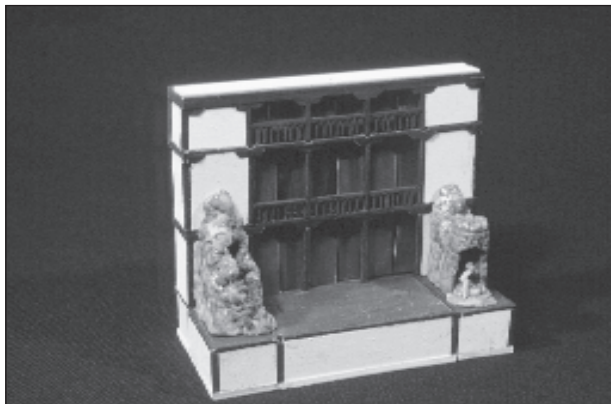
3. *Detalle de la Llegada del Príncipe de Gales a Madrid, 1623*
(*Museo Municipal, Madrid*).



4. *Tablado y fachada del vestuario del Corral del Príncipe (Allen).*



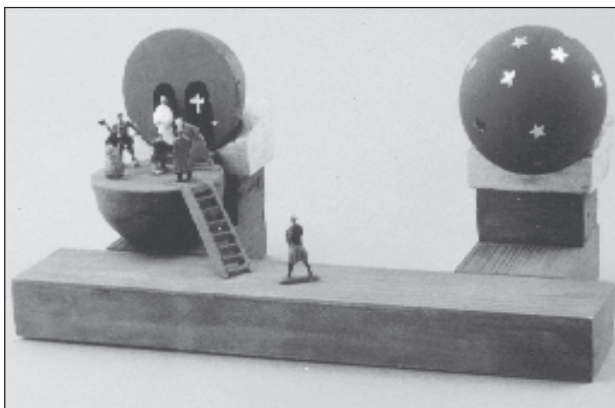
5. *Retablo de la iglesia de San Miguel, Jerez de la Frontera.*



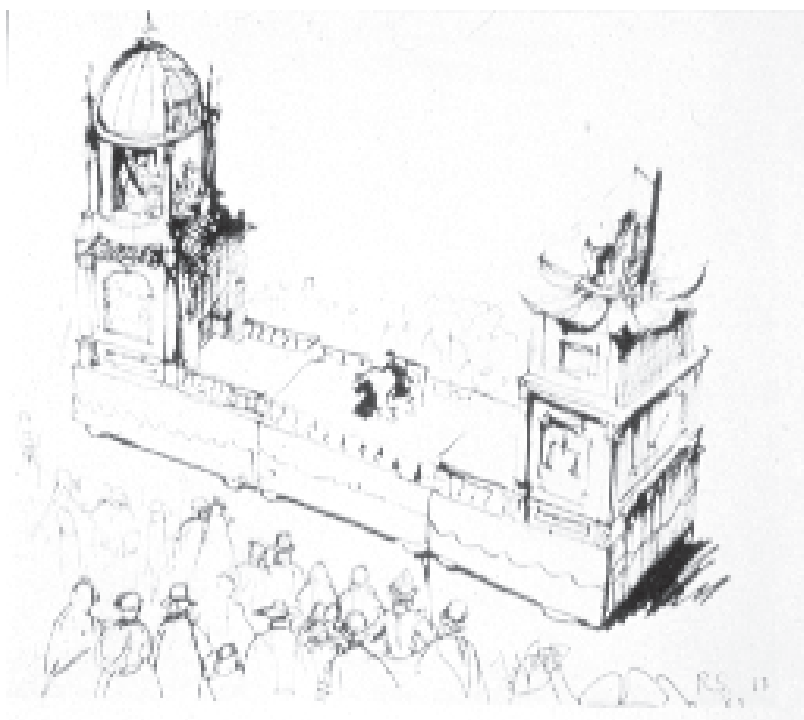
6. Montaje de corral para *La vida es sueño* (maqueta de Allen).



7. Doña Beatriz de Silva (BNM Res-49, publicada por Nancy K. Mayberry en *La fundadora de la Santa Concepción* (N.Y.: Peter Lang, 1996).



8. *Montaje en carros de El gran teatro del mundo, de Calderón (maqueta de Allen).*



9. *Montaje en carros de La adúltera perdonada, de Lope de Vega (1609). Dibujo por Richard Southern según diseño de J. E. Varey, con base documental.*

DOS MUJERES DE ARMAS TOMAR EN LA *FABELLA ÆNARIA* DE PALMIRENO

A mi hija Paula, de espejo

INTRODUCCIÓN

Sabido es que el humanista Juan Lorenzo, llamado *Palmyrenus*, para desarrollar más eficazmente su trabajo pedagógico¹, componía y hacía representar, sobre todo a sus alumnos *mayores*, diálogos, comedias o, como en el caso que nos va a ocupar, la *Fabella Ænaria*, algo que su autor apenas si se atreve a llamar «entretenimiento»².

¹ Véase el ya clásico estudio de Andrés Gallego Barnés, *Juan Lorenzo Palmireno (1524-1579). Un humanista aragonés en el Studi General de Valencia* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1982). El objetivo primario de su actividad dramática no excluye otros, como Palmireno mismo afirma y han recogido quienes han mirado con algún detenimiento lo que nos queda de su teatro, que todavía espera un estudio monográfico. Véase Gallego, op. cit.; Henri Mérimée, *El arte dramático en Valencia*, I (Valencia: Institució Alfonso el Magnànim - I. V. E. I., 1985), 248-270; Gallego, op. cit., 151-162; del mismo, «La risa en el teatro escolar de Juan Lorenzo Palmireno», *Actes du 3e. Colloque du Groupe d'Études sur le Théâtre Espagnol (Toulouse, 31 janvier-2 février, 1980)* (París: CNRS, 1981), 187-196; J. Alonso Asenjo, «Los elementos mágicos del teatro de J. Lorenzo Palmireno», eds. J. Blasco et al., *La comedia de magia y de santos* (Barcelona: Júcar, 1992), 32-50.

² Las referencias a la *Fabella Ænaria* son a su única edición en *Phrases Ciceronis, Hypotyposes clariss. virorum, Oratio Palmyreni post reductum, ejusdem Fabella Ænaria*, Valencia: Pedro de Huete, 1574, en 8º, 64 folios, donde la *Fabella Ænaria* ocupa los f. 46v-64r.

La *Fabellæ Ænaria* se representó en la Universidad de Valencia el 8 de febrero de 1574³. Es la única obra dramática de Palmireno que conservamos íntegra, pues, aunque la actividad teatral fue copiosa —nos dice que escribía por lo menos una comedia por año, si la situación profesional no lo forzaba, además, a improvisaciones⁴—, de ella sólo conservamos fragmentos: los que el autor estimó útiles para ilustrar sus lecciones y tratados de Retórica, o para justificar su método pedagógico activo⁵. Posiblemente la publicación de la *F. Ænaria* se deba a ambas motivaciones⁶.

³ «Acta in Academia Valentina, 6. Idus Februarij. 1574». En la Universidad de Valencia estos ejercicios escolares eran al mismo tiempo espectáculos o fiestas públicas. Para la ocasión «se levantaban en el interior del *Studi* unos estra[d]os de madera; uno, destinado a los magistrados de la ciudad [=Jurados]; el otro, con toda probabilidad, para los actores» (Mérimee, I, 245). Así, pues, a la representación de la *F. Ænaria* asistían además de la comunidad universitaria, con su Rector al frente (el «*Gymnasiarche*» apostrofado en la *Préfatio*), los Jurados o patronos de la universidad. Como nos consta por la *Autobiografía* de J. M. Cordero al comentar las manifestaciones del género oratorio organizadas por profesores como F. Decio, también asistían las personas cultas de la ciudad: «... toda la nobleza, y cauallería de Valencia y todos los theólogos y juristas, médicos y notarios desta ciudad» (F. Martí Grajales, *Ensayo de un diccionario biográfico y bibliográfico de los poetas que florecieron en el Reino de Valencia hasta el año 1700* (Madrid: 1927), ad v. Cordero, 130). Lo mismo vemos en la representación en el patio de la Universidad de un «*colloqui comedia en llatí y en vers espanyol qu'es representà lo primer del present mes de maig* [obra de F. Gil, profesor de Gramática de la Universidad de Valencia, en 1586] en presència de ses senyories y del Rector del dit Studi y de molts cauallers y persones notables» (Martí Grajales, op. cit., ad v. Gil, 256b). La afirmación explícita «in Academia valentina» excluye la posibilidad de representación de la *F. Ænaria* en «el Campo de la Ballesta», espacio mencionado por Mérimee (I, 245) y por Jordi Rubió i Balaguer (*Humanisme i Renaixement, VIII Congreso de la Corona de Aragón* (Valencia: 1973, 31) como lugar de representación de comedias del *Estudi General* de la Valencia del siglo XVI, «donde el pueblo era espectador».

⁴ Ver Palmireno, *El estudioso cortesano* (Valencia: Huete, 1568), 28.

⁵ El caso más claro es el prólogo a la *C. Lobenia*, que es todo lo que de ella nos queda.

⁶ Quizá puedan añadirse otras, como servir de manual para las clases de Oratoria: los adversarios achacaban a Palmireno el uso de textos propios en su docencia. O, según el uso de la época, pudiéndose vender por separado sus pliegos pudo asumir la función de globo sonda de la aceptación del público lector, pues fue expreso el propósito de Palmireno de publicar sus obras dramáticas, como anunciaba al publicar algunos fragmentos: «*Fragmenta aliquot ex comædijs Palmireni, quibus lector molestam præceptionum tædium discutiet, dum auctor ipse eas emendat, et seorsum in lucem edendas curat. Interim adolescens studiosus exempla inuentionis et elocutionis vrbanitate, et sale comicorum ornata lectitabit*» (*Tertia et ultima pars Rhetoricæ*, Valencia, J. Mey, 1566, 75). Sin embargo, no lo hizo. Mejor, quizá: no pudo hacerlo. Y no por amilanamiento ante las críticas de sus contrincantes, como opina Mérimee (especialmente feroces fueron las de J. J. Falcó), sino probablemente por falta de tiempo para pulir los textos. «Por una falta de tiempo y de dinero», opina Gallego, 1982, 158. Yo creo que más bien por lo primero, pues no parece que los editores y/o impresores valencianos como J. Mey o Huete tuvieran problemas para financiar la edición de sus obras; el libro de texto se vendía bien debido a su escasez. También las obras didácticas de Palmireno, que tuvieron reediciones fuera de Valencia incluso avanzado el s. XVII (Gallego, 1982, espec. 279 ss.). A falta de contratos conocidos entre Palmireno y sus editores, apoya lo expresado el hecho de que, según costumbre de la época y como leemos en *El estudioso de la aldea*, 1568, y *El latino de repente*, 1573, se vendían «en casa del autor»; o «a la Xerea o placeta de Perpinyà»

1. LA *FABELLA ÆNARIA*, UNA FANTASÍA CABALLERESCA

No es mi objetivo llevar a cabo un estudio de la técnica teatral de Palmireno, aunque para ello se preste bien la *F. Ænaria*: por tratarse de una pieza completa; por la visión sobre el teatro —antiguo o contemporáneo— que en ella expresa el autor⁷; finalmente, por ser la única pieza representativa de su última etapa dramaturgica⁸. Quiero simplemente ampliar el estudio, hasta ahora apenas esbozado de la pieza más novelesca de Palmireno. Particularmente, aprovecharme de su carácter para aportar algunos datos, sobre la incidencia del género caballeresco en el teatro del siglo XVI. O, por lo menos, averiguar cuánto debe a ese género esta pieza, recogiendo una antigua sugerencia de Alan Deyermond⁹.

Entiendo por género caballeresco, excluidas las ficciones sentimentales y por encima de distinciones entre novela caballeresca y libros de caballerías¹⁰, lo que en inglés llaman *romance* y Deyermond traduce por «libros de aventuras»¹¹. En este subgénero caben tanto los libros de caballerías como esos otros relatos que

—donde «*nengun cavaller y a*», según socarronamente nos dice Palmireno en su *Com. Sigonia*, II, 4—, Esto responde al uso de pagar al autor sus «derechos» con ejemplares de la obra impresa, que él mismo se encarga de vender. Si nos consta, sin embargo, la falta de tiempo de Palmireno; el excesivo número de clases le impedía incluso corregir las galeradas de sus obras. Puede leerse una nota suya de excusa, de redacción apresurada, quizá en la misma imprenta, ante la inminente salida de las prensas —parece que por presión de la demanda— en su *Vocabulario del humanista* (Valencia: Huete, 1569), 128.

⁷ En la introducción dialogada entre el Autor y el Eco y en la *præfatio* (f. 46v-47v), en el entre-més de los bachilleres (f. 53v), e incluso en su advertencia final al lector cuando la edita (f. 64r).

⁸ Tenemos noticias de que cuatro años más tarde se le encargó a Palmireno la *Comedia de la Seo*, encargo que al parecer cumplió. Pero no se conserva su texto y la denominación no parece ser un título. Por lo cual, atendiendo al encargo (la Seo) y a las fechas (junio) se ha pensado en una representación religiosa asociada al Corpus, semejante a las que se encargaron al Brocense en Salamanca y, por tanto, muy alejada de los presupuestos del teatro habitual de Palmireno (Mérimee, I, 261. 266 ss.; Gallego, 1982, 159 s.). Por otra parte, Mérimee y Gallego están de acuerdo en que en la *F. Ænaria* tenemos un tipo de teatro notablemente distinto del representado por el diálogo y las comedias anteriores de las que conservamos algún fragmento, que van de 1562 a 1567. En este sentido es una lástima que desconozcamos por completo la pieza representada seis meses antes de la *F. Ænaria*: «Y, porque me quitaron la joya de terciopelo carmesí *avrà seys meses*, diziendo que toda mi obra yva latina, pongo en ésta mucho romance» (f. 46v). Lo único que se nos dice de ella («toda... yva latina») la acerca a las del período anterior (Mérimee, I, 266).

⁹ Alan D. Deyermond, «The Lost Genre of Medieval Spanish Literature», *Hispanic Review*, XLIII (1975), 231-259.

¹⁰ Martín de Riquer, *Historia de la literatura catalana*, II (Barcelona: 1964), 575 ss.; R. Beltrán Llavador, *Tirant lo Blanch. Evolució i revolta en la novel·la de cavalleries* (Valencia: Institutió Alfons el Magnànim, 1983), 35 ss.

¹¹ Véanse sus «Libros de caballerías y novela sentimental», *Historia y crítica de la literatura española*, I (Barcelona: Crítica, 1980), 351 ss., ed. de F. Rico, y «Libros de caballerías y ficción sentimental», *ibid.*, I/1, 1991, 281 ss.

R. Beltrán, en un primer esbozo, había llamado «*contes de cavalleries*»¹² y V. Infantes, ampliando más el panorama, denomina «narración caballeresca breve»¹³. Se trata de una larga serie de relatos cortos que tuvieron gran aceptación entre el público del s. XVI, y que, frente a los *Amadises*, *Palmerines* y otras nobilísimas estirpes de caballeros, eran ese «otro cantar» que V. Infantes reúne en ramillete en un romance de su propia minerva. Como muestra podrían darse la *Crónica o Estoria del noble caballero el conde Fernán González*; *Vida de Roberto el Diablo*; *Libro del caballero Partinuplés*; *Historia de la Doncella Teodor*; *Historia de la linda Magalona y el caballero Pierres de Provenza*; *Clamades y Claramonda, París y Viana*; *Libro de los Siete Sabios de Roma* y *Crónica de Tablante de Ricamonte*.

En todos los relatos caballerescos hallamos como protagonistas a nobles caballeros y heroínas hermosísimas; historias de aventuras con combates, amores, búsquedas, separaciones y encuentros, viajes a ultratumba y elementos maravillosos; el escenario de la acción alejado del posible lector en el tiempo, en el espacio o en la jerarquía social o, a la vez, en esas tres dimensiones (A. Deyermund). De los rasgos caracterizadores de las «narraciones breves», que ofrecen los estudios recientes¹⁴, los que aquí más nos interesan son los elementos tremendistas y melodramáticos; los condicionantes folclóricos populares; la procedencia de diferentes campos (materia de Francia, de Bretaña, de Roma, de relatos orientales y de crónicas españolas); las escenas de regusto erótico, la reducida extensión y el formato sencillo que, con su módico precio¹⁵, las hacía asequibles a todo público lector o incluso a humildes «oidores», a consumidores de romances y relaciones de los pliegos de cordel. Y si ahora examinamos las características de todas estas modalidades narrativas (e incluso de la novela bizantina), podremos deducir que de todas ellas es deudora la *Fab. Ænaria*, ya que reúne lo que de caballeresco había en el ambiente cultural del siglo XVI; no

¹² Rafael Beltrán Llavador, op. cit., 62-65.

¹³ Víctor Infantes, «La narración caballeresca breve», ed. M. E. Lacarra, *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca* (Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1991), 165-181. El estudio bibliográfico de tales relatos se debe a Nieves Baranda, «Compendio bibliográfico sobre la narrativa caballeresca breve», *ibid.*, 183-191. Últimamente tenemos ediciones como las de J. M. Viña Liste, *Novelas medievales de caballerías* (Madrid: Cátedra, 1993) y Nieves Baranda, *Historias caballerescas del siglo XVI*, I y II (Madrid: Turner, Biblioteca Castro, 1995-96).

¹⁴ Op. cit., 176-180; N. Baranda, 1995, I, XXIV-XXVI.

¹⁵ Frente a *Los Cuatro libros de Amadís* (Sevilla: Cromberger, 1526), tasados, sin encuadernar, en 150 mrs.; frente al *Lisuarte* (8º libro de *Amadís* [Sevilla: Cromberger, 1526]), 112 mrs. y frente al *D. Clarián de Landanés* (Sevilla: Cromberger, 1527), 108 mrs., la *Historia de la linda Melosina* (Sevilla: Cromberger, 1526 fé), costaba 32 mrs., el *Libro del conde Partinuplés* (en casa de M. de Eguía, 1526, 4é), 12 mrs., la *Historia de la linda Magalona y el muy esforzado caballero Pierres de Provenza* (Sevilla: Cromberger, 1519, 4º), 8 mrs. y la *Vida de Roberto el Diablo*, 5 mrs. (1 maravedí valdría 50 ptas. de 1996).

en vano, pues, ha sido considerada la más fantástica y novelesca de las piezas de Palmireno¹⁶. Veamos algunos pormenores.

1.1. *Argumento*

El Prólogo sitúa el anteacto en tiempos del emperador Vespasiano, con la historia del noble rebelde *francés* Julio Sabino, que tuvo tres hijos. El mayor, Alberto, y dos mellizos, Petronio y Lauredana. Pero la acción dramática representada empieza unos veinte años después en el palacio real de *Dinamarca* (y alrededores), donde está prisionero Alberto, ahora príncipe de Sena, enamorado de *oídas* de la infanta danesa Enaria, cuya belleza le han ponderado unos mercaderes, desplazado por esa razón allende la remota Jutlandia. Un halconero, anteriormente al servicio de Alberto, alaba las cualidades cinegéticas del príncipe italiano ante la Infanta, muy aficionada a la cetrería, en contraste con los caballeros de su corte¹⁷. Enaria, intrigada, visita la cárcel y conoce a Alberto: ante la apostura e ingenio de aquel galán *latino*, la Infanta se enamora perdidamente, y... se acabó la caza, la preocupación por el gobierno de palacio (f. 56): las doncellas descuidan su labor, su secretario anda borracho¹⁸... Enaria sólo piensa en sus amores.

Pero lo que es más importante, y nos lleva al segundo cuadro de la acción, es que la Infanta decide —«¡qué tanto puede el amor!» (f. 58r)—, por sí misma, sacar de la cárcel y fugarse con el prisionero, llevándolo a cuestras, por no haber podido liberar sus pies de los grillos... Ocultos en el monte, buscados por orden del rey por todo el mundo («*Nobiles, plebei, senes, pueri, uiri, et fæminæ*» f. 61r), después de dos días, los descubre un caballero, de caza, llamado *Vulpinus*. Esta escena constituye uno de los episodios más llamativos: el cazador, que temía *rentrer bredrouille*, se alegra de la buena pieza que ha caído en sus manos. Acabará sin embargo, despreciando una fabulosa recompensa¹⁹, se empecina en «goçar de la moça» o «dormir con la Infanta» (f. 59v). Alberto nada útil puede hacer. Pero la Infanta aguza su ingenio, dice al caballero que accede a sus de-

¹⁶ Mérimée, I, 227. 266-70; Gallego, 1982, 160.

¹⁷ «ENARIA.— Si mis caualleros non son afficionados a esto, ¿qué te haré yo?» (f. 50v). También en contradicción con el sentir común, que tenía en esto a las mujeres por inútiles. Así se lo espeta a la mismísima Infanta el halconero: «... *caça de mugeres nunca fue buena sino para cernícalos*» (f. 50v). Y el cernícalo es un halcón pequeño, rapaz de segunda categoría —por debajo incluso del tagarote— y se usaba en comparaciones con matiz peyorativo, y, como aquí, en un alarde de misoginia.

¹⁸ Junto con el entremés de los bachilleres, este soliloquio de «*Barcenius, ebrius*» (f. 56r-57r; atención al apellido: Bárcena) constituye un delicioso cuadro de inspiración plautina.

¹⁹ La del Príncipe Alberto, que le ofrece 30.000 ducados, más un diamante, que vale mil (f. 59v). Valorando el ducado en 10.000 ptas. de hoy, la recompensa monta a más de 300 millones de pesetas. (El rey había prometido *sólo* 10.000 ducados.)

seos, pero que antes se quite su casaca. Mientras lo hace, la Infanta lo sujeta con la prenda y pide a Alberto que mate al criminal. Así se hace. Tras tamaña tensión y esfuerzo, y sin duda a la vista de la sangre, la fuerte y decidida Infanta se desmaya (f. 60v). Así concluye la primera secuencia de la acción: enamoramiento y huida.

En la segunda, dos caballeros andantes que atraviesan la floresta han oído gritos de dolor y acuden presurosos. Ven a un hombre muerto y a otro con una espada tinta en sangre. *Uno* de los caballeros culpa a Alberto de homicidio: sus mismos grillos lo delatan. El caballero andante debe hacer justicia según la orden de caballería a la que pertenece. Pero, por respeto a esas leyes, ya que sospecha que Alberto es noble, le permitirá que se defienda en pie de igualdad. Pide, pues, este caballero a su conmlitón que ceda sus armas a Alberto. Aquí comienza por librarse del yelmo y... se produce el reconocimiento: es Petronio, hermano de Alberto; el otro caballero no será sino Lauredana, una «doncella guerrera»²⁰; venían con cartas de los «Príncipes y Reyes de Italia y Francia» a pedir al rey danés el perdón para su hermano (f. 61v-62v).

Nueva escena: unos alguaciles del rey descubren a los extranjeros y a los fugitivos. Avisado el rey, consiente en perdonar a los huidos y permitir su casamiento, si uno de los extranjeros vence en duelo al elegido por la corte danesa; si así no es, los fugitivos serán descuartizados (f. 62v). Se da un plazo de 15 días para el combate. Durante esos días Alberto y Enaria permanecerán en prisión juntos en un castillo: el de Játiva (Valencia). Defenderá a los alocados amantes Lauredana. Alberto se lamenta de no poder defender él mismo su honor y la honra de la Infanta demostrándole su amor. Pero Lauredana monta en cólera ante la desconfianza de su hermano en ella, ¡la más diestra de todos los caballeros andantes!²¹.

Última escena: vencido el plazo, se le comunica a Alberto el resultado del combate: «Queda yerno del rey de Dinamarca»²². De inmediato se celebrarán las bodas de Alberto y Enaria. Se despide al público con la fórmula de rigor: «Y estos señores se irán a cenar».

²⁰ Ha estudiado esta figura en los libros de caballería españoles M^a. Carmen Marín Pina, «Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles», *Criticón*, 45 (1989), 81-94. Sobre la «*donna guerriera*» en la literatura italiana, ver Marget Tomalin, *The Fortune of the Warrior Heroine in Italian Literature*, Rávena, 1983, y su reseña por K. W. Hempfer en *Romanische Forschungen*, 98 (1986), 452-54.

²¹ «—¿Cómo, señor hermano, tan poco fiáys de mí? Tened por cierto que, aunque soy donzella, no se ha hallado cauallero hasta hoy que me hiziesse boluer el rostro, y tengo mucho más exercitadas las armas que la rueca, ni las randas de palillos» (f. 63r).

²² En este final de la pieza, Palmireno, quizá parafraseando a algún autor clásico, improvisa una leccioncita de geografía para los chicos: *Cimbrica Chersonesus* es el nombre latino de la Península de Jutlandia, la parte continental y más extensa de Dinamarca, en cuyo extremo septentrional se encuentra el cabo Scagen o Skagen. Al este (de oeste a este y norte) se encuentran las islas danesas: Fyn, Falster, Lolland, Sjælland. Son éstas las que el rey ofrece a Alberto, como dote de Enaria.

Hasta aquí el argumento. Está claro que estamos ante un relato caballeresco o *romance*. A nosotros, poco lectores de libros de caballerías, nos suena por lo menos a tal procedencia la segunda secuencia. Pero tienen la misma tanto la historia del anteacto como la primera secuencia. Prueba de ello son anacronismos y disparates: anteacto, en la Galia, llamada *Francia*, siglo I. Acción representada, en Dinamarca y junto al castillo de Játiva en los días del espectador, como revelan términos como *alcaldes*, *Francia*, *Berbería*, *Comunidades*²³; el *amor de lonh* de Alberto, íntimamente relacionado con la heroína de la literatura caballeresca²⁴; el contraste de las «ricas y fértiles» tierras de Jutlandia con las frías e inhabitables de la *Cimbrica Chersonesus* de los antiguos romanos (f. 64r); la presencia en Dinamarca de mercaderes italianos, esa pujante clase que sostiene el Renacimiento; las azafatas de la Infanta, francesa e italiana, desean para su ama un marido italiano o francés («*Vtinam princeps aliquis Italus aut Gallus te ducat uxorem*» —f. 49v-50r), loan sus países de origen (la fertilidad de su tierra, la abundancia de alimentos²⁵, la existencia de unos terrenos acotados para la caza de nobles, llamados *parques*²⁶); vemos a nobles prisione-

²³ Como la historia la cuentan los vencedores, adueñados de los aparatos de propaganda, que configuran la lengua, los imperiales que decapitaron al movimiento comunero lo presentaban como una execrable rebeldía contra la autoridad legítimamente (léase divinamente) constituida, o con asolamientos o latrocinios: «cuevas y cavernas donde sus antepasados en tiempo de *comunidades* escondían la moneda» (f. 48r).

²⁴ Es un caso más de ese *amor de lonh*, en la estela de Jaufré Rudel, tan apreciado en la literatura cortés renacentista e íntimamente relacionado con la heroína de la literatura caballeresca. Un ejemplo es el del «feo y espantoso» Rajartes, rey de los zardos. Oída la fama de la hermosura de la infanta Radamira, heredera del trono de Chipre, viaja a esa ínsula para ver a la princesa, de quien se enamora perdidamente, según D. Ortúñez de Calahorra, *Espejo de príncipes y cavalleros (El Caballero del Febo)*, I, ed. de D. Eisenberg (Madrid: Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1975, 6 vols.; en adelante se citará como *CdF* por esta edición), I, c. 20 [t. I, 152 ss.] (contra este monstruo defenderá a la infanta, doncella menesterosa, el Caballero del Febo). También D. Quijote estaba enamorado «de oídas» de Dulcinea. Cf. E. Williamson, *El «Quijote» y los libros de caballerías* (Madrid: Taurus, 1991), 157 ss.

²⁵ Firmina, nostálgica de su patria, compone versos y piensa en una ciudad con dos ríos y un hermoso puente: «*Recitabo uersus, quos heri dulci patriæ recordatione componebam. Veniebat in mentem ciuitas illa cæli clementia, ubertate agri, duorumque fluminum*» (f. 50r). No conozco una ciudad de dos ríos en Italia. El autor piensa sin duda en Lyon, sita en la confluencia del Saona y del Ródano. El *Viaje de Turquía* resalta esa circunstancia al hablar de León de Francia, «que en grandeza y probisión y mercadería ya veis el nombre que acá tiene, que mucho más es el hecho; tiene *dos muy caudalosos ríos, por los quales se puede ir a la mar con muchas que van y vienen*; casas muy buenas...» (ed. de F. García Salinero (Madrid: Cátedra, 1980), 377 s. La mención de un famoso «*lapideum pontem perpetua protectum contignatione, munitumque propugnaculis ad utrumque caput, et ornatum peristylis*» (f. 50r) hace pensar en Aviñón y en la popular canción «*Sur le pont d'Avignon...*».

²⁶ «*Sunt enim in nostra regione uiridaria, et sæpta ferarum, quæ a parcendo Parcos uulgus appellat, ea lateritijs mænibus cincta uiginti miliarium spatium complectuntur; paratis semper ad Principum uoluptates omnis generis uenationibus, et aucupijs*» (f. 50r).

ros en castillos²⁷; dos criados del Príncipe, de costumbres y patronímicos españoles²⁸, se muestran entusiasmados con que Alberto se case con Enaria, para que a tan bárbaros parajes llegue el Renacimiento²⁹; el contador del rey danés, como cualquier covachuelista de la corte filipina, es un Zárate vizcaíno³⁰. Y recuerden: el regusto erótico de la escena del monte; la presencia de caballero andante y de doncella guerrera; el encuentro de los hermanos; el desafío, los rápidos traslados de Dinamarca a Valencia... Todo encaja en el marco de los relatos caballerescos, largos o breves. Pero echemos, además, un vistazo a las fuentes.

1.2. Fuentes

La historia de Julio Sabino y sus hijos es **materia de Roma**. No la ignoraban seguramente ni el lector ni el público de la obra de Palmireno. A algún espectador podían escapársele las fuentes concretas; pero los más cultos recordarían haberla leído en las *Historias* de Tácito, en Plutarco, y los estudiantes de Retórica —y actores— en una miscelánea del humanista italiano Pedro Victorio o en un fragmento editado por su profesor³¹.

²⁷ Podemos pensar en la Torre de Londres o en la *Cárcel de amor* de D. de San Pedro. También en los castillos donde estuvieron prisioneros numerosos caballeros de ficción, como Safiramán y Hércules de Astra en *D. Silves de la Selva* y otros en *Palmerén*, en las *Sergas* y en *Cirongilio*. Pero en la referencia al castillo de Játiva hay un guiño al público, para que piense en el ilustre prisionero que allí estuvo encerrado no menos de 10 años (de 1512 a 1523): D. Fernando de Aragón, duque de Calabria, y virrey de Valencia de 1526 a 1550.

²⁸ Sobresale su pasión por el juego de naipes, algo tan común en la España áurea, y los lances por cuestiones de honor relacionadas con precedencias y tratamientos (f. 63v-64r), por el estilo del falso suceso del (falso) hidalgo del *Lazarillo* en su pueblo (trat. III). Probablemente *Salentinus* y *Bolanus* corresponden a «Sallent» y «Bolaños».

²⁹ «Alberto duce, Alberto uolente, omnia fausta et læta succedent. (...) regnum ex plumbeo aureum, deteraque rubigine splendidum redditum esse fateamur» (f. 63v).

³⁰ «Yuan quatro pagezicos con sus hachas y, tras ellos, Zárate, el contador, que a cada preso dava seys escudos para sus necessidades» (f. 54r). Así sucedería en la «ínsula Barataria» unos años más tarde: «—¿Quién es aquí mi secretario? —Yo, señor, porque sé leer y escribir, y soy vizcaíno» (Q. II, 47).

³¹ P. Victorio, *Variorum lectionum libri XXV*, Lyon, apud Ioannem Temporalem, 1554, lib. XVIII, c. XV, pp. 327s. Tácito, *Hist.* 4, 67; 55,1, Dion Casio, LXVI, 3 y 6 y Plutarco, *Amatorius*, 25. Debo la primera referencia a José M^a. Maestre Maestre, «El papel del teatro escolar en la enseñanza de la retórica y del latín durante el Renacimiento», en *Los humanistas valencianos y sus relaciones con Europa: de J. L. Vives a Gregorio Mayans* (Valencia, 22-26 de marzo de 1993) —comunicación aún en prensa—. Palmireno había incluido la historia de Julio Sabino en su obra miscelánea *Phrases Ciceronis, Hypotyposes clariss. virorum...*, impresa en Valencia, Huete, 1572, que tuvo una segunda ed. en 1574. La historia de Julio Sabino constituye la «hypotyposis» «Eponnine vxoris Iulij Sabini spelunca, fides et constantia ex Cornelio Tacito et P. Victorio» (f. 37r-38r).

Palmireno la trasforma en leyenda y, con un salto de 15 siglos, traslada a tiempos caballerescos: los dos hijos de Julio Sabino pasan a ser tres, uno de ellos mujer, embarcados en acciones heroicas a lo largo del ancho mundo: Dinamarca, África, España...

Y, si a varios espectadores se les había escapado esa historia de Roma, es difícil que alguno de ellos desconociera la de la liberación de Fernán González de la cárcel del rey de Navarra por Urraca, hija del mismo rey, que saca de noche de la cárcel al conde venido a pedir su mano, aherrojado como estaba³². El episodio había sido recogido por numerosas **crónicas** y resúmenes narrativos de ellas (como la *Atalaya de las corónicas* del Arcipreste de Talavera)³³, por poemas como el *Poema de Fernán González* (=PFG, XXIV-XXVI) y, bajo el título de *Estoria* o *Crónica del noble caballero el conde Fernán González*, pudo leerse, desde 1509, en no menos de 23 eds. sólo en el siglo XVI³⁴. Circulaba también en romances³⁵. Con variantes de detalle, toda esta literatura nos cuenta esa «esforzada» hazaña de la infanta navarra, llamada ahora D^a. Sancha (éste fue el nombre de la primera mujer del Conde). Se nos cuenta también que, en su huida por los montes, reconoció a los fugitivos un arcipreste de caza, que quiso *holgar* con la Infanta. Sólo el ingenio de ésta —«una duenna muy hartera», en el PFG—, con la colaboración *in extremis* del Conde, la salva de tamaña infamia, teniendo «entramos al traydor [arcipreste] de matar» (PFG, XXVI, c.12d). Éste es el episodio que hace representar Palmireno en la primera secuencia.

Tampoco aquí es original Palmireno: remodela la tradición, apartándose de ella en detalles muy significativos³⁶: el arcipreste se torna caballero; desaparece un noble que aconsejó y convenció a la Infanta a emprender su acción; se omite la promesa de matrimonio que la Infanta exige al Conde para decidirse a huir con él. Estos dos últimos puntos son los más importantes: muestran a la Infanta, una mujer, llevando la iniciativa en todo: suya es la idea de liberar al ahora Príncipe Alberto; suya la fuerza para llevarlo a cuestras; ella urde el engaño al cazador infame. Y, lo más original, única motivación de la alocada acción de Enaria

³² Agradezco a D. Pablo Ancos García, alumno de 3º. ciclo, haberme señalado la fuente de esta historia.

³³ Cf. F. Gómez Redondo, «La materia épica en la *Atalaya de las corónicas* del Arcipreste de Talavera: el caso de Fernán González», eds. R. Beltrán, J. L. Canet y J. L. Sirera, *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV* (Valencia: Universitat de València / Departament de Filologia Espanyola, 1992), 57-71.

³⁴ N. Baranda, op. cit., 1991 y 1995, I, 497 ss.

³⁵ Cf. ed. G. di Stefano, *Romancero* (Madrid: Taurus, 1993), nºs. 113, 330 s.: «Preso está Fernán González...».

³⁶ Palmireno está más cercano en la forma a aquellos relatos en que abunda el estilo directo, como —por encima de la novelizada *Atalaya de las corónicas*— la *Crónica Geral de 1344* y el PFG. Pero esto no significa que haya seguido uno u otro de estos textos, ya que de ambos se aparta en detalles muy significativos y, de todos, en puntos decisivos.

(pues no interviene promesa alguna de casamiento) es su amor por el Príncipe: es proeza de doncella enamorada³⁷.

Pero Palmireno con ese recurso a las crónicas no se aparta de la ficción caballeresca, pues en eso se han ido transformando las crónicas medievales³⁸. Eso mismo proclama el éxito de esta historia, como el de otras similares³⁹, en el siglo XVI, época áurea de los libros de caballerías. Palmireno participa de ese ambiente y da la historia por sabida. Es muy posible que a ello se deba la omisión de acotaciones en el texto impreso, necesarias hoy para la inmediata comprensión del texto en su lectura⁴⁰. Y, si analizamos la versión que de la leyenda hace Palmireno, vemos que contiene elementos que, más allá de las crónicas, remiten a la poesía: a la del otro arcipreste, el de Hita, en su *Libro de Buen Amor*; concretamente a la serrana «la Chata»: idéntico protagonismo femenino, semejante fuerza y resistencia físicas: «Echóme a su pescueço por las buenas respuestas,/ e a mí non me pesó, porque me llevó a cuestras;/ escusóme de passar los arroyos e cuestras...» (c. 958). A la preocupación de Alberto por el cansancio y la incomodidad de la Infanta⁴¹, responderá éste: «¿Cómo es ello, señor? ¿Por vn poco camino que auemos andado, ya tengo de adolecer? (...) La buena empresa que lleuo me haze no sentir trabajo, pues fue mi propósito librar a vn tan buen Príncipe, que tan sin culpa estaua preso, y no ser ingrata a quien de tan lexos me vino a buscar...» (f. 58v). En el texto de Palmireno se percibe incluso un eco de la expresión «ha de duro» de la Chata («...e levóm' la cuesta ayuso:/ «*Ha de duro*, non te espantes,/ que bien te daré que yantes»...» (LBA, c. 967), cuando dos cortesanos comentan las condiciones de la huida de la Infanta, jugando con su hacer de «cabalga-dura» o «cabalga-blanda»⁴².

³⁷ «Sólo no vea yo despedaçar essas carnes que a mis cuestras he traydo. No las vea yo en manos de los verdugos de mi padre» (f. 59v).

³⁸ «... a partir de la segunda mitad del XV, los antiguos héroes de los poemas de gesta se revisten con toda suerte de alusiones caballerescas para transformarse en personajes más ficticios que reales. (...) ... las *Estorias* o *Crónicas* de Fernán González impresas desde 1511 convierten al Conde en compañero de armas y desvelos de Amadís y Esplandián...» (Gómez Redondo, op. cit., 60 s.).

³⁹ Obsérvese el número de ediciones conocidas de tales obras en ese siglo: *Crónica* [popular] *del Cid Ruy Díaz*, 14 eds.; *Crónica de Tablante de Ricamonte y Jofré* y *Libro del Infante don Pedro de Portugal*, 10 eds. Ver N. Baranda, 1991; 1995 y Viña Liste, 1993.

⁴⁰ Por ejemplo en lo que se refiere a la muerte del caballero cazador, al desmayo de la Infanta... La referencia a estos hechos es posterior y se hace en función del espectador, no del lector.

⁴¹ «ALBERTVS.—Vuestra Alteza es delicada y tiene el trabajo doblado en yr a pie y lleuarme a cuestras. Si yo hallasse cómo romper estos grillos, yo le aliuiría de todo lo que padece» (f. 58v).

⁴² «PILANIVS.—¿Y cómo pudieron salirse? ¿Quién osaría acompañar a la hija de su Rey? ¿Quién les daría *caualgadura*?

AMMONIVS.—*Caualgadura blanda* lleuaua; porque vn viejo dize que vio de su ventana una donzella, que lleuaua a cuestras a vn mancebo con grillos a los pies...» (f. 57r). Es un juego de palabras muy apreciado del bachiller Palmireno (Gallego, 1981, 189 s.), así como sin duda de los chicos. A los oyentes de la *F. Ænaria* quizá les evocara un juego semejante oído o leído en la *C. de Amphitrión* de Timoneda, donde se juega con

Quizá tampoco debiera excluirse como fuente de elementos de esta secuencia algún libro de caballerías, como el *Libro del caballero Platir* (Valladolid, N. Thierry, 1533), en cuyos últimos capítulos la infanta Florinda deja el vestido femenino y toma el de caballero, para poder rescatar a su enamorado de la prisión de Peliandos. Y recordemos que *Platir* es obra de mujer.

Y ya directamente a **libros de caballerías** remite la aventura de Petronio y Lauredana. Basta con verlos armados y a caballo ante el escenario o en él⁴³, ya que leemos:

PETRONIVS.— Bozes siento en este bosque, y de muy gran dolor. Dende que tomé orden de cauallería jamás he faltado a los que piden socorro. Quiero correr. Hermana, aguijemos. Dad de espuelas al caualllo y vayan lanças en ristre. Allí veo vn tendido, y el que tiene la espada sangrienta está a pie. Sería cosa fea no apearnos (f. 60r).

Como caballeros andantes, los recién llegados asumen de inmediato la venganza de la muerte del infortunado desconocido. Lauredana afirma que se lo impone su pertenencia a la clase de caballeros: «*ut afflictis opem ferat*» («prestar ayuda a los menesterosos»).

Palmireno, pues, echa mano de libros caballerescos para montar un espectáculo con unos estudiantes mozos, a quienes criticaba como inconvenientes esas *historias*. Pero sabía que sus alumnos (y él mismo) leían con fruición tales obras⁴⁴. Conoce J. Lorenzo bien todo género de relatos caballerescos, como deducimos también de otras obras dramáticas suyas: cuando pone nombre a una gavilla de jaques que saca a escena en su *C. Octavia* encontramos a un Rocamundi⁴⁵, que puede asociarse con el caballero Penamundi de *D. Cristalián de España*, o el *Esferamundi de Grecia* de Mambrino Róseo da Fabbriano; reducido el *-mundi*

«*empreñadura*» y «*empreñablanda*». Curiosamente, con esta obra comparte Palmireno igualmente el recuerdo de lecturas de libros de caballerías: Timoneda pone en boca de Sosia Tardío los nombres deturpados de Reinaldos de Montalbán («Regañaldos») y de Amadís de Gaula («Armagés de Jaula»).

⁴³ Es posible que así fuera, pues se hizo más tarde en representaciones de corral (y la puerta al patio de una Universidad era normalmente más espaciosa que la de un corral). Por lo demás, es posible que ya hubiera otro caballo en escena: el cuartago del caballero de Vulpino, que quiso violar a la Infanta. Cf. «este quartaguillo» en f. 59v.

⁴⁴ Véase la dudosa y ambigua redacción del texto: «El deleyte que *nos da* véese [en] que una conseja que sabemos ser patraña *escuchamos* con atención, porque parece a la hystoria, y *dexamos el comer, dormir y otras cosas semejantes por ver en qué paró la aventura de Richardeto* con la hermosa Flor Despina, Don Duardos y Flérída, Maymonda y Camilote, y semejantes mentiras que *nos leen o cuentan en ciudad o caminando*» (*El estudioso de la aldea*, Valencia, 1568, 242 s.).

⁴⁵ Dejo de lado a Phasganius, nombre que todavía no he podido adscribir a nadie, pero que, en razón de su alcurnia —es hermano de la nobilísima matrona Marcelia—, podría muy bien no deber nada a los libros de caballerías.

al valenciano nos dará *-mon* (de donde *Rocamón*), de la misma prosapia que «Candramón⁴⁶ *et alij milites*», también personajes de la *C. Octavia*. Precisamente Candramón es un gigante, señor de una ínsula que aparece en el *Belianís de Grecia*⁴⁷.

Y los conocía también el público de la *Fabella Ænaria*, cuando ya la sociedad valenciana comparte plenamente los ideales de los nobles, indiscutidos lectores de libros de caballerías⁴⁸. Y leían esos relatos los chicos a quienes enseñaba Palmireno, fueran de familia hidalga rural o burguesa urbana, pajes de señores o (viniendo «de la aldea») ejercieran de ayos y maestros, como Palmireno en su adolescencia⁴⁹. O veían representar sus acciones. Cosa vieja era en 1574, según

⁴⁶ El morfema *-ón* aparece como «antropónimo» frecuente jayanes de los libros de caballerías: Brandagedeón, Herbión, Orbión y Bradamán Campeón en el *CdF*; Texón en el *Clarián de Landanés*; Dramirón en el *Lisuarte de Grecia*; Patagón, que dio nombre a la Patagonia argentina, en el *Primaleón*; Anfeón, Carmadón...

⁴⁷ Probablemente debamos excluir de su *compañía* a «Trebatius», como nombre del emperador de Constantinopla del *CdF*, pues aparece flanqueado por Labeo y Sabellicus (y un desconocido Iabolenus), ambos relacionados con el mundo de las Humanidades. Palmireno suele presentar en el encabezamiento de sus escenas nombres de *dramatis personæ* homogéneos por decoro o por el campo de una actividad en que destacaron. Trebatius sería, pues, el corresponsal de Cicerón, la primera de cuyas epístolas, editada hacía poco por el valenciano F. Escobar (*Colloquia familiaria et alia quedam opuscula erudienda iuventuti accomodatissima, opera doctissimorum virorum collecta, et Francisci Scobarii in primam Ciceronis epistolam ad Trebatium docta comentatio*, 1557), habría comentado Palmireno en clase ni siquiera dos años antes a sus alumnos / actores, pues tales *Cartas* se estudiaban en la *tercera classe* (cf. A. Gallego, «Reforma de las clases de gramática», en *Actes du Ier. Colloque su le Pays Valencien à l'époque moderne. Pau, les 21, 22 et 23 Avril 1978* [Pau: Université de Pau, 1980] 64). Palmireno cita una epístola de Cicerón a este Trebacio en la *Segunda parte del latino de repente* (Valencia: Huete, 1973), 144. También podía tratarse del Trebatius traductor latino de los *Hieroglyphica* de Horo Apolo (u Horapolo), por los que se interesó Palmireno, quien escribió *Los jeroglíficos de Horapollo* (Valencia: Antonio Sanahuja, 1556). Labeo, compañero de escena debe el nombre a Marco Antistio Labeo, jurisconsulto romano (antes del 43 a.C.-ca. 22 d.C.), adversario político de Augusto y escritor de numerosas obras jurídicas. *Sabellicus*, por su parte, está por Marco Antonio o Marcantonio Cocci de Vicovaro, historiador y humanista italiano (Vicovaro, 1436-Venecia, 1506), discípulo de Pomponio Leto, que enseñó Retórica en Údine y Venecia y escribió, entre otras obras, *Epistulæ familiares necnon orationes et poemata*. Alberto es desde los «godos» nombre muy propio de príncipes o de personas notables (como también Petronio), y aparece en el *CdF* como nombre de caballero anciano (I, 46-48).

⁴⁸ Sobre la Valencia del XVI como foco de producción cultural señorial, cf. J. Oleza, «La Corte, el amor, el teatro y la guerra»: *Edad de Oro*, V (1986), 149-182. Para narrativa, la novela pastoril: se puede decir que en Valencia empieza (Montemayor) y acaba (Mercader) el género. Valencianos como N. Espinosa y F. Garrido de Villena inician el cultivo de la épica culta... (De algunos de estos aspectos trato en «*Optimates létificare*. La *Egloga in Nativitate Christi* de J. B. Anyés o Agnesio», en *Criticón*, de próxima aparición).

⁴⁹ Cf. A. Gallego, «A propósito del origen social de los estudiantes en el *Studi General* de Valencia (siglo XVI)», *Estudios de historia de Valencia* (Valencia: Universidad, 1978), 171-181, espec. p. 171s. Quizá los leyeran como «todo el mundo» y/o a imitación de los grupos dirigentes. Cf. M. Chevalier, *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII* (Madrid: Turner, 1976), 69-103. Pero en todo

el bachiller Soleta, que «los estudiantes de todas facultades» del *Estudi General* de Valencia hicieran novillos para ver las farsas hispánicas (f. 53r), inspiradas entonces en *novelle* y relatos de aventuras. Ni se perderían tampoco representaciones públicas (urbanas) de tema caballeresco⁵⁰. Esos relatos, se prestaban estupendamente para cautivar a los chicos y apartarlos del naípe o del burdel⁵¹, lo mismo que para el ejercicio retórico⁵².

Leía Palmireno incluso las narraciones caballerescas breves. Nos confiesa, en efecto, que, cuando veía cansados a los chicos, hacía que hablasen con él en latín «sobre algún cuento plazentero», como eran, dice, *Vida de Roberto el Diablo*, *Pierres y Magalona*, *La donzella Theodor*, el «del emperador Luys que por Alexandre leproso mató sus hijos» del *Libro de los siete sabios de Roma*⁵³.

Y, en efecto, no faltan en la *F. Ænaria* rasgos característicos de esas narraciones breves, con el cebo de su exotismo y sus aventuras. Ya la acción principal se desarrolla en la remota Dinamarca. Petronio relatará, además, a Alberto su arriesgada expedición a África, que les hizo conocer a un tirano increíblemente

caso, como «jóvenes» y/o «de buena familia» que eran, según explica D. Eisenberg, en «Who read the Romances of Chivalry?»: *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age* (Newark, Del.: Juan de la Cuesta, 1982), 89-110. También el pastor Eugenio, mozo discreto y *cortesano*, que, según *Q. I.* 51, leía libros de caballerías. Y «cortesano», desde Erasmo, era (o *podía* entenderse) el que estudiaba (las artes liberales): «*Pro nobilibus autem habendi sunt omnes qui studiis liberalibus excolunt animum*», en *De civilitate morum puerilium*, I, ed. de Julia Varela (Madrid: MEC, 1985) 18.

⁵⁰ T. Ferrer, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III* (Londres: Tamesis Books, 1991), 27 ss.

⁵¹ Sobre naipes, véase el texto del f. 47r cit. *infra*. Sobre la presencia de adolescentes en burdeles, éste: «¿Qué diremos hoy, a doze o a treze años, con açotes no bastamos a sacarlos del lugar público de ramerías? Y assí a quinze años les sale la barba, quedan chiquitos de cuerpo y hechos vn esqu[e]l[e]to con media Francia en el cuerpo?» (*El estudioso de la aldea*, p. 47).

⁵² Estas son las funciones principales que Palmireno atribuye a su teatro, sin excluir otras. Cf. Gallego 1981 y 1982; Alonso Asenjo, 1992. Además de la presencia del latín, que se manifiesta de modo particular como aprovechamiento de elementos de obras clásicas o humanísticas (referencias, expresiones y citas, apotegmas, relatos e *hypotyposes* varias), memorizables y memorizados, la misma organización externa de la obra remite claramente al ejercicio retórico, al cual hay que incorporar el mayor número posible de estudiantes, aunque sea con una actuación fugaz. Exceptuado el personaje/actor Enaria, pocos aparecen en más de una escena-cuadro: Alberto, en 3; Venator, Fumanus y Firmina, en 2. Son frecuentes en textos dramáticos del teatro de colegio acotaciones como «Salgan los más que hubiere».

⁵³ Cf. *Las Reglas que Lorenzo Palmyreno puso a la puerta del Auditorio por la Segunda parte del latino de repente*, Valencia: Huete, 1573 y 1574, regla 27, en p. 194 s. El «cuento» del emperador Luis puede leerse en el c. XXI del *Libro de los siete sabios de Roma*, versión occidental del *Sendebär*; sobre él informa y ofrece bibliografía reciente N. Baranda, 1991, 189 s. La historia se aprovechó en el teatro, como consta por la comedia manuscrita citada por F. Antonucci y S. Arata, eds., en *El enjambre mala soy yo, el dulce panal mi obra* (Sevilla: UNED/ Universidad de Sevilla /Universitat de València, 1995, 39, nota), y por una loa de Lope de Vega publicada en la misma obra (nº. 3).

cruel y una situación espeluznante⁵⁴. Ecelino, criado de Petronio, había anticipado el comienzo de esta aventura describiendo la galerna⁵⁵ y naufragio, seguidos del cautiverio por «unos hombrazos negros... que parecían ministros del demonio [o] *Vulcani ministros*»; su fuga de aquel lugar lo puso en manos de piratas marseleses (f. 49rv). Todo esto remite a los «trabajos y adversidades» tan típicas de la novela que llamamos bizantina, que Palmireno apreciaba⁵⁶.

Ni faltan tampoco elementos patéticos o melodramáticos: el rey se entera de la fuga de su hija mientras celebra jubillante, rodeado de toda la corte, que su hijo varón, nacido ciego, haya recuperado la vista de modo absolutamente increíble; el angustioso episodio del caballero cazador; el desgarró de Alberto al ver a Enaria desmayada, que él cree muerta; o los lamentos de Enaria cuando asimismo lo cree fenecido (f. 60v-61r). A las lamentaciones sucede el encuentro de los enamorados con los dulces requiebros del galán: «¡O, linda como el arbol! ¡Hermosa más que Diana!» (f. 61r).

Y no es extraño que lo maravilloso, horripilante o mágico, que ya estudié en otra ocasión (Alonso Asenjo, 1992), haga aquí su aparición. Ni que lo haga lo truculento y hasta macabro del relato del tirano africano; o el execrable «*facinus Rumbonii*», que se cuentan los «*apparitores*» o alguaciles, entreteniéndolo la búsqueda de los fugitivos por los montes (f. 61r-v). No es extraño, pues se leía narrativa caballeresca breve de esas características, o pliegos sueltos, cada vez más cargados de aventuras, milagrerías y tremendismos, que también podían oírse cantados por ciegos⁵⁷.

¿Y qué decir de lo que sin dudar lo podemos calificar de incongruencias o disparates? —Que el halconero mayor de Alberto haya huido hasta Dinamarca; que el contador del reino danés sea el vizcaíno Zárate; que el rey aplase el desafío 15 días; que se encarcele a Alberto en el castillo de Játiva, tan cerquita

⁵⁴ Se la cuenta Petronio a Alberto mientras va y vuelve el alguacil de la Corte y Alberto debe rogarle que interrumpa tan truculento relato: «Señor, no cuente más, que se me erizan los cabellos; y tal monstro como éste no sé qué elementos le sustentauan» (f. 62rv).

⁵⁵ En versos de Varrón, *Satiræ menippeæ*, vv. 269-280, con omisión, por errata sin duda, del v. 274: «*aquam uomentes inferam mortalibus*».

⁵⁶ Palmireno califica de «regocijada» la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras y valora más bajo los *Naufragios* de Alvar Cabeza de Vaca, obras que cita en *El estudioso cortesano* (p. 73. 83-85). Cf. R. H. Kossoff, «Lorenzo Palmireno, crítico literario», *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas* (Burdeos: Universidad, 1977), 543-547. Al final del Argumento de la *F. Ænaria* menciona los «trabajos y aduersidades, con el venturoso fin» de sus protagonistas.

⁵⁷ Cf. M. Cruz García de Enterría, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco* (Madrid: Taurus, 1973).

como cae... ¡de Copenhague!; que queden prisioneros juntos el Príncipe y la Infanta: ¡un castigo transformado en luna de miel!⁵⁸—.

1.3. Estructura

Pero incluso más que por los personajes, por las situaciones y otros elementos, la *Fab. Enaria* es caballeresca por su estructura, sí, como dice L. Goldmann, es ésta la que da su significación a una obra. Y, en efecto, sus dos grandes secuencias responden al esquema y estructura de los libros de caballerías. En éstos el héroe parte a instaurar o restaurar la justicia a favor de los débiles, entre los que destacan las «doncellas menesterosas». Enaria, por amor, liberta a un Príncipe injustamente preso: son, así, dos inocentes que sufren atropellos. La intervención en justa justa del caballero andante, aquí Lauredana, remedia el desafuero y la honra, y el derecho al trono de una princesa, como Micomicona, de él desposeída. La acción, con tan rectos actores, culmina en un final feliz.

Pero lo más original y acertado de la trabazón de esta caballeresca historia, historia de amor, en la que el oponente y dador, el rey deberá reconocer el entuerto y otorgar perdón y galardón a los enamorados, es que ambas, la protagonista o sujeto, que es Enaria, y el /la auxiliar, Lauredana, son mujeres: dos mujeres de armas tomar. De este modo, se destaca, a partir de la estructura de la acción, la iniciativa femenina.

2. DOS MUJERES DE ARMAS TOMAR

Grande es, en efecto, el protagonismo de la mujer en esta pieza. No es que, por lo que conocemos de otras obras de Palmireno, sus tipos femeninos carezcan de iniciativa. La tienen y mucha, incluso en piezas de la década anterior, más cercanas a los parámetros clásicos, como la *C. Octavia* y la *C. Sigonia*⁵⁹.

⁵⁸ Tiene razón Petronio al acudir entonces al dicho: «los duelos con pan [el pan de la boda] son buenos», pues, «la cárcel, con tal compañera, será passadera» (f. 63r), pues, aunque el refrán «los duelos con pan son buenos» es manifiesta corrupción de «los duelos con pan son menos», como bien dice, por ejemplo, A. Liñán y Verdugo en su *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte*, «Aviso segundo» (Madrid: Editora Nacional, 1980), 96, la forma deturpada viene aquí como anillo al dedo.

⁵⁹ En la *Octavia*, la noble y manirrota Marcelia, en descomunal bronca con su marido, defiende para su hijo la rancia crianza de un noble español; se niega a cubrir con su dote las deudas de las que es responsable y no sólo resiste a la fuerza de su marido que la amenaza, sino que, ayudada por su criada Columbina, le propina una soberana paliza, para más tarde despacharle a su hermano Fasgania, rodeado de jaques, que le den un escarmiento. A su vez, la joven Octavia se concierta con sus raptos para huir con su novio Rapicio, el consentido hijo de Marcelia. La Aspasia de la *C. Sigonia* hace gala de gran desparpajo, maneja a su antojo a una jarca de tan pomposos como inútiles médicos. Allí mismo vemos a la displicente adolescente enamorada Taurina, que planta cara a los físicos. La lista Orestilla de la *F. Enaria*, harta de oír «frialdades» (f. 57r), deja con la palabra en la boca a gárrulos bachilleres...

Son todas ellas mujeres alejadas del canon terenciano⁶⁰. Pero en Enaria y Lauredana el alejamiento de Palmireno del teatro clásico es clamoroso. No sólo tenemos mujeres con iniciativa, sino mujeres activas; como lo fueron muchas en la comedia humanística y erudita italiana y en el teatro español del siglo XVI⁶¹. Y se avanza más: son mujeres protagonistas; y, más aún: son protagonistas con actitudes y roles teatrales reservados a los hombres. Vienen, pues de otras tradiciones: la de las mujeres beligeras de la épica y de los libros hispánicos zagueros de *Amadís*, así como de la narrativa caballeresca breve.

Ni se aleja Palmireno de lo que hacen convecinos suyos, como Virués, entusiasta de mujeres extraordinarias o fuertes⁶²: Dido, Semíramis, Casandra, la Flaminia de desmedida ambición. O como *La [Laura] enemiga favorable* de Tárrega, que se diría desdoblada en Enaria y Lauredana⁶³. Y, si no la valentía, *la infelice* Marcela de Virués tiene en común con Enaria su condición de princesa, sus correrías por los montes y, sobre todo, el peligro que corre de ser forzada por un «ilustre caballero» vasallo suyo (Alarico)⁶⁴. ¡Son todas mujeres de armas tomar!

Así que de aquellas corrientes, sumadas algunas vetas clásicas, como la de las Amazonas, vienen la entereza de Enaria y el ardor guerrero de la Lauredana *virgo bellatrix* o «doncella guerrera». Posiblemente a tal mezcla de tradiciones deban incluso sus nombres Enaria y Lauredana. *Ænaria* es nombre de una isla de la bahía napolitana; pero quizá fuera también elegido por su posible etimología: de «*ænea*», «la de bronce»: «la dama de hierro». *Laure-dana* sería «la guerrera laureada o victoriosa entre los *danos* o daneses», es decir, «la gran guerrera». Aunque es muy posible que su nombre evoque otras realidades: la actividad de *virgo bellatrix* Laurena, hija del duque de Durazzo, que aparece en el *Palmerín*

⁶⁰ Éste negaría cualquier función importante a las mujeres. Sin embargo, C. Castillo cree exagerado concebirlo así; y observa, por ejemplo, que la intervención de Sóstrata es decisiva para lograr el final feliz del *Heautontimoroumenos* (en «La comedia romana: herencia e innovación»: I. Arellano, V. García Ruiz, M. Vitse eds., *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos, Homenaje a C. Faliu-Lacourt* (Kassel: Reichenberger, 1994), 61-77, en p. 75).

⁶¹ Celestina, Lelia en *Los Engañados*, Florencia en la *Comedia de Sepúlveda*... Manuel V. Diago observa una evolución del papel de la mujer en el teatro profesional preloquista, hasta hacer de algunas de ellas verdaderos sujetos de la acción, en «La mujer en el teatro profesional del Renacimiento: entre la sumisión y la astucia (a propósito de *Las tres Comedias* de Joan Timoneda)»: *Críticón*, 63, 1995, 103-117.

⁶² Cf. Malveena McKendrick, *El teatro en España (1470-1700)* (Palma de Mallorca: Olañeta, 1994), 65.

⁶³ Aparece armada en escena para tomar parte en un desafío; la reina le confía la defensa de su honor; se da a conocer al levantar la visera; urde arriesgados lances y es decidida y valerosa. Cf. ed. E. Juliá Martínez, *Poetas dramáticos valencianos*, I (Madrid: 1929), espec. I, acto III, p. 617 ss.

⁶⁴ Especial coincidencia se da también entre Marcela y Enaria al verse envueltas en una trama especialmente novelesca, que funde episodios de *Orlando Furioso* con naufragios, bandoleros, bosques y pastores o cazadores y enredosos amores.

de *Olivia*; o la actividad más alejada de lo guerrero, la humanística: su nombre podría ser un homenaje a Bernardinus Lauredanus, a quien cuenta Palmireno entre los principales comentadores de Cicerón⁶⁵. Pero Enaria y Lauredana son muy distintas entre sí.

Enaria es la figura central y más completa de las dos. Es muy aficionada a la caza, como noble española⁶⁶. Como es propio de una dama de corte y más de una infanta, Enaria es consumada danzarina. Toda una escena se le cede para que luzca sus aptitudes⁶⁷. Al mismo tiempo, Enaria es responsable del gobierno de la vida de palacio (f. 56-57r)⁶⁸, en notoria y tradicional ausencia de la reina madre. Y, puesto que asume el rol de D^a. Sancha, destaca por su fuerza y resistencia físicas, que dejan admirado hasta a un guerrero: «nunca omne non vyo duenna tan esforçada» —*PFG*, XXVI, c. 11b)⁶⁹. Pero Enaria se señala aún más por su inteligencia y por su temple moral. Ella idea la trampa para el caballero cazador, lo sujeta: después tiene el detalle de brindar el descabello al príncipe

⁶⁵ Juntamente con Paulus Manutius, Petrus Victorius, Carolus Sigonius (de cuyo nombre derivará la *C. Sigonia* de Palmireno), Adrianus Turnebus y otros en *El Diálogo de imitatione Ciceronis de Lorenzo Palmireno que se imprimió en Zaragoza en 1570 y ahora sale añadido y enmendado*, en Valencia, 1573, como parte de la *Segunda parte del latino de repente* (Valencia: Huete, 1573), 114.

⁶⁶ Dice Eisenberg que esta figura de la dama cazadora «responde más a la España contemporánea que al mundo caballeresco» (op. cit., t. II, 220, n. 14s). Y es verdad lo primero, pero no lo que sigue. Damas cazadoras aparecen en los poemas épicos italianos, quizá siguiendo el paradigma de Dido y Eneas (*En* IV, 129-72). Son razones suficientes para que las damas aficionadas a la caza sean personaje habitual de los libros de caballerías, desde el *Palmerén de Olivia* (Salamanca, 1511: lib. I, c. 67, p. 227 ss. de la ed. de G. di Stefano, Pisa, 1966), obra de una mujer: «*Femina composuit...*» dice Jo. Augur Transmierensis en versos latinos en la recomendación del libro al lector. A cazar se dedica también Claridiana, la «hija del emperador Theodoro de Trapisonda y de la emperatriz Diana, reina de las amazonas», quien dice: «Desde niña me he criado en este ejercicio de la caça» (*CdF*, I, c. 45 [t. 2, 221]; III, c. 5 [t. V, 35. 49]). En consecuencia, también en la parodia de tales libros, el *Quijote*, aparecerá la dama cazadora y, precisamente, la más empingorotada: la duquesa (*Q*. II, 30).

⁶⁷ Curiosa la acotación: «*Aquí danza la Infanta Enaria*». Si, por una parte, sirve para ofrecer una escena de solaz y descanso al público, por otra, nos muestra la importancia que la danza tenía en la sociedad del Siglo de Oro y, por tanto, en la educación de los jóvenes —muchachos— en el siglo XVI. Las representaciones teatrales, que incluían la danza, servían a los chicos, entre otros fines, para lograr el dominio del cuerpo: gestos, ademanes y meneos. Por eso se sentía en la época, como en tiempos clásicos, que danzar «aprovecha, como dice Galeno en el *De sanitate tuenda*, para formar bien el cuerpo y dalle buen brío, y estále bien a un niño, porque adquiere buen donaire, como lo probó Baltasar Castellón en su *Cortesano*» (L. Barahona de Soto, *Diálogos*, citado en *Las Lágrimas de Angélica*, ed. de J. Lara Garrido [Madrid: Cátedra, 1981], 129 s.).

⁶⁸ Parecen resumirse en Enaria las funciones que tuvieron que asumir las mujeres nobles europeas de los tiempos de las Cruzadas, en ausencia de sus maridos o padres. Cf. M. Wade Labarge, *La mujer en la Edad Media* (Madrid: Nueva, 1988), 110.

⁶⁹ Lo había demostrado ya llevando al prisionero a cuestras por montes y cárcavas. La fortaleza de esta infanta no es hiperbólica; toda la tradición textual anota esa virtud. Cf. Gómez Redondo, op. cit., 67-68, n. 26.

impedido. Porque, si algo caracteriza a Enaria, es que todo lo hace por amor⁷⁰. No piensa siquiera en su padre. Quiere a un apuesto hombre que padece injusta prisión por su amor. De ahí brota su decidida actuación. Enaria no es una doncella guerrera, sino doncella enamorada⁷¹. Las únicas armas que ella toma (que *la toman*) son las flechas de Cupido.

Éstas son las armas que normalmente vuelven activas a las damas que se transforman en doncellas guerreras. A dos tipos, dice Marín Pina, responden. El primero, aquéllas que toman las armas para vengar una ofensa, para dar con su amador o amado, desdeñoso o no, quedarse a su lado, etc., como la Bradamante ariostesca: son las doncellas guerreras *por obligación*⁷². De este tipo son la Florinda del *Platir* y Medea o Claridiana, que aparecen en *El Caballero del Febo*⁷³. Lauredana no pertenece a esta estirpe sino a la otra: a la casta de doncellas guerreras *por naturaleza* o inclinación natural. También «doncella guerrera» por naturaleza fue siempre Minerva, protagonista de uno de los libros de caballerías, *D. Cristalián de España* (Valladolid, 1545), que escribió la noble dama D^a. Beatriz Bernal⁷⁴.

De **Lauredana**, doncella guerrera en estado puro, ninguna aventura amorosa conocemos, pero sí las grandes proezas que ella misma enumera ante el público:

*Yo he passado los siete peligros del mundo, que a vn valeroso cauallero
illustran, pues me he visto en combate en estacada con otro a todo trance.
2. Y correr puntas amoladas. 3. Y ser la primera a subir a escala vista en vna
muralla. 4. Entrar y salir primera de vna mina. 5. Ser primera en saltar en*

⁷⁰ No le importa (ya no podía importarle), al contrario que a los autores de las crónicas, si, el Conde preso, los moros lograban o no sus fines y si ella se hace cómplice de «herejía. Cf. *Crónica Geral de 1344*, f. 129b. La *Crón. /Est. de Fernán González* dice que la Infanta «faría tan gran deservicio a Dios» (c. XII, 514).

⁷¹ Como Scylla y «sexcenta» casos más (f. 58r): Scylla, hija de Niso, rey de Mégara, traicionó a su padre («*scelus illud immane*») por el amor de Minoa.

⁷² Cf. Marín Pina, op. cit., p. 88 ss.

⁷³ Medea quiere vengar a su padre Rajartes (I, c. 20 [t. I, 157]; III, c. 11 [t. V, 111]). De Claridiana se podría decir que estaba a ello predestinada, como hija de emperador y de amazona. Desde niña dada a la caza, decidió «tomar orden de cavallería», porque su madre, «siendo donzella, hizo tan altas cosas en las armas que no hubo cavallero en su tiempo que le passasse, y tengo mucho desseo de parescelle en algo» (*CdF*, II, c. 45 [t. II, p. 221]). Mostrará su casta cuando se le comunique que el Caballero del Febo se ha casado con Lindabrides (III, c. 5 y 16 [t. V, 193 ss.]). Emilie Begman y L. Middlebrook mencionan «versiones sefarditas [de romances viejos] de «la doncella guerrera», en [las] que una joven se viste de hombre para servir en lugar de su padre», en Iris Zavala, *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. II. *La mujer en la literatura española* (Barcelona: Ed. Anthropos /Comunidad de Madrid, 1995), 147.

⁷⁴ «Por naturaleza y no por necesidad, Minerva manifiesta una especial inclinación por el mundo de las armas, que la lleva a abandonar su reposada vida femenina y a ejercitar la caballería» (Marín Pina, op. cit., 93).

vna galera. 6. Ganar en batalla campal estandarte. 7. Matar o prender en batalla campal príncipe señalado (f. 63r).

A ellas ha de añadirse la justa asumida que en la *F. Ænaria*, que se lleva a cabo fuera de escena. Parece que Lauredana decidió por sí misma dedicarse a la caballería andante: «... aunque soy donzella, no se ha hallado cauallero hasta hoy que me hiziesse boluer el rostro, y tengo mucho más exercitadas las armas que la rueca, ni las randas de palillos» (f. 63r)⁷⁵.

Puede ser que en Lauredana quiera encarnar Palmireno el *tópos* de la *Venus armata*, expresión del atractivo de la belleza suma⁷⁶. Así podrían entenderse las palabras con que Palmireno presenta a Lauredana: «Fue esta moça de tan hermoso rostro, que no se sabe si por él o por su valentía en armas fue más nombrada» (f. 48v).

Pero pasemos a preguntarnos por qué Palmireno escoge precisamente a estas protagonistas femeninas para su *fabella*. La tradición no se lo imponía todavía⁷⁷. Ni lo aconsejaba el sexo de los actores (todos muchachos) ni, en teoría, el público, que hemos de suponer masculino (y en buena parte clerical). Sin embargo, varios factores nos hacen pensar que una parte de ese público estaba formado por mujeres: las representaciones del *Estudi* de Valencia, institución municipal, eran espectáculos públicos; asistían los Jurados y, si la ocasión se prestaba, sus señoras. Con ellas, otras mujeres cercanas al personal relacionado con el *Estudi* o a los *maestros* de los gremios. Sin olvidarnos de las madres de los muchachos valencianos que representaban (son no menos de 25 personajes / actores)⁷⁸: todo lo cual suponía ya un grupo notable, que necesariamente había que tener en cuenta al menos en dos aspectos: el tema de la obra y la lengua empleada.

Conocemos las preferencias temáticas de ese notable público femenino y sus lecturas favoritas. En primer lugar, tratándose de consortes de los hombres de las clases altas y medias, empedernidos lectores de libros de caballerías, sus temas

⁷⁵ En sus palabras se percibe un eco de las de Minerva: «Los dioses repartieron en mí tanta parte de buena ventura, que hasta hoy no he hallado caballero que contra mí mucho en batalla pudiera durar» (cf. Marín Pina, op. cit., 91).

⁷⁶ La trata Ausonio en el epigrama *De Pallade volente certare armis cum Venere*: «Cui Venus: armatam tu me, temeraria, temnis./ qué, quo te vici tempore, nuda fui?», y lo habían imitado poetas renacentistas italianos y españoles.

⁷⁷ Sin embargo, los temas caballerescos aparecen muy pronto en el teatro hispánico. Véase T. Ferrer, *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, (Londres: Tamesis Books, 1991) y *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)* (Valencia: UNED / Univ. de Sevilla / Univ. de València, 1993), 35; 187 n. 13; 191-96; 245-69.

⁷⁸ Sobre el origen social de los estudiantes del *Estudi General* de Valencia por esta época, véase el art. cit. de 1978 de A. Gallego, y, del mismo, «Reforma de las clases de gramática», *Actes du Ier. Colloque su le Pays Valencien à l'époque moderne (Pau, les 21, 22 et 23 Avril 1978)* (Pau: Université de Pau, 1980), 55-74.

preferidos serán los relatos caballerescos. En segundo lugar, moralistas como J. L. Vives y Alejo Venegas, nos dicen⁷⁹ que las lecturas femeninas de entretenimiento, resumidas por Quevedo, eran: Macías y Amadís de Gaula. Añadámosles, según Vives, relatos como *París y Viana*, *Pierres de Provenza* y *Magalona*, *La linda Melusina*, *Flores y Blancaflor*..., es decir, relatos caballerescos breves. También poesía amorosa, de cancionero y petrarquista⁸⁰. Y en la segunda mitad del s. XVI se nos certificará que también la novela pastoril (esos «librillos suaves a los sentidos») era una de las lecturas preferidas de las damas contemporáneas de la Infanta Enaria: «¿Qué ha de hacer la doncellita que apenas sabe andar y ya trae una *Diana* en la faltriquera?», dice Malón de Chaide⁸¹. Así, pues, temas caballerescos y amorosos, que viene a ser lo mismo. De lo cual deducimos que el tema de la *F. Ænaria*, fantasía caballeresca al fin, era el más atractivo para un público femenino, con cuya presencia en el espectáculo debemos contar.

Puede añadirse un factor adicional y decisivo para entender la elección del tema: el contexto sociocultural renacentista con su preocupación notable por la **educación de la mujer**. Varias mujeres destacaron en el Renacimiento tanto en letras como en política y, en cualquier caso, son el alma de la nueva sociedad cortesana, como aparece en las alabanzas de las mujeres en *El Cortesano* de

⁷⁹ J. L. Vives, *De institutione feminae christianae*, lib. I, c. 4 (Valencia: Ayuntamiento de Valencia, Col. J. L. Vives 4A, 1994), 67-71. Todas estas lecturas, claro está, nada tienen que ver con las «...» *fabulas*, *historias et narratiunculas*, tan divertidas como honestas, con las que [la mujer casada debe] reponer y recrear a su marido cuando esté cansado o enfermo» (*ib.* II, c. 6). Ni parece que deba confundirse esta valoración «pedagógica» (la mujer en aquella época era siempre menor de edad) de la narrativa por Vives con su actitud ante la ficción, mucho más matizada; cf. J. Gómez-Montero, «*Licet poeté fingere?* Los textos ficcionales de J. Luis Vives y su legitimación de la ficción poética», ed. de C. Strosetzki, *Juan Luis Vives. Sein Werk und seine Bedeutung für Spanien und Deutschland* (Frankfurt: Vervuert, 1995), 82-96. La opinión de A. Venegas en el prólogo al *Apólogo de la ociosidad y el trabajo* de Luis Mexía, comentado y moralizado por F. Cervantes de Salazar (Alcalá: Brócar, 1546).

⁸⁰ Lope de Vega, en forma de pregunta retórica, da por sabida esa afición femenina en *La dama boba*: «¿Quién le mete a una mujer/ con Petrarca y Garcilaso...» (III, vv. 2.109 s.).

⁸¹ En su *Libro de la conversión de la Magdalena* (Madrid: Aguilar, 1963), 44, Prólogo. Un creador como Cervantes conoce el trasfondo de la acometida de los moralistas e indirectamente nos explica que ésta se da porque hay doncellas, como la «noble y rica» Luscinda, a quienes gusta en particular el *Amadís*; en su ejemplar, regalo de Cardenio, busca Luscinda la carta de su amador (*Q.* I, 24); o labradoras ricas, como Dorotea, con tanta literatura de ésa leída que el cura (experto en la materia) le cede representar su papel de princesa Micomicona (*Q.* I, 19). Incluso la hija del ventero, analfabeta como es, confiesa que recibe «gusto en oílo» (lo que cuentan los libros de caballerías) y que le agradan «las lamentaciones que los caballeros hacen cuando están ausentes de sus señoras; que en verdad que algunas veces me hacen llorar, de compasión que les tengo» (*Q.* I, 32). Para ella el auténtico dechado hubiera sido la Infanta Enaria, pues para la campesina aquellas señoras son excesivamente crueles o melindrosas.

B. de Castiglione, o en la *Diana* de Montemayor⁸². En España se reconoce la loable y loada actuación desde Isabel la Católica⁸³ y, más cerca en el espacio y en el tiempo, la decidida acción de dos —por distintas razones— grandes virreinas de Valencia: la enérgica D^a. Germana de Foix y D^a. Mencía de Mendoza, esta última muy culta y gran mecenas de las ciencias y de las letras⁸⁴. Así, pues, el teatro se convertirá en el canal de las inquietudes del momento, que se expresaban también en lo que la narrativa ofrecía a una amplia gama de lectores y lectoras, jerarquizados, más que por los temas —siempre caballerescos—, por el vehículo de su difusión: la narrativa caballeresca breve y los libros de caballerías.

Veamos la lengua o **lenguas** utilizadas en la representación. Es muy posible que a la presencia de numerosas mujeres espectadoras debamos el «mucho romance» que puso Palmireno en la pieza, salvando el hecho de que todavía estamos ante un ejercicio académico, cuya lengua, por necesidades didácticas y por tradición, era el latín, y que en la *F. Ænaria* llega al 50%. Si ya 10 años antes justificaba Palmireno en su *C. Lobenia* la introducción del romance en la representación como deferencia ante un público, entonces mayoritariamente —al menos— masculino, poco versado en latín, ahora, ante un público femenino, tenía más razones para ser considerado, al mismo tiempo que galante. Quizá el autor recibió sugerencias de los patrocinadores del espectáculo en este sentido. Y había que contentar a las mujeres, que podían influir en la concesión de la «joya». Todo esto debió pesar y pasar por la mente de Palmireno, cuando se vio en la obligación de preparar, siendo ya viejo, un nuevo espectáculo académico.

En todo caso, no hay que olvidar otras circunstancias concretas de la representación, sumadas al ejercicio profesional de Palmireno, que ayudan a explicar la elección del tema de personajes tan bizarros y su particular tratamiento en esta *Fabella*.

La primera es que la *F. Ænaria* se representa por los días de **carnaval**: «6. *Idus Februarii*», es decir, el 8 de febrero. El autor nos lo aclara: «... por divertir

⁸² «El papel cultural de la mujer sube en importancia a medida que la sociedad se hace cortesana... (...) También ahora lo caballeresco se manifiesta como *obra de arte* a la que contribuye de manera decisiva el nuevo tipo de mujer; la personalidad libre femenina. La mujer mantiene la sociabilidad en la corte, forma la nueva sociedad cortesana, educándola en un nuevo ideal de disciplina y de cultura de la responsabilidad, que asocia a las características propias del humanismo las de la caballería» (A. von Martin, *Sociología del Renacimiento* [México: FCE, 1970], 105 y 107).

⁸³ Cf. *El Cortesano*, ed. de R. Reyes Cano, Madrid, Espasa-Calpe, 1984, lib. III, c. 3, 256 s.

⁸⁴ Ver, entre otros, M. Bataillon, *Erasmus en España* (México: FCE, 1966), 484-88; S. García Martínez, «Sobre la introducción del helenismo en la Universidad de Valencia durante la primera mitad del Quinientos», *Actes du Ier. Colloque su le Pays Valencien à l'époque moderne* (Pau, les 21, 22 et 23 Avril 1978) (Pau: Université de Pau, 1980), 391 s.; J. Fuster, *Heretgies, revoltes i sermons* (Barcelona: Ed. Selecta, 1968), 143 ss.

[‘apartar’] a mis discípulos del naype *en estas vacaciones*, les he ejercitado la acción y boz en esto, que ni es comedia, ni farsa, sino entretenimiento» (f. 47r). Así, pues, el momento pide diversión: «entretenimiento». Y el carnaval, para procurarlo, aparece aunado con la farsa, término evocado por el diminutivo de *fabula*, *fabella*⁸⁵. Las piezas dramáticas breves de la época, en castellano, se solían llamar *entremeses* siempre que aparecieran insertas en un contexto más amplio. Pero si, además de breves, funcionaban por sí mismas, se llamaban *farsa*⁸⁶. Quizá sólo la modestia impidió a Palmireno referirse a su obra como lo que es: una farsa carnavalesca.

Este tipo de farsa exige la presencia de lo grotesco, de lo que no faltan elementos, como la escena del secretario de Enaria borracho; la disputa de los *bachilleres* (téngase en cuenta que la contrahacen actores *estudiantes*) y otros⁸⁷. Estos elementos eran, por lo demás, utilísimos al rétor Palmireno para presentar *hypotypeses*, tipos, temas y situaciones que sirvan de modelo a sus estudiantes para ejercitarse en la declamación narraciones, descripciones, etopeyas... Por sus obras, en efecto, aparecen a menudo tipos incluso más grotescos que los aquí ofrecidos⁸⁸. Nada como la farsa, diversión instrumental de la actividad pedagógica, para marco de estos retratos.

Las muestras del mundo al revés refuerzan la adscripción de la *fabella* a la farsa carnavalesca: en ella (en éste) son protagonistas de grandes hechos las mujeres, que no los hombres; ellas, las fuertes físicamente: como Enaria, gran cazadora, frente a la ineptitud de sus vasallos; la enamorada que por leguas y leguas de monte lleva a sus espaldas a un fornido hombre; o como Lauredana, que ejerce la caballería andante y pelea singulares combates. También son ellas más fuertes de ánimo, más *aguerridas*: los caballeros son llorones e irresolutos: de Enaria es el arranque en la toma de decisiones; de Lauredana, el asumir por su cuenta los mayores riesgos. —«Déxate de llorar y dime...», ataja Enaria a un

⁸⁵ *Fabula* en latín clásico significa tanto “mito” como “drama”; cf. J. Costas Rodríguez, «La terminología de la fábula», en J. L. Melena ed., *Simbolé Ludovico Mitxelena septuagenario oblaté MCMLXXXV A. D. Victoriaco Vasconum*, Vitoria, 1985, 287-294.

⁸⁶ Cf. A. de la Granja, «El entremés: la larga risa de un teatro breve», en I. Arellano, V. García Ruiz, M. Vitse eds., *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos, Homenaje a C. Faliu-Lacourt* (Kassel: Reichenberger, 1994), 161-189, espec. p. 172.

⁸⁷ Tales son los versos puestos en boca de una infanta: «¿Quién me echó agua en el rostro?...» (f. 60v) o los de una canción popular en labios de Alberto: «Muera yo de muerte mala...» (f. 60r), que contrastan con los elegíacos lamentos latinos que el Príncipe acaba de proferir.

⁸⁸ Véanse, en la misma *F. Ænaria*, los «hombrazos negros, quemados del sol...» del f. 49r. O los ejemplos de sus *Campi eloquenti* (Valencia: Huete, 1574) «*per primam dilatandi rationem amplificatam*» de «El negro dançar perdió a mi tía» (pp. 29-31); la «*descriptio deformis femine a divisione totius in partes*» (pp. 31-32), o el «testamento de un borracho» (pp. 33-35).

criado de Alberto (f. 51v-52r). Alberto, gran caballero, sufre un desmayo⁸⁹. Cuando vuelve en sí sigue lamentándose de su suerte. Enaria tiene que reavivarlo: —«Agora que la ventura esperada te viene, ¿le huyes?». ¡Evocadora esta palabra «huir» referida a un Príncipe! Resume la función de hombres y caballeros en la *fabella*: quejarse y lamentarse, desmayarse, huir..., o, en el polo opuesto y en el deseo: violar.

Muestras de esta inversión de roles propia del carnaval son también las incongruencias y disparates, elemento esencial de todo humorismo: un caballero «cabalgando» a una doncella (el equívoco puede haber sido consciente): «un caso tan feo», comenta un criado (f. 57r). Visto de otra manera: una infanta convertida en cabalgadura o acémila. Otro caso: un caballero vasallo tutea a una Infanta (f. 59r). Más aún: el mismo caballero, metido a cazador, expone ardorosamente el tópico de la *vida retirada* lejos del «*tumultu urbano*». En tal «escondida senda» no hay que temer la atormentadora visión de unos hermosos ojos de mujer («... *Hic nulla fæminæ pulchritudo oculos meos torquet*» —f. 58v-59r). Y, al momento, este caballero es capaz de las mayores villanías: traición, extorsión, violación. La hechura farsesca recoge perfectamente todos estos elementos que encierra Palmireno y, más que en otros géneros, cabe la libertad de las acciones caballerescas, su merma de verosimilitud y sobra de fantasía⁹⁰, la presencia de lo sorprendente, mágico y maravilloso, y una exagerada visión paródica.

CONCLUSIÓN

Volviendo a la pregunta sobre lo que debe la *Fabella Ænaria* al género caballeresco, tengo que contestar que lo fundamental, especialmente si se toma lo caballeresco en un sentido amplio, que abarque los libros de caballerías, cuentos caballerescos, leyendas cronísticas, relatos fantásticos y de aventuras e incluso cuentos de amor. Prácticamente todo en ella está condicionado por esta literatura. El teatro, ya creciente demanda de «masas» (al menos de las urbanas), no podía desaprovechar el caudal que le brindaba la literatura caballeresca, larga o breve. No lo hará tampoco más adelante la comedia barroca, desde Lope de Vega y su *El premio de la hermosura* hasta Ana Caro con *El conde Partinuplés*. Pero el fenómeno venía de muy atrás; desde Gil Vicente con su *Don Duardos* y su

⁸⁹ Alberto al pensar que Enaria está muerta (f. 60v); como Amadís después de leer la carta de Oriana (I, 45); como Rosicler, cuando Olivia le declara su desamor (I, c. 40 [t. II, 118 ss.]); o el Caballero del Febo cuando se da cuenta que ha peleado contra Claridiana, su amor (III, c. 11 [t. V, p. 120 s.); etc.

⁹⁰ Es probable que los contemporáneos vieran menos fantasía que nosotros en tales relatos. Cf. Daniel Eisenberg, «Introd.» a su cit. ed. del *CdF* de D. Ortúñez de Calahorra, t. I, p. LXXXVII, n. 112. Lo mismo nos advierte Luis Zapata en el c. II. de su *Miscelánea*.

Amadís, y afectaba a convecinos de Palmireno, como Rey de Artieda y Virués, Tárrega... No podía, pues, soslayarlo el humanista de Alcañiz, trabajando con un grupo y público de muchachos, con quienes hay que ingeniárselas para hacer entretenida, si cabe, la enseñanza. Lo exigía, además, ese público espectador más amplio, poco o nada latinado. En 1574, con este «entretenimiento», Palmireno cede en más cosas: se aleja de Terencio y sólo retiene jirones de su clásica lengua⁹¹. El público le pide, en castellano, lo que le agradaba leer, oír y ver representar: fantasías caballerescas; en este caso las proezas de valor y de amor de dos mujeres de armas tomar, realizadas por un arte que Palmireno, en su modestia, parece desconocer.

JULIO ALONSO ASENJO
Universitat de València

⁹¹ *Ne mihi vitio vertat* ['culpe'] *benignus lector non servatas esse Comediæ leges, quando quidem Farsas hispanicas, non Terentij grauitatem, in gratiam vulgi imitatus sum*» (f. 64r, observación final al lector).

NOTAS SOBRE *LA CONQUISTA DE JERUSALÉN* Y LA TRANSMISIÓN MANUSCRITA DEL PRIMER TEATRO CERVANTINO

a José María Casasayas

Estas breves notas tienen un carácter heterogéneo: por un lado son la continuación de un estudio publicado hace algún tiempo en la revista *Criticón*, en el que discutía la posible paternidad cervantina de una comedia manuscrita, titulada *La Conquista de Jerusalén*¹, por otro, quieren ofrecer algunos datos desconocidos sobre la tradición textual de las dos comedias más antiguas de Miguel de Cervantes: *El Trato de Argel* y *La Numancia*.

Resumo brevemente los términos de la cuestión: *La Conquista de Jerusalén* es una comedia anónima, en tres jornadas, que se conserva manuscrita en la Biblioteca de Palacio de Madrid. Por razones métricas y estilísticas su fecha de redacción puede remontarse a los años 1581-1585. La pieza es una adaptación teatral de la *Gerusalemme liberata*, poema épico de Torquato Tasso, publicado en 1581. Los indicios que apuntan a una posible paternidad cervantina son muchos, aunque ninguno tiene el valor de prueba definitiva, a saber: 1) en su *Adjunta al Parnaso* (1614), Cervantes recordó haber compuesto a la vuelta del cautiverio argelino, junto con *El Trato de Argel* y *La Numancia*, una comedia llamada precisamente *La Jerusalén*; 2) la fecha de redacción de nuestra pieza se remonta a los primeros años 80 del siglo XVI, período al que hay que adscribir

¹ Stefano Arata, «*La Conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580», *Criticón*, 54 (1992), pp. 9-112, (con transcripción del texto de la comedia).

esa *Jerusalén* que Cervantes decía haber compuesto en su juventud; 3) desde un punto de vista métrico y de técnica teatral, *La Conquista de Jerusalén* presenta sorprendentes concomitancias con *El Trato de Argel* y *La Numancia*; 4) el planteamiento ideológico de la pieza corresponde a las preocupaciones cervantinas a la vuelta del cautiverio de Argel: la aprensión por los cautivos todavía en mano de los piratas y la reanudación de la lucha antiturca en el Mediterráneo, momentáneamente abandonada por Felipe II a favor de la nueva política atlántica².

LOS PAPELES DE ACTOR DE UNA COMPAÑÍA DE 1586

Con el nombre de *papel de actor* se indica en la jerga teatral la hoja manuscrita que utilizaban los representantes para aprender de memoria y ensayar un papel dramático determinado³. Estas hojas sueltas contenían sólo los versos que tenía que recitar un actor, con la división por jornadas y una señal (generalmente la última palabra de la réplica anterior) para saber en qué momento del diálogo había que insertar cada réplica. Se copiaban en grandes hojas de tamaño folio que el actor doblaba en cuatro y llevaba en la faltriquera para tenerlas a mano si se le olvidaba una réplica o si quería ensayar durante un viaje o antes de acostarse.

En la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva, con la signatura 14.612/8, una carpeta con un centenar de estos papeles de actor de los años 80 del siglo XVI. Son hojas dispersas, acompañadas a veces del nombre del actor, y que proceden de comedias diferentes sin que se especifique en ningún caso el título de la obra, que hay que identificar, cuando es posible, a través del nombre de los personajes o de las réplicas⁴. Por uno de esos misteriosos caprichos del azar, en la carpeta de la Biblioteca Nacional se encuentran los papeles de actor de algunos personajes de *La Conquista de Jerusalén*: el de *Godofredo de Bullón* (núm. 20), el de *Erminia* (núm. 21), el de *Solinda* (núm. 41), el de *Teodoro* (núm. 42), todos muy deteriorados aunque todavía legibles. Las réplicas de estos cuatro personajes de *La Conquista de Jerusalén* no nos permiten reconstruir siquiera una escena completa de la comedia, sino simplemente sus intervenciones a lo largo de la obra, por un total de alrededor de 890 versos. No obstante, el cotejo de estas réplicas con las del manuscrito de Palacio nos proporciona una serie de datos de interés

² Para todos estos aspectos remito naturalmente al trabajo citado en la nota anterior.

³ Son los que en Italia se llamaban «parti scannate», material sumamente raro y muy apreciado por los estudiosos de teatro, por ser el texto que de hecho utilizaban los actores para aprender su papel.

⁴ Debo la señalación de este material a la amistad de Mercedes de los Reyes Peña, quien fue la primera en darlo a conocer a los estudiosos. Véase su trabajo: «Edición de unos ‘papeles sueltos’ pertenecientes a dos autos del siglo XVI sobre *La degollación de San Juan*», en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, eds. I. Arellano y J. Cañedo, Madrid: Castalia, 1991, pp. 431-458.

sobre la tradición textual de *La Conquista de Jerusalén*, que vamos a resumir a continuación.

Ante todo, los papeles de actor demuestran que *La Conquista de Jerusalén* circuló en dos versiones diferentes. En la gran mayoría de los casos, personajes, situaciones y secuencias son los mismos en el manuscrito de Palacio y en los papeles de actor de la Nacional. Sin embargo, es difícil encontrar una réplica idéntica en las dos versiones. A veces la réplica está construida a partir de la misma estructura estrófica, pero con palabras completamente distintas, según una técnica típica en las refundiciones.

Una segunda observación se refiere a la datación de la pieza. Al final del papel de actor de Erminia, alguien, probablemente el autor de comedias de la compañía, apuntó:

Este papel senpezó a ensayar sabado de la trinidad del año de mil y quinientos y ochenta y seis sin saberse muy bien y se hará el día del corpus primero venidero.

Es decir, la actriz que interpretaba el personaje de Erminia tenía sólo cinco días (del Sábado víspera de la Santísima Trinidad al Jueves siguiente, día del Corpus), para repasar su mal aprendido papel⁵. No tiene que sorprender una anotación tan puntual en testimonios efímeros que ni siquiera indican el nombre de la comedia. Los contratos entre compañías y arrendadores eran muy pormenorizados e incluían a menudo cláusulas relativas a la duración y condiciones de los ensayos de cada actor⁶. Así, gracias a la pereza de la actriz que recitaba el papel de Erminia y a la que se supone posterior intervención del autor de comedias, tenemos la seguridad de que una versión de *La Conquista de Jerusalén* ya se representaba —o por lo menos se ensayaba— en el verano de 1586⁷.

Otro dato de interés que nos facilitan los papeles de la Biblioteca Nacional se refiere a la repartición en actos de la versión de 1586. Las hojas de Erminia

⁵ Véase Mercedes de los Reyes Peña, «Edición de unos 'papeles sueltos'...» cit., p. 433.

⁶ Véase Jean Sentaurens, *Seville et le théâtre (de la fin du Moyen Age a la fin du XVIIe siècle)*, Université de Bordeaux, Talence 1984, pp. 393-401, y Joseph Oehrlein, «El actor del siglo de oro: imagen de la profesión y reputación social», en *Actor y técnica de representación en el teatro clásico español*, ed. J.M. Díez Borque, Londres: Tamesis Books, 1989, pp. 17-33.

⁷ En un reciente artículo, Agustín de la Granja conjetura que «pudo ser en el mes de junio de 1586, durante una breve estancia en Sevilla, cuando Miguel de Cervantes dejara en manos del autor de comedias Nicolás de los Ríos una comedia titulada *El Cerco de Jerusalén* (o *La Conquista de Jerusalén*), que empezaría a ensayarse el día 11 sin que los recitantes hubieran tenido tiempo de memorizar todos los versos». Véase Agustín de la Granja, «Apogeo, decadencia y estimación de las comedias de Cervantes», en *Cervantes*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995, p. 241. Este sugerente trabajo contiene un conjunto de hipótesis muy valiosas sobre la relación entre Cervantes y el mundo de los actores.

y de Godofredo, dos de los protagonistas que intervienen en todos los actos de la comedia, están divididos en cuatro apartados con numeración progresiva, cada uno relativo a una jornada de la comedia, lo que confirma que la obra, en 1586, estaba repartida en cuatro actos.

Tenemos por tanto dos versiones distintas de *La Conquista de Jerusalén*: la primera en cuatro jornadas, compuesta antes del verano de 1586, y cuyo texto queda reflejado en los papeles de actor de la Biblioteca Nacional (de ahora en adelante la llamaremos *Jerusalén N*), y otra versión, en 3 jornadas, que es la que se conserva en la Biblioteca de Palacio (que llamaremos *Jerusalén P*).

Así las cosas, sería muy fácil sacar una deducción a primera vista verosímil sobre la relación de filiación entre las dos versiones: se diría que tras haber circulado algunos años por los teatros una *Jerusalén* en cuatro jornadas, fue luego refundida y repartida en tres jornadas, adaptándola de esta forma a la nueva moda de las comedias tripartitas. *Jerusalén N* representaría el primer estadio del proceso y *Jerusalén P* el segundo y definitivo. Sin embargo, un análisis de los dos testimonios revela que esta hipótesis que acabamos de formular es inviable y que, como se ha podido comprobar en otras ocasiones, el proceso de transmisión de los textos teatrales del Siglo de Oro es mucho más complejo de lo que dejan imaginar los testimonios supérstites, fragmentos mínimos de un mosaico que no siempre la filología está en condiciones de recuperar en su totalidad.

Empecemos por el testimonio en tres jornadas de la Biblioteca de Palacio. En esta versión (*Jerusalén P*), la división de versos por jornada es la siguiente: 1ª jornada: 651 versos; 2ª jornada: 676 versos; 3ª jornada: 1.308 versos. El carácter hipertrófico del tercer acto revela que la actual repartición en tres jornadas de la comedia se debe a la sutura mecánica de las dos últimas jornadas de una versión anterior cuadripartita. La hipótesis está respaldada por una fuerte cesura temática y temporal entre la primera mitad del actual tercer acto (vv. 1-686) y su segunda mitad (vv. 687-1308) que deja traslucir el punto en que fue llevada a cabo la unión de las primitivas jornadas tercera y cuarta. Separando estas dos partes podemos restituir sin ninguna dificultad la antigua estructura de *Jerusalén P*: 1ª jornada: 651 versos; 2ª jornada: 676 versos; 3ª jornada: 686 versos; 4ª jornada: 622 versos, que encaja perfectamente con la extensión media de los actos de las comedias del período 1575-1585⁸.

También es importante recordar que la estructura métrica y escénica de *Jerusalén P* es muy arcaica y responde a una concepción del teatro en cuatro jornadas en boga en los primeros años 80 del siglo XVI. Se puede decir, por tanto, que *Jerusalén P* más que la refundición de una versión anterior en cuatro jornadas es, en realidad, el resultado de la adaptación de una obra en cuatro jornadas

⁸ Véase Stefano Arata, «*La Conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580», cit., p. 11.

a una estructura tripartita, sin cambios radicales en la estructura métrica ni en la concepción teatral de la versión originaria. La adaptación se puede achacar a un autor de comedias que quiso presentar una vieja pieza en el nuevo marco de las comedias tripartitas, sin querer volver a escribir por completo toda la obra, sino simplemente fundiendo los últimos dos actos en uno y aportando mínimos retoques.

Vale aquí más que nunca el aforismo crítico-textual de *recentiores non deteriores*: el hecho de que *Jerusalén P* esté repartida en tres jornadas, mientras que *Jerusalén N* presenta una estructura en 4 actos, no supone automáticamente que *Jerusalén P* ofrezca en su conjunto una versión del texto posterior a *Jerusalén N*. Ambas, en realidad, son comedias en cuatro jornadas, con la diferencia que una de ellas (*Jerusalén P*) ha sido disfrazada de comedia en tres jornadas⁹. ¿Qué relación existe, entonces, entre *Jerusalén N* y *Jerusalén P*?

En líneas generales, podemos decir que las réplicas de *Jerusalén P* son estilísticamente más elegantes y están mejor construidas que las de *Jerusalén N*, cuyo estilo y hasta construcción sintáctica son bastante rudimentarios. Es más: en los pocos casos en que ha sido posible realizar un cotejo, debido al carácter fragmentario de los papeles de actor, es posible apreciar que mientras *Jerusalén P* se ciñe a la *Gerusalemme liberata* de forma casi literal, *Jerusalén N* presenta lecciones más alejadas del texto italiano. Los ejemplos son varios, pero voy a citar aquí sólo los más significativos.

Las dos versiones reproducen fielmente el episodio de Olindo y Sofronia, que aparecía en el *Canto segundo* de la *Gerusalemme liberata*¹⁰, pero cambián-

⁹ No está de más recordar que si insistimos tanto en la oposición entre las comedias en cuatro jornadas y las tripartitas no es por dar importancia a un aspecto aparentemente formal y secundario, sino porque la división en cuatro jornadas representa el aspecto exterior de una concepción teatral muy definida (y típica de los años 1575-1585), que se opone a la que triunfaría luego con las comedias en tres actos. En el caso del teatro de finales del XVI a la diferente división en actos, corresponde una diferente concepción teatral y a menudo ideológica.

¹⁰ Doy una breve sinopsis del episodio. Por orden del hechicero Ismeno, los infieles sustraen de un templo cristiano una imagen de la Virgen y la custodian en la mezquita de Jerusalén. Ismeno necesita la imagen para obrar un conjuro que detenga las huestes cristianas que cercan la ciudad. Una noche, la imagen desaparece misteriosamente de la mezquita. Tras una búsqueda infructuosa, el Rey de Jerusalén ordena una cruel represalia: todos los cristianos de Jerusalén serán ejecutados, a menos que no aparezca el autor del robo. Sofronia, una bella e inocente doncella cristiana, decide sacrificarse para salvar a sus correligionarios. Se autoinculpa de la sustracción de la efigie de la Virgen, aduciendo que no puede devolverla porque acaba de quemarla en el fuego. Interviene entonces otro joven cristiano, Olindo. Secretamente enamorado desde hace tiempo de la bella Sofronia, Olindo desmiente ante el rey la versión de Sofronia, responsabilizándose a su vez del robo. El Rey de Jerusalén no sabe a cuál de las dos versiones atenerse. En la duda, manda ejecutar a entrambos los sospechosos. Los moros están encendiendo la hoguera, cuando aparece la hermosa y valiente Clorinda. La generosidad y el amor de Olindo y Sofronia han hecho mella en su corazón. Haciendo uso de su reconocida autoridad, ordena que se suspenda de inmediato la ejecución y que se libere a los dos jóvenes. Olindo y Sofronia, incrédulos, dan las gracias a su misteriosa salvadora.

dole el nombre a la pareja de amantes: en *Jerusalén P* los jóvenes cristianos se llaman Solinda y Lustaquio; en *Jerusalén N* aparecen como Solinda y Teodoro.

Recordemos que en la *Gerusalemme liberata*, tras haber sido atado junto con su amada a la picota, el joven cristiano juega con la ambivalencia entre los lazos de amor y los lazos que le atan a él y a su amada en la pira:

*Composto è lor d'intorno il rogo omai,
e già le fiamme il mantice v'incita,
quand' il fanciullo in doloroso lai
proruppe, e disse a lei ch' è seco unita:
—Quest' è dunque quel laccio ond' io sperai
teco accoppiarmi in compagnia di vita?
questo è quel foco ch' io credea ch' i cori
ne dovesse infiammar d' eguali ardori?
Altre fiamme, altri nodi Amor promise,
altri ce n' apparecchia iniqua sorte.
Troppo, ah! ben troppo, ella già noi divide,
ma duramente or ne congiunge in morte.¹¹
(Gerusalemme liberata, II, 33-34)*

Las versiones adaptan la situación de la siguiente manera:

¹¹ Para las citas utilizo la edición de Lanfranco Caretti, Mondadori («I Meridiani»), Milán 1979. Bartolomé Cairasco de Figueroa traduce: «En torno estaba el fuego ya dispuesto/ y las llamas el fuego ya convida,/ cuando con triste voz el mozo apuesto/ dijo a la que con él estaba unida:/ —¿Es éste el lazo del amor compuesto, do contigo esperé pasar la vida?/ ¿Es éste el fuego que igualmente había/ de aficionar las almas tuya y mía?// Diversa llama Amor, diverso nudo/ me prometió, del que la suerte ha hecho;/ ésta no apartó cuanto ella pudo/ y juntónos al fin con lazo estrecho:/ mas, ya que he de morir, del fuego crudo/ estimo ser consorte, pues del lecho/ serlo no merecí: tu hado siento,/ no el mío, pues tan junto a ti me ausento.//» (en Bartolomé Cairasco de Figueroa, trad. de Torquato Tasso, *Jerusalén libertada*, ed. de Alejandro Cioranescu, Aula de Cultura de Tenerife, [s.l.] 1967, pp. 74-75). Juan Sedeño traduce: «La llama ríguosa ya esperaba/ sus cuerpos de los fuelles encendida;/ cuando él, que a las espaldas della estaba,/ dijo con voz tremante y dolorida;/ —¿Son éstos, di, los lazos que pensaba/ tener contigo en una sola vida? ¿Son éstas, di, las llamas tan estrañas,/ que habían de trancender nuestras entrañas?/ Otros ñudos Amor nos prometía,/ y otro fuego, aunque recio, no tan fuerte;/ si apartados Fortuna nos tenía/ ahora nos ayunta cruda suerte;/ de la tuya me pesa, y de la mía/ me place, pues por ti recibo muerte;/ que si no se juntaron en la cama/ juntarse han nuestros cuerpos en la llama./» (*Jerusalén libertada*, Madrid: Pedro Madrigal, 1587, fol. 22v).

*Jerusalén P**LUSTAQUIO*

*No penséis siento el rigor
de esta cuerda, oh gente cruda,
que más me aprieta y añuda
el fuerte brazo de amor.*

*No pensé yo que éste fuera,
Solinda, el que nos juntara,
sino que amor ordenara
laçadas de otra manera.*

*Días ha, Solinda bella,
que te vi y te adoré.*

(I, vv. 560-568)

*Jerusalén N**TEODORO*

*Bien supo el Rey que convino
atarnos de aquesta suerte
por dar lugar a la muerte
en su ordinario camino.*

*Que si esa presencia bella
en ese punto mirara
como la muerte llegara
a quien se mirara en ella,
que aunque mi vida ofrecí
no pude salvar tu vida
y así nace en una herida
entrambas muertes en mí.*

(papel núm. 42; fol. 2rB)

Resulta claro que el dramaturgo de *P* trabaja con el texto de la *Gerusalemme* bajo los ojos, traduciendo y adaptando la octava de Tasso. El juego sobre los lazos de amor y los que atan a los dos mártires (*Altre fiamme, altri nodi Amor promise,/ altri ce n'apparecchia iniqua sorte*) pasa directamente a la réplica de Lustaquio (*No pensé yo que éste fuera,/ Solinda, el que nos juntara,/ sino que amor ordenara/ laçadas de otra manera*). En *Jerusalén N*, en cambio, a pesar de producirse la misma situación dramática, el calco desaparece por completo.

Siempre en el mismo episodio de la *Gerusalemme*, Olinda se niega a confesar al rey el paradero de la imagen de la Virgen que ella misma dice haber robado:

*Qui comincia il tiranno a risdegnarsi;
poi le dimanda: —«Ov' hai l' imago ascosa?»—
—«Non la nascosi» —a lui risponde— «Io l' arsi,
e l' arderla stimai laudabil cosa;
cosí almen non potrà più violarsi
per man di miscredenti ingiuriosa.
Signore, o chiedi il furto, o'l ladro chiedi:
quel no'l vedrai in eterno, e questo il vedi».¹²
(Gerusalemme liberata, II, 24)*

¹² Bartolomé Cairasco de Figueroa traduce: «Comienza a desdeñarse aquí el tirano;/ pregunta por la imagen; y animosa/ ella responde: —Dila al fuego insano;/ y el quemarla estimé por grande cosa:/ al menos no podrá bárbra mano/ descreída violarla desdeñosa./ O el hurto buscas, o el ladrón visible:/ aqueste ves, aquél ya no es posible.//» (*Jerusalén libertada*, p. 73). Juan Sedeño traduce: «Aquí el tirano pide desdeñado,/ dónde escondió la imagen de su diosa;/ Respóndele:— Señor, yo la he quemado,/ por parecerme ser notable cosa;/ Así no será el vulto violado/ de mano poco crédula injuriosa;/ el hurto pide, o el ladrón valiente;/ aquél no verás jamás, yo estoy presente.» (*Jerusalén libertada*, fol. 21r).

En las dos versiones la situación queda adaptada de la siguiente manera:

Jerusalén P

SOLINDA

*Cuando me atreví a rroballa,
y al peligro me dispuse,
en mi corazón propuse
de nunca jamás tornalla.*

*Y porque amenaça o rruego
no torçiese mi intención,
con seguro coraçón
di la imagen santa al fuego.*

*Y fue bien que se abrasase
en el fuego aquel rretablo
antes que en poder del diablo
y en el tuyo se entregase.*

*Así que ya es por demás
poner aquí tu cuidado,
que si el ladrón has hallado
el hurto no le hallarás.*

(I, vv. 448-463)

Jerusalén N

SOLINDA

*Yo soy sola quien hurté
la imagen en quien confío
no mirando al riesgo mío
por lo que debía a mi fe.*

*Sola soy culpada en ello,
y sola vengo a pagallo.*

*Quien se atrevió a confesallo
pudo atreverse a hacello.*

(papel núm. 41; fol. 1rA)

La estructura simétrica de los últimos dos versos de la octava de Tasso (*Signore o chiedi il furto o'l ladro chiedi:/ quel no 'l vedrai in eterno, e questo il vedi*) vuelve a aparecer en los últimos dos versos de la réplica de *Jerusalén P* (*que si el ladrón has hallado/ el hurto no le hallarás*), pero no atañe a la adaptación del otro testimonio, *Jerusalén N*, que simplemente resume en dos prosaicas redondillas el juego de antítesis de la articulada argumentación de Solinda.

En lo que se refiere a la construcción de las escenas y de las secuencias, *Jerusalén N* presenta, en cambio, secuencias procedentes de la fuente italiana que faltan en *Jerusalén P*.

Siguiendo el modelo de Tasso, el episodio de Olindo y Sofronia concluye, en *Jerusalén N*, con la llegada de Clorinda que libera a los dos jóvenes¹³. En cam-

¹³ No se nos ha conservado el *papel de actor* de Clorinda, pero las últimas réplicas de la hoja de *Solinda* dicen:

Consideras

*Señor, quienquiera que seas,
dexa al rey seguir su furia,
si es que nuestro bien deseas,
que en la vida está la injuria
y en la muerte no lo creas.*

bio, *Jerusalén P* suprime la secuencia de la intervención liberadora de Clorinda, insertando su narración en una réplica retrospectiva de la misma Clorinda, que cuenta por qué había liberado a los dos jóvenes¹⁴.

¿Qué podemos deducir de todo esto? Resulta evidente que el proceso de redacción de la pieza ha tenido diferentes fases, la obra ha sido varias veces remozada y que *Jerusalén P* y los fragmentos de *Jerusalén N* son eslabones que no nos permiten reconstruir en su entereza todo el proceso. Lo que se puede hacer es avanzar una hipótesis plausible del proceso de redacción de la obra, basándonos en los datos que hemos reunido y en lo que sabemos del proceso de transmisión de textos del Siglo de Oro. Una primera redacción de *La Conquista de Jerusalén* fue seguramente en cuatro jornadas. Puesto que el poema se publicó en febrero de 1581 y sabemos que la pieza ya se representaba en junio de 1586, estas dos fechas representan respectivamente los términos *post quem* y *ante quem* de su composición. Sabemos que el dramaturgo compuso esta obra teniendo sobre su escritorio el texto del poema, casi seguramente la versión original, de la que a veces traducía literalmente octavas enteras.

De los dos testimonios de la obra que han llegado hasta nosotros, *Jerusalén P* es el texto que más se acerca a esa versión originaria. Tras la primera redacción, algún autor de comedias refundió la obra por razones que se nos escapan, pero siguiendo una praxis bastante común en la época. El resultado de esta refundición es *Jerusalén N*, que se representó en 1586.

triste
En poca deuda te quedo,
muerte, que al fin no viniste.
fin.

Estas réplicas presuponen la intervención de un personaje desconocido a Solinda (*Señor, quienquiera que seas*) que impide la ejecución y libera a la joven, tal y como ocurría en la *Gerusalemme liberata*. Sabido es que Clorinda viste armadura, y ésta es la razón por la que Solinda cree en un primer momento haber sido liberada por un caballero.

¹⁴ Véase Jornada Segunda, vv. 107-114:

CLORINDA
[.....]
Toma, señor, la espada, el arnés toma,
y deja los hechiços falsos, vanos,
que los que se han de usar en esta parte
son la industria y [el] furor de Marte.
Yo quité los christianos que tu ira
al fuego condenó, porque mi intento
por otros medios de más honrra aspira
de rreduçir tu estado a salvamento.

La primera redacción sufrió a continuación otros cambios de menor envergadura e independientes de *Jerusalén N*: se refundieron algunas escenas, se transformaron algunos personajes y, en un último intento de adaptar una vieja obra a la nueva moda de los textos en tres jornadas, se unieron los actos tercero y cuarto, dando como resultado el texto de *Jerusalén P*.

UN NUEVO FRAGMENTO TEATRAL CERVANTINO

Para determinar la autoría de *La Conquista de Jerusalén*, *Jerusalén N* no nos ha sido de gran ayuda. Confirma simplemente algo que se había conjeturado a través del análisis del manuscrito de Palacio, a saber, que la obra debía de haber circulado anteriormente en cuatro jornadas y que fue compuesta entre 1581 y 1586.

Si *Jerusalén N* no aporta ningún dato de interés sobre la paternidad de la obra, el examen del fajo de papeles de actor conservado en la Biblioteca Nacional nos depara una pequeña sorpresa sobre la relación entre *La Conquista de Jerusalén* y la obra cervantina. Al lado de los papeles de actor de Erminia, Godofredo, Solinda y Teodoro, se encuentra el papel de actor relativo a una figura alegórica —*la Ocasión*— de una comedia sin especificar¹⁵. Por el nombre de la figura alegórica y por las réplicas no ha sido difícil identificar la pieza en que estaba insertada esta parte: es *El Trato de Argel* de Cervantes, la primera obra que el escritor escribió a la vuelta de su cautiverio argelino¹⁶.

Sabido es que *El Trato de Argel* nos ha llegado a través de dos manuscritos, conservados respectivamente en la Hispanic Society y en la Biblioteca Nacional (ms. 14.630). Desde un punto de vista textual, el papel de actor de *la Ocasión* procede de un manuscrito afín al de la Biblioteca Nacional¹⁷.

La presencia de este fragmento desconocido del teatro cervantino —que por otro lado confirma que *El Trato* fue efectivamente representada en la época—, nos da una idea de las sorpresas que todavía nos puede deparar el estudio de los fondos teatrales manuscritos. En lo que se refiere al problema de la paternidad de *La Conquista de Jerusalén*, resulta curioso que el rastro dejado por esta pieza nos lleve directamente a un fragmento de *El Trato de Argel* de Cervantes. Cabe preguntarse si nos encontramos con los papeles de actor de una compañía a quien Cervantes había vendido sus primeras comedias (*El Trato* y *La Jerusalén*) o si,

¹⁵ B.N.M. ms. 14.612 /8 núm. 27 (en la numeración de los papeles hay discrepancias entre la que ofrece el catálogo de Paz y Melia y la que se encuentra en los mismos papeles. Me atengo a la segunda).

¹⁶ Fue escrita entre 1581 y 1583, según la verosímil conjetura de Jean Canavaggio, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, París: P.U.F., 1977, p. 20.

¹⁷ Al final de las réplicas del papel de *la Ocasión*, el actor ha anotado algo en una grafía muy cursiva que por desgracia no he conseguido descifrar.

por el contrario, la contigüidad de los dos fragmentos se debe a un simple azar. Por el momento no podemos dar una respuesta, sino simplemente reunir y acumular indicios, rastros y huellas de este teatro perdido.

EL MANUSCRITO DE *LA NUMANCIA* Y EL MANUSCRITO DE *LA CONQUISTA DE JERUSALÉN*

Cuando en 1962 don Antonio Rodríguez-Moñino rescató de los fondos de la Hispanic Society una copia manuscrita de *La Numancia* y de *El Trato de Argel* pareció que se iban a abrir nuevos caminos en el estudio textual del primer teatro cervantino¹⁸. El manuscrito recuperado resultaba ser el ejemplar utilizado por Gabriel Sancha para preparar la que fue la primera edición de las dos obras cervantinas, que se publicó en 1784. Como ya se podía deducir por la edición dieciochesca, el testimonio de la Hispanic Society presentaba una versión del texto de *La Numancia* discrepante en muchos puntos de la que ofrecía el otro manuscrito de la obra, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid con la signatura 15.000.

A raíz del descubrimiento de Rodríguez-Moñino, se imponía un atento cotejo de los dos testimonios —el de la Biblioteca Nacional y el del Hispanic Society—, que pudiese desembocar en una edición crítica de esta obra maestra del teatro cervantino. Por desgracia, durante estos últimos treinta años los estudios cervantinos se han aventurado por derroteros muy alejados de los problemas planteados por los dos manuscritos y sólo muy recientemente se ha intentado colmar esta laguna¹⁹. Significativo es el caso del ms. 15.000 de la Biblioteca Nacional, uno de los dos testimonios que nos han transmitido el texto de *La Numancia*. Algunos investigadores se han ocupado de su relación con el de la Hispanic Society, pero nada sabemos de su historia²⁰. ¿De dónde procede el manuscrito? ¿Se trata de una copia que ha corrido por los corrales? ¿Cuándo fue redactado? ¿A quién perteneció?

Con su acostumbrado celo bibliográfico, Cayetano de la Barrera, quien lo descubrió en 1852 y a quien perteneció antes de pasar a la Biblioteca Nacional, antepuso al manuscrito unas páginas autógrafas en las que daba cuenta de las circunstancias del hallazgo. Merece la pena reproducir aquí algunos párrafos de la noticia del erudito bibliófilo, conservando su peculiar grafía:

¹⁸ Antonio Rodríguez-Moñino, «Reaparición de un manuscrito cervantino (*El Trato de Argel* y *La Numancia*)», *Anuario de Letras*, IV (1964), pp. 247-253.

¹⁹ Véanse las recientes ediciones de Alfredo Hermenegildo, (*La destrucción de Numancia*, Madrid: Castalia, 1994) y de F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas (*La Numancia*, Madrid: Alianza Editorial, 1996).

²⁰ Sigue siendo un punto de partida de gran utilidad Jean Canavaggio, «A propos de deux comédies de Cervantès: quelques remarques sur un manuscrit récemment retrouvé», *Bulletin Hispanique*, LXIII (1966), pp. 5-29.

«En mayo del año 1852 compró D. Tiburzio González, comerciante de libros de esta capital, los que habían pertenecido a D. Manuel Tejada, artífice relojero que fue en la misma, reunidos por su viuda; i entre ellos ocho antiguos mss. de comedias españolas que reservó para mi con amistosa atención.

Hallábanse quando los adquirí, sueltos, sin indizios de haber estado encuadernados juntos, ni en otras piezas, i perfectamente conservados. Presentan en su parte material ciertos caracteres comunes: sus letras, sin embargo, son varias; todos de fines del siglo XVI o prinzipios del inmediato.

Tres de estas comedias son del insigne Lope de Vega Carpio: una de ellas escrita y firmada de su mano en Alba de Tormes; enero de 1594; otra en parte escrita i corregida por él, i la tercera toda de mano diferente. Quatro son anónimas i de ellas tres ineditas i desconozidas. La octava de estas piezas, en el orden que vamos siguiendo, es la contenida en el presente volumen: «La Numancia» del inmortal Cervantes. (pp. 2-3).

«Ofreze el presente ms. de «La Numancia», según ya llevamos indicado, ciertos caracteres en su parte materiales comunes con los que presentan los otros siete mss. que se hallaron juntamente. Tales son: la manera o fórmula del encabezamiento; el término con la palabra finis; el llevar como por adorno ciertas rubricas al frente i al fin, i el carezer de foliatura. (pp. 3-4).

Como muy oportunamente observaba La Barrera los ocho manuscritos presentan características comunes y fueron redactados según un diseño gráfico muy preciso y predeterminado. Lo que La Barrera no podía saber es que los ocho manuscritos que él había adquirido, y entre ellos el de la *La Numancia*, pertenecían a una familia de manuscritos teatrales que reúne alrededor de sesenta piezas, todas de finales del siglo XVI, hoy conservada en su mayor parte en la Biblioteca de Palacio de Madrid. Esta colección, que en la época de La Barrera todavía no era conocida, se formó en los últimos años del siglo XVI y perteneció a Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar, corregidor de Toro (1598-1601) y posteriormente de Valladolid (1602-1605)²¹.

Pues bien, lo curioso es que se trata de la misma colección que nos ha transmitido *La Conquista de Jerusalén*. Aunque no es un mismo copista el que ha llevado a cabo la transcripción de *La Numancia* y de *La Conquista de Jerusalén*, ambos manuscritos presentan características gráficas similares. Más aún, el copista que transcribe *La Numancia* se puede identificar sin dificultad con aquel Zárate que, en la misma colección, firma la copia de *Los Donaires de Matico* de

²¹ Se describe la colección en Stefano Arata, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Pisa: Giardini, 1989. Sobre la relación entre la colección de Palacio y el Conde de Gondomar, remito a Id., «Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (el Conde de Gondomar y Lope de Vega)», *Anuario Lope de Vega*, II, (en prensa).

Lope de Vega, y cuya técnica de trabajo ha sido bien estudiada por Marco Presotto²².

La adscripción del manuscrito de *La Numancia* a la colección teatral del conde de Gondomar, el hecho de que presente los mismos rasgos codicológicos de otros manuscritos, entre ellos el de *La Conquista de Jerusalén*, nos permite reconstruir algunos eslabones de su historia textual. Es muy probable que al igual que toda la colección del conde de Gondomar, la copia de *La Numancia*, conservada en la Biblioteca Nacional fuese redactada en la última década del siglo XVI, más precisamente en el período 1590-1596²³. En esos años, algunos copistas llevaron a cabo por encargo la copia de una serie de manuscritos de comedias que habían corrido por los teatros en los años anteriores. Algunas de estas piezas están todavía en cuatro jornadas y pertenecen a los primeros años ochenta del siglo, otras son de Lope de Vega, de su primera época, entre ellas *Los hechos de Garcilaso y el moro Tarfe*, que se considera la más antigua de toda su producción y que ha llegado hasta nosotros sólo a través de este manuscrito de la colección Gondomar. Buena parte de estos manuscritos descienden de copias de actores y presentan los errores típicos de los manuscritos que han corrido por los escenarios. Un detallado estudio codicológico de la colección creo que podrá depararnos todavía numerosas sorpresas.

Sabemos, además, que en un primer momento los manuscritos del conde de Gondomar estaban reunidos en varios volúmenes según un orden temático, y sólo posteriormente algunos de estos textos —entre ellos *La Conquista de Jerusalén*— se desglosaron y vendieron. De haber aparecido *La Conquista de Jerusalén* y *La Numancia* juntas en la misma colección, es muy posible que la atribución cervantina de *La Conquista* hubiese resultado inmediata a los ojos de los eruditos, dado el fuerte parecido métrico y estilístico de las dos piezas y por el hecho que Cervantes contaba haber compuesto a la vuelta del cautiverio «*Los Tratos de Argel, La Numancia, ... La Jerusalén...*».

Concluyo estas breves notas con una observación de carácter general. Los estudiosos del teatro áureo, sobre todo el de finales del siglo XVI, chocan a menudo con el problema de la pérdida de la mayoría de los testimonios. Las piezas supérstites de este inmenso naufragio se reducen a pocos centenares de manuscritos diseminados por la vasta geografía de las bibliotecas europeas y americanas. Si cada manuscrito, analizado aisladamente, nos parece mudo y enigmático (la gran mayoría están sin fechar, sin nombre de autor y sin indicación de procedencia), en el momento en que conseguimos establecer relaciones codicológicas o de filiación entre manuscrito y manuscrito asistimos a una inte-

²² Véase su cuidada edición: Lope de Vega, *Los donaires de Matico*, ed. de M. Presotto, Krasel: Reichenberger, 1994.

²³ Para la discusión sobre la datación de la colección remito al artículo citado en la nota 21.

resante metamorfosis: de inertes piezas arqueológicas estos fragmentos van transformándose en entidades históricas que nos ayudan a contrarrestar algo el silencio del tiempo. En el caso que hemos analizado, vemos cómo los aspectos codicológicos de un manuscrito anónimo de la Biblioteca de Palacio (*La Conquista de Jerusalén*) permiten arrojar algo de luz sobre la tradición textual del primer teatro cervantino y recuperar un fragmento desconocido de su teatro (el papel de actor de *El Trato de Argel*). Al mismo tiempo, los testimonios cervantinos con los que nos hemos topado siguiendo las huellas del manuscrito de Palacio, parecen respaldar, por su parentesco material y su común historia textual, una posible paternidad cervantina de *La Conquista de Jerusalén*.

STEFANO ARATA
Dipartimento di Studi Romanzi
Università di Roma «La Sapienza»

ACERCA DE LA UBICACIÓN DEL CORRAL DE LAS ATARAZANAS¹

Es fruto del propio azar, en tantas ocasiones, volver a trabajar sobre un tema del que ya se vertieron ciertas opiniones. El «azar», una cena y cierta información «errónea»² me ha llevado a interesarme, otra vez, por el corral de **Las Atarazanas**, el segundo de los corrales sevillanos que se construyó *ex profeso* en el siglo XVI³. Y aunque aparentemente no ha transcurrido mucho tiempo desde que apareció ese trabajo, mi investigación de archivo pudo correr pareja —y a la vez ignorada— a la que otros investigadores hacían desde otros campos científicos. Me refiero a la producida para la celebración del 400 Aniversario de la Casa de la Moneda de Sevilla, que tuvo lugar en el año de 1988 y, con tal motivo, el área de cultura del Excmo. Ayuntamiento, montó una Exposición Conmemorativa donde se mostraron los resultados de las excavaciones y estudios que, desde 1985, se venían realizando en el área de la Gerencia Municipal de

¹ Este trabajo se enmarca dentro de la línea de investigación que realiza el grupo 5013 de la Junta de Andalucía, titulado «El teatro en Sevilla y su provincia».

² Agradezco al doctor D. José León Vela, arquitecto, el que me informara de los nuevos estudios que se habían realizado sobre la Casa de la Moneda de Sevilla. Fue uno de los pioneros en los estudios de esta zona y el «recordar» desordenadamente unas noticias, hizo dedicarme al estudio de la ubicación del Corral de las Atarazanas.

³ Cfr.: Piedad Bolaños, «Pedro Saldaña, Diego de Vera y el Corral de las Atarazanas de Sevilla», en *En torno al teatro del Siglo de Oro*, Actas de las Jornadas IX-X de Almería (Almería: Instituto de Estudios Almerienses/Diputación de Almería, 1995), 63-69.

Urbanismo⁴, la cual se preocupa por recuperar un patrimonio histórico, a la vez que devuelve a la ciudad un digno complejo urbanístico.

Bien alejados están los intereses de estos profesionales de Gerencia de Urbanismo de los que nos mueven a los investigadores del teatro, pero que, sin embargo, en esta ocasión sus estudios fueron indispensables para ubicar hoy correctamente el **corral de las Atarazanas** y, apoyada en ellos, podré desmentir los testimonios recogidos en las historias literarias que hasta el presente se conocen, para que no se sigan repitiendo los mismos errores. Es algo así como una fuerza sobrenatural que, apoyada en el poder de la palabra ya pronunciada, nos impide acercarnos a la evidencia. Pero si la «palabra» puede derrotar la «verdad», también la misma palabra puede tender al bien y servir para evidenciar lo que es imposible negar. He aquí **mis palabras** y algunas **imágenes** para **evidenciar** la más que probable ubicación del CORRAL DE LAS ATARAZANAS.

Prácticamente, todos los historiadores de los corrales de comedia sevillanos han situado este corral en las **Atarazanas de los Caballeros**⁵, hecho que no podemos negar, y si atendemos a este croquis de la zona en la época medieval (LÁMINA I)⁶, el nº 6 corresponde al espacio denominado como «Atarazanas de los Caballeros» y, frente por frente, se encuentran las «Atarazanas del río»⁷, por lo que quedan ambos espacios bien diferenciados y sin posibilidad de equívocos. Dado que el espacio es bastante amplio pretendemos demostrar, con la mayor precisión posible, su localización.

El trabajo más reciente que se ha ocupado de este problema es el realizado por el profesor Sentaurens, al que me remito para situar este corral. Dice así: «C'est un petit quartier aux maisons regroupées en quadrilatère, délimité par les rues Habana, El Jobo, Guínés et Matienzo, qui s'étend à mi-chemin entre la

⁴ Agradezco al Doctor D. José Núñez, la amabilidad y diligencia que mostró por atender mi solicitud.

⁵ «... Diego de Vera, digo que Vmd. me dio en arrendamiento la guerta de las Atarazanas que dicen de los Caballeros, que es enaja a estos Alcázares Reales...» (José Sánchez Arjona, *Noticias referentes a los Anales del teatro en Sevilla. Desde Lope de Vega hasta finales del siglo XVII*, Ed. Fác. Con prólogo de P. Bolaños y M. de los Reyes, (Sevilla, Clásicos Sevillanos, 1994), 59) y «... la extensa huerta y corral de Atarazanas de los caballeros...» (Celestino López Martínez, *Teatros y comediantes sevillanos del siglo XVI. Estudio documental*, (Sevilla: Imprenta Provincial, 1940), 65).

⁶ Esta lámina corresponde a la fig. 11 del libro de Mercedes Espiau Eizaguirre, *La Casa de la Moneda de Sevilla y su entorno. Historia y morfología*, (Sevilla: Universidad de Sevilla/Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1991), 37.

⁷ Cfr. María del Carmen Galbis Díez, «Las Atarazanas de Sevilla», en *Archivo Hispalense*, nº 109, (1961), 155-184. En el citado artículo —breve resumen de lo que fue su trabajo presentado como Tesis de Licenciatura en la Universidad de Sevilla—, la autora nos presenta a todos los inquilinos de las Atarazanas del río reunidos en los diferentes oficios que practicaban.

Cathédrale et la Tour de l'Or»⁸. El espacio al que se refiere el profesor lo podemos ver en la LÁMINA II⁹. Para poder confirmar esta ubicación o, por el contrario, rebatirla —como es mi intención— hemos de remontarnos al pasado histórico de este espacio ya que desde hacía algunos siglos formaba parte del casco urbano de la ciudad.

En la época Almorávide «... es sólo un terreno extramuros, sin uso alguno, situado en el encuentro del Tagarete con el Guadalquivir, lo que le hacía inundable periódicamente.[En el período Almohade] el espacio amurallado se amplió hacia el sur, hasta el citado arroyo, englobando este enclave al que se dotó por primera vez de un uso específicamente urbano»¹⁰. Podemos visualizar este emplazamiento y su absorción por la vorágine de la ciudad en las LÁMINAS III y IV¹¹. La zona que nos interesa se incorpora a la ciudad con la construcción de la muralla que la cercaba, iniciada en 1122, y fue el lugar elegido por Abu-Hafs —hermano del califa Sayyid Abu Hafs— para construirse un palacio. Las obras se iniciaron en 1172 y terminaron en 1184¹². Su cercanía al río hizo que desde su historia más remota sufriera constantes inundaciones, incluso siendo ya espacio habitado —como veremos más adelante—.

Desde este primer momento quedaron perfectamente diferenciados dos espacios: uno, el que ocupó propiamente el palacio y otro, el que ocuparan huertos y jardines. Dice Juan Luis Trillo: «Una [zona] próxima al palacio, más urbanizada, donde muy posiblemente se encontraba un jardín arbolado con especies frutales y el resto que estaría ocupado por huertos que se mantendrían suficientemente regados por el aljibe, situado a un nivel superior y proveyendo de agua tanto los surtidores interiores del palacio como las canalizaciones de los naran-

⁸ Jean Sentaurens, *Séville et le théâtre de la fin du Moyen Âge à la fin du XVIIe siècle*, (Bordeaux, 1984), 2 vols., vol. I, 117. Una vez más deseo expresar mi reconocimiento de gratitud y admiración al prof. Sentaurens por su excelente trabajo, de conjunto, sobre el teatro del Siglo de Oro sevillano. Mis «pequeñas» matizaciones no invalidan la gran aportación que, en su día, realizó el citado investigador.

⁹ Esta lámina corresponde a la nº 10 del «Estado actual. Planta baja» del *Plan especial Casa de la Moneda*, aprobado definitivamente por la comisión provincial de Urbanismo de Sevilla, el día 20 de abril de 1983. El equipo que lo redactó fue: D. Juan Ruesga Navarro y D. José Núñez Castain. La información básica está tomada de D. Luis Recuenco Aguado, D. José León Vela y D. José Núñez Castain.

¹⁰ José García-Tapial y León y José Cabeza Méndez, «Recuperación de la cerca Almohade de la ciudad de Sevilla en el recinto de la Casa de la Moneda», en *Archivo Hispalense* (1989), nº 220, pp. 291-297; 291.

¹¹ Corresponden a los planos 1 y 2, respectivamente, del *Plan especial Casa de la Moneda*, citado anteriormente.

¹² Cfr., como último estudio publicado, el de D. Rafael Manzano Martos «El Alcázar de Sevilla: Los Palacios Almohades», en *El último siglo de la Sevilla Islámica (1147-1248)*. Catálogo de la exposición celebrada en Sevilla por la Universidad de Sevilla y Gerencia de Urbanismo, desde el 4 de diciembre de 1995 hasta el 14 de enero de 1996. (Sevilla: Universidad de Sevilla/Gerencia Municipal de Urbanismo, 1995), 101-124.

jos y las huertas»¹³, manteniéndose esta disposición hasta finales del siglo XVI —como pretendemos demostrar—: por un lado un espacio construido —siempre en el mismo sitio, con mayor o menor extensión— y otro de huertos, y todo ello conformaban las **Atarazanas de los Caballeros**.

En este recorrido histórico que nos hemos impuesto presentarles, debemos mencionar que Alfonso X el Sabio destinó este lugar a Cárcel Real (para caballeros de linaje), conservando el espacio abierto o huertos para que los caballeros hallen placer «... por que la humanidad de los hombres demanda á las vezes otra manera de recreación, [y] hay junto á esta Plaza de la que vengo hablando, una huerta llena de Arboles, con una calle de ellos, hecha á un lado, donde toman plazer,...»¹⁴, sabiendo que era un lugar seguro por hallarse protegido por la línea de la muralla. Este uso carcelario permaneció hasta bien entrado el S. XVI y desaparecerá por motivos muy diversos dejando paso a construcciones o conjunto de viviendas, bodegas o almacenes que arrendará el Alcázar a particulares¹⁵. Pero siempre existirá una diferencia clara entre el espacio «edificado» tradicionalmente y el espacio «abierto» o zona de huertos. Así, por ejemplo, en 1546, Francisco de Ledesma —Secretario del Rey— presenta una relación de las rentas que generan las casas edificadas en ese espacio, así como la «huerta», también propiedad del Alcázar, pero con una renta independiente¹⁶.

Más tarde, en 1571, Cornelio Valdovino arrienda todo el conjunto edificado, tal y como pueden ver en la LÁMINA V que les presento, y que pertenece a una hipótesis de restitución llevada a cabo por Dña. Mercedes Espiau¹⁷, y un año antes, en 1570, Francisco de Ayllón arrendó la huerta de las Atarazanas, por tres años, pagando 30.000 maravedís y un diezmo, cada año¹⁸. En 1573

¹³ Juan Luis Trillo de Leyva, *Sevilla: la fragmentación de la Manzana*, (Sevilla, Universidad de Sevilla/Consejería de Obras Públicas, 1991), p. 113.

¹⁴ Luis de Peraza, *Historia de la Imperial Ciudad de Sevilla*, (manuscrito), Biblioteca del Archivo Municipal de Sevilla, Sig. 1/18, fol. 1.058.

¹⁵ La documentación referida a los diversos contratos que se realizaron con los inquilinos, se encuentra en el Archivo del Real Alcázar de Sevilla. Agradezco a Patrimonio Real y personalmente a D. Ángel Martín, jefe de seguridad, la amabilidad que ha tenido para que, a pesar de no disponer del personal idóneo para abrir al público el citado archivo, hizo posible que pudiera consultar estos fondos.

¹⁶ A.G. de Simancas. Casas y Sitios Reales, leg. 270/1, s.f. «Relacion de Francisco de Ledesma, Secretario de Su Magestad con las rentas que dan las casas y edificaciones del Alcazar en Sevilla», entre ellas las «atarazanas de los Caballeros: las casillas de afuera; un tinte; la huerta».

¹⁷ *La casa de la Moneda de Sevilla...* cit., p. 41.

¹⁸ Archivo del Real Alcázar de Sevilla, Caja 139, nº 54.

Diego de Vera¹⁹ arrendará, por primera vez, la huerta, como más tarde veremos.

Y en 1579, el 23 de mayo, Francisco Bernal, mercader flamenco afincado en Sevilla, demanda, en alquiler, la parte edificable para «labrar y hacer en la Atarazana de los Caballeros cuatro casas y otros edificios... con sus altos y sus bajos de muy buena obra». Además —dice el documento— «... hizo y edificó una calle nueva en las atarazanas de los caballeros que se llama de su propio nombre...»²⁰, pero no es cierto que por primera vez apareciera la «calle nueva» ya que en la documentación conservada y relacionada con el alquiler de la huerta de las Atarazanas de Francisco Ayllón (1570-1573) ya aparece mencionada en varias ocasiones. La hipótesis de esta nueva distribución la podemos observar en la LÁMINA VI, igualmente reconstruida por la doctora Espiau²¹. El arrendamiento asignado a Francisco Bernal se plasmó en la escritura firmada el 19 de julio de 1579. La presencia de la calle «nueva» confiere al espacio, hasta ese momento **único**, una autonomía a la zona construida con respecto al huerto o huerta, el cual estaba arrendado a otra persona distinta que no era sino Diego de Vera²².

Situémonos ahora en el año de 1585, fecha en la que Diego de Vera recibe una notificación del Alcázar en la que se le invita a abandonar la huerta —por lo que tiene que levantar el corral que había construido, en madera ya que —le dicen— necesitan el espacio para ubicar la nueva Casa de la Moneda. Como es sabido, Diego de Vera suplica a la Corona se le conceda otro espacio —que le

¹⁹ Diego de Vera, sevillano, hubo de nacer en 1535, ya que en el proceso que sigue Tomás Gutiérrez contra la Cofradía sevillana del Santísimo Sacramento del Sagrario de la Catedral, él aparece como testigo y dice que tiene, en el año de 1593 —fecha del proceso—, 58 años; por ello, en la fecha de 1573 tiene, solamente, 38 años. (Cfr.: Jean Canavaggio, «Sevilla y el teatro a fines del siglo XVI: apostillas a un documento poco conocido», *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro. Ensayos dedicados a John E. Varey*, Ed. de J.M. Ruano, (Ottawa: Dovehouse, 1989, 81-99).

²⁰ Archivo del Real Alcázar, Leg. 55, Atarazanas III, s.f.

²¹ Cit., p. 43.

²² Si en 1573 arrendó Diego de Vera por primera vez la huerta, el contrato le cumple en 1576, año que vuelve a tomarla en alquiler por un tiempo de 18 años. (Archivo del Real Alcázar de Sevilla, caja 128, exp. 26). En mi opinión, el corral de comedias no lo había hecho ya que en el momento de finalizar un contrato y antes de hacer el siguiente, el Alcaide de los Reales Alcázares debía de hacer un informe sobre el estado de la propiedad que había sido alquilada, como había ocurrido en 1573. Cuando no se habían respetado las cláusulas se les debía de someter a un expediente sumarísimo, como así ocurrió con el arrendador Francisco de Ayllón. Al no existir documentación que refiera anomalías en el arrendamiento de Diego de Vera relacionada con su estancia de 3 años (1573-76) imaginamos que cumplió con todo lo pactado y optó por un nuevo arrendamiento, el cual consiguió sin problemas dado que había sido cumplidor y ofertó un precio muy elevado. Desde octubre de 1576 hasta febrero de 1578 es cuando hubo de realizarse la construcción del Corral de las Atarazanas.

darán en la Huerta de la Alcoba— para llevar allí su teatro, y así recuperar parte de la gran inversión que había realizado²³.

Históricamente se ha repetido que el autor de la fábrica del teatro de las Atarazanas fue Juan Marin Modeñin Bellini, ya que existe un contrato entre Diego de Vera y Bellini, firmado ante un notario sevillano, el 18 de mayo de 1574, en donde se comprometía a realizarlo²⁴. Sin embargo, dicho compromiso se cancela al año siguiente y se puede leer en una nota marginal, situada en la parte superior del folio que dice así:

«Sevilla, jueves veinte y ocho de abril de 1575 años, parecieron Diego de Vera y Juan Marin, contenidos en esta escritura y la mandaron cancelar y dieron por ninguna por cuanto entre ellos han sido de acuerdo que se deshaga y deshace lo en ella contenido para que no haya efecto y se dieron por libres y quitos de todo ello sin quedar obligados el uno al otro ni el otro al otro, a cosas algunas. Y lo firmaron de su nombre, siendo por [testigos] ... De Guevara e Francisco ..., escribano público de Sevilla» [Siguen las firmas]²⁵.

Por lo tanto, hemos de admitir, de hecho, que Bellini²⁶ no fue el autor del teatro de las Atarazanas y que, a finales de abril de 1575 todavía no se había alzado.

La Casa de la Moneda la construyó —como bien es sabido— Juan de Minjares aprovechando todo lo que de antiguo había y edificando nuevo muy poco más, no sólo por motivos económicos, sino también —como dice Mercedes Espiau— «por un concepto muy de acuerdo con el carácter del nuevo espíritu burgués: el de la libertad de utilización del lenguaje clásico en consonancia con las tradiciones, de tal manera que se respeten los esquemas tradicionales aunque debidamente racionalizados»²⁷. La LÁMINA VII que les presento responde a la planta de la Casa de la Moneda²⁸ que, en superficie, ocupa exactamente igual que el espacio que había alquilado Francisco Bernal, en 1579.

²³ Véase, Arhivo del Real Alcázar de Sevilla, Caja 138, exp. 28.

²⁴ Este documento viene reproducido fotográficamente en el anexo I de este trabajo. Ha sido utilizado por todos los críticos, siendo el último trabajo que lo transcribe el de los profesores J.M. Ruano de la Haza y J.J. Allen en su libro *Los teatros comerciales del siglo XVII y La escenificación de la comedia*, (Madrid, Castalia, 1994), 232-33.

²⁵ Archivo Histórico Provincial. Sección: Protocolos Notariales, Leg. Nº 7.778, Oficio XIII, año 1574, libro 2º, fol. 279rº.

²⁶ Hemos de comentar que, hasta el momento, no se han aportado nuevos datos sobre la vida y obra de este artista y, a pesar de declararse «Maestro Mayor en la Santa Iglesia de Sevilla», José Gestoso y Pérez, en su libro *Sevilla Monumental y Artística* (Ed. Facsímil, Sevilla: Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1980) no lo menciona en ninguno de los oficios.

²⁷ Cit., p. 53.

²⁸ Mercedes Espiau, op. cit., p. 56.

A los otros terrenos, que tradicionalmente habían sido huerta, no les afecta para nada la construcción del nuevo edificio, por lo que si se echa a Diego de Vera de las «huertas»²⁹ en 1585, no es porque estorbara su teatro para hacer la Casa de la Moneda —ya hemos visto cómo aprovechan la parte que estaba construida— sino porque podía ser una buena excusa para echar a un vecino que no había respetado el contrato original, en el que se hablaba de no poderse realizar en ese espacio otra actividad que la de «hortelano».

Cuando terminaron las obras de la Moneda, la tradicional «huerta» se convierte en un corral de vecinos —que seguramente le era más rentable a la Corona—, el cual se conoce por el nombre de su primer arrendador: Rodrigo de Segovia o Corral de Segovia (1594), que a principios del siglo XVII estará formado por cincuenta y ocho viviendas, altas y bajas. Y no habían transcurrido muchos años —nos situamos en 1616— cuando a ese mismo espacio se le conocerá como el **Corral de las Herrerías**, que alquiló Roberto Marselle a la muerte del Sr. Segovia. Nos ha quedado un excelente plano de este espacio, atribuido al Maestre Mayor de los Reales Alcázares — Bermondo Resta— y levantado en el mismo año que lo alquiló Marselle³⁰ (LÁM. VIII). Como podrán deducir, nos encontramos con la mejor planta —en cuanto a perímetro se refiere— de la **HUERTA DE LAS ATARAZANAS**, porque este es el espacio que ocupaba la «huerta» de las Atarazanas de los Caballeros, y este es el espacio que el 29 de septiembre de 1573 arrienda Diego de Vera a los Alcázares:

«Primeramente, con condición que se arrienda la dicha huerta —dice el contrato— por tiempo de tres años que comienzan a correr desde el día de San Miguel deste Año [...] Otrosí, con condición que no pueda tener ni tenga juego de bolos en la dicha huerta, so pena de quinientos maravedises [...]»³¹.

²⁹ Recordemos las palabras del contrato que realiza con el Alcázar: «... se arrienda la dicha huerta por tiempo de tres años...» (Cfr. Jean Sentaurens, *Seville et le théâtre...*, op. cit., pp. 117-118); y las palabras del contrato que Diego de Vera hace con Bellini: «Sepan cuantos esta carta vieren como yo, Diego de Vera, vecino desta ciudad de Sevilla en la collación de Santa María, por mí de la una parte y yo Juan Marín, escultor de la Santa iglesia desta ciudad de Sevilla, vecino della en la dicha collación, por mí de la otra parte [...] que por cuanto yo el dicho Diego de Vera tengo en renta de los alcázares reales toda la huerta de las Atarazanas de los Caballeros desta ciudad con ciertas casas de morada, por tiempo de tres años que comenzaron a correr por San Miguel de Septiembre del año pasado de quinientos y setenta y tres años...» (Cfr. Leg. 7.778^o, fols. 279^o-280^o). Al igual, se vuelve a mencionar en 1585, cuando se le despide, como la persona que disfrutaba las huertas: «... a Diego de Vera que tiene a renta la huerta de las dichas atarazanas, que luego lo desembaracen todo para que se comience la dicha fabrica...» (A. Real Alcázar de Sevilla, Leg. 69, «Casa de la Moneda»).

³⁰ Agradezco a D. José Luis Rodríguez, subdirector del Archivo General de Simancas, el haberme facilitado una copia —fiel del original— de este plano con la urgencia que le requerí.

³¹ Archivo del Real Alcázar de Sevilla, Caja 138, exp. 27.

No habían pasado muchos meses cuando Diego de Vera encargó a Juan Marín le hiciera un teatro de comedias, en madera, «... en la dicha huerta, en la parte e lugar que más e mejor acomodadamente sea...»³² y que no llegó a realizar, como hemos comentado. En su primer contrato (lo realiza por 3 años), debe pagar 45.283 maravedís (100 ducados al año más tres diezmos), y ninguno de sus fiadores pertenece al mundo de la farándula. La renovación de este contrato se realiza en octubre de 1576 y en él no se menciona para nada la existencia del *teatro*, razón por la que pienso que no estaba aún construido —como he comentado anteriormente—, ya que no se le podía pasar desapercibido al *Alcalde* de las Atarazanas, el cual tenía la obligación de velar por todo lo que sucediera en estos espacios y comunicarlo al Secretario de Su Majestad. Así, ha de cuidar que no se realicen «juegos de bolos» —entre otras obligaciones— como expresamente se le hizo saber a Diego de Vera —y a cuantos arrendaron ese espacio— en el texto del segundo contrato³³. En este segundo arriendo podemos destacar, como novedad, que entre sus fiadores se encuentra Alonso de Quero, hombre relacionado directamente con el Corral de Doña Elvira y que, el precio del arriendo por dieciocho años pasa de 100 ducados, a 150, con la especificación de que paga «... los treinta por la huerta e los çiento e veinte por la casa della...»³⁴.

Un estrecho vínculo hubo de surgir entre Diego de Vera y Alonso de Quero, ya que pasan a colaborar en la construcción del Corral de Doña Elvira, repartiéndose los beneficios del mismo hasta 1580³⁵. Así lo habían pactado y en un momento determinado (el 24-I-1578) Diego de Vera cambia de opinión y «vende» sus hipotéticas ganancias a Diego de Cuenca, a cambio de 200 ducados que le ha de pagar en ese preciso momento. Con el traspaso de sus beneficios creyó Diego de Vera que podía también olvidar el compromiso que firmó con Alonso de Quero —cuando hicieron el corral de Doña Elvira y que, por lo tanto, precede en su construcción al de las Atarazanas— y que era el de no poder hacer corral de comedias en la huerta de las Atarazanas. Ante su falta de palabra le interpone un pleito en la Real Audiencia³⁶, al que no había tenido aún respuesta el 15 de febrero de 1578³⁷. Como parece desprenderse del documento, se había

³² Documento citado en la nota 25.

³³ Así, de 1579 se conserva una escritura en donde se relacionan varias competencias y obligaciones del «Alcalde» y, entre otras, se destaca el no permitir que en la huerta se desarrollen juegos de bolos ni de otro tipo. Cfr.: Archivo del Real Alcázar de Sevilla, Caja 134, exp. 12.

³⁴ Archivo del Real Alcázar, Caja 138, exp. 26.

³⁵ Cfr.: Piedad Bolaños Donoso, «Nuevas aportaciones documentales sobre el histrionismo sevillano del siglo XVI», en *La comedia*, (Madrid, Casa de Velázquez, 1995), 131-144; p. 136.

³⁶ Puesta al habla con Dña. María Isabel Simó, Directora del Archivo Histórico Provincial, me ha asegurado que no se conserva nada de este pleito ya que prácticamente toda la documentación de esta época se destruyó en un incendio acaecido en 1918. Desde estas líneas agradezco a la doctora Simó su eficaz gestión y su colaboración para resolver mis dudas.

³⁷ Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Of. 14, libro 1º, año 1578, fols. 373vº-375vº.

cansado de esperar y por conservar la amistad —según dice Alonso de Quero— vuelven a pactar un nuevo acuerdo: desde este quince de febrero de 1578, hasta finales del mes de junio de 1580, no se podrán representar comedias en el corral de las Atarazanas; y desde esta misma fecha en adelante ambos quedarán libres de todo compromiso, siendo dueños absolutos de sus respectivos corrales: Diego de Vera del de las Atarazanas y Diego de Quero del de Doña Elvira.

Como resumen, podemos localizar la contrucción del *Corral de las Atarazanas* entre la fecha del segundo contrato de arriendo de la huerta (octubre de 1576³⁸) y el quince de febrero de 1578, fecha en la que se reconcilian los dos amigos, anteponiendo su amistad a los intereses financieros.

II

En una segunda parte de esta exposición y ante la LÁMINA IX que les presento —que no es otra cosa que el perímetro de la parte que ocupaba la «huerta» de las Atarazanas tras el arrendamiento de las casas por Francisco Bernal, en 1579— hemos de apostar por la exacta ubicación del corral en una zona que no se viera afectada por la presencia de la «calle nueva», y que no puede ser otra que la parte del fondo recuadrada con la letra **P** y que en la LÁMINA VI se le asignaba a las «cuadras y corral». No olvidemos que Diego de Vera habla de haber conservado siempre la huerta, y de haber empleado para la construcción del corral «... un muladar que a mi costa limpié de la dicha huerta...»³⁹. Además, es un espacio de tal forma protegido por las murallas que poca obra necesitaba para su guarda. Además, las medidas que presenta el rectángulo (29 por 15 m.) están dentro de lo normal con respecto a lo que medían los primeros corrales de comedias. Así, el corral de las Arcas, de Lisboa (1696-97) —sin ser un rectángulo perfecto— tiene, aproximadamente 26,40 m. de largo por 18,15 de ancho. El corral del Príncipe tenía 30,80 de largo por 19,04 de ancho. El corral de Almagro (C-Real), 24 m. de largo por 14,3 m. de ancho⁴⁰, y un largo etcétera que podríamos traer a colación. Como dentro de este rectángulo se fabricó el corral de comedias en madera, no podemos saber si el espacio de que disponía lo utilizó al cien por cien o no, pero de lo que sí podemos estar más seguros es

³⁸ En esta misma fecha de 1576 se construyó en Londres el primer teatro público, llamado «The Theatre», realizado también en madera por James Burbage. Cfr., Víctor Pérez Escolano, *Juan de Oviedo y de la Bandera (1565-1625). Escultor, Arquitecto e Ingeniero*, (Sevilla: Excma. Diputación, 1977), p. 44.

³⁹ A. G. de Simancas, *Casa Real, obras y bosques*, Leg. 276. Cita tomada de J. Sentaurens, *Seville et le theatre...*, op. cit., p. 121.

⁴⁰ El estudio de estos corrales y otros varios se encuentra recogido en el volumen titulado *Teatros del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos en la Península Ibérica*, (Madrid: Cuadernos de Teatro Clásico, nº 6, 1988).

que tuvo que poner el escenario en el lado este, tanto por ser la mejor orientación, como porque podría haber utilizado el espacio que había detrás como vestuario de los actores, al ser unos almacenes que ocupaba la parte de la «vivien-da».

Hasta aquí estas breves precisiones sobre el Corral de las Atarazanas que, por ser uno de los primeros que se construyeron en Sevilla, carecemos de parte de la documentación notarial que nos proporcionaría datos más que suficientes para despejar la nebulosa que envuelve el nacimiento de estos corrales. Por desgracia, no todos los fondos se han conservado, y, en concreto, esta década de los '70 es una de las más castigadas.

PIEDAD BOLAÑOS DONOSO
Universidad de Sevilla



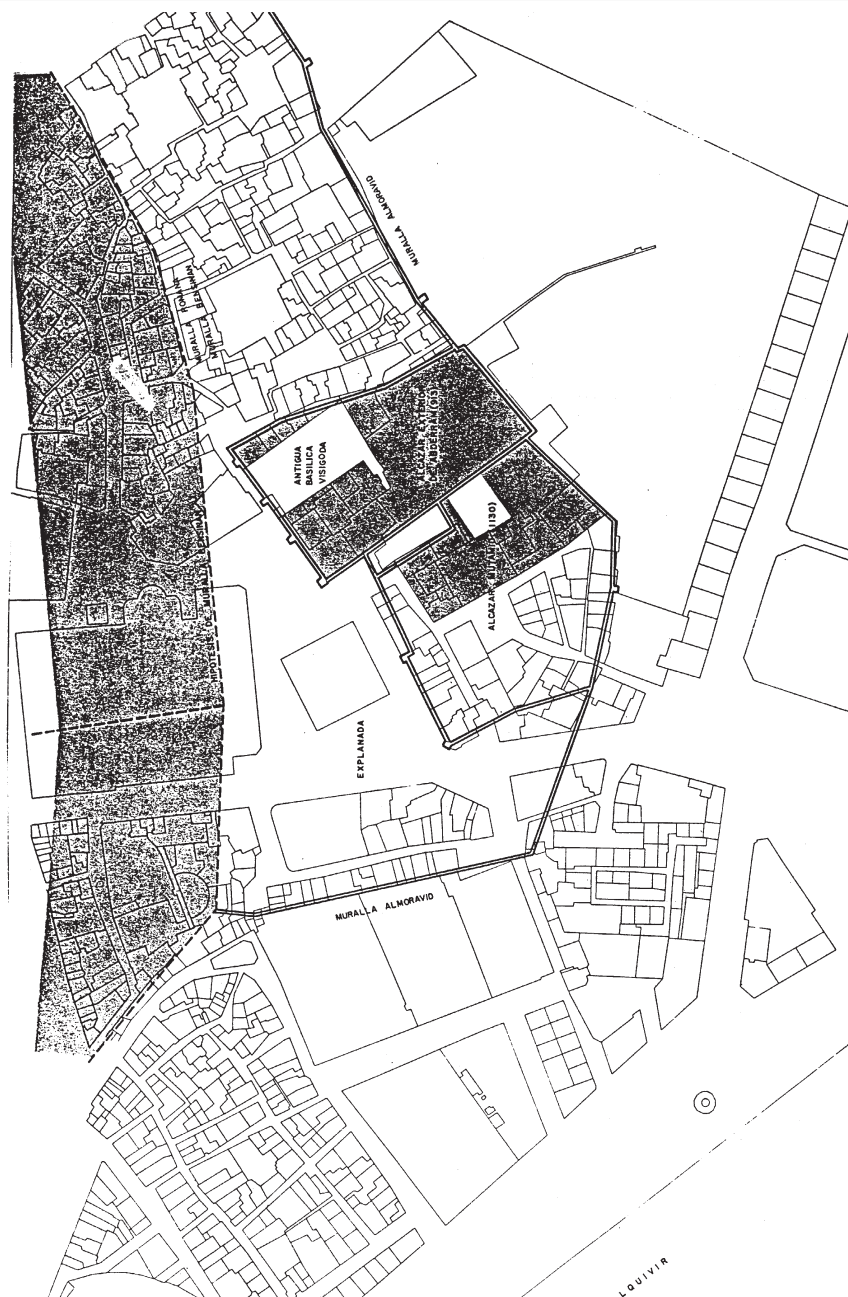


LÁMINA III



LÁMINA IV

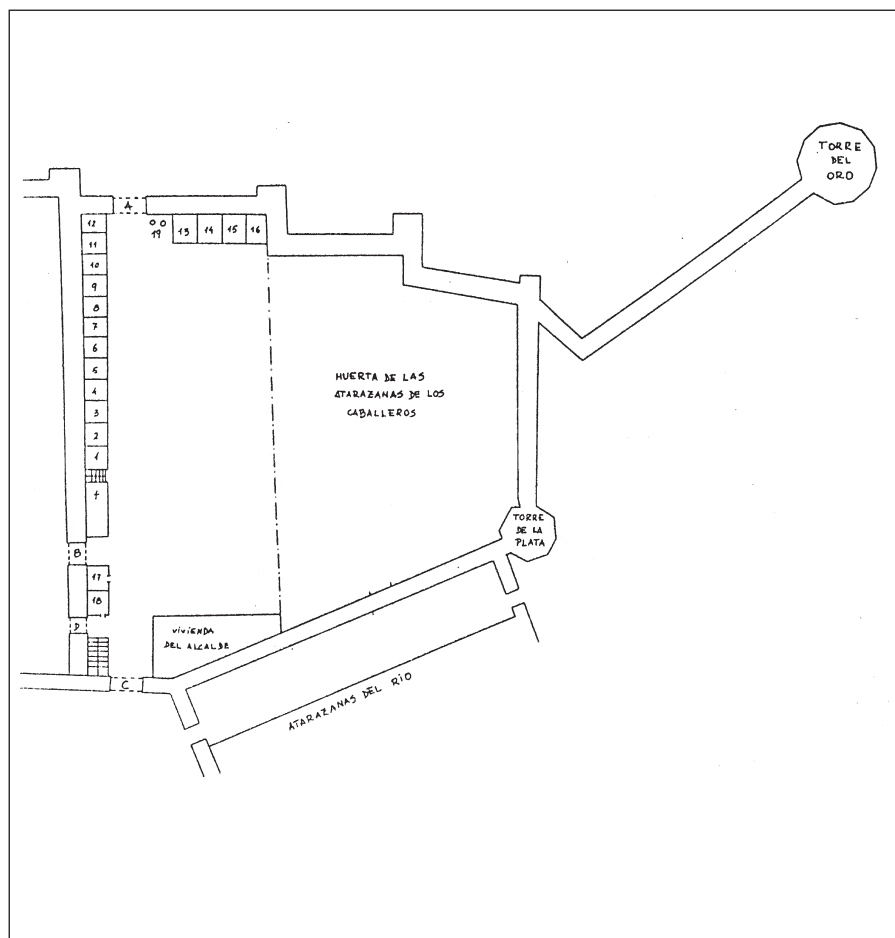


LÁMINA V

Hipótesis de restitución en planta de «El Corral y Moradas de las Atarazanas de los Caballeros» correspondiente al momento de su arrendamiento a Cornelio Valdovino en 1571.

- 1 a 18. Aposentos
- 19. Pilas
- A. Primitiva puerta de Palacio de Abu-Hafs
- B. Puerta oriental
- C. Puerta norte
- D. Acceso particular a la cárcel

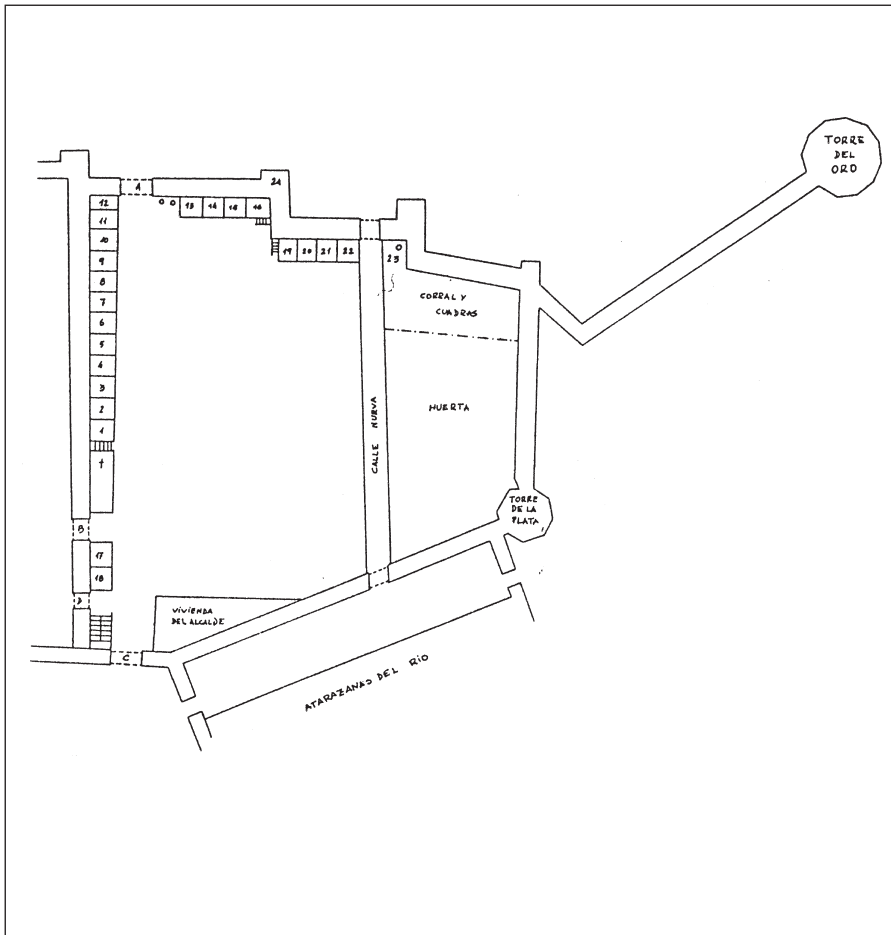


LÁMINA VI

Hipótesis de restitución en planta de edificaciones, huerta y calle nueva en las Atarazanas de los Caballeros correspondiente al momento de su arrendamiento a Francisco Bernal en 1579.

- 1 a 22. Aposentos
- 23. Necesarias
- 24. Torre del Batán

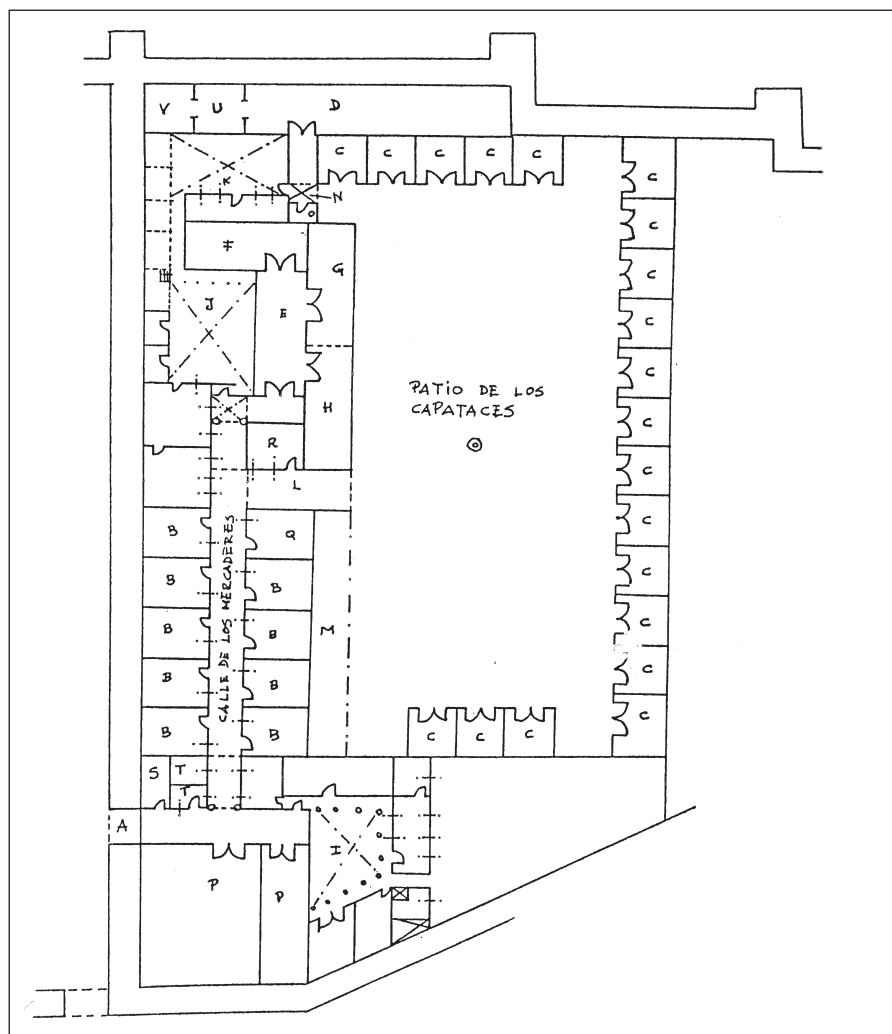


LÁMINA VII

Plano planta de la Casa de la Moneda. Reconstrucción ideal según apeo del siglo XVI.

- | | | |
|---|-------------------------------|--------------------------|
| A. Puerta de entrada a la Casa de la Moneda | H. Sala del Tesoro | O. Servicios comunes |
| B. Hornazas de mercaderes | I. Vivienda del Tesorero | P. Caballerizas |
| C. Hornazas de capataces | J. Vivienda del Ensayador | Q. Vivienda del Tallador |
| D. Fundición Real | K. Vivienda del Fundidor | R. Casa del Guarda |
| E. Sala de la Balanza | L. Pasaje cubierto | S. Aposento del Portero |
| F. Sala de la Blanquición | M. Portal de los Acuñaadores | T. Aposento del Alguacil |
| G. Sala de la Contaduría | N. Pasaje público descubierto | U. Sala de la Cizalla |



LÁMINA VIII

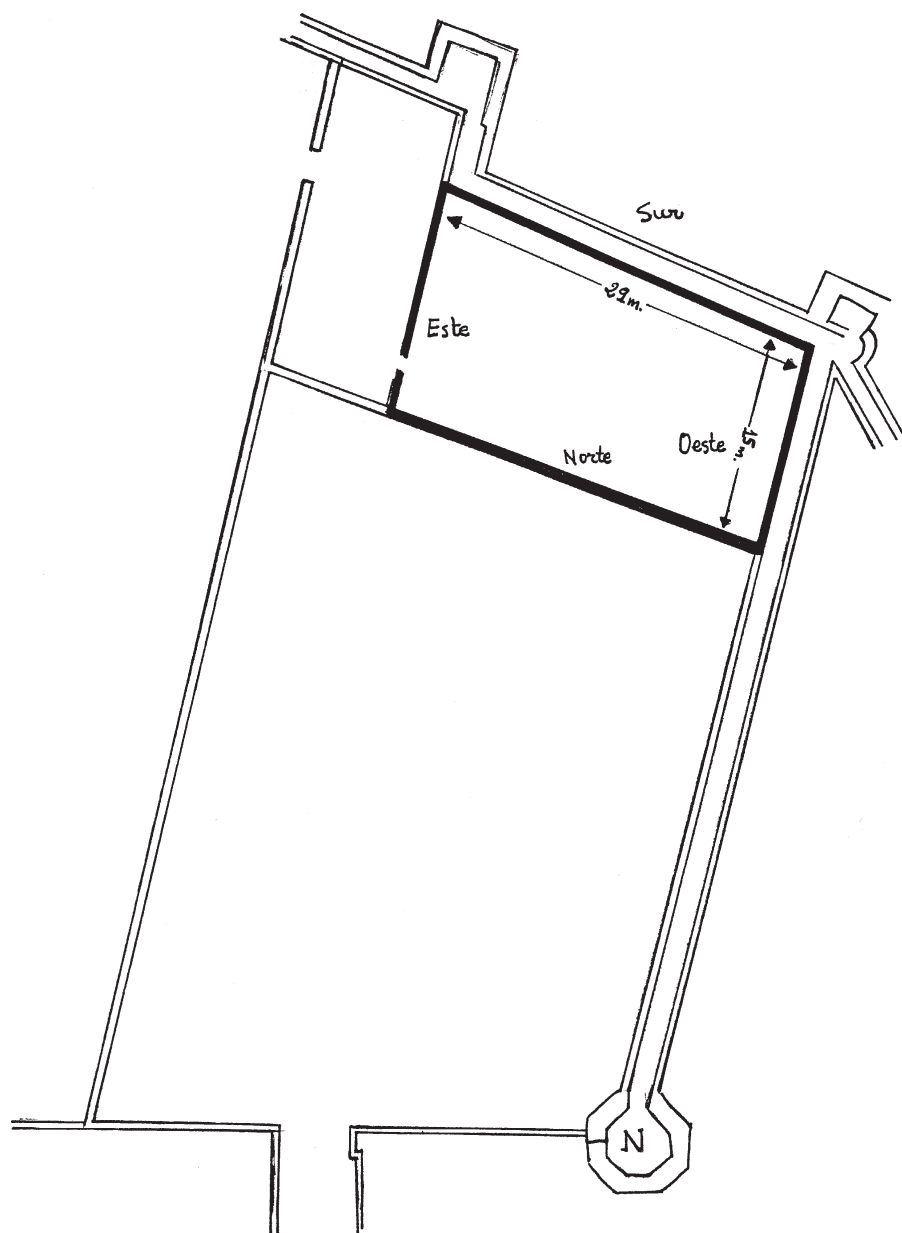
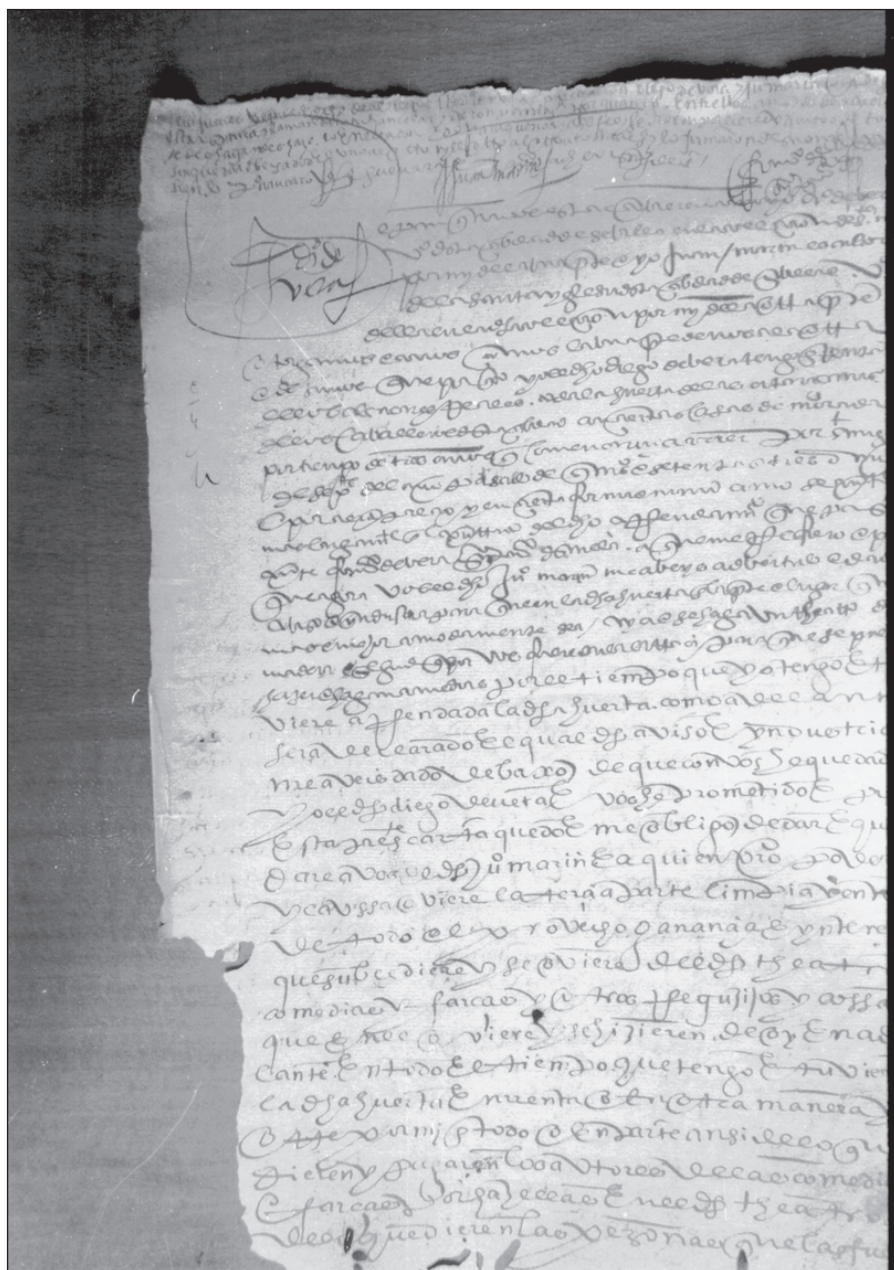


LÁMINA IX



Archivo Histórico Provincial. Sección: Protocolos Notariales, Legajo nº 7.778, fol. 279 r.

BREVE CORPUS DOCUMENTAL PARA EL ESTUDIO DE LOS FESTEJOS PÚBLICOS Y SU DIMENSIÓN TEATRAL A FINALES DEL XVI EN MADRID¹

Cuando nos acercamos a los archivos madrileños para intentar reconstruir el marco que impulsa el nacimiento de la comedia española, que madura y se asienta en los corrales del siglo XVII, se nos abre entre los legajos un abanico de datos y noticias que explican no sólo el hecho literario, sino además un atractivo panorama del bullicioso mundo festivo que alrededor de 1580 se respira en las calles madrileñas². Del AHPM, el AHN y el AMVM³ ofrecemos un breve corpus documental que corrobora cómo el éxito del teatro en los corrales tiene su germen en los espectáculos callejeros, paganos y religiosos en el Madrid de finales del XVI. Durante estos años las calles madrileñas, el cogollo de alrededor del Ayuntamiento, se visten periódicamente de simbología teatral, mientras que el pueblo con sus fiestas «participa» y asimila una actitud colectiva de entendimiento y reconocimiento de los ritos teatrales; desde las representaciones calle-

¹ En el período de investigación en el que se preparó este trabajo y se presentó como ponencia el doctor Mariano de la Campa Gutiérrez disfrutaba de una beca posdoctoral otorgada por la Fundación *Caja de Madrid*.

² Sabemos lo aficionado que era el pueblo madrileño a las fiestas, y el despliegue de infraestructura que realizaba el Ayuntamiento con la participación de los gremios; como muestra citamos dos documentos que especifican la construcción de un tablado para toros. AHPM; Prot. 190, f.f. 191–192r.

³ Utilizaremos las siglas AHPM para referirnos al Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, AHN para el Archivo Histórico Nacional y AMVM para el Archivo Municipal de la Villa de Madrid.

jetas, fundamentalmente desde las celebraciones litúrgicas, como es el caso del Corpus⁴, hasta las entradas reales o comparsas carnavalescas, el pueblo va admitiendo el fenómeno teatral como una manifestación natural, rica y social, que culmina en la Cruz o el Príncipe.

Parece que los festejos públicos en un Madrid que nace a la corte brotaban a la par que las formas cortesanas y palaciegas del teatro renacentista⁵.

Son varios y de diferente índole los acontecimientos históricos que hacen posible el auge de estos actos públicos en celebraciones teatrales o parateatrales en su mayoría consecuencia de la capitalidad de la villa: la estructuración de Consejos y Municipio, las regularizaciones económicas, la organización de los gremios, las premáticas de representación, en definitiva el desarrollo de la urbe que conlleva la Corte⁶. Tales condiciones facilitan la expresión callejera de danzas, mascaradas, mojigangas, bailes, entremeses, autos, etc.; tanto en los días reconocidos oficialmente como festivos cuanto en aquellos en los que el pueblo toma el espacio abierto como suyo: carnaval; y así de fiesta en fiesta se asienta el gusto por lo teatral en un público que bebe tradición literaria (danzas, Romancero, mitos clásicos...). Juan del Encina en la Égloga de Antruejo señala en el prólogo:

*Égloga representada la misma noche de antruejo o carnestolendas, adonde se introduzen los mesmos pastores de arriba [de la égloga anterior]. Y luego Bras, que avía cenado, entró diziendo: ¡Carnal fuera!. Mas importunado de Beneyto, tornó otra vez a cenar con él; y estando cenando y razonándose sobre la venida de Cuaresma, entraron Lloriente y Pedruelo, y todos cuatro juntamente, comiendo y cantando con mucho plazer, dieron fin a su festejar.*⁷

Parece evidente que fue escrita para una ocasión concreta, la noche de Antruejo, y el tema carnavalesco aparece como telón de fondo.

⁴ Véase la tesis de Dolores Noguera Guirao, *Fuentes documentales para el estudio de los autos sacramentales y el Corpus en Madrid (1574-1594)*, Madrid: UA, 1994.

⁵ Resultan de imprescindible consulta los siguientes trabajos de Teresa Ferrer Valls, *La práctica escénica cortesana. De la época del Emperador a la de Felipe III*, Londres: Tamesis Books. Institució Valencià d'Estudis i Investigació, 1991 y *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, Valencia: UNED-Universidad de Sevilla-Universidad de Valencia, 1993.

⁶ Alfredo Alvar Ezquerro, *El nacimiento de una capital europea: Madrid entre 1561 y 1606*, Madrid: Turner Libros/Ayuntamiento, 1989.

⁷ Juan del Encina, *Obras dramáticas (Cancionero de 1496)*. Ed. y estudio de Rosalía Gimeno, Madrid: Itsmo, 1975, p. 147.

En la transcripción de los textos mantenemos las grafías; actualizamos las mayúsculas, los acentos, las consonantes dobles, que no incidan en el sistema fonológico de la época; separamos las palabras con criterios actuales, excepto contracciones de época; introducimos la puntuación mínima cuando no aparece en el original y resolvemos abreviaturas.

Ya en la segunda mitad del XV el apogeo del Renacimiento italiano se había dejado sentir en los festejos entre los que el carnaval no era una excepción. La tradición carnavalesca se documenta en Italia desde muy temprano, pero es en este momento cuando adquiere una mayor suntuosidad. Variopinta se presentaba la fisonomía de las celebraciones italianas de este período: permisividad en disfraces y máscaras, suntuosos desfiles presididos por artísticos carros alegóricos, coros que recitaban versos escandalosos, juegos de carácter guerrero en la Plaza Nuova de Roma con combates entre jinetes y desfiles de ciudadanos armados⁸. Todo un despliegue artístico puesto al servicio de esta celebración de caos e inversión.

Algunos sucesos puntuales acaecidos en territorio español podrían apuntar a la llegada de cierta influencia italiana de estos festejos en una época muy temprana. Los mencionados simulacros bélicos romanos podrían haber inspirado, por ejemplo, el siguiente torneo celebrado en Madrid en 1544, según recoge una relación de la época:

Martes de carnestolendas ovo un torneo de pie delante de la possada del comendador mayor, el qual se hizo en la forma siguiente: Salieron a las dos quatro caballeros que eran mantenedores al palenque, vestidos de terçiopelo amarillo, cortado de manera que se hazía de las armas que traían debaxo una galana labor, medias calças de aguja amarillas, y çapatos castellanos de lo mesmo. Traían, cada, dos padrinos y dos pífanos y dos tambores [...] Después que ovieron entrado y combatido todos, uno a uno, con los mantenedores, todos los mantenedores y aventureros se pusieron en dos partes⁹.

Por otro lado, la llegada de compañías italianas se dejó sentir en algo más que en el triunfo de la comedia del arte o el desarrollo del teatro urbano. Aportó rasgos tan curiosos como la denominación de una máscara o pelele llamado «botarga» popularizada a partir del XVI en honor al famoso comediante italiano Stefanello Botarga.

Vemos, por tanto, que a comienzos del XVI el terreno estaba abonado para el desarrollo de las fiestas carnavalescas y su evolución desde una órbita «parateatral» hacia una consolidación del género dramático. Sin embargo, se presentaba una limitación ideológica muy poderosa: la peculiaridad del Renacimiento español presidido por el espíritu de la Contrarreforma y el Concilio de Trento, en especial en la segunda mitad del XVI, que coincide con el sobrio y severo reinado de Felipe II. Estas circunstancias históricas se materializan en prohibiciones como la que ya se había impuesto en tiempos de Carlos V:

⁸ Jacob Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Torrejón de Ardoz: Akal, 1992, Parte V.

⁹ José Simón Díaz, *Relaciones breves de actos públicos acaecidos en Madrid de 1541 a 1650*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1982, p. 8.

«Prohibición de máscaras; y pena de los que se disfrazaren con ellas».

Porque del traer de las máscaras resultan grandes males, y se disimulan con ellas y encubren; mandamos, que no haya enmascarados en el reyno, ni vaya con ellos ninguna persona disfrazada ni desconozida; so pena que el que las trujere de día, y se disfrazare con ellas, si fuere persona baxa, le den cien azotes públicamente, y si fuere persona noble o honrada le destierren de la ciudad, y villa o lugar donde la truxere, por seis meses, y si fuere de noche, sea la pena doblada: y que así lo executen los nuestros jueces, so pena de perdimiento de sus oficios.¹⁰

Sin embargo, paradójicamente, estas restricciones vienen a avalar el mantenimiento de la fiesta a pesar de la época de censura. De hecho, volviendo ya al ámbito madrileño, la consulta de los pregones y normativas de la Sala de Alcaldes de Casa y Corte, dependiente del Consejo de Castilla, nos permite no sólo ratificar la existencia de la celebración popular carnavalesca, sino recrear el ambiente que se vivía en las calles de Madrid a través de las costumbres que se limitan o prohíben:

«Sobre las pelladas de nube».

Mandan los señores a los de la Casa y Corte de Su Magestad que ninguna persona sea osado [tirar] pelladas de nube so pena de vergüenza pública y zinco años de destierro desta corte y zinco leguas.¹¹

«Pregón que no tiren salvados».

En Madrid a honze de hebrero de mil e quinientos e ochenta y seis años.

Mandan los señores Alcaldes de la Casa y Corte de Su Magestad que ninguna persona sea osada de tirar a otros saluados ni zunquillo ni otras cosas sucias ni pujar estopas, para quemarlas, ni hagan otras cosas semejantes, so pena de uergüenza pública y çinco años de destierro desta corte. Mándase pregonar porque venga a noticia de todos.¹²

Semejantes hábitos están documentados en la relación de época que escribió Enrique Cock, uno de los viajeros que visitaron España en esta segunda mitad del XVI, cuya información sobre el carnaval es muy reveladora:

Estos tres días, desde el tres de março del dicho, eran las carnestolendas, y es en España la costumbre que van en máscaras por las calles diciendo coplas y cosas para reír, echando huevos llenos de agua de olores donde ven

¹⁰ *Novísima recopilación de las leyes de España mandada formar por el señor don Carlos IV, Madrid: Boletín Oficial del Estado, 1992, p. 347. [Reproducción facsímil].*

¹¹ *AHN: Consejo de Castilla. Sala de Alcaldes de Casa y Corte. Libro 1.197, f. 103.*

¹² *Ibid.* f. 171.

*las doncellas en las ventanas, porque esta es la mayor inclinación de los desta tierra, que son muy deseosos de luxuria, y así quitándose el freno van estos tres días así caballeros como ciudadanos a caballo y a pie diciendo las coplas que saben donde piensan remedar sus corazones del amor y aguardan el galardón de sus trabajos. La gente baxa, criados y moças del servicio, echan manojos de harina unos a otros en la cara cuando pasan o masas de nieve, si ha caído, o naranjas en Andalucía mayormente donde hay cuantidad dellas. En algunas tierras exhiben espectáculos por las calles como he visto hacer los estudiantes de Salamanca.*¹³

Otras referencias literarias retratan de la misma manera al pueblo en la calle exultante y ávido de diversión, dispuesto incluso a transgredir la ley:

*Martes era, que no lunes,
martes de carnestolendas,
víspera de Ceniza,
primer día de Cuaresma.
Ved qué martes y qué miércoles,
qué vísperas y qué fiesta;
el martes lleno de risa,
el miércoles de tristeza.
Martes, que con ser de Marte,
no se trata de pendencias;
que todas son amistades,
aunque no son todas buenas.
Martes, en que cuerdo y loco
corren iguales parejas,
porque al que no las corre,
le corren en casa y fuera.
[...]
Todos tratan de su gusto,
a quien hoy sueltan la rienda;
unos se van a los bailes,
otros cantan, otros juegan.
Unos tratan de comidas,
otros tratan de comedias; [...]*¹⁴

Las celebraciones carnavalescas eran un buen caldo de cultivo para «educar» al pueblo en el gusto por el teatro al permitirle participar activamente mediante máscaras, disfraces e inversiones; asimismo el carnaval vinculaba en la menta-

¹³ Enrique Cock, *Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585*, Madrid, 1876, p. 38.

¹⁴ Gaspar Lucas Hidalgo, *Dialogos de apacible entretenimiento*, en *Curiosidades bibliográficas*, Madrid: Rivadeneira, 1855, BAE, p. 316.

lidad popular el teatro con diversión y «libertad» presentando, por unos momentos, el mundo al revés como sucedía en la comedia.

Por otro lado, no sólo encontramos en el carnaval rasgos genéricos o ideológicos, sino también aportaciones muy concretas que se desarrollaran en la futura escena barroca, es el caso de las mojigangas, follas y bailes¹⁵.

Adentrémonos en el cosmos dramático madrileño y tomemos como punto de partida la resonancia que adquiere esta fiesta de carnestolendas a medida que se consolidan las representaciones festivas en la villa.

Si sabemos que en 1574 los autores de comedia empiezan a formar su compañía desde la fiesta estrella del calendario, Corpus Christi, —como se deduce de un contrato de obligación que firma Juan de Segura, actor, con Jerónimo Velázquez, el 17 de mayo de este año, en Madrid¹⁶—, asimismo, observamos, que a medida que avanza el siglo será otra la fiesta clave para la organización de las compañías de actores. «Carnestolendas» se afianza como fecha fundamental en los últimos veinte años del siglo XVI, no sólo como día de actividad teatral sino también como punto de partida en el ciclo de contratación; así lo demuestran las 5 escrituras de obligación del AHPM que extractamos¹⁷:

En la villa de Madrid, a veintiséis días del mes de enero de 1590 años, Cristóbal de Ayala y Ana de Morales, su mujer, se conciertan con «Lorenzo de Salas, autor de comedias, vezino de Toledo, estante en esta corte, para ayudarle en las farsas, en el tiempo de un año que ha de empezar a correr y corre desde el día de carnestolendas primero que verná deste presente año, [...] en los teatros públicos y otras cualesquier partes, [...] y para su sustento les aya de dar [...] cinco reales cada vn día de todo el dicho año, y para cama y ansimismo les ha de dar cavallería [...] sin que hayan de pagar cosa alguna [...]».

El mismo día, en Madrid, 26 de enero de 1590, Lorenzo de Salas firma ante notario cuatro contratos más: con «García de Xaraua, desde el día de carnestolendas en un año, para representar en las partes públicas y secretas donde se representen las farsas por dos reales y medio o comida y cama, por todas las representaciones», con Juan Fernández de Castro, Lorenzo de Salas se compromete en el mismo contrato a pagarle por cada representación ocho reales y darle cabalgadura.

El tercer documento lo firma el mismo autor con Pedro Álvarez para que le «aya de ayudar y ayude a su compañía en las representaciones que yzieren [...] en teatros públicos como en partes secretas [...] desde el día de carnastolendas [...] le ha de dar 2.500 reales pagados por los tercios del año de quatro en quatro

¹⁵ Catalina Buezo, *La mojiganga dramática: historia y teoría*, Madrid: Universidad Complutense, 1991; y también, *El carnaval y otras procesiones burlescas del viejo Madrid*, Madrid: El Avapiés, 1992.

¹⁶ Dolores Noguera Guirao, op. cit., p. 305 (AHPM; 411, f.f. 148v, 149, 150r.).

¹⁷ AHPM; Prot. 2.265, ff. 571-574v.

meses y más cinco reales para su sustento y cama [...]» todas las veces que se mudaren cabalgaduras para el dicho Pedro Álvarez y su mujer.

Con Alonso Riquel es el cuarto concierto para los mismos menesteres, en las mismas fechas desde «carnestolendas» en un año por cuatro reales, cuando «actúe» en la representación, y dos y medio cuando no represente.

Y el último asiento, otorgado también el 26 de enero, se realiza con García Xaraua otra vez, ampliando el contrato de representación a su mujer, Josefa Velasco, a la par que se aumenta la cantidad a cuatrocientos ducados pagados de cuatro en cuatro meses.

Algunos aspectos llaman la atención de estos ejemplos que presentamos además del que nos interesa señalar, la formación de la compañía desde carnaval hasta el carnaval del año siguiente: Primero, los autores eligen cuidadosamente sus actores, con distintas condiciones según la categoría, reputación y probablemente labores que el autor tenga pensado adjudicar a cada cual. Esto justifica las desproporcionadas cantidades que se atribuyen a unos u otros. Segundo, estas condiciones se discuten, quizá, antes de llegar al acuerdo, hasta que los cómicos sientan garantizado un año de trabajo y buen sustento. Posiblemente presionando entre todos la voluntad del autor como se deduce del documento que firma Xaraua junto con su mujer, ampliando otro anterior, y del hecho de que aparezcan como testigos unos actores en las escrituras de los otros, algo que no es habitual entre particulares. Y tercero, que sólo será el Consejo quien «autorizará a dejar de representar» a los actores «por no dar licencia para las comedias».

Como estamos viendo, cuando se acercan fechas importantes los autores de comedias se inquietan y trajinan preparando la compañía, pero también los detalles importantes para una representación como lo es la indumentaria. Si tenemos en cuenta que el único capital que posee una compañía, un representante, es la ropa, y también que el vestuario constituye uno de los elementos más vistosos y simbólicos del teatro de la época, no nos extrañará que sea esta cuestión la base fundamental de los preparativos que aparecen con frecuencia entre la documentación que se refiere al carnaval. Existe un corpus documental importante que demuestra cómo es la relación mercantil entre representantes, autores, maestros de danzas y comerciantes en víspera de fiesta¹⁸.

Presentamos un documento de los que hemos localizado sobre telas y ropas para la fiesta carnavalesca:

[Al margen, «cada representación un ducado»]. Sepan quantos esta carta de obligación vieren, como yo, Bartolomé López Quirós, autor de comedias,

¹⁸ Bernardo García García, «El alquiler de hatos de comedias y danzas en Madrid a principios del XVII, *Cuadernos de Historia Moderna*, 10 (1989-90), 43-64.

estante en esta corte, otorgo y conozco por esta carta, que me obligo con mi persona y bienes, muebles e raíces habidos e por haber, de dar e pagar, e que pagaré realmente con efeto a vos Diego Páez, mercader, vecino de esta villa de Madrid, o a quien vuestro poder oviere, conviene a saber once ducados de a once reales cada uno, los cuales vos debo y son por razón de unos greguescos de terciopelo color rosa seca, guarnescidos con un pasamano de oro fino y una almilla de Granada, todo ello poco traído, que de vos compré, igualado en el dicho rescio de que me otorgo por contento y entregado a mi voluntad, por cuanto lo recibo e pase de vuestro poder al mío realmente y con efeto y en razón de la entrega [fórmula legal]. Y por la dicha razón me obligo y pongo plazo de vos dar y pagar los dichos once ducados para el día de carnestolendas primero que verná deste presente año de 1586 años. Y se declara que todas las vezes que yo el dicho Quirós representare en esta corte [desde hoy el día de la fecha desta en adelante, —entre líneas—] os tengo de ir dando y pagando y os daré y pagaré de cada representación un ducado y hasta que realmente os acabe de pagar estos dichos ducados, once ducados [fórmula legal]. Otorgo así antel presente escribano público y testigos yuso escritos, que fue fecha y otorgada en la villa de Madrid, estando en ella la Corte y Consexos de Su Magestad, a 25 días del mes de enero del nacimiento de Nuestro Salvador Jesucristo de 1586 años. Testigos que fueron presentes a lo que dicho es Alonso de Angosto, tundidor, y Miguel Ruiz y Diego de la Torre, estantes en esta corte, y el dicho otorgante, a quien yo, el presente escribano, doy fee, conozco; lo firmo [fórmula legal]. Pasó ante mí Antonio de la Calle.¹⁹

Bartolomé López Quirós, autor de comedias, firma otro contrato de obligación con mercaderes por telas y ropillas que terminará de pagar el día de carnestolendas, y un tercero en el que la deuda finaliza el domingo de Cuasimodo²⁰.

López Quirós no es un representante de renombre en el mundo de los cómicos del XVI, Cisneros, Cuevas, Velázquez o Porras encabezan, como diríamos en términos taurinos, el cartel de primeros espadas en la feria teatral; grandes acontecimientos como el Corpus, su octava o Santa Ana eran motivo de pugna entre ellos, claro que entonces el Ayuntamiento dirigía las representaciones, pero quizá fiestas populares, organizadas por los gremios, las ocupaban autores de segunda fila, posiblemente porque cobraban menos, no podemos olvidar que la parafernalia del Corpus Christi suponía para el Ayuntamiento una fuerte inversión económica.

Estamos, pues, ante un autor de comedias que el mismo día 25 de enero de 1586 se compromete en dos escrituras de obligación con dos mercaderes distin-

¹⁹ AHPM; Prot. 1.302, f. 74.

²⁰ AHPM; Prot. 1.302, f. 80r. y v. Prot. 1.302, f. 92.

tos, Agustín de Arcos y Diego Páez, por razón de «una ropilla tranzada de piñuela negra nueva» por 18 ducados, con el primero, y «unos greguescos de terciopelo color rosa seca guarnescidos con un pasamano de oro fino, y una almilla de Granada de polvo, todo ello poco traído», por 11 ducados, con el segundo mercader. Nótese que la ropilla, llamativa, «greguescos con pasamano de oro fino» poco usada, se termina de pagar en carnaval: once ducados, uno por representación. La fórmula más usual de pago a los mercaderes por parte de los autores es la de saldar su deuda una vez que éstos llevan a cabo la última representación, ese mismo día, fundamentalmente en el caso de fiestas oficiales cuando el Ayuntamiento ha asegurado la representación y al parecer también en los casos en los que no organiza el Municipio. Sabemos²¹ que Bartolomé López Quirós se encarga de las representaciones en corral desde el 12 de enero y trece días más tarde, el 25 de enero, firma esta carta de obligación comprometiéndose a pagar las mercaderías el 16 de febrero, martes de carnaval de 1586. Suponemos, por tanto, que las once representaciones con las que saldará los once ducados de deuda, no están incluidas en la temporada de la representación en corrales, puesto que no nos consta en esta fecha, como a veces ocurre, una petición de licencia para representar más días «como los italianos», por lo tanto, serán, creemos, piezas relacionadas con el festejo carnavalesco las que ocuparían el espacio callejero para la diversión de un público acostumbrado a las manifestaciones colectivas y al espectáculo teatral.

Si insertamos el mundo de representaciones paganas carnavalescas en el ciclo de celebraciones públicas, tenemos que destacar las de carácter religioso donde los autores derrochan ingenio: Corpus, Santa Ana, Santiago o Cuasimodo.

El máximo esplendor, cuidado y minuciosidad de celebraciones civiles, sin calendario fijo, se alcanzaba en los fastos que se realizaban con motivo de nacimientos de príncipes e infantes (1571, 1573, 1575, 1578 y 1580), las entradas regias y recibimientos que las ciudades realizaban a los diversos miembros de la familia real y destacados personajes, —en 1583 al volver Felipe II de Portugal, la Villa de Madrid organizó en su honor una mascarada— y, cómo no, los desposorios reales eran motivo de alegría, regocijo y diversión.

Las entradas de las reinas eran especialmente celebradas. En el período que aquí estudiamos son dos las ocasiones —1570 y 1599— en las que la villa de Madrid se engalanó para recibir a las nuevas reinas. En 1570 se celebraron las bodas de Felipe II con su sobrina Ana de Austria. La nueva reina después de recorrer toda Europa entró en Madrid el 26 de noviembre. Además de agasajar con el espectáculo de una batalla naval en el Prado de San Jerónimo y erigir diferentes construcciones efímeras en las que participó Pompeo Leoni, los gre-

²¹ C. Pérez Pastor, «Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII (2ª serie) siglo XVI», *Bulletin Hispanique*, VIII (1906), 366.

mios de Madrid se obligaron ante notario a ofrecer diversas danzas en honor de doña Ana²².

Otro tanto sucederá a finales de siglo con la entrada de la reina Margarita de Austria una vez celebradas sus bodas con Felipe III. El domingo 24 de octubre la ciudad de Madrid recibió de manera sonada a la nueva soberana. Arcos triunfales, lienzos, fuegos de artificio y juegos de cañas y toros. Los gremios, por su parte, contrataron danzas en el mes de abril: En Madrid, 15 de abril de 1599, Diego de Céspedes, sastre, vecino de Toledo, junto con otros compañeros del gremio como fiadores suyos, se obligan para que los gremios de «zapateros e curtidores y zurradores y tratantes en colambres y chapineros y labradores y ortolanos y esparteros» que entre todos los dichos gremios saquen una «ynbinción y danza de la forma y traza, figuras y vestidos siguientes». Primero ha de llevar la dicha «ynbinción y danza catorze figuras que son de dioses y diosas» [la diosa Zeres, el dios Baco, Diana, Marte Juno, Efeuo, Pomana, Esculapio, Palas, Ganimedes, Venus, Mercurio] «y más quatro pastores y quatro pastoras y un tanboril, dos gaitas que vienen a ser todos veynte y cindo figuras las quales an de yr vestidos de la forma siguiente», y se comprometen a pagar en los plazos convenidos, teniendo como principal fiador Gaspar de Porres, autor de comedias, que pagará 3.400 reales.²³

En estos espectáculos ciudadanos el romancero, los mitos clásicos, las escenas pastoriles, caballerescas y bíblicas, salen al encuentro del pueblo que se sumerge en un duende teatral abierto para ceder a la centuria siguiente el florecimiento de la comedia en los corrales y del teatro clásico español.

MARIANO DE LA CAMPA GUTIÉRREZ
DELIA GAVELA GARCÍA
DOLORES NOGUERA GUIRAO
Universidad Autónoma de Madrid

²² AHPM; Prot. 744, f. 130-230.

²³ AHPM; Prot. 816, f. 557-561v.

NUEVAS REFLEXIONES SOBRE JUAN DE LA CUEVA

Al calificar de «nuevas» estas reflexiones mías, tan sólo quiero hacerme eco de otras reflexiones sobre Juan de la Cueva, de mucho mayor calibre y alcance, por cierto, puesto que se las debemos a Marcel Bataillon. Éste, como es sabido, las expuso hace sesenta años en un importante artículo del *Bulletin hispanique*. ¿En qué medida sigue siendo válido este trabajo, titulado por su autor, con calculada modestia, «*Simple réflexions sur Juan de la Cueva*»? Pregunta es ésta que conviene plantear, al cabo de más de medio siglo, sin dejar por ello de ver en él una referencia imprescindible para cuantos se dedican al estudio del teatro áureo, y, más concretamente, para aquellos que se enfrentan con el espinoso problema de los orígenes de la comedia nueva¹.

En el año de 1935, fecha en que se publicó este trabajo, Juan de la Cueva era considerado como el principal precursor de la comedia lopesca. Don Marcelino Menéndez y Pelayo, al emprender la publicación de las obras dramáticas de Lope de Vega, en el último decenio del siglo pasado, había ya aducido esta especie en sus observaciones preliminares a la edición de la Real Academia². Pero quien la impugnó con el máximo empuje fue, sin la menor duda, Francisco de Icaza, al reeditar, en 1917, para la Sociedad de Bibliófilos Españoles, las obras dramáti-

¹ Marcel Bataillon, «*Simple réflexions sur Juan de la Cueva*», *Bulletin hispanique*, XXXVII (1935), 329-336. Versión castellana: «Unas reflexiones sobre Juan de la Cueva», *Varia lección de clásicos españoles*, (Madrid: Gredos), 1964, 206-213.

² M. Menéndez y Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, ed. de E. Sánchez Reyes, (Santander: CSIC, 1949), III, 182.

cas del sevillano. Concluía en efecto su prólogo afirmando que «una de las mayores glorias de Juan de la Cueva es haber sido el iniciador y en cierto modo el maestro de Lope»³. Por cierto, no dejaba de plantear cierta dificultad el que este pionero no fuera mencionado ni una sola vez por el Fénix. Pero hacía tiempo que la responsabilidad de este silencio solía atribuirse a Lope. Prueba de ello lo dicho por Alfred Morel-Fatio, en su memorable lección de apertura del Collège de France sobre la comedia española: al decir de Morel-Fatio, en efecto, Lope de Vega, auténtico creador *ex nihilo* de un nuevo teatro, evitó nombrar a Cueva, o bien por considerar sus tragedias como una falta contra el arte, o bien pagando con esta omisión el silencio del sevillano quien, en su *Ejemplar poético*, acabado de componer en 1606, no nombra ni una sola vez al Fénix. De ahí su desprecio hacia su predecesor, condenado por él al olvido⁴.

La nueva reivindicación, por Icaza, de la importancia histórica de Cueva no tardó en imponerse; y, entre los que contribuyeron a difundirla, desempeñó un papel importante el hispanista norteamericano J.P. Wickersham Crawford, autor en 1922 de una historia del teatro español anterior a Lope⁵. Pero es precisamente esta visión la que, en el siguiente decenio, Marcel Bataillon pone en tela de juicio, recalcando tres puntos claves pasados por alto por la crítica anterior. En primer lugar, el naufragio, en su mayor parte, del caudal dramático del siglo XVI; un naufragio que nos condena a contemplar lo que subsiste de este caudal como una producción irremediabilmente mutilada. En segundo término, la consiguiente valoración del puesto ocupado por Cueva en la prehistoria del teatro áureo, debido a que el sevillano, tras haber publicado, en 1588, los dos tomos de sus *Comedias y tragedias*, pretendió, veinte años más tarde, haber ocupado un lugar relevante en esta prehistoria, atribuyéndose, en su *Ejemplar poético*, varias innovaciones, como la reducción de cinco a cuatro del número de actos o la introducción de reyes y deidades en el tablado. Por último, el notable desfase entre la suerte editorial de sus obras dramáticas, salvadas por la imprenta, y el limitado impacto que hubieron de ejercer, no sólo sobre Lope de Vega, sino en el mundo de la farándula, en un momento en que el teatro peninsular, como espectáculo, no existía todavía a escala nacional, en tanto que la *Comedia nueva* ni siquiera estaba en ciernes por aquellas fechas.

³ Francisco A. de Icaza, ed. de *Comedias y tragedias de Juan de la Cueva* (Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1917), I, LVI. Repite Icaza esta conclusión en el prólogo a su ed. de Juan de la Cueva, *El Infamador, Los siete Infantes de Lara y El ejemplar poético*, Clásicos castellanos, 60, (Madrid: La Lectura, 1924), L.

⁴ A. Morel-Fatio, *La Comedia espagnole du XVIIe siècle* [1ª ed.: 1884], 2ª ed. (Paris: Champion, 1923), 34.

⁵ J.P. Wickersham Crawford, *Spanish Drama before Lope de Vega* (Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1922). Agradezco a Szilvia E. Szmuk el haberme facilitado la consulta de esta primera edición.

A partir de tales premisas, el hispanista francés enfoca desde nueva perspectiva el aparente enigma representado por la supuesta relegación de Cueva. «El problema, declara Bataillon, no radica en saber cómo el sevillano pudo injustamente ser silenciado por sus contemporáneos»; consiste «en explicarse cómo cobró una importancia tan grande a los ojos de los historiadores de la literatura»⁶. Pues bien, por una muy sencilla razón: el hecho de que la publicación de sus comedias y tragedias, vigilada por él, fue un hecho aislado, en una época en que las obras de teatro no solían disfrutar de semejante honor. Y concluía el maestro con este prudente y equilibrado juicio:

*Lejos de mí la idea de negar al teatro de Cueva todo valor y toda importancia. Creo solamente que su importancia histórica no se la puede medir, hoy, pues es uno de los rarísimos testigos de una enorme producción desaparecida, y porque debe su supervivencia a una circunstancia material, y no a la elección de sus coetáneos o de la posteridad*⁷.

Estas conclusiones fueron aceptadas de manera casi unánime por los historiadores del teatro áureo. Caso aparte es el de Camillo Guerrieri-Crocetti, autor de una monografía sobre Cueva publicada un año después del artículo de Bataillon, donde éste no aparece nunca citado. Pero no es que Guerrieri-Crocetti viniera a disentir de las «simples reflexiones», sino que no parece haberlas conocido. Así y todo, no por eso cabe incluirlo entre los defensores del mito de un Cueva precursor del teatro aurisecular. En efecto, aunque opina que la producción del sevillano representa un importante punto de arranque para el teatro nacional del siglo XVII, afirma que Cueva «fu soprattutto un letterato, che visse soltanto i problema dell'età sua e li accettò con animo paziente»⁸. Y, a la hora de calibrar el valor de sus obras, emite un juicio revelador de cuán limitada fue su contribución a la historia del teatro de su tiempo:

*Tutte le sue opere, anche quelle teatrali, rappresentano lo sforzo disperato di realizzazione e di adattamento: sono esperimenti letterari, non creazione di aperta simpatia*⁹.

Por su parte, el ya mencionado Crawford no dejó de tener en cuenta la advertencia de Bataillon, como se infiere de su reelaboración de las páginas dedicadas a Cueva en la segunda edición de su manual, publicada en 1937. En la pri-

⁶ «Unas reflexiones...», 210.

⁷ Op. cit., 212.

⁸ Camillo Guerrieri-Crocetti, *Juan de la Cueva e le origini del teatro nazionale spagnolo* (Turín: G. Gambino, 1936), 39.

⁹ Guerrieri-Crocetti, op. cit., loc. cit.

mera, el sevillano llegaba a ser «the outstanding figure»¹⁰ en el período que precedió la aparición de Lope de Vega». En la segunda, tan sólo se le define como «an important figure»¹¹ en aquel momento de transición. Además, en vez de concluir como antes, valorando la herencia recibida por Lope de sus predecesores¹², el hispanista norteamericano coincide sustancialmente con Bataillon, al considerar que, muy posiblemente, «no amount of study can fill in satisfactorily the gap which exists between the precursors of Lope and Lope himself»¹³.

Hay que esperar la década de los 50 para oír alguna voz discordante: el año de 1955, por más señas, cuando Bruce W. Wardropper pretende rescatar la aportación de Cueva al nacimiento del drama histórico. Pero semejante esfuerzo, más bien aislado, tuvo un limitado impacto, puesto que se centra en una sola obra, la *Comedia del rey Don Sancho*, quedándose además, como observó Rinaldo Froldi, en un simple análisis de contenido¹⁴. Pocos años después, en 1961, Alfredo Hermenegildo, tras resumir los términos del debate, volvía a reivindicar el papel precursor del sevillano, «mucho más avanzado, en su concepción de tragedia, que los demás poetas de su generación, hacia la típica *comedia* española»¹⁵. Con todo, esta defensa e ilustración de Cueva tendía más bien a asentar su contribución al nacimiento de una tragedia post-renacentista cuya supuesta existencia, en tanto que género, ha suscitado serios reparos¹⁶.

De hecho, el único en haber argumentado sus reservas ante las «simples reflexiones» parece haber sido Edwin S. Morby, autor de una tesis sobre Cueva defendida en 1936 y que no llegó a imprimirse, pero del que publicó luego algunos extractos. Aunque reconozca el interés del estudio del hispanista francés, así como la importancia que debe concederse a sus reflexiones, Morby trata, sin embargo, de limitar su alcance, explicando que Bataillon, por falta de material, se limitó a teorizar sobre un capítulo poco conocido de historia literaria, en vez de examinar el mérito intrínseco de las obras de Cueva; y concluye su tesis ha-

¹⁰ J.P. Wickersham Crawford, *Spanish Drama before Lope de Vega*, 1ª ed., 158.

¹¹ Crawford, *Spanish Drama...*, 2ª ed., 164.

¹² *Spanish Drama...*, 1ª ed., 181.

¹³ *Spanish Drama...*, 2ª ed., 188.

¹⁴ Bruce W. Wardropper, «Juan de la Cueva y el drama histórico», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, IX (1955), 148-156. El juicio de Rinaldo Froldi se halla en su *Lope de Vega y la formación de la comedia* (Salamanca: Anaya, 1968), 108.

¹⁵ Alfredo Hermenegildo, *Los trágicos españoles del siglo XVI* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1961), 282-284. En un libro posterior de más de diez años, *La tragedia española del Renacimiento* (Madrid: Planeta, 1973), Hermenegildo se expresa en términos idénticos, añadiendo tan sólo una breve referencia al libro de Froldi, publicado en el entretanto.

¹⁶ J. Canavaggio, «La tragedia renacentista española: formación y superación de un género frustrado», *Literatura en época del Emperador*, ed. de V. García de la Concha (Salamanca: Universidad, 1988), 170-189; R. Froldi, «Considerazioni sull' genere tragico nel cinquecento spagnolo», *Symbola Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini* (Pisa: Giardini, 1989), I, 209-217.

ciendo suyo el juicio ya aludido de Menéndez y Pelayo, para quien «no puede negarse a este ingenio incompleto el título de predecesor el más inmediato de Lope»¹⁷. Treinta años después, el mismo Morby recibía de un servidor un ejemplar mecanografiado de su edición de la Comedia del Conde loco, de Morales. Tras haber leído el estudio preliminar a la transcripción de esta obra, descubierta por Antonio Rodríguez-Moñino en los fondos de la Hispanic Society y situada, con toda probabilidad, en la estela de Cueva, el hispanista norteamericano, en una carta de julio de 1967, mantenía idéntica postura, añadiendo, además, las siguientes observaciones:

*A propósito del artículo de Bataillon sobre Cueva, no hay que olvidar, por ejemplo, que los cómicos Saldaña y Cisneros, que estrenaron obras de Cueva en Sevilla, también representaban en Madrid, no mucho después [...] Pues no veo por qué no habían de poner alguna obra de Cueva, ni por qué Lope no podía haber visto esa obra u obras, aunque luego olvidase hasta el nombre del autor [...] Si Cueva individualmente no contaba por mucho en sus tiempos, sería porque era representativo. Y no es poco haberse conservado una obra relativamente voluminosa de un autor representativo. Por otra parte, no está probado que contaba por poco*¹⁸.

Cavilaciones estimulantes, por cierto, de un fino conocedor del teatro aurisecular que estaba terminando, por aquellas mismas fechas, una magnífica edición de *La Dorotea*¹⁹; pero, al fin y al cabo, meras cavilaciones, desprovistas de suficiente respaldo documental, como se trasluce en el epílogo de la carta, marcado de cierto deje humorístico:

*Si el artículo [de Bataillon] lleva el título de «*Simple réflexions*», por algo será. Mis impertinencias no aspiran a esa dignidad siquiera*²⁰.

¹⁷ E.S. Morby, *The plays of Juan de la Cueva*, tesis mecanografiada (Berkeley: University of Berkeley, 1936), 44-46 y 183. La frase de Menéndez y Pelayo puede leerse en la recopilación póstuma que hizo Sánchez Reyes de sus *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, libro citado *supra*, n. 6, loc. cit.. Para el polígrafo santanderino, Cueva merece ser llamado precursor del Fénix, «no sólo por haber descubierto la cantera histórica» aprovechada luego por la *Comedia nueva*, «sino por haber defendido y practicado en todas ocasiones la libertad romántica» que la iba a caracterizar. Y concluye con esta observación: «Su mérito como iniciador es tan grande, que nos admira la poca justicia con que hasta ahora se le ha regateado, no viendo en sus laudables, aunque imperfectos ensayos, otra cosa que abortos informes» (ibid.). Los artículos de Morby publicados posteriormente a su tesis se titulan, respectivamente, «The influence of Senecan Tragedy in the Plays of Juan de la Cueva», *Studies in Philology*, XXXIV (1937), 383-391, y «Notes on Juan de la Cueva: Versification and Dramatic Theory», *Hispanic Review*, VIII (1940), 213-218.

¹⁸ Morby, carta inédita mecanografiada, fechada en Berkeley a 27 de julio de 1967.

¹⁹ Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. de E.S. Morby (Madrid: Castalia, 1968).

²⁰ Morby, carta citada.

A partir de los años 70, el creciente interés despertado por el teatro preloquista inaugura una nueva etapa, consecutiva al cambio de enfoque que caracteriza los estudios dedicados a la prehistoria de la *Comedia nueva*. Un primer indicio de este cambio es el número de piezas que empiezan a publicarse por estas fechas con un rigor científico que se echaba de menos hasta entonces: muchas de ellas mal editadas anteriormente; otras, nunca dadas a luz; alguna que otra, por fin, totalmente desconocida²¹. El caudal así formado dista mucho de colmar nuestra espera; no obstante, nos permite bosquejar un panorama más significativo de la producción correspondiente al momento al que perteneció Cueva. El otro indicio, de mayor trascendencia tal vez, es un nuevo acercamiento a los orígenes del teatro lopesco, llevado desde una perspectiva metodológica más acertada y fecunda. Esta perspectiva fue abierta por Rinaldo Froldi, hace casi treinta años, en el profundo y sugestivo estudio que dedicó a la formación de la comedia²²; y desde aquellas fechas, ha sido ampliada y sistematizada por los investigadores valencianos del Institut Alfons el Magnànim, capitaneados por Juan Oleza. Lo que establecen sus aportaciones, es que el nacimiento de la *Comedia* no puede ya considerarse como mera transición de una etapa a otra del teatro áureo, enfocada o bien como historia de autores, a partir de los restos literarios conservados, o bien como historia externa de manifestaciones espectaculares. Se nos aparece ahora como un fenómeno global y complejo, cuya dinámica, propia de un proceso plural, procede de una «lucha por la hegemonía de prácticas escénicas divergentes», las cuales integran, con orientaciones a veces contradictorias, toda una serie heterógena de actos sociales: textos, representaciones, compañías, público, preceptiva²³. Dentro de tal contexto, Lope de Vega sigue siendo un poeta extraordinario, que supo sintetizar evoluciones hasta entonces alternativas o paralelas, dando al nuevo teatro el impulso decisivo que necesitaba; pero ya no se le puede considerar como inventor de una *Comedia* creada *ex nihilo*, ni tampoco asignarle, como hicieron los románticos, una absoluta y exclusiva preeminencia²⁴.

²¹ Una muestra de la situación anterior es la que ofrece la bibliografía preparada por Crawford en 1922, ampliada luego en 1937 por el mismo, y complementada más tarde por Warren T. Mc Cready como apéndice a la reimpresión de 1967. Para la labor realizada ulteriormente, puede consultarse la bibliografía periódica del *Bulletin of the Comediantes*.

²² Rinaldo Froldi, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, op. cit. Este libro es la versión castellana, revisada y ampliada, de *Il teatro valenzano e l'origine della commedia barocca* (Pisa: Istituto di Letteratura Spagnola e Hispano-Americana dell'Università di Pisa, 1962).

²³ Juan Oleza, «Hipótesis sobre la formación de la comedia barroca», *Cuadernos de Filología*, III, (1981), 9-44. La cita que damos procede de la p. 10.

²⁴ J. Canavaggio, «Juan Rufo, Agustín de Rojas, Miguel de Cervantes: el nacimiento de la Comedia entre historia y mito», *La Comedia. Actas del Seminario hispanofrancés organizado por la Casa de Velázquez* (Madrid: Collection de la Casa de Velázquez (48), 1995), 245.

¿Y Juan de la Cueva? ¿Puede medirse ahora su importancia histórica? Para llevar a cabo tal cometido, necesitaríamos no sólo un estudio de conjunto que nos permitiría extender nuestra red de puntos de referencias y de posibilidades comparativas, sino una edición científica de su teatro, el cual, en opinión de un experto, «sigue siendo inmanejable para el lector medio y de difícil acceso para el estudioso»²⁵. Afortunadamente, esta edición ha dejado de ser un mero anhelo, puesto que el propio Frolí la está preparando, limitándose, de momento, a las tragedias²⁶. Así y todo, creo yo, ya estamos mejor armados, ahora, para acercarnos a la aportación del sevillano y apreciarla con mayor exactitud de la que Bataillon se creía, por haberse ampliado, como queda dicho, nuestro conocimiento del caudal dramático de la generación de 1585. Es cierto que solemos agrupar bajo este lema tentativas coincidentes, pero dispersas; y entre los que las emprendieron, muchos parecen haber seguido rumbo propio. A juzgar por la estructura y la métrica de sus piezas, en efecto, ni Argensola, ni Rey de Artieda, ni tampoco Virués recibieron influencia alguna de Cueva; tan sólo compartieron con él, además de cierto senequismo de origen italiano, la búsqueda común de un empaque literario. No obstante, se advierte en un número apreciable de obras, compuestas por aquellas fechas, un criterio común que, sin caer en hipótesis arriesgadas, puede interpretarse como una impronta del sevillano.

Patente en muchos rasgos definitorios —división de actos, preferencia por intrigas episódicas, ausencia de coros, fraseología, versificación polimétrica— este criterio afecta un conjunto de piezas que participan todas del mismo esfuerzo de dignificación del teatro: la Gran Comedia de los Famosos Hechos de Mudarra, anónima, la *Segunda Parte de las Hazañas del Cid*, la *Comedia del Tirano Rey Corbanto* y la *Farsa del Obispo Don Gonzalo*, también de autores desconocidos, la *Comedia de los amores y locuras del Conde loco*, de Morales, la *Numancia* de Cervantes, en cierta medida, *La Conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, recientemente rescatada por Stefano Arata, y, tal vez, las dos piezas de Gabriel Lasso de la Vega —*Tragedia de la Destrucción de Constantinopla* y *Tragedia de la honra de Dido restaurada*— reeditadas hace poco por Alfredo Hermenegildo. No pretendemos inferir de esta lista el hecho de que Cueva desempeñara un papel exclusivo, si no decisivo, en un proceso creador que, de todas formas, no puede cifrarse en un puñado de textos. Se trata más bien de someter a nueva luz estas obras. Enfocadas como conjunto, y con una metodología más exigente, se descubren, en efecto, como las muestras inconexas de una misma praxis teatral. Esta praxis, por falta de datos referentes a su puesta en escena, no la podemos, de momento, reconstruir en su globalidad. Sin

²⁵ Juan Oleza, «El nacimiento de la Comedia: estado de la cuestión», in *La Comedia...*, 206.

²⁶ Agradezco a Rinaldo Frolí haberme comunicado esta noticia. Dicha edición ha de incorporarse a la nueva colección, dedicada al teatro del siglo XVI, que acaba de lanzar Joan Oleza en Valencia.

embargo, como apuntaba Morby en la citada carta, muchas de las obras que le corresponden —empezando por las del propio Cueva— fueron representadas en Sevilla por actores renombrados —Saldaña, Cisneros— y esto en el período de mayor auge del teatro en la ciudad del Betis. Puede concluirse, entonces, que nos encontramos frente a una de esas prácticas coincidentes y contradictorias puntualizadas, como ya vimos, por Juan Oleza; y, con toda probabilidad, ante una de las más relevantes.

Así pues, este impacto del sevillano nos induce a matizar las conclusiones de Bataillon: aun cuando no pueda medirse con todo rigor, no se debe regatear a Cueva su aportación o, si se prefiere, su contribución al esfuerzo que hizo la escena española en las postrimerías del reinado de Felipe II: un esfuerzo emprendido en diversos lugares y en formas distintas, aunque con motivaciones y detalles comunes, para buscar nuevas pautas e iniciar nuevos rumbos, rompiendo con el esquematismo de un teatro de puro consumo. Al contrario, el hecho de que se cuidó de editar sus obras debió de favorecer, por aquellos años, el impacto que pudo tener y que el propio Bataillon, en otra carta de 1967, dirigida al autor de esta ponencia, reconoció paladinamente, recordando, *mutatis mutandis*, el caso, hasta cierto punto parecido, de Torres Naharro para el teatro del Renacimiento²⁷. En cambio, no hay por qué pensar que Juan de la Cueva fuera el precursor por antonomasia de la comedia lopesca. Rebatida hace medio siglo por el ilustre hispanista, esta visión se revela del todo infundada, puesto que aquel proceso teatral de finales del siglo XVI, tal como se nos aparece ahora, con sus orientaciones múltiples y contradictorias, no llegó nunca a ordenarse en torno a la figura del sevillano. Los «precursores» de la fórmula lopesca —si queremos conservar a todo trance este término— fueron más bien aquellos poetas valencianos —Tárrega, Aguilar, Guillén de Castro— con quienes el Fénix, en sus años de mocedad, mantuvo un fecundo trato; pero a Juan de la Cueva no se le puede aplicar semejante calificativo. En este sentido, la actual historiografía del teatro aurisecular tiene que considerarse como nacida al amparo de las intuiciones de Frolidi; pero también ha de reconocerse deudora de las «simples reflexiones» de Marcel Bataillon, y esto aunque se tratara, según él, de un «estudio limitadísimo»,

²⁷ Esta carta manuscrita, fechada en París a 4 de octubre de 1967, fue escrita como respuesta al obsequio que hice al maestro de la versión mecanografiada de mi edición de la *Comedia del Conde loco*, de Morales, defendida como tesis doctoral el 30 de junio del mismo año y publicada dos años después (París: Centre de Recherches Hispaniques, 1969). «Vous faites avancer beaucoup de questions —escribía Bataillon— dont celle que je m'étais contenté de poser il y a trente et quelques années. Grâce à vous - et quelle que soit l'importance de Juan de la Cueva dans le panorama de la comédie prélopesque - il est établi qu'il a exercé une influence sur le célèbre auteur-acteur [i.e. Morales]. Le seul fait d'avoir fait imprimer son oeuvre lui donnait une position privilégiée pour influencer (Le rôle joué par Torres Naharro tient pour une large part au fait que son oeuvre a été maintes fois rééditée jusqu'au temps de la jeunesse de Lope)».

emprendido sobre un tema al que el maestro, por múltiples razones, no volvió nunca a dedicar investigaciones de cierta amplitud²⁸.

BIBLIOGRAFÍA

- Bataillon, Marcel. «Simples réflexions sur Juan de la Cueva», *Bulletin Hispanique*, XXXVII (1935), pp. 329-336. Versión castellana: «Unas reflexiones sobre Juan de la Cueva», *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid: Gredos, 1964, pp. 206-213.
- Canavaggio, Jean. «La tragedia renacentista española: formación y superación de un género frustrado», *Literatura en la época del Emperador*, ed. de V. García de la Concha, Salamanca: Universidad, 1988, pp. 170-189.
- Canavaggio, Jean. «Juan Rufo, Agustín de Rojas, Miguel de Cervantes: el nacimiento de la Comedia entre historia y mito», *La Comedia. Actas del Seminario hispanofrancés*, Madrid: Casa de Velázquez, 1995, pp. 245-256.
- Crawford, J.P. Wickersham. *Spanish Drama before Lope de Vega*, Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1ª ed., 1922, 2ª ed. 1937.
- Cueva, Juan de la. *Comedia y tragedias*, ed. F. A. de Icaza, Madrid: Sociedad de Bibliófilos españoles, 1917.
- Froldi, Rinaldo. *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca: Anaya, 1968.
- Froldi, Rinaldo. «Considerazioni sull' genere tragico nel cinquecento spagnolo», *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, Pisa: Giardini, 1989, I, pp. 209-217.
- Guerrieri-Crocetti, Camillo. *Juan de la Cueva e le origini del teatro nazionale spagnuolo*, Turín: G. Gamino, 1936.
- Hermenegildo, Alfredo. *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1961.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Santander: CSIC, 1949.
- Morales. *Comedia de los Amores y Locuras del Conde loco, édition commentée d'un manuscrit inédit*, Paris: Centre de Recherches hispaniques, 1969.
- Morby, Edwin S. *The plays of Juan de la Cueva* (tesis mecanografiada), Berkeley: University of Berkeley, 1936.
- Morby, Edwin S. «The influence of Senecan Tragedy in the plays of Juan de la Cueva», *Studies in Philology*, XXXIV (1937), pp. 383-391.
- Morby, Edwin S. «Notes on Juan de la Cueva: Versification and Dramatic Theory», *Hispanic Review*, VIII (1940), pp. 213-218.
- Morel-Fatio, Alfred. *La Comedia espagnole du XVII^e siècle*, Paris: Champion, 1923, 2ª ed.
- Oleza, Joan. «Hipótesis sobre la formación de la comedia barroca», *Cuadernos de Filología*, III (1981), pp. 9-44.

²⁸ Bataillon, *Varia lección...*, Prólogo, 8. Se leyó una versión de este trabajo en un encuentro organizado en 1995 por la Casa de Velázquez para conmemorar el centenario del nacimiento de Marcel Bataillon. Las Actas del coloquio están por publicar. Permítaseme recordar aquí la memoria de León Sigal, a quien debo acertadas observaciones, hechas en el momento de la revisión final.

Oleza, Joan. «El nacimiento de la comedia: estado de la cuestión», *La Comedia. Actas del seminario hispanofrancés...*, pp. 181-226.

Wardropper, Bruce W. «Juan de la Cueva y el drama histórico», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, IX (1955), pp. 148-156.

JEAN CANAVAGGIO
Casa de Velázquez, Madrid

EL NACIMIENTO DE UNA NUEVA PROFESIÓN: LOS AUTORES-REPRESENTANTES (1540-1560)

Mi propuesta actual sobre el profesionalismo actorial parte de la definición de la Real Academia del término *profesional*: «Dícese de quien practica habitualmente una actividad, incluso delictiva, de la cual vive». Bajo este punto de vista, gran parte de la actividad teatral de principios del siglo XVI no podemos considerarla como actividad profesional en sí, pues la mayoría de las representaciones, bien sean en la Iglesia, en las fiestas ciudadanas o en el interior de los palacios nobiliarios, presentan a unos actores esporádicos que reciben retribuciones económicas por la puesta en escena de un montaje teatral o parateatral, pero que no les evita tener que realizar otra actividad como modo de subsistencia (secretarios de la nobleza, músicos de capilla, o su propia profesión en el interior de un gremio).

Ahora bien, para que nazca una profesión (en el sentido de oficio), en este caso el de los autores-representantes y actores profesionales, es necesario al menos dos condicionantes: a) aprendizaje en un ambiente adecuado y b) la praxis continuada para alcanzar la maestría, lo que presupone una demanda social suficiente para que estas personas puedan vivir de dicha profesión.

Pongamos un ejemplo actual para comprender mejor lo que intentamos decir. Hace tan sólo unos quince o veinte años, en nuestro país no existía la profesión de analista o programador informático. Había, sin embargo, un grupo de intelectuales (universitarios en su mayoría) y de empresarios que conocían las propuestas sobre ordenadores llegadas de allende (sobre todo de América y Europa). Muy pronto, muchos de estos intelectuales, funcionarios y empresa-

rios, intentaron desarrollar y aplicar dichas propuestas a sus propias necesidades. Una de las opciones era la de importar el material y personal desde el extranjero para implantar inmediatamente dicha nueva tecnología (aspecto que resulta muy costoso en cuanto a nóminas con lo que se encarece mucho el producto, sin olvidar la dependencia con el suministrador). Sin embargo, la mayor implantación de dicha tecnología en nuestro país se realizó a través del mundo intelectual, quienes en tiempo muy breve son capaces de asimilar mediante lecturas especializadas dicha técnica; otra forma de adquisición de dicha tecnología es mediante la movilidad de las personas a los lugares donde más desarrollada se encuentre e importarla inmediatamente a nuestro país, con lo que se podrá posteriormente iniciar su aprendizaje reglado en las propias universidades y escuelas. Pero gran parte de los que se adscriben a la nueva técnica en sus inicios lo hacen de forma autodidacta, sobre todo a través de las lecturas de textos especializados y de la propia praxis con el ordenador. A este período, lo llamaremos de *innovación y adaptación*, en el cual, aunque puedan formarse buenos técnicos no se llega al profesionalismo, puesto que tienen que compaginar dicha actividad con su propia especialidad anterior, que es en definitiva la que le proporciona el salario regular.

Será necesario el transcurso de unos cuantos años para que se generen las demandas suficientes desde los distintos ámbitos sociales para vivir de dicha ocupación. Demandas que surgirán inicialmente desde el propio poder estatal o municipal, para pasar posteriormente a la empresa y desembocar finalmente en los círculos familiares: los denominados ordenadores personales. Una vez creada la demanda social, nacerá inmediatamente la profesionalización del informático. Y hoy en día es fácil encontrar técnicos en *hardware*, *software*, analistas programadores, técnicos en telecomunicaciones, etc., que viven holgadamente de su nueva profesión.

Si aplicamos esta teoría a la representación escénica, podemos definir también dos etapas: una primera de *innovación y adaptación*, que iría de fines del XV hasta los años 30-40 del XVI, y una segunda de *profesionalización* que abarcaría justamente de los 40 en adelante. Así pues, para nosotros caerían fuera del «profesionalismo» la casi totalidad de las propuestas teatrales de las cuatro primeras décadas del XVI, como son las representaciones del teatro romano (Terenciano y Plautino), desarrolladas en gran número de universidades españolas y en algunos ambientes nobiliarios; el teatro cortesano, realizado en su mayoría por secretarios y humanistas incluidos en las nóminas de los grandes señores y que les obligaba a ejercer otra profesión durante la mayor parte del año (caso de Encina, Gil Vicente, Torres Naharro, Lucas Fernández, etc.); y el teatro religioso, centrado en períodos concretos del ciclo litúrgico. Cada una de estas modalidades estaba bastante implantada en la sociedad española de principios del siglo XVI; si bien ninguna de ellas por sus particulares características pudo

haber llevado por sí misma al nacimiento del profesionalismo teatral, conforme lo hemos intentado definir.

Ahora bien, la suma de todas ellas junto con el asentamiento de la burguesía ciudadana sí que propició la llegada del teatro profesional, al generar una demanda social suficiente para que los autores y actores vivan del oficio de representar. Este período coincide con Lope de Rueda y el grupo de representantes denominados autores-actores, y por supuesto con el nacimiento, aunque balbuciente, de las primitivas compañías teatrales.

Durante el período que hemos denominado de *innovación y adaptación*, se configurará progresivamente la técnica y los conocimientos necesarios en el arte de representar así como del público, que necesita ir aprendiendo paulatinamente los códigos de este reciente lenguaje «audio-visual». Desde la época medieval, la ciudad y sus clases dirigentes adquieren un papel preponderante en la organización de las fiestas y espectáculos ciudadanos. El fasto público era generalmente organizado por los Oficios o Gremios, donde se incluían bailes, música, engalanamientos, procesiones, *jocs*, representaciones del Corpus Cristi, etc.¹. La complicación escénica irá en aumento con el transcurso del tiempo, apareciendo representaciones alegóricas con intervención de personajes, música, canto, coplas panegéricas, *atrezzos* y escenografías cada vez más sofisticadas, etc.². Finalmente, a fines del siglo XV, surgen fiestas perfectamente estructuradas en espacios diferenciados, tanto horizontal como verticalmente (nubes de donde bajan ángeles, la Virgen o figuras alegóricas, ruedas giratorias, maquinarias, etc.)³.

Una evolución similar se puede comprobar en las fiestas y representaciones religiosas. Los oficios participan desde sus inicios en la fiesta del Corpus y su desarrollo, con la inclusión de carros que representan el arca dorada de Noé, la tarasca de San Jorge, el jardín del Edén, y posteriormente con el desarrollo de «entramesos» de temática religiosa en la procesión. Así pues, la mayoría de los espectáculos ciudadanos celebrados durante la Edad Media son patrocinados y establecidos por los poderes públicos y hechos realidad mediante la colaboración de los gremios u oficios. Dichos espectáculos presentan un aumento progresivo de complicación escénica, pero sin llegar al desarrollo textual, característico del teatro del XVI.

¹ Vid. S. Carreres Zacarés, *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo Reino*, (Valencia: 1925), 2 vols., 21 y ss.; N. D. Shergold, *A History of the Spanish Stage from Medieval times until the end of the Seventeenth Century*, (Oxford: Clarendon Press, 1967), 113 y ss.; Teresa Ferrer Valls, *Génesis y desarrollo de la práctica escénica cortesana: del Fasto medieval al teatro áulico en el reinado de Felipe III*, Tesis Doctoral (Valencia: 1987), I, 33-46, etc.

² Vid., por ejemplo, G. De Blancas, *Coronaciones de los serenísimos reyes de Aragón*, (Zaragoza: Diego Dormer, 1641), pp. 73 y ss.; N. D. Shergold, op. cit., 115 y ss.

³ Vid. Elie Konigson, *L'Espace théâtral médiéval*, (Paris: Editions du CNRS, 1975).

Será necesaria la intervención de los intelectuales para que el teatro se desarrolle dialógicamente, elemento imprescindible para la representación teatral en el sentido moderno. Por un lado empiezan a conocerse los viejos textos de la comedia romana, así como los espacios escénicos (los textos de Vitrubio). Inmediatamente se pondrán en circulación a través de la imprenta los comentarios de Donato y Jodocus Badius Ascensius a las obras de Terencio, así como los propios textos terencianos y plautinos que circularán por todas las universidades europeas, lo que dio lugar a los primeros intentos de representación de dichos textos en los círculos escolares y eruditos (las primeras representaciones se realizarán en Italia por los humanistas, tanto en las universidades como en las cortes eruditas de Ferrara, Firenze, Roma, etc.). Posteriormente será usual representarlas en la mayor parte de las grandes universidades europeas (en España son conocidas las de Salamanca, Alcalá, Valencia, etc.). Tampoco podemos olvidar el gusto escolar por las églogas virgilianas, que tuvieron una amplia aceptación en Italia y España. Por ejemplo, el Protonotario Apostólico, Antonio Giraldini, en 1484 redactó en Zaragoza sus églogas clásico-cristianas con propósito docente, enlazando así con el mundo humanístico⁴. Y representaciones de las églogas surgen en Italia y España desde fines del siglo XV, caso por ejemplo de las églogas de Encina y Lucas Fernández, esencialmente por su mayor facilidad en la puesta en escena, ya que casi nunca se excede de dos personajes simultáneos, siendo las primitivas églogas diálogos muy simples entre diversos pastores.

No podemos olvidar tampoco que en este círculo escolar y universitario se había desarrollado desde hacía bastante tiempo la comedia elegíaca y la comedia humanística (ambas escritas también en latín). La gran aceptación de las comedias romanas como las humanísticas fue debida a su función docente, empleadas la mayoría de las veces en las clases de retórica y poética; y en aquellas universidades donde triunfó el humanismo italianizante en las clases de filosofía moral⁵. La comedia humanística, si bien es heredera en parte de la tradición terenciana, incluye muchos elementos que la harán pieza clave en el nacimiento del teatro moderno, como son la adaptación de los personajes y ambiente al mundo contemporáneo, lo que conllevó de ampliación de tipos sociales (marido burlado, el clérigo galante y lujurioso, la vieja enamorada, los campesinos simples, las alcahuetas, y terceras, etc., sin olvidar por ello los clásicos per-

⁴ Hay una edición de las églogas cristianas de estilo ovidiano y virgiliano de Geraldini por W. P. Mustard, *The Eclogues of Antonio Geraldini*, (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1924). Vid. también D. W. McPheeters, «Alegorismo, epicureismo y estoicismo escolástico en *La Celestina*», *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1982), vol. II, 251-262.

⁵ Vid. José Luis Canet, «La comedia humanística y al filosofía moral», *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1994*, ed. Felipe B. Pedraza y Rafael González, (Almagro: 1995), 175-187.

sonajes de la comedia romana, como el *filius erilis*, el *servus fallax*, el *durus pater*, etc.).

Quizá una de las claves para el nacimiento del teatro moderno español fue la transposición de la comedia humanística a la lengua romance, siendo *La Celestina* la primera de ellas, a la que siguió un buen grupo de otras propuestas e imitaciones⁶, caso de la *Comedia Thebayda*, *Comedia Serafina*, *Ypólita*, *Segunda Celestina*, *Tercera Celestina*, etc. Dichas obras tuvieron un éxito sorprendente en su época, y de ahí la gran cantidad de ediciones conservadas, con lo que su difusión fue mucho mayor que el potencial lector escolar y universitario. Pero no podemos olvidar tampoco que el teatro escolar y posteriormente el teatro jesuítico significó la formación de un público adepto a este arte representativa por toda la geografía nacional, y cómo no, de actores⁷.

Es decir, durante la primera mitad del XVI existe en nuestro país un inusitado interés por el teatro, tanto en su vertiente literaria y retórica como en su puesta en escena. La dificultad estriba en saber por qué y cuándo se da el paso definitivo hacia la profesionalización y el nacimiento de las primeras compañías teatrales. Como hemos dicho anteriormente, para nosotros dicha profesionalización se da alrededor de los años 40. Son abundantes los datos de pagos a actores durante esta década, tanto desde las instituciones ciudadanas, hasta las privadas nobiliarias, sin olvidar las retribuidas por la propia Iglesia. Las razones para su aparición en estas fechas han quedado esbozadas anteriormente, pero intentaré sintetizarlas. Hemos dicho al inicio de esta comunicación que para que exista una profesionalización se necesitaban al menos dos condicionantes: a) aprendizaje en un ambiente adecuado y b) praxis continuada para alcanzar la maestría, lo que presupone una demanda social suficiente para que estas personas puedan vivir de dicha profesión.

En el período que estamos comentando se dan ambos condicionantes. Por un lado un aprendizaje en el ambiente adecuado, es decir en la ciudad, donde existen las infraestructuras adecuadas para el desarrollo de las actividades escénicas populares, como procesiones del Corpus y representaciones religiosas en el interior del templo y las fiestas ciudadanas celebradas por innumerables causas: la coronación de un rey o príncipe, la entrada de un monarca a la ciudad, etc. Espectáculos realizados mayoritariamente por los Gremios u Oficios; es decir, por la clase media ciudadana. Por otro lado, las propuestas eruditas procedentes de

⁶ Vid. Miguel Ángel Pérez Priego, «*La Celestina* y el teatro del siglo XVI», *EPOS*, VII (1991), 291-311.

⁷ Vid. Julio Alonso Asenjo, *La tragedia de San Hermenegildo y otras obras del Teatro Español de Colegio*, (Valencia: UNED, Universidad de Sevilla y Universidad de Valencia, 1995), en su Introducción, donde hace un excelente repaso al teatro jesuítico, así como sus relaciones con el teatro escolar. Bajo el aspecto de las representaciones urbanas, es también muy interesante su edición de *La «Comedia» erudita de Sepúlveda*, (Londres: Támesis Books, 1990).

las universidades y centros escolares, donde se enseña al alumnado a recitar y representar comedias latinas a imitación de los clásicos grecolatinos y de los humanistas italianos. Estos espectáculos y representaciones teatrales no sólo posibilitaron el aprendizaje de los futuros actores, sino que generaron además un público ávido de esta nueva modalidad artística. El paso subsiguiente fue la adaptación de los textos al mundo contemporáneo y su traslado a la lengua vernácula, así como la definición del espacio escénico, la distribución de personajes en escenas, tiempo de la representación, etc., elementos que se sistematizaron a través de unos pocos intelectuales en sus viajes a Italia, caso de Juan del Encina, pero sobre todo con Torres Naharro, quien dará las bases teóricas del futuro teatro español. Esta interrelación de conocimientos teórico-prácticos, así como una mayor demanda de espectáculos teatrales en las ciudades: fiestas de desposorios, nacimientos, etc., e incluso en el interior de los mesones o en casas burguesas, dio la posibilidad de que algunos de los que organizaban las fiestas en el interior de los gremios abandonaran su primitivo oficio por otro más rentable: el oficio de representar.

Pero para alcanzar la profesionalidad y adquirir beneficios en esa nueva profesión era necesario no menospreciar ningún público potencial. La demanda se hace patente en estas fechas tanto desde la nobleza hasta la pequeña y mediana burguesía, pasando por la propia Iglesia y el poder ciudadano. Es decir, faltaba suplir los períodos de inactividad que existían en los años anteriores, ya que a excepción de las representaciones anuales del Corpus, o las esporádicas debidas al nacimiento de un príncipe, unas bodas reales, o a las fiestas celebradas en el interior de los templos durante los ciclos litúrgicos, no había una demanda suficiente para que los intérpretes de la comedia pudieran ganar su vida holgadamente. Sin embargo, a partir de los años cuarenta en las grandes ciudades se ha generado un público burgués que conoce perfectamente el lenguaje escénico, que ha asimilado las diferentes propuestas sobre el teatro representado, y tiene conocimiento a través de la lectura de multitud de comedias procedentes de Italia, las cuales desean ver en escena. Bajo mi punto de vista, este será el detonante del profesionalismo, pues desde entonces pequeñas compañías irán desplazándose a lo largo y ancho de la geografía nacional, representando para los poderes públicos y religiosos, por supuesto, pero sin menospreciar al público nobiliario y ciudadano, quienes desean ver representados temas y enredos de la sociedad de su época.

Inicialmente será la aristocracia quien pida puestas en escena en el interior de los palacios, continuando con la tradición medieval; nobleza que por estas épocas ya ha recibido una educación esmerada, y compiten entre sí para mostrar la mejor representación teatral a imagen de la nobleza italiana (como la organizada en casa de los Osuna en el año 1543, donde Hernando de Córdoba cobró 8 ducados, o las actuaciones de Lope de Rueda y su mujer en la casa de los

Medinaceli, por poner unos ejemplos)⁸. Posteriormente será la burguesía quien pida las mismas actuaciones en las fiestas privadas o incluso en lugares públicos, como los mesones. Surgen en España, ante esta demanda, un grupo de comedias, a las que denominé «urbanas»⁹, las cuales están escritas por estudiantes y representantes, pero parecen estar pensadas explícitamente para fiestas de desposorios. En la mayoría de sus «introitos» el pastor que se dirige al auditorio cuenta que él también está casado y espera que la boda que se va a celebrar no sea igual a la suya. Lo mismo sucederá al finalizar la representación, cuando algún personaje informa a los asistentes de la boda que se realizará al día siguiente y se les cita para la celebración, o en algunas ocasiones se pide al público que acompañen a los desposados al banquete, etc.

Es posiblemente este aspecto lúdico de la fiesta privada uno de los pilares en la profesionalización actoral, al crearse un espectáculo pensando en un público polivalente (nobles y burgueses, criados, familiares de diferentes categorías sociales, etc.) y fuera de los exclusivos recintos cortesanos o eclesiásticos. Por tanto, no sólo se está configurando un público mayor, sino que también se están integrando los poetas, los cuales componen obras en consonancia con los deseos de su público. Estos poetas siguen en una gran mayoría los planteamientos temáticos de la comedia humanística y de la latina en general: el desarrollo de una pasión amorosa entre jóvenes y nobles ciudadanos, que había perfectamente consolidado *La Celestina* y sus imitaciones, y que había sido llevada a escena magistralmente por Torres Naharro y sus continuadores. Pero también será en este período cuando aparezcan multitud de imitaciones del teatro erudito italiano. Y es que no hay que olvidar el papel difusor que realizó la imprenta, al poner al alcance de una amplia mayoría textos de diferentes lugares de Europa, y en concreto los textos de los grandes autores italianos: Ariosto, Parabosco, Calmo, Nardi, Bibbiena, Ruzante, Aretino, etc., así como de los tratadistas retóricos, que no dejaban de especular en las universidades italianas y posteriormente en las españolas por las reglas del arte: desde el «Prefazione» a los *Tre Tirani* di Agostino Ricchi de 1533, pasando por Giraldi Cinzio en su *Lettera sulla tragedia* de 1543 hasta los tratados de Robortello de 1548, o los de Giovan Giorgio Trissino sobre *La quinta e la sesta divisione della poetica* de 1549, etc. Estos autores no cesan de discutir sobre la utilización de la prosa o del verso en la comedia, sobre la división en actos y escenas, sobre las unidades de acción, lu-

⁸ Vid. José L. Canet, «Algunas puntualizaciones sobre los orígenes del teatro popular en España: el caso de Lope de Rueda», *Comedias y Comediantes: estudio sobre el teatro clásico español*, (Valencia: Universitat, 1991), 79-91, y la Introducción a la ed. crítica de *Los Pasos de Lope de Rueda*, (Madrid: Castalia, 1992). Vid. además Manuel V. Diago, «Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional», *Crítica*, 50 (1990), 41-65.

⁹ Vid. José L. Canet, «La evolución de la comedia urbana hasta el *Index prohibitorum* de 1559», *Crítica*, 51 (1991), 21-42.

gar y tiempo, etc., y lo mismo podemos advertir sobre la inclusión de elementos satíricos e *intermezzi* en el interior de la fábula. Los tratadistas italianos eran perfectamente conocidos en las universidades españolas, donde la llegada de libros procedente de Venecia, Roma, etc. era casi cotidiana.

Además, a lo largo de los años 1540-1560 se va ampliando el número de representaciones teatrales en el seno de las ciudades, y a partir de los años 50 empiezan a surgir actuaciones organizadas por burgueses en el interior de sus propias casas o en los mesones, con asistencia de un amplio número de personas, como se nos dice en el Prólogo de la *Comedia de Sepúlveda*, en la que sus interlocutores temen no caber en el lugar de representación, o como sabemos del propio Lope de Rueda actuando en la casa de Juan de Figueroa en Sevilla¹⁰. Por esta época tenemos constancia de representaciones de Lope de Rueda, Timoneda, Figueroa, Alonso de la Vega, etc., que irán en aumento a lo largo de la década siguiente con la configuración definitiva de los primeros corrales de comedias. La mayoría de las obras representadas en las ciudades procede del gusto italianizante. Las comedias de Lope de Rueda se inspiran en obras italianas, publicadas entre 1537 a 1545, caso de *Gl'Ingannati* de los Intronati de Sena, publicada en 1537, o *La Cingana*, de Giancarli, que se editó en 1545. Algo similar ocurre con las obras de Timoneda¹¹. Estos primeros profesionales no hacen más que continuar el gusto y los trabajos de los primeros humanistas en la adaptación al latín de diferentes textos italianos, como el caso de Juan Pérez, Petreyo, quien traduce alrededor de los años 40 a los dramaturgos italianos entonces en boga: Ariosto y Piccolomini, si bien los autores profesionales lo harán al castellano en su afán de alcanzar un público más mayoritario. Pero, además, como bien ha señalado Othón Arróniz, en España estas adaptaciones de los textos italianos no son simples copias del original, dando lugar a creaciones prácticamente originales al mezclar en su interior temas y planteamientos surgidos de un amplio conocimiento del teatro y de las culturas nacionales. Tampoco olvidarán estos profesionales del teatro las adaptaciones de los clásicos latinos a la lengua vernácula, caso de Timoneda con el *Amphitrión* y los *Menennos*, si-

¹⁰ Vid. Julio Alonso, *La «Comedia» erudita de Sepúlveda*, ed. cit. 20-21, y 107-108. Para Lope de Rueda, vid. mi Introducción a los *Los Pasos de Lope de Rueda*, ed. cit.

¹¹ Vid. Othón Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, (Madrid: Gredos, 1969), y las actualizaciones a sus planteamientos sobre Lope de Rueda por A. L. Stiefel, «Lope de Rueda und das italienische Lustspiel», *Zeitschrift für romanische Philologie*, XV (1981), 338-343; para Timoneda, vid. Manuel V. Diago, «Joan Timoneda: una dramaturgia burguesa», *Cuadernos de Filología*, (Valencia), III, 1-2 (1981), 45-65; para Sepúlveda, Julio Alonso, *La «Comedia» erudita de Sepúlveda*, ed. cit.; etc.

guiendo en ello una corriente iniciada por López de Villalobos, y continuada hasta la saciedad a lo largo del siglo¹².

Así, pues, en esta época se configura la profesionalización actoral, y por tanto no nos debe extrañar que los profesionales del teatro de fines del XVI, tanto sus autores como los actores, la perciban como el inicio del teatro en España. Así lo ha intuido perfectamente Othón Arróniz:

¿Qué querían decir estos escritores del siglo XVI al fijar como punto de partida para el teatro español el medio siglo, esto es, una fecha casi correspondiente con el inicio del reinado de Felipe II? ¿Desconocían acaso todo lo que nosotros sabemos sobre esas cincuenta obras, cuando menos, que vieron la luz en la primera mitad de siglo? ¿Nada sabían de Pastor, de Negueruela, de Yanguas y de tantos ingenios que habían ocupado su pluma en asuntos teatrales durante el reinado de Carlos V?¹³.

En realidad no hay motivo de asombro ni extrañeza que para estos escritores (Juan Rufo, Agustín de Rojas, Cervantes, el propio Lope de Vega)¹⁴ el nacimiento del teatro español se sitúe en la época de Lope de Rueda. Visto el panorama desde la realidad contemporánea en la que hablan, es decir, desde la práctica ya consolidada del teatro profesional, de la llamada comedia nueva representada en los corrales, era lógico ver en Rueda y sus coetáneos el principio de todo ello. En realidad, ni siquiera hoy, contando con la documentación exhumada hasta el presente, podemos retrotraernos más allá de 1540 a la hora de datar los inicios del profesionalismo escénico español.

Los datos que conocemos de todos estos actores-autores de mitad de siglo los relacionan siempre con las grandes poblaciones urbanas, bien representando a cargo de los gremios o de los ayuntamientos en las fiestas del Corpus, bien para la Iglesia en las catedrales, bien en representaciones privadas o semiprivadas de la nobleza y de la burguesía. Desde épocas tempranas, el dinero recibido por las representaciones del Corpus es bastante sustancioso. Podemos afirmar que desde el inicio del profesionalismo teatral la puesta en escena de un espectáculo se estipula en una media de 8 ducados. Es decir, si un autor tuviera que vivir de las representaciones en la fiesta del Corpus, difícilmente podría subsistir durante todo un año; ahora bien, con representaciones anuales en las fiestas del Cor-

¹² Vid. Jack Weiner, «El Anffitrión de Plauto en el Siglo de Oro español», *En busca de la justicia social. Estudios sobre el teatro español del Siglo de Oro*, (Potomac: Scripta Humanistica, 1984), 124-133, y Nanuel V. Diago, «La mujer en el teatro profesional del Renacimiento: entre la sumisión y la astucia. (A propósito de *Las tres Comedias* de Joan Timoneda)», *Criticón*, 63 (1995), 103-117.

¹³ Othón Arróniz, *La influencia italiana...*, ed. cit., 175.

¹⁴ Alberto Blecuá ha analizado sagazmente las intenciones con las que estos autores redactaron sus escritos en «De algunas obras atribuidas a Lope de Rueda», *Boletín de la Real Academia Española*, LVIII (1978), 403-34, y José L. Canet, ed. *Crítica de los Pasos de Lope de Rueda*, ed. cit.

pus, alguna actuación en el interior de los templos, pero sobre todo con puestas en escena de comedias para fiestas privadas o semiprivadas, los nuevos autores-representantes ganan muy bien su vida, olvidando definitivamente sus antiguos oficios¹⁵.

Esta profesionalización entra, como cualquier otra actividad económica, en la ley de la oferta y la demanda. No es casual que de las obras que se nos han conservado de Lope de Rueda, cada grupo específico esté pensado para un gusto diferenciado de público receptor: los Coloquios (tan alabados por Cervantes) para espectáculos nobiliarios, como ha demostrado Juan Oleza¹⁶, quien ha analizado las claras diferencias entre estos «coloquios» pastoriles frente a sus «comedias», más del gusto ciudadano. Otro tanto podríamos decir de sus actuaciones en el Corpus (posibles autos atribuidos al representante sevillano), y alguna comedia religiosa para representar en catedrales, ante la realeza o en ciclos litúrgicos. No sabemos si llevaba comedias o farsas de imitación celestinesca o de tradición naharresca, pero es muy probable que así fuera (y que no le interesara a Timoneda editarlas por existir muchos ejemplares de dicho modelo teatral publicados o porque la demanda editorial se centraba en la nueva propuesta italianizante en prosa). Tampoco podemos olvidar que ciertas propuestas teatrales, caso de algunos entremeses, por su comicidad casi infantil, basada sobre todo en las pullas y golpes entre ciertos pastores rústicos, podría tener un público muy juvenil. Pero el conjunto de comedias publicado por Timoneda procede de la tradición italianizante, es decir de la asimilación y adecuación de unos textos que se vendían en cualquier librería de las grandes ciudades: Sevilla, Valencia, Medina, Valladolid, Toledo, etc. Lo que indica un gusto marcadamente culto y ciudadano, que tiene y ha tenido acceso a esa cultura libresca.

La profesionalización exige, pues, no marginar a ningún público con posibilidades económicas. Por ello, estos autores-representantes necesitan llevar en su repertorio propuestas de las tradiciones teatrales religiosas, populares, cortesanas y eruditas, rebozadas todas ellas con un «savoir faire» que le da su trayectoria profesional. Ello conllevará la posibilidad de modificar en ciertos momentos el ritmo de la representación o la inclusión de intermedios o pasos humorísticos cuando decaiga la atención del espectáculo. Pero por los datos que poseemos, y sobre todo mediante el estudio de los textos conservados de estos autores-actores, es imposible aceptar su actividad ante un público eminentemente

¹⁵ Vid. José L. Canet, «Algunas puntualizaciones sobre los orígenes del teatro popular en España: el caso de Lope de Rueda», *Comedias y Comediantes: estudio sobre el teatro clásico español*, (Valencia: Universitat, 1991), 79-91, y la Introducción a la ed. crítica de *Los Pasos de Lope de Rueda*, ed. cit.

¹⁶ Joan Oleza, «La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia I: El universo de la égloga», *Teatro y prácticas escénicas I: El Quinientos valenciano*, (Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1984), 217 y ss.

popular, a no ser en las festividades religiosas o municipales. Este teatro va dirigido hacia las clases medias ciudadanas, sobre todo a un público conocedor de las propuestas eruditas y universitarias sobre el teatro, donde se englobaría gran parte de la burguesía y de la nobleza, público lo suficientemente amplio en la mitad de siglo para que estos actores vivan holgadamente de su oficio de representar. Por tanto, la vieja confusión de aunar el profesionalismo teatral con la corriente específicamente popular habrá que matizarla convenientemente. Posiblemente los actores profesionales procedan en su inicial aprendizaje de los gremios, pero ello no implica que no posean una amplia cultura, como continuamente se nos dirá de Lope de Rueda, a quien se le considera como *poeta, orador y gracioso en la retórica*, epítetos que concuerdan con una educación literaria bastante amplia. Algo similar ocurrirá con Timoneda, con una cultura lo suficientemente vasta para poder discutir de tú a tú con los profesores del Estudio General de Valencia y editar sus textos.

Estamos ante la evolución del espectáculo estrictamente privado de la aristocracia hacia el de los corrales, con representaciones semiprivadas en las casas de los propios burgueses y ante un público ciudadano (notarios, jueces, autoridades municipales, estudiantes, e incluso oficiales de los gremios), que dará paso en poco tiempo a las representaciones en los interiores de los mesones¹⁷.

Para finalizar, pues, en España durante el período que va de 1540 a 1560 se dan todos los condicionantes para el nacimiento del profesionalismo teatral, al igual como ocurre en Italia. No hace falta, pues, basar el nacimiento del profesionalismo teatral español por el influjo de las compañías italianas, caso del Mutio en Sevilla, a quien se le atribuye una estancia más que dudosa en dicha ciudad en 1538, como si los españoles necesitaran ver dichas representaciones para adquirir el oficio¹⁸, puesto que los mismos elementos que dan origen a la *commedia dell'arte* en Italia se están dando en nuestro país: la fusión de las prácticas escénicas religiosas, cortesanas, gremiales y universitarias; siendo, además, estos autores-representantes ciudadanos cultos, como los iniciadores de la *commedia dell'arte*, de quienes se ha dicho que eran unos burgueses con cul-

¹⁷ Como es el caso del Hostal del Gamell en Valencia. Vid. H. Mérimée, *Spectacles et comédiens à Valencia*, (Toulouse: Privat, 1913), 19. Vid. También R. Gayano Lluch, «L'Hostal del Gamell», *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, V (1943), 141-142.

¹⁸ N.D. Shergold en su artículo «Ganassa and the 'Commedia dell'arte' in Sixteenth Century Spain», *Modern Language Review*, LI (1956), 359-368, insiste en que la *Commedia dell'arte* no influyó en Lope de Rueda. Algo similar dirá Manuel V. Diago en «Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional», *Críticón*, 50 (1990), 41-65, y José L. Canet en la Introducción a la ed. crítica de *Los Pasos de Lope de Rueda*, ed. cit.

tura humanística¹⁹, que se unen con otros semiprofesionales, músicos, bailarines, etc., para construir un espectáculo en un momento determinado. Necesitará pasar muy poco tiempo para que dicha demanda teatral sea explotada económicamente por los Hospitales, creándose para ello los «corrales», a imitación de los espectáculos ofrecidos por estos autores-representantes en las casas privadas de la burguesía o en algunos mesones de las grandes ciudades. Lo cual nos hace pensar que el teatro estaba muy asentado en muchas de las grandes ciudades, con un público fijo y deseoso de nuevas representaciones, puesto que las Cofradías decidieron disputar parte del beneficio económico que se repartían hasta entonces los autores-representantes y los encargados de los mesones o de las casas privadas. El nacimiento de los corrales de comedias y los espacios fijos para la representación teatral fueron debidos «por la mucha necesidad», por «los muchos pobres», por «la gran cantidad de niños expósitos y desamparados», «por las epidemias y las malas cosechas», etc.²⁰. Es decir por razones que poco o nada tienen que ver con el hecho teatral en sí, sino por razones de control económico de los beneficios, lo que significaba que las representaciones teatrales se hallaban en la década de los sesenta en el tránsito hacia el espectáculo de masas, apareciendo como una posible nueva fuente de ingresos para las Instituciones. Sólo faltaba reglamentarlo, lo que hace el Consejo de Castilla al conceder los privilegios o monopolios de la representación a las Cofradías en todas aquellas ciudades dependientes de su jurisdicción.

JOSÉ LUIS CANET VALLÉS
Universitat de València

¹⁹ Señala Enrico Fulchignoni al hablar de las compañías de la *commedia dell'arte*: «Chi sono codesti attori? Per la maggior parte, affermano tali storici, sono borghesi in possesso d'una cultura umanista, che si uniscono ad altri, della borghesia piú piccola, per fare dello spettacolo teatrale un vero e proprio mestiere. (...) Queste prime compagnie di comici recitano, sulle prime, il repertorio abituale: commedie erudite, favole pastorali. Ma successivamente si sarebbe verificato un singolare processo. A contatto con spettatori diversi, nel desiderio imperioso di rinnovare e soddisfare piú intensamente la comunicazione il testo sarebbe via via andato svincolandosi dall'espressione scritta e sostituito rapidamente dalla improvvisazione. Quando e dove con esattezza tutto questo si via verificato, resta da precisare», en «Le influenze orientali sulla commedia dell'arte. Per una ipotesi di ricerca», *Le théâtre italien et l'Europe XV^e-XVII^e siècles, Actes du I^{er} Congrès International, Paris 17-18 octobre 1980*, eds. Cristian Bec et Irène Mamczarz, (Paris: P.U.F., 1983), 125-126. Vid. también A. Nicoll, op. cit., 43-46.

²⁰ Vid. John Varey, y N. D. Shergold, *Fuentes para la historia del teatro en España, Vol. XIII*, (Londres: Tamesis Books, 1987), 11.

DISFRAZ Y TÉCNICA TEATRAL EN EL PRIMER LOPE

Debajo de ese disfraz
hay licencia para todo
El castigo sin venganza, I

La alteración de la identidad de los personajes es un fenómeno común en los mundos representados por la literatura y el teatro del Siglo de Oro. Baste pensar en las numerosas obras que se basan en la historia de un niño de sangre noble, separado en la infancia de su ambiente natural y criado como rústico, que en el desenlace recobra su verdadera personalidad¹. En esta vasta familia de la alteración de la identidad se incardina, como una modalidad más, el disfraz del que me voy a ocupar, entendiendo por tal todo caso en que un personaje se atribuye

¹ Entre las primeras comedias de Lope se encuentra esta situación, por ejemplo, en *El nacimiento de Ursón y Valentín*, en *El hijo Venturoso*, en *Las burlas de amor*, en *El hijo de Reduán*, y en la recientemente descubierta y publicada por Lola Beccaria, *El Otomano famoso* (Barcelona: Áltera, 1996). Véase Frida Weber de Kurlat, «Lope-Lope y Lope-prelope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope y su época», *Segismundo*, XII (1976), 111-131, en particular 129. La autora teoriza la metodología semiológica desarrollada en los años sesenta a partir de los planteamientos del análisis de Propp y la aplica al teatro español. Particularmente maneja los conceptos de función, con sus distintos tipos postulados por Barthes en su «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications. (Recherches sémiologiques. L'analyse structurale du récit)*, VIII (1966), 1-27, que la misma autora estudió y comentó en otro artículo del mismo año: «Hacia una morfología de la comedia del Siglo de Oro», *Anuario de Letras*, XIV (1976), 101-138. Para la exposición del análisis que sigue me baso en el uso de esta terminología y de esta vía de aproximación a la comedia. No es menor mi deuda con el trabajo de Oleza, en particular «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», *Teatro y prácticas escénicas, II: La comedia*, coord. por J.L. Sirera, (Londres/Valencia: Tamesis/Institución Alfonso el Magnánimo, 1986), 251-308.

voluntariamente una identidad distinta de la propia con el fin de engañar a otros, bien sea cambiando u ocultando su aspecto físico para evitar el reconocimiento por parte de quienes le conocen, bien valiéndose del desconocimiento previo de las personas a quienes pretende engañar, por lo que el cambio de aspecto suele ser innecesario.

He procurado, en las páginas que siguen, fijarme más bien en los aspectos de técnica teatral a que alude el título, es decir, en las características externas, casi diría las variedades morfológicas, con que se elabora el recurso escénico del disfraz en la producción temprana de Lope. No se me escapa que —por decirlo con palabras de M. Presotto—:

la indumentaria... asume una importante función simbólica en la más madura dramaturgia posterior, en la que el vestido constituye un elemento escénico esencial para el desarrollo de la temática del disfraz,²

pero he preferido detenerme en la labor de recopilación de datos sobre los que basar, como sobre un informe estadístico, con mayor certeza, una posterior interpretación semántica y axiológica del recurso dramático del disfraz.

En el teatro del primer Lope el disfraz es relativamente frecuente. He examinado sus ocurrencias en un grupo formado por veinticinco comedias que se pueden considerar con razonable certeza anteriores a 1596, de las cuales en veintiuna aparecen personajes disfrazados³. Dado el estado de nuestros conocimientos respecto a la cronología del teatro de Lope, precisar fechas límite en su proceso de maduración creativa es siempre difícil, puesto que un gran número de obras no ofrece más datos cronológicos que los resultados de los análisis de las formas estróficas de Morley y Bruerton⁴. Por tanto 1595, el año por mí elegido con cierta arbitrariedad para clausurar una etapa en la producción dramática lopesca, obedece a un motivo biográfico, que puede, al menos como hipóte-

² «Vestir y desvestir: apuntes sobre la indumentaria en la dramaturgia del primer Lope de Vega», *Annali di Ca' Foscari*, XXXIV (1995), 365-383, p. 367.

³ Las cuatro comedias en las que no se hace uso del disfraz son *El verdadero amante*, *La ingratitud vengada*, *El hijo de Reduán* y *Los amores de Albanio e Ismenia*. Al final doy una tabla de todas las comedias estudiadas para este trabajo con referencia de las ediciones manejadas y fecha de composición. En cuanto a las comedias elegidas son veinticinco de las 32 que según Morley y Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, (Madrid, Gredos, 1968), (en caso de que no haya otra fecha mas precisa) se sitúan en un período cuyo término *ad quem* es anterior a 1596.

⁴ Los resultados de este trabajo, sin duda valiosísimos, tienen insoslayables limitaciones —baste recordar la imprecisión de la fecha de tantas comedias que se sitúan simplemente en un intervalo de varios años— inherentes en parte a la metodología y, sobre todo, al modo de transmisión de las obras a las que ésta se aplica.

sis, tener repercusiones sobre esa producción: a finales de año Lope abandona la corte del Duque de Alba y vuelve a instalarse en Madrid, perdonado el resto de destierro que le quedaba por cumplir. Hasta ese momento, exceptuando el período valenciano, Lope, al servicio de un noble, quizá no tenga un acicate comercial tan fuerte para su producción dramática⁵; vuelto en cambio a la Corte, la demanda de los corrales debía por fuerza incidir en los planteamientos creativos de quien iba a postular el gusto del vulgo como canon estético⁶. Por otra parte, no creo necesario subrayar la importancia de este primer período de producción dramática en la configuración del modelo de comedia lopesca, modelo que, a su vez, se puede calificar de crucial en el desarrollo de un género en constante evolución.

Se debe advertir también que el disfraz se considera en lo que sigue como uno más, aunque de enormes posibilidades escénicas⁷, de una larga serie de elementos dramáticos cuyo estudio puede contribuir a precisar el contenido y funcionamiento de la fórmula que llegará a cristalizarse como base del género de la comedia barroca. Es decir, sería posible, y aun interesante, dedicar un análisis como el que sigue a otros elementos estructurales o escénicos que intervienen con similar relevancia, aunque quizá con menor alcance dramático, en cada co-

⁵ Respecto a la producción dramática de su primer período madrileño que finaliza con el destierro a principios de 1588, Lope afirmaba en el proceso que él escribía sus comedias por entretenimiento y no para vivir de ellas. Es una afirmación que, como todas las que la rodean, hay que tomar con mucha cautela, pero es bastante probable que hasta sus veintiséis años Lope se hubiera mantenido más del regazo de su familia (¿y sus amigas?) que de su colaboración con Velázquez u otros autores. Para todo lo que se refiere a la biografía de Lope sigue siendo canónica la obra de H. Rennert y A. Castro, *Vida de Lope de Vega*, ed. con adiciones por F. Lázaro Carreter, (Salamanca: Anaya, 1968); para los mencionados particulares, los dos primeros capítulos.

⁶ No creo necesario citar los conocidísimos versos 45-48, 149-154, 209-210, etc., del *Arte nuevo*, a los que aludo según la numeración del texto de Morel Fatio (*Bul. Hisp.*, 3 (1901), 364-405) apud A. Ruffinatto, *La galassia 'Quijote'*, (Torino: Giappichelli, 1983), 167-177. En cuanto al límite *ad quem* propuesto para esta primera época de Lope, adelanta ligeramente el que suele manejar la crítica —que es el año de la interrupción de las representaciones públicas, 1597 (cf. M. Presotto, art. cit., 368-69 y nota 15, con más bibliografía)— por motivos, de una parte, prácticos: reducir el *corpus* de comedias manejadas a unas proporciones razonables; de otra, biográficos, aducidos más arriba; y por fin, dramáticos, porque parece que la vuelta a los corrales de la corte, con el incremento de la productividad, produce cierta aceleración en la evolución de la dramaturgia lopiana, de manera que en torno a 1596-97 (con comedias de la talla de *El remedio en la desdicha* y *La imperial de Otón*) se puede hablar ya de completa madurez (aún con, si se quiere, altibajos de calidad). Pero aún cabe añadir que en el 96, Lope tiene 34 años y ha escrito un mínimo de 32 comedias (más de la producción entera de otros dramaturgos) que podrían ser hasta 44: si a tal punto no hubiera alcanzado la madurez habría que pensar que era algo retrasado.

⁷ J. Oleza, «La propuesta teatral...», art.cit., 291, subraya la importancia del vestuario como elemento escenográfico principal en la que denomina «comedia pobre», que agrupa las comedias palatinas, urbanas y picarescas.

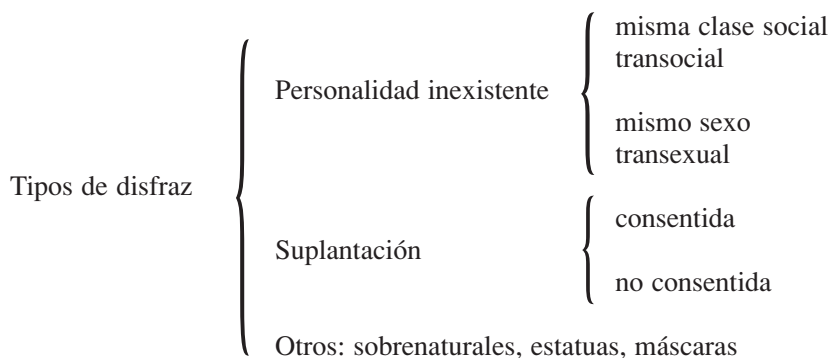
media y en la configuración del género, como son, por mencionar dos ejemplos, los rasgos ambientales o la caracterización de los personajes⁸.

En las veintiún comedias en las que es utilizado, el disfraz ofrece características diversísimas por su configuración, por el tipo de personajes que lo adoptan y por su repercusión en los distintos niveles de análisis del texto teatral⁹. En cuanto a la forma, el disfraz puede consistir bien en la adopción de una personalidad inexistente o bien en la suplantación de la identidad de otro personaje. Además cuando el disfrazado inventa su nueva personalidad, tiende a situarla en una clase social diferente de la suya, es decir, a adoptar un disfraz transsocial; y si es un personaje femenino, tendrá también la posibilidad de adoptar apariencia masculina. Entre los casos de suplantación no se da la transexualidad, pero se producen dos variantes según concurra o no el consentimiento del suplantado. Aparte quedan, por fin, los disfraces de índole sobrenatural y mágica que aparecen en dos comedias, *San Segundo de Ávila* (456-57) y *Los celos de Rodamonte* (373); las máscaras de *Las ferias de Madrid* (98-100); y la breve escena cómica en que el protagonista de *La infanta desesperada* se hace pasar por una estatua (235b)¹⁰. Resumiendo:

⁸ En la estructura formularia de la comedia conviene toda la crítica, aunque me parece particularmente acertado el modo en que la explica y la línea de investigación que plantea J. M. Díez Borque, «Mecanismos de construcción y recepción de la comedia española del siglo XVII. Con un ejemplo de Lope de Vega», *Cuadernos de Teatro Clásico*, I (1988), 61-79.

⁹ Aunque quizá sea innecesario, prefiero advertir que uso la palabra «texto» en su sentido más amplio de codificación poética de un mensaje en la que, artificialmente, se pueden distinguir, siguiendo las líneas del análisis narratológico: (a) una historia que comprende todos los acontecimientos relevantes del período de tiempo representado; (b) una trama, constituida por un conjunto de operaciones de selección y ordenamiento (jerarquización) de esos acontecimientos; y en el caso del teatro, (c) un discurso escénico formado por dos elementos fundamentales: (1) el discurso audiovisual de una parte, integrado por todos los signos no verbales que aparecen en escena, desde los gestos y movimientos de los actores-personajes hasta los objetos, luces o sonidos inherentes y necesarios al desarrollo de la acción y (2), de otra, el discurso verbal constituido por las palabras que pronuncian los actores-personajes. Respecto al sonido no verbal en la escenificación del XVI, véase Ch. Davis, «The Audible Stage: Noises and Voices Off in Golden Age Drama», *Golden Age Spanish Literature. Studies in Honour of John Varey by His Colleagues and Pupils*, A. Deyermond y Ch. Davis, eds. (Londres: Westfield College, 1991), 63-72.

¹⁰ Al final facilito una lista de las comedias y sus fechas. Cuando éstas son seguras por motivos externos (existencia de manuscritos o documentos, etc.), las marco con un asterisco, para distinguirlas de las que provienen del citado estudio de Morley y Bruerton. Por último, la edición según la que cito con sólo el número de página la situación de las escenas aludidas es, siempre que no se indique otra en la lista final, la preparada en trece volúmenes por Cotarelo y Mori, González Palencia, Ruiz Morcuende y García Soriano para la Real Academia, publicada en Madrid entre 1916 y 1930 y generalmente conocida como Academia Nueva, de la cual doy, en la lista final, sólo el número romano del volumen en que aparece la obra en cuestión.



Si se pone esta sucinta clasificación en relación con los otros criterios mencionados, se puede observar que los personajes principales suelen adoptar identidades ficticias, mientras que son los secundarios los que suplantán a otros, como sucede en *Laura perseguida* (125b-126a) cuando la dama secundaria finge ser la principal para convencer al galán de la infidelidad de ésta¹¹. Sin embargo, en dos casos el galán se hace pasar momentáneamente por un rival para tratar de comprobar si sus celos son justificados y si la dama le es o no fiel. Se trata de una escena del primer acto de *El favor agradecido* (477b-478a) y otra del tercero de *Laura perseguida* (136), ambas de breve duración respecto a la acción principal¹². Por otra parte, el galán de *El favor agradecido* (487-89) adopta, al llegar a Argel, la identidad de un hermano del Rey moro, secuestrado en la infancia por los cristianos, cosa que no parece lógico considerar como suplantación puesto que la identidad adoptada, si bien no es ficticia, al menos está previamente ausente del universo dramático de esta obra. En resumen: las suplantaciones corresponden más bien a personajes diversos del galán y la dama, mien-

¹¹ Algo parecido se puede ver en el desarrollo de la intriga secundaria de *El maestro de danzar* (486-489), cuando Feliciano adopta la personalidad de su hermana Florela, con permiso de ésta, para obtener los favores del rival del galán. En sí, la suplantación no está diseñada (en la voluntad de los personajes) para perjudicar a la dama suplantada, pero acaba creando complicaciones en su relación con el galán (ver por ejemplo 490 y todo el desenlace, 509 y ss.). Otros casos de suplantación por personajes distintos del galán y la dama en *Carlos el perseguido* (485-486) y en *Belardo furioso* (686-687).

¹² En *Laura perseguida* la escena sirve exclusivamente como indicio de la situación anímica del personaje: el protagonista, pese a todas las pruebas en sentido contrario, no está todavía convencido de la infidelidad de Laura, todavía está enamorado de ella y por tanto padece tremendos celos. Sin embargo, interrumpido por la llegada de su padre no conseguirá cerciorarse de nada. En *El favor agradecido* la suplantación tiene una mayor incidencia: convencido gracias a ella de que su rival es el favorecido por la dama, el galán acaba por desafiarlo y darle muerte, lo cual lo pone en la necesidad de huir y de volverse a disfrazar. Es así auxiliar en la apertura de toda una línea de la acción principal.

tras que éstos adoptan por regla general identidades ficticias y transociales, que en el caso de las damas pueden ser también transexuales¹³.

El disfraz se hace así signo visual del cambio de posición social —que en el universo dramático representa el cambio de situación y fortuna— para erigirse en vehículo formal de la peripecia aristotélica. Lo cual viene a refrendar el hecho, por lo demás bien conocido, de que la adscripción social es uno de los factores fundamentales en la caracterización de los tipos de la comedia. Pero además el personaje que adopta un vestido transocial se propone también como síntoma visible del orden alterado que reina al principio de la acción, para restaurarse en el desenlace, merced, entre otros elementos, a la anagnórisis producida por las restituciones de las identidades alteradas¹⁴. Esta es una de las funciones principales del disfraz en el nivel semántico más profundo de la comedia y es por eso por lo que entre los cuarenta personajes disfrazados que encontramos en nuestras veintiún comedias, veintisiete han cambiado de clase social (y cinco personajes femeninos también de sexo)¹⁵.

El disfraz, por otra parte, responde, en el sucederse de acontecimientos de la historia, y dentro del decoro que rige el universo dramático, a una lógica instrumental. Los personajes se sirven de él, en la mayor parte de los casos, como de una herramienta para la obtención de un fin determinado. Sólo unos pocos ejemplos no siguen esta regla, con lo que los correspondientes usos del disfraz se reducen sea a su valor puramente escénico, sea a un *Deus ex machina* con funciones auxiliares en el desenlace de un episodio o de la comedia. Parece significativo que los dos casos más claros de este tipo de disfraz irrelevante en

¹³ No se dan casos de personajes masculinos travestidos de mujer en las comedias examinadas de esta primera época, lo cual me parece un dato relevante. Cf. J. Canavaggio, «Los disfrazados de mujer en la comedia», *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, (Toulouse: G.E.S.T.E., 1978), 135-45.

¹⁴ Véase, respecto a este esquema axiológico básico, la interesante propuesta metodológica que desarrolla A. Hermenegildo, «El pastor-objeto y la escritura narrativa del teatro castellano primitivo: de Gómez Manrique a Juan de la Encina», *Literatura hispánica, Reyes Católicos y Descubrimiento*. Coord. por M. Criado del Val, (Barcelona: P.P.U., 1989), 337-346, p. 340.

¹⁵ En números, la situación es como sigue: el galán protagoniza dos casos de suplantación; en nueve adopta una identidad inventada transocial; en dos, una nueva personalidad dentro de su misma clase social y en un caso finge ser una estatua; la primera dama no comete ninguna suplantación, inventa en nueve casos una personalidad transocial (entre ellos, tres casos de transexualidad), y una intrasocial, en dos (uno de ellos transexual); y entre todos los demás personajes llevan a cabo cuatro suplantaciones, nueve veces cambian de clase social (con un caso de transexualidad), y se disfrazan tres dentro de la propia. De los casos aquí enumerados la suplantación constituye el 15%, mientras que el disfraz transocial ostenta un 67%; cinco de los quince disfraces de personajes femeninos son transexuales.

la lógica de la historia se encuentren en la misma comedia, *Las ferias de Madrid*¹⁶.

Exceptuando estos casos, de los que apenas se encuentran más ejemplos, los disfraces son instrumento de los personajes para lograr un objetivo determinado, como por ejemplo, sucede con las ya mencionadas suplantaciones que tienen por fin la comprobación de la fidelidad o infidelidad de la dama. Pero hay sobre todo, dos modalidades, activa y pasiva, en el uso del disfraz que se repiten en un número importante de casos.

En primer lugar, el galán o la dama principal adoptan el disfraz como instrumento activo para lograr la proximidad de la persona amada y por fin la correspondencia a su amor. En este tipo de configuración, el disfraz presenta variantes según el sexo del personaje, puesto que mientras los galanes lo adoptan como un ardid que les permite frecuentar a la dama pretendida, humillándose simbólicamente al descender de clase en un eco de las convenciones cortesas, las damas, en tres casos de cinco, utilizan un disfraz transexual para recuperar o mantener el amor de un galán que ya las amaba previamente. Es decir que para emprender en escena la iniciativa erótica, la dama se tiene que travestir de hombre, se tiene que virilizar, al menos externamente.

Ejemplos claros de los dos casos los encontramos en el *El mesón de la Corte*, una comedia que podríamos llamar tranquilamente «de disfraz», pues en ella casi nadie es lo que parece y aun los que, como el segundo galán, mantienen su identidad inalterada, no son reconocidos por sus propios familiares hasta que se producen las agniciones del desenlace. Pero además, el galán principal aparece

¹⁶ Uno de ellos lo vemos ya en el primer acto (38-45), en el que el disfraz de villana de la dama se puede justificar, según la lógica interna de la historia, sólo por una vaga función de incremento de la verosimilitud, mientras que es mucho más importante su contribución al colorido efecto escénico y a la brillantez del discurso verbal de este primer acto. A su vez, las máscaras que en el tercer acto (98-100) visten los compañeros del protagonista, cuyas implicaciones en el plano de lo espectacular están también bastante claras, sirven como elemento auxiliar en el desenlace de la comedia (105-106), al encubrir al verdadero homicida de Patricio. En la configuración de esta escena parece haber todavía un reflejo de los momos cortesanos, en los que aparecían varias figuras emblemáticas, adornadas con lemas alusivos, como ilustraciones de distintos aspectos de un mismo tema. El tema unificador en este caso sería la burla contra el rival que desbancó a Lope en su relación con Elena Osorio. Se trata de una comedia que por otros varios motivos Ebersole calificaba de excepcional en su introducción a la edición citada. Véase también al respecto las observaciones de J. Oleza «La propuesta teatral...», art.cit., p. 300. Sobre los momos véase R. E. Surtz, «Estudio preliminar», *Teatro castellano de la Edad Media*, (Madrid: Taurus, 1992), 42-47; sobre los motivos de origen autobiográfico en la obra de Lope, los conocidos trabajos de E. Morby: «Persistence and Change in the Formation of *La Dorotea*», *Hispanic Review*, XIII (1950), 108-125 y 195-217, junto con la introducción de su edición de *La Dorotea*, (Madrid: Castalia, 1980); y A. S. Trueblood, *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega*, (Cambridge, Mass.: Harvard U P, 1974).

desde el primer momento¹⁷ convertido en villano, en concreto en mozo de mesón, para poder cortejar a la que él cree la hija del mesonero, de quien al final se descubrirá, claro está, la verdadera naturaleza de dama noble¹⁸. En cambio, la dama protagonista —que, debo advertir, no es la pretendida por el galán principal, sino la pretendiente del secundario— pasa toda la comedia disfrazada a su vez de mozo de mesón, traje que adoptó para escapar de casa en pos de su galán cuando éste la abandonó.

Este tipo de disfraces, sobre todo los de los galanes, dan lugar a la macrosecuencia completa de tres comedias: *El mesón de la Corte*, ya mencionada, y dos versiones distintas de un mismo argumento como son *El domine Lucas* y *El maestro de danzar*. En otros dos casos más, al principio de *La infanta desesperada*, (225-226, 227-233) y en el desenlace de *El leal criado*, (185-188), sirven simplemente como núcleo de un episodio más breve. Por lo que respecta a las damas, la incidencia de sus disfraces en la historia es más variable: las modalidades van desde la dama mora de *El favor agradecido*, que se disfraza de soldado para seguir a su amor, pero da lugar con su disfraz a un único episodio marginal de la historia (497-98, 502-503, 504 y 509), hasta las de *El mesón de la Corte* o *Los donaires de Matico*, cuyos disfraces sustentan, a medias con los de los correspondientes galanes, todo el desarrollo de la acción, pasando por las damas de *Laura perseguida* (114-115 y 121-123) y *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe* (1219-1220 y 1223), que originan con sus disfraces episodios de distinta entidad estructural.

En segundo lugar, se puede identificar otra motivación para la adopción del disfraz en la necesidad de escapar de un peligro de muerte, resultado de una transgresión, cuyas modalidades cambian, de nuevo, según que este peligro

¹⁷ Sólo en esta comedia los personajes aparecen en escena disfrazados desde el primer momento, por lo que tienen que recurrir a parlamentos explicativos de la propia identidad (278-79 y 281-82) para poner en antecedentes al espectador. En otras comedias el disfraz se explica antes de ser adoptado, y el espectador conoce al personaje en su verdadera identidad antes de verlo disfrazado.

¹⁸ Me hace notar Aldo Ruffinatto —a quien quiero agradecer aquí su amabilidad en leer estas páginas y sus valiosas indicaciones— la semejanza entre la historia de esta comedia y *La ilustre fregona* de Cervantes. No es la única: también *Los donaires de Matico* tiene parecido en la situación básica con el planteamiento del *Persiles*, donde, por cierto, se alude irónicamente a la posibilidad de convertir en comedia las aventuras septentrionales de los protagonistas (III.2). Cfr. pp. 284-85 de la ed. de J. B. Avello Arce, (Madrid: Castalia, 1969). Las relaciones entre teatro y narrativa parecen ofrecer un interesante campo de indagación, pese a la afirmación de Oleza, respecto al género picaresco, de que «nada tienen que ver estas comedias, en su esquema argumental, con el propio de las novelas», afirmación indudable en su especificidad, pero matizable quizá desde una perspectiva más amplia, que tenga en cuenta, entre otras cosas, la recepción de ambos subgéneros «picarescos», el narrativo y el dramático. Cfr. J. Oleza, «Las comedias de pícaro de Lope de Vega: una propuesta de subgénero», *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, coord. por M. V. Diago y T. Ferrer, (Valencia: U. de Valencia, 1991), 165-187, p. 165n.

amenace al galán o a la dama. Para ellos, el peligro deriva de un enfrentamiento con otro hombre. Así vemos que el protagonista de *El favor agradecido* tiene que huir por haber dado muerte a su rival, favorecido por la dama en cuestión (483-484); cuando por equivocación llega a Argel, adopta su disfraz (487-488) que le permitirá, finalmente, conquistar a la dama (508-509). Algo parecido encontramos en la secuencia principal de *Los locos de Valencia*, cuyo galán, escapando de la justicia porque cree haber matado a un noble (410-411), se finge loco para refugiarse en el manicomio (412) donde encontrará, falsa loca también, a su dama (419). En cambio en *El molino* el protagonista tiene que disfrazarse simplemente porque su rival en el amor de la dama, más poderoso pero menos favorecido que él, le amenaza con la muerte (61-62 y 68). En los casos en que son las damas las que se disfrazan para huir del peligro, este proviene siempre del propio Tutor (padre, marido) de la heroína que pretende matarla para vengar una deshonra verdadera o falsa. Así, mientras que la princesa de *La infanta desesperada* tiene que huir y disfrazarse de villana después de haber favorecido con su amor al hijo del Rey enemigo de su padre (236-239), en *El nacimiento de Ursón y Valentín* la reina de Francia lo hace a causa de la falsa acusación del gobernador de París, que despedido por su desprecio, hace creer al rey que su mujer le ha engañado con otro hombre (490-492 y 494-501). Secuencias similares sirven de base en *El leal criado* y en la primera parte de la acción de *El hijo Venturoso*.

Resumiendo todo esto, se puede afirmar que el disfraz de los protagonistas sirve de núcleo para la construcción de unos pocos paradigmas de secuencia que se utilizan después repetidamente como elementos de distinto nivel jerárquico en la construcción de las historias de las comedias, variando detalles y ambientación. En el plano de la historia, la rentabilidad del disfraz se debe a la carga semántica que es capaz de soportar como modalidad del signo escénico «indumentaria»¹⁹, y también a su inmediatez, a su eficacia comunicativa como tal signo visual. Si después de dejar al galán con sus ropajes de Conde de comedia lo volvemos a encontrar vestido de rústico, ésta es la manifestación más clara e inmediata de su peripecia (*El molino*, cit.). Pero el disfraz, por esa misma condición de signo perteneciente al código visual de la comedia, sirve también en otras secuencias que ocupan una posición marginal, episódica, en el desarrollo de la historia y que, en cambio, adquieren pertinencia y rentabilidad dramática en el despliegue del discurso escénico, cuya relevancia subrayó el profesor Dixon en una edición anterior de este congreso²⁰.

¹⁹ Cfr. M. Presotto, art. cit., 382-83.

²⁰ V. Dixon, «La comedia de corral como género visual», *Edad de Oro*, V (1986), 35-58. Sobre la importancia del discurso visual se ha trabajado mucho en los últimos años. Es fundamental el trabajo de J. E. Varey, de quien cito tan sólo su *Cosmovisión y niveles de acción*, (Madrid: Castalia, 1987); sobre la

De este tipo se deben considerar las tres secuencias de las damas vestidas de varón en *Los hechos de Garcilaso* (cit.), *El favor agradecido* (cit.) y *Laura perseguida* (114-115). Si tomamos como ejemplo la escena en que la protagonista de esta última comedia se disfraza de paje veremos que constituye un episodio perfectamente prescindible en la economía de la historia. Sin embargo adquiere una gran función en el plano espectacular, puesto que me parece que, sin pecar de *voyeur*, se puede afirmar que son evidentes los atractivos de ver a una actriz vestida de paje, con sus calzas atacadas, es decir, enseñando prácticamente la piernas de un modo que seguramente no era muy común fuera de las tablas a finales del siglo XVI²¹. Lo cual si evidentemente satisfacía al público masculino, ofrecía al femenino la no menos satisfactoria posibilidad de juzgar con sus propios ojos si aquellos encantos eran tantos y tales como la fama los cantaba. Por lo que se refiere a los efectos que la visión de estos travestimientos podía tener sobre los varones asistentes al corral baste citar lo que opina uno de los personajes de la comedia, Octavio, que al ver a Laura con sus atractivos femeninos realzados por su nuevo atuendo masculino, se enamora instantáneamente de ella:

estructura de los corrales y su influencia en las convenciones de la comedia, el volumen VI (1991) de *Cuadernos de Teatro Clásico*, editado por J. M. Díez Borque con el tema monográfico de los *Teatros del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos en la Península Ibérica*, recoge importantes aportaciones. Lo mismo se puede decir de otro volumen colectivo del mismo año, *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro*, ed. por L. García Lorenzo y J. E. Varey, (Londres: Tamesis). Sobre la importancia que tiene una consideración integrada de todos los niveles textuales para la comprensión del hecho teatral, véanse las observaciones de Robert Weimann, «Textual Authority and Performative Agency: The Uses of Disguise in Shakespeare's Theater», *New Literary History*, XXV (1994), 789-808, un excelente ejemplo del tipo de análisis al que pretendo que este trabajo sirva de base.

²¹ Sobre el atractivo y el escándalo de la desnudez pública son interesantes algunos pasajes de *La Dorotea* (ed. cit., por ejemplo, pp. 155, 167) que se refieren, no a las comedias, sino a los baños estivales en el Manzanares. En cambio A. de la Granja, «Notas sobre el teatro en tiempos de Felipe II» en J. Varey y L. García Lorenzo, eds., op. cit., 18-42, aporta noticias fundamentales sobre la honestidad en el vestir de las comediantas. Por dos cédulas citadas en este artículo, una de 1587, permitiendo que las mujeres representaran papeles femeninos, y otra de 1596 prohibiéndolo de nuevo, que delimitan más o menos el período de que me ocupo, supongo que en estos casos a los que me refiero se trataba de actrices. En el caso de que los papeles femeninos los representaran chicos jóvenes (práctica prohibida en la primera cédula mencionada), la problemática cambia, y se hace mucho más compleja. Véase R. Weimann, art. cit., en particular pp. 794-800. Por último, para refrendar hasta qué punto se iba a convertir en tópico este travestismo, invoco de nuevo el *Persiles* (loc. cit.) donde el poeta que enmendaba y remendaba comedias viejas, contento del talle de Auristela, «la vistió en su imaginación en hábito corto de varón».

*¡Oh, cómo el bien infinito
del hombre, entre mil enojos
no fuera visto ni escrito
si no naciera con ojos
o no tuviera apetito!*

...

*Laura, a mis ojos abismo,
cielo de mí mismo fue.
¿Unas ligas, unas medias
han hecho en mis pensamientos
tan espantosas tragedias?*

...

*¡Que ver a Laura en tal traje
mi lealtad del cielo abaje!
Una mujer vuelta en hombre,
que siendo mujer no pudo
ni hacerme nombrar su nombre,
me ha dejado tal que dudo
que el mundo traidor me nombre.*

(pp. 118-119)

No hace falta advertir que el hecho de que los otros dos casos de disfraz varonil de la dama tengan mayor relevancia en la historia no merma en nada —al contrario, las prolonga— las repercusiones escénicas de que también estos casos participan. Una función espectacular parecida, aunque de signo y atractivo distinto, se puede ver en los disfraces que he denominado sobrenaturales. Hay que tratar de imaginar la puesta en escena para comprender qué fina mezcla de humorismo, espectacularidad y tensión dramática se da en *San Segundo de Ávila* (cit.) cuando Satanás, que se ha aparecido al Santo transformado en una lúbrica pecadora, fracasa en sus intentos tentadores y recupera súbitamente su aspecto infernal para reaparecer, «vestido de llamas», en todo su demoniaco esplendor. Lo mismo se puede decir de la escena del león que abre *Los celos de Rodamonte* (cit.), león que al ser muerto por uno de los protagonistas se convierte en un ser humano; o de la escena ya aludida en que los cuatro jóvenes compañeros del galán de *Las ferias de Madrid* (cit.) se presentan sobre las tablas endosando otras tantas máscaras de botarga, de pastor, de indio y de moro. No menor debía ser el efecto cómico de ver a un conde disfrazado de rústico y cubierto de harina de la cabeza a los pies, como sucede en *El molino* (78); o el de las escenas carnavalescas, de mundo al revés, en que el amo, disfrazado de criado da de palos a su criado, disfrazado a su vez de caballero, ante la indignación de los otros caballeros presentes (*El mesón de la Corte*, 294). O el de la parodia de combate caballeresco que llevan a cabo los pastores en *Belardo furioso* (686-687),

en una de las escasas ocurrencias del disfraz en las comedias pastoriles²². El disfraz puede servir, con su mera aparición, de elemento cómico y eso basta para justificar en muchas ocasiones su presencia como núcleo de estos pequeños entremeses intercalados en la acción principal de la comedia, a la que no añaden sino una pausa, una digresión que dosifica la tensión dramática.

De hecho Lope se permitirá el lujo de abandonar el uso, en tales escenas, de varios personajes cómicos tradicionales. Nunca aparecen en sus obras de esta primera fase, por ejemplo, los vizcaínos o los negros, y en cuanto al uso del rústico como precursor de la figura del donaire, Lope busca las ocasiones de amplificar su potencialidad cómica combinándolo, precisamente con nobles disfrazados (*El molino*, 69, 72-73; *El leal criado*, 167-169; *Laura perseguida*, 139). En la sustitución de estos personajes cómicos al estilo de Lope de Rueda con usos cómicos del disfraz de personajes funcionales en la historia de la comedia, Lope está avanzando su personal concepción de la unidad dramática.

Pero las posibilidades escénicas del disfraz no se agotan con las mencionadas contribuciones a la espectacularidad y comicidad del discurso visual. También en el plano verbal se aprovecha el disfraz en la elaboración de brillantes diálogos de ingenio en los que se puede ver de nuevo la tendencia a la repetición de modelos preestablecidos que caracteriza la comedia, puesto que la escena de diálogo conceptualizado será ingrediente obligado del género.

En primer lugar basta pensar en los disfraces de rústico, que integran como parte de su comicidad la adopción por parte del personaje de un lenguaje característico, como sucede con el disfraz de molinero en *El molino* (86, 89-90), con los de mozo de mesón en *El mesón de la Corte* (passim), con los de rústico

²² Es interesante observar que el subgénero en el que menor relevancia adquiere la secuencia del disfraz es el pastoril, al que pertenecen, entre las veinticinco comedias estudiadas, cuatro: *El verdadero amante*, *Belardo furioso*, *El ganso de oro* y *Los amores de Albano e Ismenia* (Cf. M. Presotto, art. cit., 369: «Mayor atención han recibido las comedias palatinas y urbanas, con respecto a las mitológicas, pastoriles y los dramas, donde queda menos elaborada y digna de interés la utilización del traje en su función dramática»). Esto puede obedecer a razones de adscripción genérica, puesto que es cierto que el disfraz no forma parte relevante del código del universo pastoril, pero se podría poner también en relación con el conocido substrato autobiográfico o histórico de estas comedias. Además, el género pastoril es, tradicionalmente y en los casos que nos ocupan, por su frecuente naturaleza de representación cifrada de la realidad, una especie de disfraz en sí mismo, una obra en clave en la que se representan figuras y sucesos históricos. Sobre la concepción lopesca de la novela pastoril como obra de clave es interesante el siguiente pasaje de *La Dorotea*: «La Diana de Montemayor fue una dama natural de Valencia de Don Juan, junto a León. Y Esla, su río, y ella serán eternos por su pluma. Así la Fílida de Montalvo, la Galatea de Cervantes, la Camila de Garcilaso, la Violante del Camoes, la Silvia de Bernaldes, la Filis de Figueroa, la Leonor de Corte Real» (ed. cit., p. 153). Respecto a la coincidencia entre referencialidad autobiográfica y falta de disfraz, otros casos indicativos son *La ingratitud vengada* (temprana versión dramática de los episodios iniciales de *La Dorotea*) y *El caballero del milagro* donde también se hallan ecos de la misma secuencia.

en *Los donaires de Matico* (699, 703, etc.) o con el habla estudiantil y llena de latines que adopta el galán al disfrazarse de Dómine Lucas (64). Aun mejor pretexto para el disparate verbal, el absurdo, el doble sentido ofrece la locura fingida de los personajes de *Los locos de Valencia* (417, 420-421, etc.). La peculiaridad lingüística es un ingrediente fundamental del disfraz que a menudo sirve de base a lo cómico.

Además es frecuente que el disfraz sirva para justificar la construcción de escenas donde el diálogo obedece a una doble lógica: por una parte, la referencialidad directa según la cual los personajes engañados por el disfraz descifran un mensaje literal; por otra, el significado codificado en una clave que se basa, precisamente, en la naturaleza del disfraz, y que sólo alcanzan quienes están al tanto del engaño. A veces éstos son sólo los espectadores y el disfrazado, en una manifestación más de la ironía de la comedia, típica también de los «apartes», que nos permite el disfrute de sentirnos superiores a los personajes engañados, sin obstar a la comicidad intrínseca de los dobles sentidos y malentendidos que el uso del disfraz crea (*Laura perseguida*, 114-115). Es característica en este aspecto la escena de *El maestro de danzar* (492-493) en que Galán y Dama se transmiten en clave su amor, ante los ojos de los familiares de ella, que permanecen ignorantes de su relación, usando como clave los términos propios de una lección de danza, argucia que se repite más tarde en una conversación entre el Galán y el Rival en presencia de otros (504-505).

Para mí, concluyendo ya, este uso recurrente de elementos estructurales aprovechados en toda sus posibilidades dramáticas, que es fácil observar en sus primeras comedias y que he tratado de ejemplificar con el caso del disfraz, permite acercarnos mejor a la naturaleza de la aportación de Lope. Se trata en definitiva de perfilar, basándose en la tradición teatral, en la acogida de los corrales²³ y en su instinto de dramaturgo, un nuevo lenguaje escénico, que, como todo lenguaje, está constituido por un inventario finito de elementos susceptibles de articularse en los distintos niveles del proceso de significación para generar un número potencialmente infinito de mensajes teatrales.

GUILLERMO CARRASCÓN
Universidad de Turín

²³ Respecto a la importancia, desde el punto de vista de la recepción, de la recurrencia de ciertos elementos y la constitución de secuencias paradigmáticas como las que he tratado de ilustrar con el ejemplo del disfraz, son reveladoras las siguientes palabras de Stefano Arata: «El público reacciona de forma aún más ruidosa cuando la representación no se ajusta a un esquema que tiene prefijado. [...] ...el goce estético a que aspiran [los mosqueteros] se reduce al placer del *reconocimiento*». «Una loa de Lope de Vega y la estética de los mosqueteros», J. Varey y L. García Lorenzo, eds., op. cit., 327-336, pp. 335 y 336.

COMEDIAS CITADAS

(véase la nota 10)

<i>Los amores de Albanio...</i>	I	1591-1595
<i>Belardo el furioso</i>	Academia*, V	1586-1595
<i>Las burlas de amor</i>	I	1587-1595
<i>El caballero del milagro</i>	IV	*1593
<i>Carlos el perseguido</i>	Academia, XV	*1590
<i>Los celos de Rodamonte</i>	Academia, XIII	*anterior a 1589
<i>El Dómine Lucas</i>	XII	1591-1595
<i>Los donaires de Matico</i>	IV	anterior a 1596
<i>El favor agradecido</i>	V	*1593
<i>Las ferias de Madrid</i>	ed. A. V. Ebersole (Valencia: Hispanófila, 1977)	*anterior a 1589
<i>El ganso de oro</i>	I	1588-1595
<i>Los hechos de Garcilaso...</i>	<i>OO. selectas</i> , III, ed. de F. C. Sainz de Robles (Madrid: Aguilar, 1945)	1579?-1583?
<i>El hijo de Reduán</i>	Academia, XI	1588-1595
<i>El hijo Venturoso</i>	I	1588-1595
<i>La infanta desesperada</i>	I	1588-1595
<i>La ingratitud vengada</i>	VI	1588-1595
<i>Laura perseguida</i>	VII	*1594
<i>El leal criado</i>	VII	*1594
<i>Los locos de Valencia</i>	XII	1590-1595
<i>El maestro de danzar</i>	XII	1594
<i>El mesón de la Corte</i>	I	1588-1595
<i>El molino</i>	XIII	1585-1595
<i>El nacimiento de Ursón...</i>	Academia, XIII	1588-1595
<i>San Segundo de Ávila</i>	Academia, IV	*1594
<i>El verdadero amante</i>	Academia, V	1585?-1589?

* Edición preparada por M. Menéndez y Pelayo para la RAE, XV vols., (Madrid: Rivadeneyra, 1894-1904).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arata, Stefano, «Una loa de Lope de Vega y la estética de los mosqueteros», *Teatros y vida...*, ed. de J. Varey y L. García Lorenzo, 327-336.
- Barthes, Roland, «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications. (Recherches sémiologiques. L'analyse structurale du récit)*, VIII (1966), 1-27.
- Canavaggio, Jean, «Los disfrazados de mujer en la comedia», *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, Toulouse: G.E.S.T.E., 1978, 135-45.
- Cervantes, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Ed. de J. B. Avallé Arce, Madrid: Castalia, 1969.
- , *La ilustre fregona, Novelas ejemplares*, II. Ed. de H. Sieber, Madrid: Cátedra, 1986, 137-198.
- Davis, Charles, «The Audible Stage: Noises and Voices Off in Golden Age Drama», *Golden Age Spanish Literature. Studies in Honour of John Varey by His Colleagues and Pupils*. A. Deyermond y Ch. Davis, eds., Londres: Westfield College, 1991, 63-72.
- Díez Borque, José María, «Mecanismos de construcción y recepción de la comedia española del siglo XVII. Con un ejemplo de Lope de Vega», *Cuadernos de Teatro Clásico*, I (1988), 61-79.
- , Ed., *Teatros del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos en la Península Ibérica, Cuadernos de Teatro Clásico*, VI (1991).
- Dixon, Victor, «La comedia de corral como género visual», *Edad de Oro*, V (1986), 35-58.
- García Lorenzo, Luciano y John Varey, eds., *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro*, Londres: Tamesis, 1991.
- Granja, Agustín de la, «Notas sobre el teatro en tiempos de Felipe II» en J. Varey y L. García Lorenzo, eds., *Teatros y vida...*, 18-42.
- Hermenegildo, Alfredo, «El pastor-objeto y la escritura narrativa del teatro castellano primitivo: de Gómez Manrique a Juan de la Encina», *Literatura hispánica, Reyes Católicos y Descubrimiento*. Coord. por M. Criado del Val, Barcelona: P.P.U., 1989, 337-346.
- Morby, Edwin, «Persistence and Change in the Formation of *La Dorotea*», *Hispanic Review*, XIII (1950), 108-125 y 195-217.
- Morley, Silvanus Griswold y Courtenay Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid: Gredos, 1968.
- Oleza, Juan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», *Teatro y prácticas escénicas, II: La comedia*. Coord. por J.L. Sirera, Londres/Valencia: Tamesis/Institución Alfonso el Magnánimo, 1986, 251-308.
- , «Las comedias de pícaro de Lope de Vega: una propuesta de subgénero», *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*. Coord. por M. V. Diago y T. Ferrer, Valencia: U. de Valencia, 1991, 165-187.
- Presotto, Marco, «Vestir y desvestir: apuntes sobre la indumentaria en la dramaturgia del primer Lope de Vega», *Annali di Ca' Foscari*, XXXIV (1995), 365-383.
- Rennert, Hugo y Américo Castro, *Vida de Lope de Vega*. Ed. con adiciones por F. Lázaro Carreter, Salamanca: Anaya, 1968.

- Ruffinatto, Aldo, *La galassia 'Quijote'*, Torino: Giappichelli, 1983, 167-177.
- Surtz, Ronald E., «Estudio preliminar», *Teatro castellano de la Edad Media*, Madrid: Taurus, 1992, 42-47.
- Trueblood, Allan S., *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega*, Cambridge, Mass.: Harvard U P, 1974.
- Varey, John E., *Cosmovisión y niveles de acción*, Madrid: Castalia, 1987.
- Vega, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. de Morel-Fatio, *Bulletin Hispanique*, 3 (1901), 364-405.
- , *La Dorotea*. Ed. de E. Morby, Madrid: Castalia, 1980.
- , *Obras*. Ed. de E. Cotarelo y Mori, A. González Palencia, F. Ruiz Morcuende y J. García Soriano, publicadas por la Real Academia Española, nueva edición, XIII vols., Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Galo Sáez y Suc. de Rivadeneyra, 1916-1930.
- , *Obras*, ed. de M. Menéndez y Pelayo, publicadas por la Real Academia Española, XV vols., Madrid: Rivadeneyra, 1894-1904.
- , *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe, Obras selectas*, III. Ed. de F. C. Sainz de Robles, Madrid: Aguilar, 1945, 1.213-1.228.
- , *El famoso Otomano*. Ed. de L. Beccaria, Barcelona: Áltera, 1996.
- Weber de Kurlat, Frida, «Lope-Lope y Lope-prelope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope y su época», *Segismundo*, XII (1976), 111-131.
- , «Hacia una morfología de la comedia del Siglo de Oro», *Anuario de Letras*, XIV (1976), 101-138.
- Weimann, Robert, «Textual Authority and Performative Agency: The Uses of Disguise in Shakespeare's Theater», *New Literary History*, XXV (1994), 789-808.

GÉNEROS Y CONFLICTOS EN LOS AUTORES DE LA ESCUELA DRAMÁTICA VALENCIANA

1. GÉNEROS Y CONFLICTOS: LOS PRESUPUESTOS TEÓRICOS

El trabajo que ahora presento está vinculado en sus planteamientos a un proyecto que se ha iniciado en la Universitat de València, bajo la dirección de Joan Oleza y la mía propia y en el que participan otros investigadores: me refiero al Catálogo de argumentos del teatro de Lope Vega¹. Al adentrarnos cronológicamente en la vasta producción lopesca vamos detectando conflictos dramáticos que se reiteran o espesan en determinados momentos de la producción del Fénix y que luego se pueden mantener, variar en algunos aspectos o desaparecer. Es precisamente la evidencia de esa pluralidad, no sólo de conflictos, sino de soluciones —a veces alternativas a esos conflictos— lo que ha hecho que en un reciente artículo J. Oleza se refiriese al carácter polifónico de la producción de Lope y a la necesaria revisión de alguna de las interpretaciones más unívocas sobre su producción dramática².

¹ El Proyecto ha sido financiado por la Generalitat Valenciana, y en él participan Julio Alonso Asenjo, Mercedes de los Reyes Peña, Ana Giordano Gramegna, Vicenta Blay Manzanera, Juan Carlos de Miguel Canuto y Alejandro Gadea.

² Véase su artículo «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias», en I. Arellano, V. García Ruiz, M. Vitse (eds.), *Del horror a la risa. los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, Teatro del Siglo de Oro. Estudios de Literatura, 21, (Kassel: Reichenberger, 1994), 235-50. Véase también del mismo autor «Hagamos cosas de risa las cosas de calidad: «El lacayo fingido», de Lope de Vega, o las armas sutiles de la comedia», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8 (1995) 85-119.

La investigación que sobre el grupo dramático valenciano he llevado a cabo parte, pues, de ciertos presupuestos teóricos que manejamos como grupo de trabajo y que empezaron a ser formulados por J. Oleza en un artículo sobre la primera producción dramática de Lope de Vega publicado en 1981, en el que se planteaba la división de la práctica escénica en la época de Lope en dos macrogéneros —drama y comedia— que a su vez se manifestaban por medio de una gran variedad de géneros: comedia pastoril, comedia mitológica, comedia palatina, comedia urbana, comedia picaresca, dramas privados de la honra, dramas históricos de la honra, etc.³.

Como precisaba el propio J. Oleza en un artículo posterior, publicado en 1994, el término drama subsume —que no equipara— obras de las que consideramos tragedias y tragicomedias y posee como término un carácter puramente instrumental que permite «reintegrar las funciones teatrales de la tragicomedia y de la tragedia en una sola, la función moralizadora, la que desempeña el lado más útil que deleitoso en el teatro de la época de Lope, sin por otra parte confundirlas, cosa que sucedería en el caso de extender el término tragicomedia sobre tragedias y comedias». Pero aparte de los macrogéneros y los géneros, el autor reflexionaba ahora sobre la existencia de formaciones más pequeñas que los géneros, de agrupaciones de obras que exploran un determinado conflicto y las posibles y variadas respuestas al mismo, «por debajo incluso de los géneros, pues piezas de un mismo grupo pueden atravesar las fronteras de los géneros y recibir tratamientos diversos según el marco en se inscriben»⁴.

Vale la pena recordar un caso bastante ejemplar en este sentido, sobre el que ya llamaron la atención R. Menéndez Pidal, R. Frolidi y más recientemente M. Vitse⁵.

³ «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», *Cuadernos de Filología*, III, 1-2 (1981), reeditado posteriormente en J. Oleza (dir.) y J. L. Canet (coord.), *Teatro y prácticas escénicas II: la Comedia* (Londres: Tamesis Books, 1986), pp. 251-308. El mismo autor en otros artículos ha profundizado sobre algunos de estos géneros dentro de la producción lopesca. Véanse: «*Adonis* y *Venus* una comedia cortesana del primer Lope de Vega» y «La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas II...*, op. cit., pp. 309-324 y 325-43 y «Las comedias de pícaro en Lope de Vega: una propuesta de subgénero», en M. V. Diago y T. Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español*, Valencia, Universitat de València, 1991, pp. 165-87.

⁴ «Los géneros...», art. cit., pp. 240 y 241.

⁵ R. Menéndez Pidal, «Del honor en el teatro español» en *Cervantes y Lope de Vega*, Austral, 120, (Madrid: Espasa-Calpe, 1958, 5ª ed.), pp. 145-71; R. Frolidi, «Autobiografismo y literatura en una de las primeras comedias de Lope: el tema de *La Dorotea* y *Las ferias de Madrid*, en *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana. Actas del Coloquio de Roma (16-19 de noviembre de 1978)*, (Roma: Instituto Español de Cultura y Literatura de Roma, 1981), pp. 315-24 y M. Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle* (Toulouse, Presses Universitaires du Mirail-France-Ibérie Recherche, 1990, 2ª ed.), pp. 415-428. Véase también J. Oleza, «La comedia: el juego de la ficción y del amor», *Edad de Oro*, IX (1990), 203-20 y el estudio de *La Estrella de Sevilla* y *El lacayo fingido* como ejemplo de caso y contracasos de un mismo conflicto, el del poder tiránico, en J. Oleza, «Los géneros...», art. cit., pp. 246-50.

Me refiero a *Las ferias de Madrid*, una comedia cuyo desenlace da la vuelta, ironiza sobre las tesis difundidas en obras como, por ejemplo, *Los comendadores de Córdoba*. Como es sabido, en *Las ferias de Madrid* el marido, ofendido en su honor por el comportamiento aparentemente adúltero de su esposa, reclama la intervención del suegro, que mata al marido, y no a la hija o al amante, pues, muerto el marido, se acabó la rabia, y ya no existe ni adulterio ni deshonra.

Menéndez Pidal se refería ya a la distinta posición que el autor puede adoptar respecto a un tema, en este caso el de la honra conyugal agraviada, según los géneros⁶, y en el mismo sentido ha insistido más recientemente Marc Vitse, señalando, frente a la tesis de F. Weber de Kurlat, que no se trata de la existencia de un Lope-Lope y un Lope-prelope, que evoluciona desde su etapa de formación a su etapa de madurez en el modo de enfrentarse a un mismo conflicto, sino que la alternancia de soluciones es un fenómeno que se puede mantener a lo largo de toda su producción. En palabras de M. Vitse: «Ce qui se passe, en réalité, c'est que les zones explorées par l'activité heuristique d'un dramaturge attaché à élucider les conduites virtuelles et inactualisées de l'expérience commune ne sont les mêmes selon les genres»⁷.

Es esta misma consideración la que ha llevado a J. Oleza a referirse a la producción de Lope de Vega como una producción orientada filosóficamente por una argumentación casuística, «orientación que provoca que unas obras actúen de contrapeso de otras, de manera que lo afirmado en muchos casos canónicos es puesto en cuestión, discutido, contestado o negado en otros tantos casos canónicos o no»⁸.

También quisiera insistir en la idea de que no siempre un único tipo de conflicto caracteriza un género, aunque es más que probable que exista un tipo de conflicto con un tipo de solución dominante en un género. Pondré el ejemplo de lo que sucede con un grupo de obras de Lope —aproximadamente treinta— que se suelen incluir bajo la etiqueta de «comedias genealógicas». No voy a entrar a cuestionar ahora la falta de pertinencia de esta denominación del todo insatisfactoria por su ambivalencia, pero si señalaré que de entre los conflictos que Lope maneja hay uno dominante dentro del grupo: el de la promoción social del protagonista a través de la exhibición de un comportamiento heroico, casi siempre vinculado a los hechos de armas. Sin embargo, junto a este conflicto principal, incluso vinculado a él dentro de una misma obra, podemos encontrar otros conflictos como el de la honra conyugal, o el desencadenado por las intrigas

⁶ Véanse especialmente las pp. 168-69 del art. cit.

⁷ op. cit., p. 419.

⁸ «Los géneros...», art. cit, p. 240.

palaciegas urdidas por los cortesanos envidiosos contra un protagonista que muestra, contra viento y marea, un comportamiento ejemplar hacia su rey⁹.

Dejando atrás los planteamientos teóricos y adentrándome ya en la producción dramática valenciana aclararé que he tenido en cuenta la obra de los autores integrados por Eduardo Juliá en su edición de *Poetas dramáticos valencianos*¹⁰, es decir, Andrés Rey de Artieda, Cristóbal de Virués, Gaspar de Aguilar, Miguel Beneito, Carlos Boil y Ricardo de Turia. Como es sabido, a excepción de Rey de Artieda y Virués, todos ellos publicaron sus obras en las dos antologías: *Doce comedias famosas de cuatro poetas naturales de la insigne ciudad de Valencia* (Valencia, 1608) y *Norte de poesía española, ilustrado del sol de doce comedias (que forman Segunda Parte) de laureados poetas valencianos* (Valencia, 1616). He dejado de lado, pues, la obra de Guillén de Castro, cuya producción dramática está siendo estudiada desde esta perspectiva por J. Oleza.

La conciencia de grupo entre estos autores se pone de manifiesto en la propia edición colectiva de sus obras y la corrobora la lectura conjunta de todas ellas que resalta la influencia de unos sobre otros, especialmente de Virués sobre todos los demás, y la reiteración de conflictos, escenas y situaciones, tratados o retomados en algunas ocasiones desde soluciones diversas. Especial interés para el historiador del teatro presentan estas colecciones porque ofrecen un campo de trabajo acotado en el que se facilita la tarea de detectar no sólo influencias, también líneas de evolución hacia géneros diferentes, aparición de géneros nuevos, etc.¹¹.

En esta ocasión voy a dejar de lado por cuestión de espacio y por pertenecer a géneros más explorados por la crítica los dramas históricos, bien de tema nacional (*La sangre leal de los montañeses de Navarra*, *El cerco de Pavía* de Tárrega, y *La belígera española*, de Ricardo de Turia), bien inspirados en la historia clásica (*La gran Semíramis* y *Elisa Dido*, de Virués y *La gitana melancólica* y *Los amantes de Cártago* de Gaspar Aguilar). También dejaré a un lado los dramas religiosos, las llamadas «comedias de santos», que han sido bien

⁹ Tengo un artículo en vías de publicación sobre este grupo de obras de en el que trato más ampliamente estas cuestiones.

¹⁰ Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, 1929, 2 vols.

¹¹ Son imprescindibles como visiones de conjunto sobre la escuela dramática valenciana, aparte de la introducción de E. Juliá a su edición antes citada, los de H. Merimée, *El arte dramático en Valencia* (Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1985. Primera. ed. en francés, Toulouse, 1913), 2 vols., R. Frolidi, *Lope de Vega y el nacimiento de la comedia española* (Salamanca: Anaya, 1968) y los varios trabajos incluidos en los capítulos II («Los clasicistas») y III («La escuela valenciana») del volumen colectivo *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*, op. cit., pp. 69-248.

estudiadas por J. Ll. Sirera¹². Y por los mismos motivos no voy a tratar las que podríamos clasificar como comedias urbanas, cuya fórmula entre los valencianos cristaliza con *El Prado de Valencia* de Tárrega¹³, y que después continuarían Gaspar Aguilar (con obras como *El mercader amante* o *La fuerza del interés*) y Ricardo de Turia (con *La burladora burlada*).

Me voy a centrar en lo que constituye el grupo de obras más nutrido y más claramente definido dentro de la producción de estos autores. Son obras que se ambientan en espacios fantásticos o lejanos, cuya acción se desenvuelve en un tiempo impreciso y que tienen como protagonistas a los poderosos, sean reyes, príncipes o duques, aunque eventualmente en ellas pueda aparecer algún villano o pastor. La localización fantástica y la imprecisión temporal son las que permiten al autor abordar con mayor soltura cuestiones que tienen que ver con la conducta privada de los poderosos.

Se trata de obras cuyas características, tal y como las acabo de exponer, podrían hacer pensar en un género que hoy aparece bien definido en el nacimiento de la comedia, el de la comedia palatina, establecido por F. Weber de Kurlat y estudiado por M. Vitse y J. Oleza¹⁴. A este género pertenecen algunas de las obras tempranas de Lope y de autores como Miguel Sánchez, cuya obra ha sido analizada desde esta perspectiva por S. Arata¹⁵.

¹² Véase esp. «Las comedias de santos en los autores valencianos. Notas para su estudio», en *Teatro y prácticas escénicas II...*, op. cit., pp. 187-228. A este grupo pertenecen *La Orden de Nuestra Señora de la Merced* de Tárrega, *San Luis Bertrán* y *El gran Patriarca Juan de Ribera* de Aguilar, y *Triunfante martirio y gloriosa muerte de San Vicente* de Turia. A tenor de la exposición teórica que he realizado, el término «comedia de santos» sería inexacto, en sentido estricto, aplicado a las obras dramáticas: en primer lugar, porque son «historiales», en la acepción que a este término se le daba en la época, como ya observaba un contemporáneo, Bances Cándamo, al clasificar las comedias de la época en dos tipos: «Dividirémoslas sólo en dos clases: amatorias o historiales, porque las de santos son historiales también, y no de otra especie» (véase Vitse, op. cit., p. 309). Además todas ellas tienen poco de «comedias» en sentido genérico, a pesar de la inclusión de alguna escena o personajes cómicos y de la inevitable glorificación final del protagonista. No sólo la exhibición de tormentos y escenas trágicas que contienen sino también el tratamiento absolutamente serio y adoctrinante que se le da al tema impiden que se las pueda considerar como comedias.

¹³ Véase especialmente la introducción y edición de esta obra realizadas por J. L. Canet (Londres: Tamesis Books-Institució Alfons el Magnànim, 1985).

¹⁴ F. Weber de Kurlat, «Hacia una sistematización de los tipos de comedia en Lope», *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*, Bordeaux, 1977, pp. 867-871 y «El perro del hortelano, comedia palatina», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24 (1975), 339-63; M. Vitse, op. cit. esp. pp. 324-33; J. Oleza, «La propuesta teatral del primer Lope», art. cit., esp. pp. 266-69 y «Hagamos cosas de risa las cosas de calidad: «El lacayo fingido», de Lope de Vega, o las armas sutiles de la comedia», art. cit. esp. pp. 86-91. También B. W. Wardropper se refirió a este tipo de comedia, aunque sin utilizar el apelativo «palatina», en su conocido art. «La comedia española del siglo de oro», en E. Olson, *Teoría de la comedia* (Barcelona: Ariel, 1978), pp. 183-242.

¹⁵ Miguel Sánchez il «divino» e la nascita della «comedia nueva», *Acta Salmaticensia. Estudios Filológicos* 213 (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989) esp. pp. 49 y ss.

Pero existe un rasgo fundamental en la comedia palatina que no podemos encontrar en la mayor parte de las obras del grupo valenciano a las que me estoy refiriendo: la perspectiva cómica que adopta el autor y desde la que enfoca los conflictos relacionados con la vida privada de los poderosos.

Con alguna excepción, en la que sí se podría hablar de comedia palatina, la mayor parte de las obras que voy a tratar podrían ser consideradas en todo caso como tragedias, tragedias de final feliz o tragicomedias. Quizá como dramas palatinos, si nos instalamos en la terminología de macrogéneros propuesta por J. Oleza. Téngase en cuenta que los rasgos que he enumerado —localización fantástica, tiempo impreciso, protagonistas de la realeza o de la alta nobleza— se ajustan a algunas de las obras de Virués, que desde luego están bastante lejos de poder ser clasificadas como comedias palatinas. En todo caso se podría hablar de tragedias palatinas, un camino iniciado por Virués y que dejaría huellas indelebles en Tárrega, Aguilar o Beneito, sin que ninguno de ellos escribiera ya tragedias tremendistas a la manera de Virués. En este sentido fue, sin duda, Guillén de Castro quien con más aprovechamiento leyó la obra del maestro.

Dejando al margen de momento su pertenencia genérica, todas estas obras a las que me estoy refiriendo exploran una serie de conflictos que tienen que ver con la conducta moral de los poderosos, con su actuación en el ámbito de las costumbres privadas y las posibles repercusiones públicas de su comportamiento. Siempre, insisto, dentro de unas coordenadas de imprecisión o vaguedad temporal, localización fantástica y argumento novelesco, rasgos que impiden que haya incluido en el grupo alguna obra que, aun manejando un conflicto similar a los que describo, tiene una base y una localización netamente históricas —pienso en *La gran Semíramis* de Virués, cuyo conflicto principal también tiene que ver con la conducta moral de los poderosos—¹⁶. Teniendo en cuenta, pues, los conflictos principales que desarrollan las obras que he estudiado, podrían subdividirse según el siguiente esquema:

1) Aquellas que exploran una situación que tiene que ver con el adulterio del varón (*Atila furioso* de Virués y *La enemiga favorable* de Tárrega).

2) Aquellas en las que se plantea un conflicto generado por una situación de adulterio real o aparente de la mujer (*La cruel Casandra* de Virués, *La venganza honrosa* de Gaspar Aguilar y *El marido asegurado* de Carlos Boil).

3) Un tercer grupo plantea un tipo de conflicto que tiene que ver con el tema de la traición del vasallo que desea ilícitamente a su señora (de este tipo serían *La duquesa constante* de Tárrega y, en parte, pues este conflicto aparece vincu-

¹⁶ La diferenciación entre lo histórico y lo fantástico aparece claramente definida en las teorizaciones de los contemporáneos, aunque el concepto de historia sea en la época muy amplio y abarque también las tradiciones legendarias asumidas por la colectividad. Véase arriba la nota 12 y ejemplos al respecto en M. Vitse, op. cit., pp. 58-59, 143-44, 308-09.

lado con otros secundarios o principales, *La infelice Marcela* de Virués y *La fe pagada* de Ricardo de Turia).

4) Otra modalidad de conflicto lo constituye el de la lucha por el poder a través del enfrentamiento padre-hijo, conflicto que se desarrolla tan sólo en una de las obras estudiadas (*El hijo obediente* de Miguel Beneito).

5) Un último conflicto es el que explora las situaciones creadas por la desigualdad social entre los amantes y sus consecuencias, conflicto que plantean *La perseguida Amaltea* de Tárrega y *La nuera humilde* de Gaspar Aguilar.

En cualquier caso he de advertir que no es en absoluto inusual que estos conflictos no se manifiesten en estado puro. A veces junto al conflicto principal, y sin llegar a desarrollarse plenamente, se apuntan como conflictos secundarios algunos de los que se constituyen en conflictos principales en otras obras del grupo.

2. LOS DESÓRDENES AMOROSOS DEL PODER

De los varios conflictos que he mencionado los que más juego dieron entre los autores valencianos fueron los dos primeros, sobre los que me centraré a continuación, dejando para otra ocasión el análisis global de todos ellos¹⁷. Ambos conflictos se encuadrarían dentro de lo que he llamado los desordenes amorosos del poder. En ambos casos las situaciones de adulterio consumado o posible son la trama sobre la cual se teje la acción. De hecho se parte de una situación de desorden moral que pone en peligro efectivamente, o que puede poner en peligro, la estabilidad del poder.

2.1. *Atila furioso* de Virués (escrita con anterioridad a 1585) y *La enemiga favorable* de Tárrega (anterior a 1589)¹⁸ poseen un esquema similar. En ambas el adulterio del monarca promueve la ambición de poder de la amante, que con-

¹⁷ En la introducción a la edición de la obra de estos dramaturgos, que estoy preparando, ampliaré este estudio.

¹⁸ Quizá en 1580 como creía L. Fernández de Moratín que ha sido el único crítico que se atrevió a proponer unas fechas concretas para cada una de las obras de este autor, aunque sin justificar su opinión (véase sus *Orígenes del teatro español* en *Obras* (Madrid, 1830), pp. 248-53, 257-59). La discusión más completa sobre las posibles fechaciones de las obras de Virués, atendiendo a las opiniones que han formulado diversos especialistas, desde Moratín a Merimée, Froldi, Sargent, Hermenegildo o Ruiz Ramón, se encuentra en J. G. Weiger, *Cristóbal de Virués* (Boston: Twayne Publishers, 1978), pp. 25-26. Confrontando las propuestas de la crítica, Weiger señala como período probable de composición el que abarca desde finales de la década de 1570 hasta mediados de la década de 1580. Para las fechaciones de las obras de Tárrega véanse C. Bruerton «La versificación dramática española en el período 1587-1619», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, X (1956), 336-64 y J. L. y J. Ll. Sirera, «Francisco Agustín Tárrega», pp. 106-197 en donde ofrecen una propuesta de fechación de las obras de Tárrega que asume opiniones anteriores de Merimée, Froldi o Bruerton con alguna apreciación personal y J. J. Sánchez Escobar «Las aportaciones de Gaspar Aguilar al proceso de formación de la comedia barroca», pp. 151-52.

duce a una desestabilización del poder en el caso de *Atila furioso* o a un restablecimiento in extremis del orden por arrepentimiento de la amante del monarca, Laura, en *La enemiga favorable* de Tárrega.

A pesar de la existencia histórica de su protagonista, *Atila furioso* es —como ha señalado la crítica¹⁹— una obra fundamentalmente fantástica, localizada en Hungría. Como es habitual en Virués el panorama que se exhibe ante la mirada del espectador es el de la corrupción del poder, entregado a las ambiciones y deseos ilegítimos de los poderosos y a los amores adulterinos de los monarcas. Atila es un sanguinario tirano que se convierte en un títere en manos de su amante Flaminia, ansiosa por ser legitimada como reina de Hungría y responsable de la muerte, a manos de Atila, de la reina legítima, falsamente acusada de adulterio por Flaminia, y responsable última también de la muerte del inocente Gerardo y de la matanza perpetrada por Atila durante su banquete de boda con la nueva reina Celia, al haber administrado a Atila un bebedizo que lo hace enloquecer, antes de morir y de asesinar a todos, incluida la propia Flaminia. La última escena deja paso al caos que se abate sobre toda una corte corrompida moralmente.

La enemiga favorable está inspirada en un cuento de Bandello, que Tárrega pudo leer en las *Historias trágicas ejemplares sacadas de Bandello Veronés* (Valencia, 1586)²⁰. La acción transcurre en Nápoles. La relación sostenida entre el rey y su amante Laura, una de las damas de la corte, llega a provocar un tenso enfrentamiento de ésta con la reina. Laura, ansiosa de venganza, inducirá al rey a envenenar a la reina, sin finalmente lograrlo, e inducirá al propio hermano de la reina a acusarla falsamente de adulterio, provocando el encarcelamiento de la propia reina y de su supuesto amante. A veces suenan alto, y fugaces, los reproches hacia este monarca que antepone su pasión a cualquier consideración de Estado, como cuando Belisario recrimina al rey que oculte bajo una falsa «máscara de justicia» su «lascivo amor», sin saber guardar la «ley de honrado»²¹.

Pero si en la obra de Virués las situaciones de adulterio, celos y falsas acusaciones de adulterio conducen a la desestabilización irreversible del poder, en *La enemiga favorable* el tono trágico que planea por toda la obra y el peligro de desestabilización del orden se ven conjurados por un final que pasa por el arre-

¹⁹ Véanse H. Merimée, op. cit., II, pp. 337 y 334, R. Foldi, *Lope de Vega...*, op. cit., p. 114 y A. Hermenegildo, *La tragedia en el Renacimiento español* (Barcelona: Planeta, 1973), pp. 255 ss. y ahora *El teatro del siglo XVI*, en R. de la Fuente (ed.), *Historia de la literatura española*, 15 (Madrid: Júcar, 1994), pp. 230-31.

²⁰ R. Foldi, op. cit., pp. 127-28, n. 91. La obra habría, sido escrita entre 1590 y 1595, según Bruerton, art. cit., p. 351. J. L. Canet y J. Ll. Sirera opinan que, por su técnica teatral, la obra es anterior a 1589, art. cit., p. 107.

²¹ Véase para toda esta escena del enfrentamiento de Belisario con el rey E. Juliá (ed.), *Poetas dramáticos...*, op. cit., I, p. 589.

pentimiento del rey y de la amante, que será quien, finalmente y disfrazada de caballero, se presentará en el desafío convocado para dirimir la inocencia de la reina. La reconciliación final se impone. Y es que en Tárrega se produce una especie de frivolidad de la tragedia: se mantienen, aunque se dosifican, escenas de horror, lances dolorosos, y no existen ni escenas ni personajes cómicos. Aunque desde una óptica diferente a la de Virués, se mantiene el tono ejemplar: el rey y la amante, al fin y al cabo, se arrepienten y la reina, en medio de todo, mantiene una conducta ejemplar. Salta a la vista que la perspectiva demoledora y corrosiva de Virués respecto al poder se ha suavizado.

Por otro lado, el carácter de espectáculo cortesano, signo de identidad del teatro de Tárrega²², imprime su huella especialmente en el desenlace de la obra, que se cierra con el cuadro del desfile de todos los participantes en el torneo, con sus galas, cajas y atambores, desenlace que resta tensión inevitablemente el planteamiento trágico, diluyéndolo en la pura, complacida y morosa exhibición cortesana.

Un detalle puede simbolizar ese modo «leve» o «débil» —podríamos decir— de considerar la acción trágica por parte de Tárrega. Situémonos al final de esta especie de tragedia de final feliz, y al comienzo del cuadro del desafío. Una larga acotación del autor indica:

Suenan cajas, salgan una delante, y luego Belisario tras ella; con la vise-ra calada, da una vuelta por el tablado, saluda a los jueces, y a este tiempo corren una cortina, donde sobre un sitio negro, levantado del suelo, se mostrará la reina, vestida de luto, sentada en una silla, y a un lado estará un niño arrodillado, degollado por la garganta, con una corona de oro en una fuente, y al otro lado el verdugo, arrodillado, con una espada desnuda, vestido de luto y sin donaire sea²³.

Tras el desenlace, con el arrepentimiento de la amante, la reina será coronada con la misma corona que es mencionada en la acotación. Para sorpresa nuestra, en ese momento final, el niño degollado abrirá la boca para lanzar una especie de cuchufleta contra el verdugo, que se ha quedado con dos palmos de nari-

²² Véase para un análisis de esta característica del teatro de Tárrega, J. L. Canet y J. Ll. Sirera, «Francisco Agustín de Tárrega», art. cit., pp. 105-31. Sobre la importancia de la práctica escénica cortesana en la primera formulación de la comedia y en concreto en el teatro de Tárrega, véase también J. Oleza, «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del siglo XVI» en J. Oleza (ed.), *Teatro y práctica escénica I: el Quinientos valenciano* (Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1984), pp. 9-41, esp. 36-41.

²³ E. Juliá (ed.), *Poetas dramáticos...*, op. cit., I, p. 618. El subrayado es mío.

ces, sin poder intervenir al verse confirmada la inocencia de la reina: NIÑO. «Verdugo, amigo, perdona»²⁴.

El efecto distanciador que su intervención produce sobre lo que acaba de suceder en escena es tremendo y —como digo— frivoliza inevitablemente el tono trágico. Es como un gesto simbólico de la posición adoptada por Tárrega ante la tragedia.

2.2. Pasemos ahora al segundo grupo que he mencionado: el que tiene por objeto el adulterio real o posible de la dama. La primera de las obras que hay que mencionar en este grupo es *La cruel Casandra* de Virués (escrita con anterioridad a 1586)²⁵. Aunque localizada en León, la acción se ubica en una corte irreal y se desarrolla en un tiempo impreciso. Todos los críticos han señalado su carácter fantástico²⁶. En esta ocasión el conflicto se construye sobre la doble falsa acusación de adulterio contra dos mujeres: la esposa del príncipe primero, y la amante del príncipe después. Doble falsa acusación que urde una dama de la corte, Casandra, y que provoca la muerte de todos los implicados, incluida ella misma. Virués toca aquí un tema recurrente en sus obras: la maldad de los cortesanos movidos por sus propios intereses y pasiones y no por los del Estado. El último responsable de la situación —o el primero, según se mire— es el príncipe, que entregado a sus pasiones más inmediatas es incapaz de ver la tela de araña que Casandra teje en torno suyo. No hay resquicio para el optimismo en las tragedias de Virués y el castigo se abate sobre todos. La última escena, que nos ofrece la imagen del rey, padre del príncipe, perplejo ante una tragedia cuyas causas no alcanza a comprender, es una de las más pesimistas del teatro de Virués. Proclama la incapacidad humana del mismo monarca para penetrar en el denso entramado de odios y pasiones que anidan en su propia corte.

La venganza honrosa de Gaspar Aguilar plantea un caso de adulterio consumado, que deriva ya en buena media hacia el drama del honor. No debe de asombrarnos, pues la obra debió de ser tardía dentro de la producción de Aguilar y se publicó en 1616²⁷. La acción transcurre en Italia, en un tiempo impreciso. La duquesa Porcia, casada a disgusto con el duque de Milán, huye con su amante el duque de Ferrara, encastillándose en la ciudad donde hacen construir una muralla para defenderse de los ataques de los ejércitos del duque de Mantua, el padre agraviado, y del marido. Disfrazado de albañil el duque accederá al palacio del

²⁴ E. Juliá (ed.), *Poetas dramáticos...*, op. cit., I, p. 621.

²⁵ Datada por L. Fernández de Moratín en 1579. Sobre la fechación de las obras de Virués, véase arriba la nota 18.

²⁶ Véase esp. R. Foldi, op. cit., pp. 113-14, y también A. Hermenegildo, *La tragedia en el Renacimiento español*, op. cit., p. 86, y del mismo autor, *El teatro del siglo XVI*, op. cit., 228-30 y J. W. Weiger, op. cit., pp. 81-85.

²⁷ Sobre la cronología del teatro de Aguilar véase J. J. Sánchez Escobar, art. cit. pp. 150-52.

de Ferrera, asesinando a su mujer y a su amante, para inmediatamente firmar la paz, con el beneplácito de su suegro, concertando su matrimonio con la hermana del amante asesinado.

Las escenas trágicas abundan en esta que se podría definir como una tragedia ejemplar de doble final —punitivo para los ofensores y feliz para los agraviados—: hay una escena de intento de estrangulamiento, otra de intento de suicidio, al duque agraviado se le llega a dar garrote vil en escena, aunque, como se descubre después, se trate de una falsa ejecución... Aguilar carga las tintas al subrayar el comportamiento cínico e irregular de la duquesa y de su amante, el duque de Ferrara, cuyos criados son fiel reflejo de la corrupción moral de sus señores. Mientras, Grisanto, el criado del marido agraviado, es tan ejemplar como su amo y —como es característico en el teatro de Aguilar— se verá promocionado socialmente por ello²⁸. Llama la atención la ausencia de criados cómicos.

De las tragedias de Virués mantiene, aparte las escenas dolorosas, la reflexión sobre la moralidad de los poderosos, como la puesta en labios de Fabricio:

... *deben los señores*
vivir bien, porque su vida
espejo es de valedores,
y al grande que a mal convida
*le dan grandes sinsabores*²⁹.

La obra tiene un acento marcadamente ejemplar y adoctrinante que recae no sólo sobre el concepto del honor, sino sobre las repercusiones a las que puede conducir el desorden moral de los poderosos, reflexión de la que se hace eco el duque agraviado al reprochar a su esposa «todo un pueblo has descompuesto»³⁰.

Finalmente, la única obra que adopta dentro de este grupo la perspectiva de una comedia es *El marido asegurado* de Carlos Boíl, publicada en 1616, aunque según Bruerton debió escribirse con anterioridad a 1604³¹. *El marido asegurado* plantea precisamente la gran mascarada de adulterio real que monta todo un rey de Nápoles que, cual curioso impertinente, decide probar sus sospechas respecto a la posibilidad de que su recién llegada mujer, la infanta Menandra, sea adúltera. Para ello suplanta la personalidad de su vasallo, el conde Manfredo, y obliga a éste a suplantar la suya, la de rey. Bajo la identidad de conde Manfredo hará creer a la reina que el falso rey es adúltero, como conde Manfredo ejerce

²⁸ Sobre este aspecto peculiar del teatro de este autor definido por J. J. Sánchez Escobar como un «intelectual inorgánico», véase su art. cit.

²⁹ E. Juliá (ed.), *Poetas dramáticos...*, op. cit., II, p. 348.

³⁰ E. Juliá (ed.), *Poetas dramáticos...*, op. cit., II, p. 353.

³¹ Art. cit. p. 345 y 352

de alcahuete del duque Norandino para que secuestre a la reina, como conde Manfredo intentará que la reina se enamore de él por sólo comprobar si es capaz de ser infiel al falso rey, como conde Manfredo instigará a la reina a envenenar a la falsa amante del falso rey para luego hacer que el falso rey, con el que, claro, está conchabado, la acuse de asesinato. La intervención de la hermana del rey, que revela la verdad del engaño a la reina, hará que ésta decida al fin tomar la iniciativa poniendo ingeniosamente fin a tanta locura.

A lo largo de todo el desarrollo del enredo el rey se colocará en las situaciones más ridículas «por una prueba vana», como le advierte una y otra vez su vasallo Manfredo, el falso rey³². Pone en peligro el honor de su hermana a la que implica en el engaño haciéndola pasar por amante del falso rey, pone en peligro la estabilidad del reino, pues los vasallos del suegro, que acompañan a la infanta, empiezan a sentirse molestos por el trato que recibe su señora. Finalmente, es víctima de su propio enredo que le conduce a tener que aceptar su matrimonio, pero también a tener que aceptar un matrimonio que no deseaba por desigualdad social, el de su hermana con el verdadero conde Manfredo.

Como puede comprobarse los desordenes morales del poder en la obra de los valencianos pueden conducir hacia la tragedia sin remedio, como sucede en las obras de Virués, o hacia una tragedia de final feliz —teorizada en Italia y cuya influencia sobre Guillén de Castro estudió muy bien A. García-Valdecasas³³— que pasa por el arrepentimiento de los malvados (*La enemiga favorable*) o de doble final, punitivo para los malvados y feliz para los personajes ejemplares (como ocurre en *La venganza honrosa*). Pero también pueden conducir hacia una solución amable, como sucede en *El marido asegurado*, comedia en la que el tratamiento lúdico no elimina necesariamente en el lector la impresión de un comportamiento temerario y cuestionable por parte del monarca.

Leyendo alguna de estas obras una llega a alcanzar a comprender la incomodidad que —según la leyenda recogida por Lope en su *Arte Nuevo*— Felipe II sentía al ver la majestad real sobre los tablados, aunque no fuera la de sus antepasados. Y es que a tenor de lo que vamos descubriendo, desde la perspectiva trágica o desde la perspectiva cómica, la posibilidad de ver a poderosos, príncipes, reyes, duques e infantas sobre los tablados en situaciones comprometidas era bastante alta en los últimos años del reinado de Felipe II.

TERESA FERRER VALLS
Universitat de València

³² E. Juliá (ed.), *Poetas dramáticos...*, op. cit., II, p. 453.

³³ «La tragedia de final feliz» en M. García Martín et al. (eds.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro, Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993), pp. 433-46, reeditado ahora en A. García-Valdecasas Jiménez, *Estudios literarios* (Valencia: Departament de Filologia Espanyola-Universitat de València, 1995), pp. 211-25.

TÉCNICAS ESCÉNICAS EN EL TEATRO DEL PADRE P. PABLO DE ACEVEDO

*quae in scena aguntur, viva sunt et animata:
quae leguntur, mera ossa et cadavera.*¹

P. Pablo de Acevedo es uno de los representantes más eximios del teatro español de jesuitas del s. XVI. Nació en Toledo en 1522 y, tras doctorarse en Filosofía y Teología, ingresó en la Orden en 1554. Comienza a escribir coincidiendo con la apertura de los primeros colegios de la Compañía de Jesús en España y en 1555 fue adscrito al Colegio de San Hermenegildo de Córdoba que, según los datos que conocemos, fue el primer escenario del teatro español de jesuitas y en él se iniciará Acevedo como dramaturgo. En 1561 se incorpora al Colegio de Sevilla, donde sigue ejerciendo su magisterio y su labor teatral hasta que, a principios de 1573, fue trasladado a Madrid donde muere ese mismo año. El P. Acevedo dio un gran impulso al teatro de colegio, y, a la vez, estableció la forma y normas básicas de este tipo de representaciones.

Es un hecho constatado que la función esencial del teatro de jesuitas era pedagógica y moralizadora², y también, que la obra dramática servía para envolver con brillantes colores aquellas verdades morales que serían muy difíciles de

¹ Nicolás Avancini, *Poesis dramatice*, (Colonia, Jo. Wilhelm Friessen, 1675), fol. 4 r.; cit. por Níquel Griffin, «El teatro de los jesuitas: algunas sugerencias para su investigación», *Filología Moderna*, LIV (1973), 413.

² Cf. Carmen Gallardo, «El teatro como predicación. La homilética del P. Acevedo», en este mismo volumen.

comprender en su plena desnudez, como ya señaló el P. Bonifacio en su tragicomedia *Nepotiana Gometius*³:

*Es un sermon disfrazado.
Hablan burlando y de veras:
entre cosas placenteras
el provecho ira mezclado.*

A pesar de que estos espectáculos fueron, en sus comienzos, modestos ejercicios escolares, su objetivo iba más allá de la práctica pedagógica y del aprendizaje de la retórica, ya que pretendían transmitir las creencias católicas a un público más amplio, utilizando para ello como vehículo, la representación teatral. Los dramaturgos de la Compañía de Jesús deseaban proyectar sobre la escena la imagen cósmica de la historia de la salvación y sabían que, para lograrlo y conseguir una mayor eficacia en la transmisión del mensaje, era fundamental utilizar imágenes que introdujeran la doctrina por los ojos, como expone P. Pablo de Acevedo en el prólogo de su comedia *Philautus* (fol. 2 r.):

*Contaros he una historia en breve suma
la cual uereis despues representada,
porque lo que se ue a los ojos mueve
mucho mas que lo que al oydo damos.*

Al gran desarrollo del teatro de jesuitas y, concretamente, a las representaciones escénicas, hay que unir la pasión que los hombres del s. XVI sentían por el espectáculo: «no ay cosa que assí cebe la aficion del vulgo, como las fiestas y entretenimientos públicos», escribía Rodrigo Caro⁴ y el P. Bonifacio afirmaba que: «el pueblo asiste gustosísimo a las comedias y tragedias que ellos mismos (los estudiantes) representan»⁵.

1. ORGANIZACIÓN DE LAS REPRESENTACIONES

Los jesuitas solían llevar a cabo actos solemnes en determinadas fechas y celebraciones: inauguraciones de nuevos colegios, inauguraciones oficiales de curso, semejantes al de las Universidades públicas, festividades religiosas, patronos de los colegios etc. El padre Acevedo escribía sobre estas solemnidades el 30 de abril de 1560 desde Córdoba:

³ Cit. por Florencio Segura, «Teatro de Jesuitas», *Miscelánea Comillas*, XLIII (1985), 306, n. 20.

⁴ *Antigüedades y Principado de la Ilustrissima Ciudad de Sevilla*. (Sevilla, Andrés Grande, 1634), sig. D[6]v.

⁵ Félix G. Olmedo, *Juan Bonifacio, 1538-1606*, (Santander, 1938), 53.

*El día de la circuncisión del Sor. se empegó en este nuestro collegio celebrar la fiesta del nombre de Jesús con mucha solemnidad, do concurrió el asistente y alcalde mayor desta cibdad, el inquisidor que suele mostrársenos muy fauorable, con otras personas señaladas.*⁶

Las representaciones dramáticas o *ludi scaenici* formaban parte de estos actos: «El día del Señor S. Juan, por la mañana se dixo misa solemne... y a la tarde se representó vna acción en latín por nuestros estudiantes»⁷; esta costumbre tomada de las universidades de Alcalá, París o Salamanca, entre otras, fue incorporada por los jesuitas a sus colegios desde sus comienzos. El 17 de junio de 1555 informaba Acevedo desde Córdoba a S. Ignacio que los alumnos estaban ensayando la comedia latina *Acolastus*, que se representaría en la festividad de S. Juan Bautista, una vez expurgada de los elementos indecorosos⁸. Y un año después, en 1556, le notifica la representación de una obra en el día de Santa Catalina, la cual, casi con toda seguridad, fue la primera que se representó del jesuita. Se trataba del *Dialogus in honorem divae Catharinae*. Las demás piezas dramáticas acevedianas fueron puestas en escena en ocasiones similares: *Philautus* en la inauguración del curso 1565 en Sevilla; la *Coena Regis Evangelii* en la festividad del *Corpus Christi* en 1562; *Athanasia* en la víspera de la Asunción, etc. Según la correspondencia del rector del colegio de Córdoba, durante el curso 1555-56 se se presentaron en dicho Colegio cinco o seis piezas dramáticas.

El lugar teatral fue, en sus orígenes, muy diverso en su ubicación hasta finales del s. XVII o principios del s. XVIII en que prácticamente todos los Colegios tenían ya teatro o, en su defecto, un salón de actos. Unas veces, la representación se realizaba en el patio, como ocurrió en 1556 en Córdoba, donde se exhibió una comedia y una danza de estudiantes: «estaua el patio muy adereçado con rica tapiceria...», otras veces, fue la misma iglesia, lujosamente adornada, la que sirvió de escenario a las comedias religiosas, como por ejemplo, en Sevilla, en 1562, para celebrar la fiesta del *Corpus Christi*: «para la tarde estaba aparejada una comedia en latín»⁹. Algunos jesuitas levantaron sus voces escandalizados por el hecho de representar comedias mundanas en un lugar sagrado y, por ello, el P. Polanco recomendó al P. Bonifacio que sobre «representar en las iglesias las tragedias y los diálogos...V.R. hable o escriba al padre visitador, Gil González»¹⁰. Unos años más tarde, en 1599, la *Ratio Studiorum* prohibiría las

⁶ «Litterae Quadrimestres», *Monumenta Historica Societatis Iesu*, VI (Madrid, 1925) 581.

⁷ Así dice el P. Antonio Ramírez, en una carta escrita desde Córdoba el 31 de julio de 1560, «Litterae Quadrimestres», *MHSI*, VI, 709-10.

⁸ «Litterae Quadrimestres», *MHSI*, III, 627: «La comedia se intitula «Acolastus» quitada della algunas cosas que pudieran offender los ojos y oidos de los presentes».

⁹ «Litterae Quadrimestres» *MHSI*, VIII, 521.

¹⁰ «Monumenta Paedagogica», *MHSI*, IV, 390 y 423, n. 6.

representaciones en las iglesias: *Comoedias et tragoedias... in ecclesia fieri omnino prohibeat*¹¹. En otras ocasiones, el escenario se improvisaba en una gran clase, pero, la mayoría de las veces, el montaje se realizaba en el salón de actos del Colegio.

El espacio escénico se decoraba primorosamente y un elemento importante, dentro de la variada decoración, lo constituían los numerosos emblemas, versículos y pequeños enigmas que, escritos en latín, griego o hebreo, se colgaban de las paredes.

El público que acudía a estas representaciones era muy heterogéneo. Autoridades civiles y eclesiásticas se unían a los estudiantes y profesores. La nobleza se mezclaba con el pueblo que se aglomeraba y peleaba con los porteros intentando ver, a toda costa, la representación, y, cuando lo lograba, era casi siempre de pie. El P. Acevedo señala que la representación de la inauguración de curso del Colegio cordubense del año 1559, tuvo lugar delante de personas «doctas e ilustres» y en Sevilla, en la representación de 1562, se encontraban, en medio de un numeroso público de personas ilustres, algunos miembros del tribunal de la Inquisición. Esta mezcla sociocultural constituyó un hecho insólito e irrepetible sólo comparable a la del teatro público de la época. En cuanto a la presencia de mujeres tenemos constancia de su asistencia por la correspondencia de Acevedo: «...porque habiendo venido muchas mujeres, y no teniendo lugar de entrar... el P. Provincial en la Iglesia les predicó del S. Sacramento... las consoló más que no en oír lo que pretendían, que era la comedia»¹², aunque también sobre este punto legislaría la *Ratio Studiorum*.

2. PUESTA EN ESCENA

Antes de analizar este aspecto, conviene que hagamos unas pequeñas precisiones sobre la estructura dramática de las piezas de Acevedo. Están divididas en cinco actos y éstos, a su vez, en numerosas escenas. El número de éstas y su variedad llega a ser, en ocasiones, agobiante para la representación. La obra comprende también prólogo, argumento, sumas y epílogo.

La representación comenzaba con el Prólogo, declamado por un alumno, como en *Metanea* o por una figura alegórica, *Timor* en *Philautus*. Su finalidad no era otra que provocar la transformación moral del auditorio. En cuanto a las sumas, pequeños y escuetos resúmenes de los actos, escritas en castellano, se pronunciaban en el escenario antes de cada uno de ellos, (*Coena Regis Evangelii*, fol. 157 v.) y tenían como función que, aquellos espectadores que no entendían

¹¹ «Regulae Ratio Studiorum», reprod. en *Institutum Societatis Iesu*, (Florentiae, Ex Tipographia a SS. Conceptione, 1893) III 79.

¹² «Litterae Quadrimestres», *MHSI*, X, 389-90.

el latín, pudieran seguir el desarrollo de la acción. Por último, los Epílogos también se pronunciaban en el escenario. En ellos se suplicaba perdón para los fallos de la representación y se exhortaba a sacar provecho de la obra. En algunas piezas del teatro de Acevedo hay, todavía, un Colofón que formaba parte de la escenificación, según las indicaciones de *Caropus* (fol. 190 v. y 191 v.).

En las primeras representaciones del teatro de jesuitas era el propio dramaturgo el que se encargaba de la dirección de la obra y de su puesta en escena. Esta situación cambiaría en 1599 con la *Ratio Studiorum* en donde se recomendaba a los rectores de los Colegios que no dejaran que se acumulara sobre el autor del drama todo el trabajo de ensayar a los actores, de conseguir el vestuario o de preparar el escenario, sino que se consiga la cooperación de todos.

P. Acevedo tenía ya experiencia en la dirección y puesta en escena de obras dramáticas, antes de ocuparse del montaje de sus propias obras, aspecto que conocemos gracias a sus cartas, por las que sabemos que se había encargado de la representación del *Acolastus* de Gnaphaeus Fullo, y del *Euripus* de Livinus Brechtus, en el colegio cordubense.

Pocos son los datos que Acevedo incluye sobre la puesta en escena de sus obras. La explicación podría estar en que él mismo fuera el encargado de la representación. A diferencia del teatro actual en el que el autor describe el espacio escénico, registra los *shifgers* temporales y locativos, apunta los indicadores de la acción, nombra los personajes, en fin, introduce en cursiva en el texto las reglas de la puesta en escena, en el texto de Acevedo estas acotaciones son prácticamente inexistentes y tendremos que recurrir, la mayoría de las veces, a datos marginales o a paralelismos y semejanzas con la puesta en escena de otras obras del teatro de jesuitas o del teatro público de la época.

2.1. Espacio y movimiento escénico

El escenario de las obras de Acevedo debía ser muy similar al de los primeros corrales de comedias. Presentaría tres niveles utilizables durante la representación: una fachada escénica de dos pisos, con galería, que se apoyaba en un espacio rectangular con puertas laterales y que tendría una abertura central disimulada con cortinas que permitía las «apariencias». El segundo piso, servía para situar la montaña o las torres (a veces, estaba reservado a las maniobras de las máquinas y a las apariciones celestes); el tablado, en el que se desarrollaba normalmente la acción y el foso del que salían, por medio de escotillones los actores que encarnaban a los personajes infernales. La escena estaba concebida para la representación simultánea de una pluralidad de lugares.

En Acevedo el espacio se desprende del propio texto literario, por ejemplo, en *Caropus* la acción se desarrolla en una calle de ciudad donde una de las puertas daba acceso a la casa del protagonista: *Domo egreditur Megadorus. Ego hic*

me recipio... si me hic astare prope aedes uiderit (fol. 179 r.). En la misma calle, otra puerta servía de entrada a una taberna, o alguna otra vivienda o tienda. Este mismo escenario serviría para *Philautus* o *Athanasia*, dada su semejanza temática: *Properate, nam Megadorus cum filio domo egreditur* (*Philautus*, fol. 9 r.) y en él transcurría la mayor parte de la acción. Siempre son las palabras de los personajes las que indican el cambio de lugar, en *Philautus* Pseudolo dice a Apicio: *cauponam adeamus* (fol. 8 v.). En *Occasio* el escenario sería el mismo, pero la puerta simbolizaba el colegio donde se encuentran los estudiantes y el pedagogo. En *Lucifer Furens* el lugar escénico es un punto de encuentro entre el Infierno, el lugar donde se encuentra la Virgen y el Niño, y el templo donde se ha de celebrar la circuncisión, igualmente, lugares mencionados en la salida de los personajes.

También el movimiento escénico, igual que ocurría en la comedia latina del s. II a.C., se desprende del texto literario, siendo el diálogo dramático el que aporta las indicaciones relativas a las entradas y salidas de los personajes: *Intro eo. Tu hic opperire donec exeo* (*Philautus*, fol. 18 r.) o en *Athanasia*: *Eamus, nec enim in re tanta mora opus est* (fol. 107 v.). El texto aporta, asimismo, algunas alusiones más o menos precisas a la dicción, gestos y actitudes.

Muy raramente, como ya hemos indicado, Acevedo introduce acotaciones para la entrada de personajes; en *Caropus* (esta obra es la que ofrece un mayor número de acotaciones), en medio del texto latino, leemos en castellano: «*Entrando dos niños que son los que an de representar llevando el jugo del Señor*» (fol. 173 v.), aunque también en latín, *duo subsedentes collo uerae libertatis* (fol. 177 v.); en otro pasaje señala: «*dos ángeles que las toman a las puertas del cielo, dizen cantando o hablando lo que se sigue*» (fol. 191 v.). Hay una acotación que se repite con mucha frecuencia. *Cae uno muerto* (fol. 185 v.). O en *Lucifer Furens*, para indicar el cambio de lugar: *fugit in silvam taurus* (fol. 23 r.)

En ocasiones, los códigos de representación los encontramos en el parlamento de los personajes. Así en *Lucifer Furens*, aparece un grupo de niños que van a divertirse con un juego llamado «al toro de las coces» para burlarse del demonio. Es el diálogo entre ellos quien explica en qué consistía este juego, y por consiguiente cómo se representaba.

El jesuita se sirve, también, de otras técnicas dramáticas que toma del teatro clásico, por ejemplo, el mensajero, cuya finalidad era, igual que en el teatro griego, anunciar sucesos que, por razones de tiempo, espacio o recursos técnicos, no se representan en el escenario. En *Athanasia* (fol. 123 r.-124 v.) es el encargado de anunciar la triste noticia de la muerte de Geófilo, *triste adporto nuncium*, acaecida lejos de la patria. Y, con ese afán pedagógico y moralizante, el jesuita sitúa fuera de la escena y lejos de la vista del auditorio las escenas fuertes, por ejemplo el fin catastrófico de Geófilo en *Athanasia* o aquellas en que son desplumados *Philautus* y *Caropus*.

2.2. Decorado y maquinaria

Si tenemos en cuenta que en el teatro acevediano los personajes reales alternaban con los alegóricos o mitológicos, y que los cortejos de ángeles y de demonios aparecían y desaparecían de escena, bajando del cielo o hundiéndose en las profundidades de los infiernos, y si a esto añadimos relámpagos, truenos y demás efectos especiales que debían servir para crear la atmósfera adecuada, comprenderemos que no debía ser simple la maquinaria empleada en estas representaciones. A. de la Granja, en un excelente artículo, ha estudiado los diferentes procedimientos empleados por los escenógrafos del XVI, pues, según sus propias palabras, en esa época, los espectadores

además de ver a los actores desplazarse en horizontal sobre un tablado, tenían la oportunidad de contemplarlos en las alturas, tanto en apariencias «de cortina» como en arriesgados movimientos de ascenso y descenso verticales¹³.

De lo alto, es decir, en un «vuelo» caerán sobre el tablado los dos ángeles que en la comedia *Caropus* arrebataran las almas bienaventuradas y, de nuevo, ascenderán a las alturas y desaparecerán de la vista de los espectadores. Al contrario, desde el foso, y en ascenso, aparecerá Meguera cuando el príncipe de las tinieblas le ordena salir a escena: *Meguera... surge tristi de sede furoris arma cuncta tecum*, (*Lucifer Furens*, fol. 17 v.). Tanto el ascenso como el descenso de estos personajes y otros muchos similares, era muy rápido y los espectadores no tenían tiempo de ver el sistema de contrapesos y poleas que se utilizaban para conseguir dichos efectos. Si el demonio u otra criatura tenía que bajar a las profundidades de la tierra, los escotillones del escenario cubrían esa función.

Muchos son los testimonios de la utilización de estos artefactos en las representaciones del teatro de jesuitas, por ejemplo, el texto del Ms.18230 de la Biblioteca Nacional, sobre la representación de la comedia *Triumphus Religionis* en el Colegio de N. Sra. de Montesión en Mallorca:

La otra fue la magnificencia del teatro y las raras invenciones que en el se vieron de truenos rayos y apariciones en maquinas y en nubes vistosísimas que a modo de granadas se abrían, elevaciones y arrobamientos que suspendían el auditorio (fol. 149 r.).

o sobre la representación en los colegios de Portugal: «máquinas perfeccionadas que producían efectos espectaculares (sombra del infierno, bajar ángeles del

¹³ Agustín de la Granja, «El actor en las alturas: de la nube angelical a la nube de Juan Rana», *Teatro Clásico VIII* (1995), 37.

cielo); decorados espléndidos, vestidos de gran riqueza»¹⁴ pero, en ninguno se explica cómo funcionaban y en qué consistían los mencionados artefactos. Parece que estos efectos escénicos fueron puestos de moda con las comedias de santos.

El decorado consistía en telas pintadas, accesorios móviles, etc., aunque lo más frecuente era que los elementos del decorado estuvieran recreados por el poder de la palabra: descritos por los propios personajes, en términos directos o alusivos, se identificaban con las partes fijas del lugar escénico. Así el escenario era calle, habitación, palacio, etc., y una abertura sería caverna o infierno. La galería sería, por el mismo principio, apta para figurar un balcón.

La puesta en escena de estas obras suponía enormes gastos y provocaron, con frecuencia, la protesta de los Superiores. Por consiguiente dieron disposiciones para la representación: *apparatus sit modestus* o *Item, apparatus non sit nimis exquisitus, sed mediocris et moderatus*¹⁵. Y en este sentido el P. Ramírez escribe al prefecto General S. Francisco de Borja desde Salamanca el 9 de febrero de 1566 criticando al P. Bonifacio por una representación en el Colegio de Medina.

2.3. Vestuario y «atrezzo»

Una constante en todas las noticias que sobre el teatro de jesuitas conocemos es la suntuosidad del vestuario, la riqueza de sus trajes y joyas: *cum splendido uestitum ornatu*¹⁶, y a propósito de la representación de la tragedia Judit escribía el padre Guimerá en 1561: «se representó con tanto aparato de seda y oro y otros ornamentos, que ponía admiración de dónde se habían sacado tantos y tales aderezos»¹⁷. Aunque el P. Acevedo, en el argumento de *Caropus* (fol. 170 r.) exhorta a los espectadores a no prestar atención a estos aspectos para no perder lo esencial que es la moralidad de la obra: «*ni ponga su atencion en mirar/las peregrinas vestiduras y atavios*». De igual modo se expresa en el prólogo de *Occasio*: «*nisi oculis obicias chlamydes purpureas uariis coloribus intextas*» (fol. 230 v.).

La riqueza del vestuario se evidencia, una vez más, en los propios textos y así, en *Caropus*, cuando el protagonista es desplumado por los truhanes, se dice: *Itaque ineptulo adulescenti nihil fiet reliqui nec uestes quas praetiosas habet* (fol. 188 r.) y en otro pasaje: *Vestes nunc praetiosae afferentur* (fol. 190 v.). En

¹⁴ J. Mavel, «Une trilogie dramatique aux XVe siècle. Le P.L. Crucius. 1534-1604», *Etudes* XXXII (1978), 115.

¹⁵ «Monumenta Paedagogica», *MHSI*, II, 553.

¹⁶ «Litterae Quadrimestres», *MUSI*, III, 348.

¹⁷ «Monumenta Paedagogica», *MHSI*, IV, 440.

Athanasia una de las preocupaciones mayores de Geófilo es tener que desprenderse de sus *praeciosas vestes* (fol. 118 v.).

Era habitual que los jesuitas recorrieran las ciudades pidiendo prestados vestidos y joyas para las representaciones. Esto creaba numerosos problemas hasta el punto que el Padre Ramírez escribió a San Francisco rogándole que se supriman las representaciones del C. de Plasencia, aduciendo entre otras razones:

*Porque el colegio a de dar imprimis todos los aparejos y bestidos que an de llebar, y para esto los padres en los confesionarios, y los hermanos por toda la cibdad, an de ir pidiendo las sayas, tocas, joyas, etc... y después se desverguençan los discípulos con sus maestros, diziendo que, si no les dan vestido de brocado o de tal seda, que no saldrán allá: Dáseles ansimismo de comer a todos a nuestra costa, que acontece ser más de 60 personas y aún 80, y muchos días de merendar porque se vengan a ensayar.*¹⁸

El vestuario era mucho más complejo si tenemos en cuenta que, en una misma obra, alternaban personajes de las más variadas condiciones y categorías, y, a los personajes reales se mezclaban los alegóricos: personajes mitológicos, seres abstractos, ángeles y demonios compartían escena con reyes, mendigos, pastores, burgueses, etc. Un ejemplo del «atrezzo» de los ángeles lo encontramos en la descripción de una representación en Alcalá del año 1556: «... con una vestidura blanca, larga y muy bien guarnecida, y encima otra muy corta de plumas *releuadas* de muchos colores, y en las alas y en el ornamento de la cabeza auia mucho también que mirar»¹⁹. La blancura de los ángeles contrastaba con los ropajes negros de los demonios. Satanás sale a escena, unas veces, llevando un cetro en su mano, como en *Lucifer Furens*: *efregit limen sceptro* y vomitando fuego por ojos y nariz, *Aetnam oculis naribusque spirat* (fol. 18 r.). Otras, aparece cargado de redes como en *Metanea*: «*Sed quem huc venientem video, retibus onustum, tripudiantem, velut si choream ducat? Proh! Diabulus est*» (fol. 201 v.). *Metanea* vestía, como señala Asenjo²⁰, una túnica o traje talar y portaba alas en sus pies: *debaxo de sus alas le ampara* (fol. 206 v.).

Los personajes mitológicos se representaban según la descripción clásica, como indica Acevedo en los propios textos. Por ejemplo Meguera, una de las Furias, aparece en *Lucifer Furens* acompañada de un espeluznante ejército de serpientes; Cupido, armado con su arco y sus flechas: «*sentiat quid arma valeant Cupidinis... flafitiosi pueri arcum... et saggitas*» (*Metanea* fol. 204 v.). La Muerte irrumpía en escena blandiendo la espada u otra arma mortífera. La visión de

¹⁸ «Litterae Quadrimestres», *MHSI*, VII, 445-46.

¹⁹ Cf. Justo García Soriano, *El teatro universitario y humanístico en España* (Toledo, 1945), 374.

²⁰ J. Alonso Asenjo, *La tragedia de San Hermenegildo y otras obras del teatro español de Colegio* (Valencia: Universitat de Valencia, 1995), 106.

estos personajes impresionaba terriblemente, por ello Filauto al verla exclamaba: «*Heu, quod monstrum! quae fera! Pia fauete numina*» (fol. 12 v.).

Cuando la identificación de los personajes alegóricos no era muy clara para los espectadores, el P. Acevedo hace que éstos se presenten a sí mismos la primera vez que salen a escena. En Athanasia, por ejemplo, el coro de las Sonajas: *Breuitas vitae sum... Incertitudo uitae sum... Vitae sum fragilitas... Vitae miseria uocor* (fols. 112 v.-113 r.). Lo mismo ocurre con *Occasio*, en la obra homónima, o *Timor* en *Philautus*, este último llevaba, además, su nombre escrito en un cartel sobre su frente. Por otra parte, si el atrezzo podía dar lugar a confusión entre personajes, el jesuita hacía la advertencia oportuna, como ocurre en *Occasio* (fol. 230 r.): *Posterior haec dat huic nomen fabulae. Cuius rei admonitus uos esse uolui, ne cum propiderit in proscenium talaribus induta, ea puteretur, quam Fortunam uocant*, para no confundir a Ocasión con Fortuna al salir a escena con sandalias aladas. Puntualizaciones y advertencias de esta clase son abundantes cuando un mismo personaje aparece en escena transformado por exigencias de la acción, es el caso del demonio en *Metanea* reconvertido en una persona seria (fol. 208 v.), o también el del niño Benedicto disfrazado de demonio: *Desii iam Luciferi personam sustinere. Maneo Benedictus (Lucifer Furens*, fol. 23 v.).

Los personajes reales llevaban trajes acordes con su papel: Caropo, Filauto, Geófilo, Teófilo, etc., los *adulescentes*, iban vestidos como los Diegos, Lopes, Alfonsos, de las comedias de la época. Los parásitos, rufianes, criados, salían a escena con los atuendos propios de su pobreza y condición, los rústicos y pastores enfundados en sus trajes de campo, los reyes con sus mejores galas y joyas, etc.

El coro, elemento fundamental del teatro de Acevedo, acomodaba su vestuario según el rol escénico que jugase:

Los coros salieron en los quatro primeros actos vestidos mui ricamente todos con vestidos de colores diversos con sus trumfas en la cabeça, algunas de seda y otras de borcado, con todas al deredor, puestas a la morisca...En el 5º acto salieron todos vestidos de luto, con sus ropones de terciopello negro, con vnos uelos prietos puestos sobre las trumfas, con quatro soldados...²¹.

3. MÚSICA Y COROS

En la escenografía acevediana juegan un importante papel tanto los efectos sonoros como los musicales. Los primeros caracterizan esencialmente las piezas donde el elemento espectacular adquiere un papel preponderante. Así, en el *Bellum uirtutum et uitiorum* el redoble de tambores y los sonos de trompeta tratan de recrear un clima bélico. Los mugidos del toro, que en sueños se aparece

²¹ «*Litterae Quadrimestres*», *MHSI*, VI, 390.

a Geófilo en *Athanasia*, traducen lo excesivo de las visiones sobrenaturales y acentúan el espanto que ellas inspiran. Un efecto similar producido también con mugidos de toros lo encontramos en *Lucifer Furens*.

Pero, sin duda alguna, el recurso técnico más característico y codificado del teatro de Acevedo es el coro. Éste, al igual que en la tragedia clásica, subraya y amplifica el tema central de la obra y, al mismo tiempo, permite finalizar los actos en un tono emocional. Y es la búsqueda de este efecto, como ya han señalado otros autores²², la razón por la que coros y composiciones poéticas aparecen, normalmente, al final de los actos. A diferencia del resto de la pieza teatral, los coros están escritos en lengua castellana, como el mismo Acevedo confiesa en el Prólogo de *Occasio*: «la música y los choros entre actos/ serán representar en nuestra lengua/ algo que dé lumbre a la latina» (fol. 230 v.).

En contraste con la escasez de indicaciones sobre otros aspectos de la puesta en escena, existen numerosas indicaciones para la ejecución de música y coros. *Caropus*, la comedia más rica en escenografía, es la que presenta, a su vez, mayores acotaciones. Por ejemplo, al finalizar el acto I: «Luego dizen los cantores en esta orden lo que se sigue la primera copla compuesta a dos y la segunda compuesta a tres y por este orden hasta que las acaban» (fol. 174 r.). Igual ocurre al final del acto II: «cantan esta letra los cantores después de aver cantado la libertad verdadera» (fol. 180 v.) o al concluir el acto V: «En diziendo esto las animas. Mas lo repiten los cantores» (fol. 191 v.). Acotaciones similares aparecen en otras obras, en *Athanasia* leemos: *repetant cantores* (fol. 131 v.).

Otras veces, el jesuita se sirve del propio texto, y así, en *Lucifer Furens* uno de los personajes dice: «*Laudes ut cantemus infanti Iesu*», a lo que el coro responde: *Praesto sumus, tu Charitas, cantus moderator esto* (fol. 20 r.).

El P. Acevedo, que supo armonizar la voz humana y los instrumentos musicales, fue plenamente consciente del enriquecimiento y vistosidad que el acompañamiento musical daba a los dramas. En el *Bellum virtutum et vitiorum* se canta al son de flautas púnicas. En *Caropus* resuenan las Sonajas sin cesar hasta el punto que obligan a la Muerte a exclamar: «*Con el estruendo no oyen mis bozes/ pues en breve sentiran mi arco y flechas*» (fol. 185 v.), o el parásito Apicio entona versos de Tibulo y Ovidio al son de la lira (fol. 188 v.). En *Metanea* se canta con acompañamiento de sistro: *ut sistra sonent et timpana, nostrasque ad choreas* (fol. 208 r.), o al son de las cítaras (fol. 208 v.).

Tampoco la danza estuvo ausente de estas representaciones. En *Caropus* el ruido de los instrumentos acompañaba al baile de los coristas, y en *Metanea* se escenifica una danza alrededor de un pozo: *hic circum puteum chorum ducunt...* (fol. 208 r.).

²² J. Alonso Asenjo, *op.cit.*, p. 97.

El número de integrantes del coro variaba según las obras, aunque, en ningún caso, llegaría a la apoteosis de la representación del Triunfo de San Miguel, en el colegio de Munich en 1597. La música fue del famoso compositor Jorge Victorin, «cuyos grandiosos coros fueron ejecutados por 900 coristas y una aparatosa escena final en la que 300 demonios cayeron súbitamente precipitados en el Infierno»²³.

En la combinación de coro, canto, música y danza en las obras de Acevedo, podemos encontrar una anticipación de los elementos estructurales de la ópera y el ballet modernos.

Para terminar, podríamos preguntarnos si un teatro de jesuitas, y por lo tanto clerical, requería de tantos medios, de tantos lujos escenográficos, de tan rico y vistoso vestuario y de tan amplia y variada gama de efectos especiales, música, y coros. La conclusión es evidente. Como ya hemos dicho, al inicio de este trabajo, la función esencial del teatro de jesuitas en general, y el del P. Acevedo en particular, era catequizar, adoctrinar a un público sobre las verdades fundamentales de la iglesia católica, en una época, la Contrarreforma, en que una interpretación alternativa del cristianismo establecía una competencia por captar el interés y la adhesión de adeptos. En consecuencia, todo este lujo de montajes pretendía provocar un máximo de tensión emotiva para que ésta sirviera de vehículo a una asimilación casi inconsciente de los principios religiosos, es decir, la escenificación era un método plástico de evangelización, como queda perfectamente claro en los textos de los «Cánones y Decretos del Concilio de Trento», en los cuales la Iglesia Romana dio particular importancia a las imágenes visuales como medio de persuasión.

PRIMITIVA FLORES SANTAMARÍA
Universidad Autónoma de Madrid

²³ Cf. Ricardo García-Villoslada, *Manual de Historia de la Compañía de Jesús* (Madrid, 1941), 279-304.

EL TEATRO COMO PREDICACIÓN: LA HOMILÉTICA DEL PADRE ACEVEDO

El teatro se vincula a la vida en la medida en que la palabra se entiende también como vida. La tarea del predicador se sostiene en este convencimiento de que no sólo la palabra es vida, sino también de que la palabra da la vida. En la preocupación de poner la retórica al servicio de la palabra de Dios, la homilética trata de transmitir la enseñanza divina, enviar mensajes para la existencia de la fe y mantener y avivar la cohesión de la vida moral.

Si bien el término homilía aparece en Jenofonte (ss. V-IV a.d.C.) en el sentido de lección que el maestro imparte oralmente; sin embargo, en las dos ocasiones en que se utiliza en el Nuevo Testamento (en San Lucas y en los Hechos de los Apóstoles) tiene el carácter de conversar en el que es posible, al menos, intervenir o participar. Aunque, estrictamente hablando, la homilía se refiere a la que tiene lugar en la celebración eucarística, el teatro como celebración de la palabra y cuando su contenido es un texto o pasaje de la Biblia (una de las características de la homilética) permite la asunción del término si quiera como técnica para dicha celebración en tanto que diálogo. Esta posibilidad se confirma por el hecho de que Lutero en el s. XVII llama homilética a la teoría de la predicación en general¹.

El padre Acevedo no se limita, sin más, a pronunciar mensajes. En todas las situaciones y avatares de la vida se debate el sentido de ésta y de la palabra. En el teatro, las imágenes son figuras, cuadros que no sólo inundan la escena sino que pueblan todo el recinto. Y el público, su disposición, incluso ese murmullo

¹ Alfonso Ortega, *Retórica y homilética. Oratoria en la Iglesia*, (Salamanca: Cervantes, 1993), pp. 72-73.

previo, ofrecen el ambiente adecuado para que se dé una auténtica celebración de la palabra. Entonces, no sólo habla el padre Acevedo. La retórica es fiesta de comunicación y comunión.

En esto se puede decir que Pedro Pablo de Acevedo² era un hombre de su tiempo; era, además, un hombre de la Iglesia de su tiempo; y fue un jesuita de su tiempo.

1. LOS JESUITAS Y LOS SERMONES DE LAS IMÁGENES

Como hombre del XVI, no podía ser ajeno a ese gusto por la imagen, capaz de llegar allí donde las limitadas palabras no alcanzan. Sabe que la imagen no ha de ser sólo mirada, sino leída. El mismo dice: «ni ponga su atención en mirar/ las peregrinas vestiduras y atavios,/ mas su estudio todo sea en conferir/ la forma de su vida con la ymagen»³. Sin embargo, conoce, también que las palabras no caben escucharse o leerse sin más, exigen, a su vez, ser vistas a la luz de las imágenes que las vivifican.

Había estudiado, además, en las universidades de Salamanca y de Alcalá, y en una y en otra se cultivaba el teatro escolar; los propios profesores de retórica escribían piezas dramáticas para que fueran representadas por los estudiantes.

Pareció no olvidar tampoco que la imagen se hace fiesta y espectáculo en el teatro, la diversión que «hacía furor» en la sociedad de aquel momento⁴.

Pero no sólo era un hombre del Renacimiento, era, sobre todo, un hombre de la Iglesia, de una Iglesia en plena controversia acerca de la utilidad o inutilidad de la imagen para la exégesis y propagación de la ideas religiosas. Y, en los años en que Acevedo desarrollaba su tarea pedagógica, tenía lugar el Concilio de Trento (1545-1563), que suponía la culminación del proceso de elaboración de una doctrina de la imagen, de un *corpus* ideológico y teórico que la legitimaba y justificaba, en la medida en que no sólo podía conformar la Biblia de los pobres (*Biblia pauperum*), sino que actuaba en la memoria y resultaba ser eficaz estí-

² Pedro Pablo de Acevedo (1522-1573). Nació en Toledo, fue un excelente latinista y el más importante autor de teatro escolar latino del humanismo español.

³ *Caropus*, f. 170^r. Las citas de las comedias de Acevedo, a excepción de la *Metanea*, editada por J. Alonso Asenjo (vid. nota 15), remiten al ms. 383 de la Colección de Cortes (9-2564) de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid. Ofrecemos los textos en español también cuando el original se halla en latín. En esos casos, la traducción corresponde a la realizada por los profesores A. Cascón, P. Flores, C. Gallardo, V. Picón y E. Torrego del Departamento de Filología Clásica de la UAM, trabajo que se inscribe en el Proyecto de Investigación «Teatro latino humanístico en España: Pedro Pablo de Acevedo» financiado por la DGICYT (PS. 910013). Actualmente se halla en prensa la edición y traducción de cuatro comedias: *Caropus*, *Lucifer furens*, *Occasio* y *Philautus*.

⁴ Manuel Fernández Álvarez, *La sociedad española del Renacimiento*, (Salamanca: Anaya, 1970), p. 245.

mulo. Las pinturas y esculturas, las figuras, conmovían y movían; de manera que ante la imposibilidad de hacer comprensibles los misterios fundamentales de la religión, cabía, al menos, hacerlos, mediante ellas, sensibles⁵.

Así, ante la polémica suscitada por Erasmo acerca de la validez de la imagen —debate que ocupará todo el siglo XVI—, ante la necesidad y urgencia de decidirse por una religión más depurada, menos formalista, exenta de ese culto externo tan arraigado en la mente popular, o aquella vivida internamente, la Iglesia opta por aceptar el valor pedagógico y persuasivo de las imágenes, capaces de hacer innecesaria para la gran masa de creyentes toda demostración racional de los conceptos que ellas representan. Y esta actitud da lugar a toda una cultura visual que impregnará ese siglo y el siguiente, como cabe observarse al escuchar decir a Tirso de Santallana o de Santalla en uno de sus sermones: «lo predicado hasta aquí a los oídos deseo predicaros en este breve rato a los ojos, para que los desengaños se impriman mejor en el alma»⁶.

Sin embargo, esta cultura visual, esta estética que procura la emoción antes que la explicación, suponía un enorme riesgo. Pues, si de un lado, resultaba un medio de propaganda eficaz y universal; de otro, encerraba en sí el error y la herejía. Por ello el control se hacía imprescindible y nace, entonces, toda una retórica para evitar que la imagen vaya más allá o se desvíe de los objetivos que la rigen. Y en tal retórica se inscribe el teatro de Pedro Pablo de Acevedo que, precisamente por conocer la fuerza de la imagen y, por tanto, sus virtudes y sus peligros, se debate entre la «predicación a los ojos» «porque lo que se ve a los ojos mueve/ mucho más que lo que al oído damos»⁷ y el temor a los «incierto ojos» que fijos en las «peregrinas vestiduras» impiden «atender al significado de la acción»⁸.

Pero no sólo era un hombre de su tiempo y un hombre de la Iglesia de su tiempo, como acabamos de ver, sino que fue también un jesuita de su tiempo. La recién fundada Compañía de Jesús favorecía una enseñanza activa, y en el seno de ella renovó el uso que del teatro había hecho la Universidad. De modo que entre los miembros de La Compañía no sólo fue un excelente ejercicio práctico de retórica, o de profundización de los conocimientos de la lengua latina, sino, más aún, un medio de adoctrinar e instruir en las buenas costumbres.

⁵ Acerca del uso y significado de las imágenes religiosas en la España del s. XVI y de los problemas que suscitaron, cfr. Palma Martínez Burgos, *Ídolos e imágenes: la controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, (Valladolid: Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1990).

⁶ P. Elías Reyero, *Misiones del M.R.P. Tirso González de Santallana*, (Santiago de Compostela: 1913), Apéndice V, nº 6, p. 657.

De estas palabras de Santallana nace ese «Predicar a los ojos» con el que Giuseppina Ledda titula un sugerente artículo publicado en *Edad de Oro*, VIII (1989), 129-142.

⁷ *Philautus*, f. 2^a.

⁸ *Caropus*, f. 169^a.

Por otra parte, San Ignacio había dado ya a la luz sus Ejercicios. Tal vez, es cierto, como indica Saa⁹, que son escasas, si es que hay alguna, las huellas que éstos dejan en la obra acevediana, sin embargo, no es menos verdad que el teatro mental que ponen en escena los Ejercicios de San Ignacio y las piezas del Padre Acevedo no son sino dos modalidades de teatro de la memoria artificial en manos de esos tecnólogos de la imagen que resultan ser los jesuitas. Porque en los Ejercicios —esa composición de lugar que no es sino un modo de ver interior, «ver con los ojos que le quedaron a Demócrito después de habérselos arrancado»¹⁰, semejante a las imágenes de un sueño— el valor y sentido simbólico se libera mediante las interrogaciones que sobre ellas se hacen, y las comedias de Acevedo, representadas en un lugar determinado —el escenario— con todos los elementos formales que lo configuran, liberan su sentido en el diálogo de los personajes. Así, ambos constituyen dos modos de proceder próximos que predisponen y preparan a recibir la gracia. Y, entonces, el teatro ya no es sólo ejercicio intelectual, sino ejercicio espiritual. En esta unidad de lo intelectual y lo espiritual, Pedro Pablo de Acevedo reencuentra su propia unidad de miembro de la Iglesia, jesuita y hombre de su tiempo. Ello conlleva, por tanto, el cultivo y cuidado de la palabra en todas sus expresiones y manifestaciones. Por eso no le bastan los sermones que sugieren imágenes, no le son suficientes los recursos de la *hipotiposis* y de la *ekphrasis* que hacen que la palabra pinte auténticos cuadros vivientes «a fin de poner las cosas con tanta evidencia que parezca a los oyentes que las veen»¹¹. Va más allá; ahora son las imágenes, los cuadros representados en el escenario los que conforman verdaderos y elocuentes sermones, que sirven de reflexión a los fieles y en los que los propios predicadores hallan fuente de inspiración y de meditación.

2. PREDICAR A LOS OÍDOS Y A LOS OJOS

Y en medio de esta exuberante cultura de la imagen, con temor, ya ha quedado dicho, pero con convencimiento, el padre Acevedo, «buen teólogo y predicador», profesor de retórica de los colegios de la Compañía en Córdoba y Sevilla, se entrega a la tarea de enseñar, deleitar y mover —tomo ahora sus palabras— a «una numerosa multitud de fortuna y condición distinta pero que, sin duda está interesada en someterse a la ley más justa de todas»¹². Una de las ca-

⁹ Orlando Emmanuel Saa, *El teatro escolar de los jesuitas. La obra dramática de Pedro Pablo de Acevedo (1522-1573)*, (Tulane University, Tesis doctoral inédita, 1973) p. 163.

¹⁰ Fernando Rodríguez de Flor, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, (Madrid: Alianza, 1995), pp. 203-204.

¹¹ Juan Bautista Manuel Escardó, *Retórica Christiana. Idea de lo que dessean predicar con espíritu y fruto de almas*, (Mallorca: Herederos de Gabriel Gualp, 1647), p. 336.

¹² *Caropus*, f. 169^r.

racterísticas que diferencia a la predicación del resto de la oratoria es, precisamente, que se dirige a una comunidad ya constituida, a un público predispuesto ya a escuchar lo que se le va a decir, y cuyos lazos han de fortalecerse mediante el alimento de la palabra. Ese es el público que asiste a las representaciones de las comedias, formado no sólo por los estudiantes del Colegio, sino por los padres, amigos y familiares de éstos, e incluso, en ocasiones, por autoridades civiles y eclesiásticas. Y les enseña la condición viciosa del hombre y la promesa de redención, el amor generoso de Dios que desea la salvación de todos, y los medios para salvarse; en una palabra, la tensa lucha entre el Bien y el Mal, entre el Error y la Verdad, y, para cuando las fuerzas han fallado y se ha caído, el valor del arrepentimiento, el cambio de actitud, la *metanoia* erasmiana¹³. Tales son los mensajes que se escuchan una y otra vez en sus obras. Por ello, en su teatro alegórico no puede faltar la lucha interior y el viaje. Eso es, en realidad, la vida. Las peripecias que, en sus comedias, el viajero tiene que soportar, que conducen a que la acción se desarrolle, simbolizan la penitencia que debe sufrir el hombre en la tierra. Y en esas piezas, los jóvenes han de enfrentarse a la seductora llamada de los vicios y combatirlos.

Pretende que tales lecciones penetren por los oídos y los ojos hasta el alma y la remuevan, y ¿qué mejor para ello que hacerlas vivir en los cuerpos de sus propios oyentes? En atención a éstos escribe su teatro. La acción, unas veces, se desarrolla en escenas en las que, a modo de emblemas, los diálogos de figuras alegóricas generan un discurso de valor moral o teológico. Otras, el dramaturgo recurre a la dramatización de textos bíblicos, que actualiza y hace revivir en hombres y situaciones del momento. Así, el hijo pródigo puede ser un estudiante llamado Cáropo que, tras pedirle a su padre la parte de herencia que le corresponde, marcha, acompañado de unos bribones que le han seducido, a Valencia, ciudad de placeres, a vivir libremente su juventud y malgastar el dinero en el juego y en comilonas. Pero allí, sus amigos le engañan y le dejan en la ruina. Y, entonces, vuelve arrepentido a la casa de su padre que le recibe lleno de alegría.

De este modo, Acevedo adecúa la *inventio* a los espectadores, según prescribían los tratados de predicación de la época, y facilita la recepción al hacer de la comedia «una imitación de la vida y un espejo do se ve lo que aca pasa y una ymagen que la verdad bien representa»¹⁴, para que la enseñanza vaya más allá de los meros ojos y oídos y opere en los propios espectadores una transformación; en definitiva, para que les mueva a reflexionar acerca de su proceder en la vida.

¹³ Las enseñanzas teológico-morales del teatro homilético del Padre Acevedo han sido analizadas y estudiadas por Orlando Emmanuel Saa, cfr. O.E. Saa, op. cit., pp. 46-175.

¹⁴ *Caropus*, f. 169°.

Y este «mover» al que tiende el sermón. Ese mover, que es tarea principal del orador desde la ética cristiana, lo procura Acevedo al hacer cada vez más deleitable la enseñanza. De sus palabras, al menos en las primeras obras, cabría afirmarse que rechaza la «dorada píldora» que envuelve la medicina curativa. El prólogo de *Philautus* dice: «... bien entiendo/ faltar en mucho y no llegar/ con muchas partes al decoro antiguo,/ mas tuvose atencion más al provecho,/ poniendo delante las cosas de los ojos,/ que no al arte servir curiosamente»¹⁵. Y todavía con mayor vigor se expresa en *Metanea*: «Por tanto, señores, la Penitencia/ os ruega oygais de buena gana,/ que no es cosa de risa, mas de lloro./ Quien reir quisiere, hartas ocasiones/ hallará en el mundo que param en dolor»¹⁶.

Pero, sin duda, se da cuenta de lo ineficaz de su decisión, si es que de verdad quiere ya no sólo enseñar y convencer, sino tocar el corazón, emocionar y producir una alteración en los oyentes. Poco a poco, su teatro se va enriqueciendo estéticamente. A todo predicador se le exige dominar el auditorio. De ahí que, para atender a esa diversidad de público, culto y menos culto, niños e, incluso, mujeres, su predicar se endulce. Atiende a unos y a otros. Alterna el castellano, el idioma de sus fieles-espectadores, el único que conocen muchos de ellos, con el latín, la lengua que aprenden los estudiantes que son también actores y público. En castellano hablan en sus obras los argumentos y las sumas o resúmenes que encabezan cada acto y explican lo que sucederá en ellos. En castellano hablan también los coros que, aderezados expresiva y sugestivamente con la plasticidad del baile, de la música y del vestuario, rompen el diálogo, recapitulan y subrayan los pensamientos que el escritor sugería a través de la acción, y repiten, a modo de estribillos, consignas que se van fijando en la memoria. El propio autor nos lo señala: «La música y coros entre actos será representar en nuestra lengua algo que dé lumbre a la latina»¹⁷. Iluminan, por tanto, y crean, a la par, un ambiente especialmente emotivo, en el que el sonido compite en vigor con la imagen y parece invitar a la participación activa de los oyentes. Casi resulta imposible no imaginar que al salir de la representación todavía resonara en los oídos el canto de la verdadera libertad del acto 2º de la comedia *Caropus*:

*Mi yugo es suave
mi carga liviana
quien la lleva
quien la toma
¡quanto gana!*¹⁸

¹⁵ *Philautus*, f. 2^r.

¹⁶ *Metanea*, Ed. J. Alonso Asenjo, en *La tragedia de San Hermenegildo y otras obras del teatro español de Colegio*, (Valencia: Uned, Universidad de Sevilla, Universitat de Valencia, 1995), p. 113.

¹⁷ *Occasio*, f. 230^v.

¹⁸ *Caropus*, f. 176^{r-v}.

Del mismo modo que resulta difícil no pensar que los ojos y oídos quedaran asombrados y los corazones sobrecogidos ante el coro del acto 4º, en el que el diálogo recitado entre la muerte y la libertad falsa es acompañado por un corro de cantantes con sonajas que van repitiendo:

*Gozad de la vida
que viene la muerte
o gente lucida
que esta es vuestra suerte*¹⁹,

mientras van cayendo muertos uno a uno.

De esta manera, escritos en la lengua de los espectadores, aderezados con la música y la danza, arropados con adecuados vestidos, los coros venían a ser los «entremeses» del teatro-sermón. Suponían un relajamiento y placer para la vista y el oído y, a la vez, una llamada de atención; llegaban a todos en forma y contenido y «provocaban a la gente a grandissima devoción»²⁰. Constituían, en efecto, pausas en la acción del drama que reactivaban el mensaje doctrinal para fijarlo, al modo en que lo hacen las comparaciones, metáforas y otras figuras en los sermones. Y, precisamente por ello, no estaban desconectados del resto de la acción.

Pero el teatro de Acevedo, que, además de predicación, era ejercicio práctico de retórica, tenía asimismo que enfrentarse a ese destino suyo, y lo hizo sin salirse de las exigencias de la retórica cristiana. El libro de *Instrucción de predicadores* de Francisco de Terrones, contemporáneo de Acevedo, defendía que no sólo había que citar a autores cristianos, textos sagrados, sino también los profanos, pues «como entre las espinas se hallan flores y en los montes eriales se hallan hierbas provechosas, así en los libros de humanidad se hallan razones muy provechosas para la confirmación de nuestra fe»²¹.

Y eso hacía el jesuita. Cicerón, Horacio, Virgilio, Plauto, Séneca y, sobre todo, Terencio, —su teatro pertenece a la corriente del Terencio cristiano— se releen a la luz de la doctrina de Cristo y se entretejen con los textos bíblicos y, en ocasiones, con los de los Santos Padres. Y los dioses profanos, Baco (*Caropus*) o Cupido (*Metanea*), otras figuras mitológicas, como la Furias (*Lucifer furens*), o tipos de la comedia latina, como esa caterva de bribones que rodea a Caropo,

¹⁹ *Caropus*, ff.185^v-186^r.

²⁰ Así dice el Padre Juan Ramírez, en una carta escrita en Salamanca, en febrero de 1566, al entonces general de la Compañía, Francisco de Borja, «Monumenta Paedagogica Societatis Iesu» en *Monumenta Historica Societatis Iesu*, II, 392.

²¹ Francisco Terrones del Caño, *Instrucción de Predicadores*. Ed. de P. Felix, G. Olmedo, (Madrid: Espasa Calpe, 1960), p. 83.

funcionan en calidad de sujetos de abusos, peligros y engaños frente al camino de la verdad, según aconsejaba el padre Jerónimo Nadal²².

Entonces, al unir con decoro las dos tradiciones, atendía a sus alumnos y deleitaba a los más cultos a través de la presencia de la antigüedad clásica tan querida para los hombres de aquel siglo.

3. LA PALABRA SE HACE CARNE

Las comedias, compuestas con estos diversos lenguajes, tenían, como los sermones, una disposición tripartita: un prólogo que cumplía la función de exordio o proemio, la narración-acción y la peroración o epílogo, una llamada directa a los espectadores donde contenía la moraleja, la lectura moral que ellos debían hacer de la obra. Y en estos sermones dramatizados, el predicador ya no es sólo uno. El monólogo dialógico propio de la homilía es ahora diálogo efectivo, conversación. Los actores que son, a la vez, espectadores, son ahora quienes predicán y resultan convincentes por su *convenientia*, por su decoro, porque en ellos se produce la identificación del sujeto de la enunciación y el sujeto de la conducta (*parresía*). El padre Acevedo escribe que en el estreno de *De poenitentia* (1561) los estudiantes actores del colegio de Córdoba «se confesaron y comulgaron, los de edad, aquel día y así lo recitaban muy de veras»²³. De manera que la preparación de la obra no acababa con los ensayos, sino que precisaba de una predisposición.

De este modo, la predicación no es una mera transmisión de palabras ya conocidas, sino una auténtica celebración en la que la retórica es un acontecimiento. Hay, por tanto, noticia, buena nueva, novedad, incluso para los propios actores. La interpretación no es una pura copia de los textos, es la recreación de ellos. En esa medida, los actores no son dueños de sus palabras sino en tanto que las escuchan adecuadamente; por eso el actor es intérprete. La confesión y comunión lo son por y del verbo. El teatro se convierte en celebración comunitaria de la palabra en la que el público corresponde con la suya. La predicación procura un espacio de conversación. Esta dimensión eucarística del teatro implica que cada movimiento adquiera un carácter ritual. La armonía de los comportamientos con la palabra hace que la predicación no sea simple comunicación

²² En sus *Instructiones datae in Lusitania de compositionibus litterariis publice exhibendis*, escribe: «Y ninguna cosa se diga de dioses antiguos ny de fábulas, ny cosas, no solo que sean prophanas, mas ny seculares puramente, que no se puedan enterpretar ad virtutem; podrase tratar de vicios y otras cosas malas, como correcciones del mundo, abusos, peligros, en gaños, dissoluciones, imperfecciones, y así de otras cosas semeiantes, con tanto que en la misma composición se diga el contrario daquel y se confirme de verdad y se persuada y convença el que dizia el contrario y lo assienta...», «Monumenta Paedagogica Societatis Iesu», en *Monumenta Historica Societatis Iesu*, II, 64-65.

²³ «Litterae Quadrimestres», VII, pp. 445-446.

oral, sino participación en lo común. De ahí que, al final, el público, la comunidad, se involucre en la escena mediante el aplauso de reconocimiento, porque se ven reconocidos en lo representado.

La *actio* del sermón se potencia y no sólo resulta clave para la comunicación, sino que los propios cuerpos de los actores muestran la palabra que pronuncian. En ellos se hace carne.

En un contexto así, las comedias de Pedro Pablo de Acevedo se descubren como propuesta de un nuevo modo de predicación, adaptado a los tiempos. En él parecen conciliarse las dos retóricas de los jesuitas²⁴, «la de las pinturas» que es también una retórica de la metáfora y de la alegoría, transformadora de lo espiritual en algo sensible y admirable a los ojos, y la retórica de las citas, más ciceroniana, más culta, en la que, además, se manifiesta el enlace de la tradición profana con la cristiana, tan razonable en un miembro de la Compañía de Jesús. Aquí la palabra del predicador es la palabra del militante, del soldado. Y todavía añade Acevedo un elemento más de persuasión, casi de encantamiento: la música, que llega allí donde una y otra retórica no son capaces; que despierta las pasiones.

De esta manera, «quien había trocado los teatros en púlpitos despedía a los hombres de sus representaciones más corregidos y contritos que los excelentes predicadores de sus sermones»²⁵.

CARMEN GALLARDO
Universidad Autónoma de Madrid

²⁴ Marc Fumaroli, *L'Age de l'Éloquence: rethorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, (Geneve: Droz, 1980), pp. 673-706.

²⁵ Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos*, (Madrid: Gredos, 1968) t. I, 11 a. Recoge estas palabras de la *Historia General de la Compañía de Jesús en Andalucía*, escrita por Martín de Roa y Juan de Santibáñez.

ALONSO DE CISNEROS. VIDA Y ARTE DE UN COMEDIANTE ENTRE LOPE DE RUEDA Y GASPAR DE PORRES

1. UN CÓMICO TOLEDANO

Como sucede con la mayoría de los comediantes que protagonizaron la primera etapa del desarrollo del teatro comercial en la Península Ibérica a mediados del siglo XVI, aún carecemos de suficientes noticias fiables para reconstruir sus orígenes familiares y profesionales. La biografía del popular Alonso de Cisneros tampoco constituye una excepción, pues apenas sabemos que era natural de la ciudad de Toledo, donde estaba avecindado y poseía una casa en el barrio de la Magdalena. Las imprecisas historias de Julio Milego y Narciso Díaz de Escovar sitúan en 1540 el año de su nacimiento en el seno de una «humilde» familia de «cristianos viejos» y vinculan la vertiente cómica de su formación escénica juvenil a la compañía de Lope de Rueda¹. Otros estudiosos, como Rennert, retrasan casi una década semejante atribución y prescinden de las conjeturas sobre sus inicios². No obstante, este tipo de suposiciones parecen encajar con el éxito que Cisneros ya había alcanzado en la corte a mediados de la década de 1560 actuando de forma independiente y por tanto siendo, al menos, mayor de 25 años. Así pues, cabría pensar no sólo en principios de los años 1540, sino incluso en los últimos de la década precedente como una fecha verosímil para su nacimiento.

¹ Julio Milego, *El teatro en Toledo durante los siglos XVI y XVII. Estudio histórico-crítico* (Valencia: Manuel Pau, 1909), 55-56; y Narciso Díaz de Escovar, *Historia del teatro español. Comediantes. Escritores. Curiosidades escénicas* (Barcelona: Montaner y Simón, 1924), I, 103-104.

² Hugo A. Rennert, *The Spanish Stage in the time of Lope de Vega* (Nueva York, 1909), 453.

Se ha podido constatar que Alonso de Cisneros se casó con la actriz Mariana Páez de Sotomayor, cuya familia se incorporó así a la agrupación habitual de esta compañía toledana. En un memorial consultado en la Cámara de Castilla, encontramos nuevos datos sobre este parentesco. El documento, admitido por el consejo con el decreto «que se oye», nos revela que el padre de Mariana era Pedro Páez de Sotomayor, natural de Yepes (Toledo), y detalla las circunstancias del nacimiento de su hija para solicitar un reconocimiento legal:

siendo soltero tubo tratado de cassarse con una muger soltera parienta suya dentro del tercer grado y devajo del dicho conçierto tuvo en ella a doña Mariana Páez su hija y que por aver fallescido la dicha su muger no se a podido efetuar el dicho casamiento por donde a quedado la dicha su hija yncapaz para eredar y onrrar, suplica a V. Md. le mande avilitar para que pueda heredar y onrrar³.

Con la resolución favorable de la Cámara, esta hija natural de su prometida empezó a figurar en los documentos posteriores como hija legítima del matrimonio formado, probablemente aquel mismo año, por Pedro Páez y Ana Ortiz. De hecho, en 1587 encontramos esta composición familiar en las referencias que nos proporcionan los dos tercetos finales del soneto satírico de Lope de Vega sobre la compañía de Cisneros⁴.

Aún no se han descubierto otros documentos anteriores sobre la vida y actividad profesional de Cisneros, que hagan referencia a su matrimonio con Mariana Páez, por ello no sabemos si estuvo casado antes de 1586-87, pero parece improbable que lo estuviese sin el reconocimiento legal antes mencionado. Tan sólo podemos añadir que, a tenor de un poder otorgado por Cisneros al Procurador de la Audiencia de Sevilla Luis de Medina el 16 de enero de 1590 para que le representase en la partición de bienes de su esposa, ésta acababa de fallecer dejando «muchos bienes y joyas»⁵. En cambio, su suegro, que participaba habitualmente como intermediario y procurador legal de la compañía de Cisneros para contratar representaciones, alquilar locales, comprar vestuario y solicitar ante las autoridades permisos, privilegios o perdones, debió morir pocos meses antes que su mujer Ana Ortiz, cuyo testamento siendo ya viuda fue otorgado el

³ Archivo General de Simancas (AGS.), Cámara de Castilla, serie I, legajo 611, año 1586, memorial n.º. 350.

⁴ Joaquín de Entrambasaguas, «Los famosos *Libelos contra unos cómicos*, de Lope de Vega», *Estudios sobre Lope de Vega* (Madrid, 1958), III, 39-45; cfr. Miguel Ángel Pérez Priego, «El representante Alonso de Cisneros y la evolución del teatro en el último tercio del siglo XVI», *La Comedia* (Madrid: Casa de Velázquez, 1995), 241.

⁵ C. Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, 1ª serie (Madrid: Imp. de la Revista Española, 1901), 27.

4 de septiembre de 1596⁶. Casi un año después fallecería el propio Cisneros⁷ tras haber enlazado con el éxito de su arte cómico y la sólida experiencia de la tradición escénica toledana las primeras generaciones de actores profesionales españoles.

Sobre los comienzos de la actividad teatral de Cisneros vinculados claramente a la demanda festiva de la ciudad de Toledo y los núcleos rurales y urbanos que conformaban el entorno de esta archidiócesis primada, tenemos algunas referencias indirectas de testimonios posteriores ocasionados por la evolución del fenómeno teatral español hacia un sistema de locales comerciales y compañías de actores itinerantes. Así, por ejemplo, en la *Tercera Parte del Confesionario* del agustino fray Juan González de Critana dedicada al *Uso bueno y malo de las comedias* se propone una vuelta a la antigua práctica local o regional de la actividad teatral, promoviendo la residencia estable de las compañías en sus lugares de origen y la práctica ordinaria de otro oficio reconocido para limitar las representaciones a los domingos y días festivos:

Que la representación podrá ser sólo las fiestas por la tarde; y que no anden compañías de hombres y mujeres por el reino; sino que la de la corte

⁶ Por esta escritura, vemos que su marido tenía dos hermanos, Francisco y María, y una sobrina, Luisa, y que el matrimonio poseía sus casas junto con las que servían de alojamiento a un huésped «con su poço y patio», y que estaban gravadas con el pago de un censo de 56 reales anuales para una capellanía de la Iglesia de Santa Cruz de Madrid. Entre sus mandas testamentarias, figuraban su deseo de ser enterrada en esta misma iglesia de donde era parroquiana junto a la sepultura de su esposo — al lado de la tarima del altar de San Cosme y San Damián; y además de la relación de solemnidades y misas por su alma que solicitaba a las cofradías del Santísimo Sacramento y La Soledad a las que pertenecía, disponía la distribución en mercedes y limosnas del dinero procedente no sólo de la venta de sus casas y «muchos bienes muebles», sino también de la reclamación de una deuda de 200 reales a su yerno Alonso de Cisneros. La importancia relativa de este modesto patrimonio puede resultar ilustrativa si consideramos que se trataba de una pareja de comediantes al término de su carrera teatral (Archivo Histórico de Protocolos de Madrid - AHPM., Martín de Urraca, prot. 2.409, ff. 24r.-26v.; cfr. C. Pérez Pastor, op. cit., 43-44). Sabemos además que se incorporó a la madrileña Cofradía de La Soledad apenas dieciséis meses antes de otorgar su testamento, según consta en el *Libro registro de cofrades*: «Ana Ortiz viuda muger que fue de Páez (de Sotomayor) que vive en la calle de la Paz se rreçivio por Cofrada de Nuestra Señora de la Soledad y pagó 16 1/2 rreales a Luis de Buitrago por mano de Luis de Torquemada en 21 de maio de 1595. Firmó por ella el dicho Torquemada» (Archivo Regional de Madrid - ARM., Inclusa, L-2065, f. 111r.).

⁷ Su fallecimiento puede situarse en noviembre de 1597, pues sabemos que había realizado su testamento el 9 de octubre en Valladolid ante el escribano Jerónimo de Alcalá (Francisco B. San Román, *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre*, Madrid, 1935, p. 35) y que a fines del mes de noviembre el autor de comedias Gaspar de Porras otorgó un poder a su mujer Catalina Hernández «como testamentario y albacea que soy de Alonso de Cisneros, autor de comedias ya difunto... para que... pueda entrar y tomar de los bienes que ubieren quedado del dicho Alonso de Çisneros y venderlos y rematarlos y cumplir con lo procedido dellos las mandas y legatos de su testamento, y pedir cuentas a las personas en cuyo poder estuvieren y juntaros con ellos a quantas» (Madrid, 30 noviembre 1597; AHPM., Francisco de la Concha, prot. 2264, f. 446r.-447v.; cfr. C. Pérez Pastor, «Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII (Segunda serie)», *Bulletin Hispanique*, 7-8 (1905-1906), 362).

*se esté en la corte, y la de Toledo en Toledo, para que el representante atienda a su oficio entre semana, como lo hacían en sus principios Lope de Rueda, Navarro y Cisneros, aunque después comenzaron a juntarse en compañías y andarse de pueblo en pueblo*⁸.

Pese a la distancia temporal que separa al autor de esta propuesta con la situación primigenia que describe, ciertamente se produjo una transformación esencial en la actividad profesional de los primeros oficiales que se dedicaban a representar comedias y autos, cuando acentuaron el carácter itinerante de su ocupación escénica y se decidieron a rentabilizar su repertorio atendiendo la demanda festiva de otros núcleos urbanos distintos a los de su lugar de residencia habitual y su entorno más próximo. Esta creciente movilidad favoreció la constitución de agrupaciones de comediantes, al menos desde mediados del siglo XVI, y pronto estas agrupaciones adoptaron la forma de compañías de autor, dirigidas por un *maestro de hacer comedias*.

En este proceso de consolidación y promoción del oficio de representar tuvieron especial protagonismo los cómicos toledanos, que contaban no sólo con las posibilidades festivas y de actuación que ofrecía el fastuoso Corpus organizado cada año por el Cabildo Catedralicio, sino también con la privilegiada proximidad de la corte a partir de la década de 1560. En boca del autor de comedias toledano Nicolás de los Ríos, Agustín de Rojas Villandrando dentro de su célebre *Viaje entretenido* nos señala una de las principales aportaciones de la experiencia toledana al desarrollo del teatro comercial español, el uso de un vestuario de representación más lujoso, llamativo y variado. Semejante innovación no resulta inverosímil si tenemos en cuenta que la ciudad de Toledo contaba en el siglo XVI con un pujante sector textil especializado en la producción de telas de lujo de gran calidad (brocados, sedas, tafetanes, terciopelos), que tomaba parte muy activa en las celebraciones festivas organizadas por el municipio y el Cabildo. Los empresarios teatrales podían invertir cuantías más elevadas en el capital fijo de sus compañías, y dotaban al espectáculo de mayor vistosidad y nuevos recursos escenográficos a través de la indumentaria y los accesorios de caracterización, dignificando el prestigio de las grandes agrupaciones frente a las pequeñas formaciones de cómicos y farsantes:

que los famosos autores que le han ilustrado y puesto en el punto que agora vemos han sido todos naturales de Toledo... pues dejando aparte los anti-

⁸ Juan González de Critana, *Tercera parte del Confesionario: del uso bueno y malo de las comedias, y de su desengaño y cómo se deban permitir y cómo no*, dedicada al Duque de Lerma (Madrid: Alonso Martín, 1610); cfr. Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del Teatro en España* (Madrid, 1904), p. 326.

*guos... que aunque éstos dieron principio a las comedias, no con tanta perfección como los que agora sabemos y hemos conocido, y que empezaron a hacerlas costosas de trajes y galas, como son Cisneros, Velázquez, Tomás de la Fuente, Angulo, Alcocer, Gabriel de la Torre, y yo, que también lo soy*⁹.

A esta importante relación podríamos añadir los nombres de Pedro Navarro, Mateo de Salcedo, Alonso Rodríguez, Jerónimo de Gálvez, Agustín Solano, Miguel Ramírez y Bartolomé López de Quirós, junto a una larga lista de autores, actores y actrices que protagonizaron dentro y fuera de Castilla las primeras décadas del nuevo teatro comercial español desempeñando papeles muy destacados en su evolución.

Este nuevo lujo y diversidad de vestuario, que se puede constatar documentalmentemente analizando las numerosas compras de telas y vestidos caros realizadas por tales comediantes, también se aprecia en el caso de Cisneros si reparamos por ejemplo en los bienes que le dejó su esposa a su muerte acaecida en Sevilla a principios de 1590 o los versos satíricos de Lope de Vega antes mencionados contra el lujo excesivo con que aparecía en escena Mariana Páez¹⁰. Entre las escrituras de obligación contraídas por miembros de la compañía de Cisneros para el pago de prendas de vestuario nuevas, encontramos la otorgada por Jerónimo González en marzo de 1590 para pagar los 300 reales que costaban

*una rropa basquiña e cuerpos de tafetán negro escamillado guarnesçida la rropa con una faja de rraso negro aprensado e molinillos e pestañas a los cantos e la basquiña con 4 fajas e molinillos e pestañas e los cuerpos con la misma guarnición todo ello nuevo*¹¹.

A mediados de septiembre de 1591, un célebre galán de su compañía que figura entre los interlocutores del *Viaje entretenido*, Miguel Ramírez, compró por 31 ducados (341 reales):

una ropilla de terciopelo negro dos pelos labrada en Toledo y unas mangas de tafetán negro pespuntado y unos griguescos de rasso negro de Valençia a

⁹ Agustín de Rojas Villandrando, *El viaje entretenido*, ed. de Jacques Joset, Madrid: Espasa-Calpe, 1977, I, 297-298.

¹⁰ «Dichos de bobo y gracias de fregona;/ vestidos y alzacuellos de Mariana,/ trujeron a la corte a don Cisneros» (véase referencia en nota 4).

¹¹ Carta de poder otorgada por el representante Gerónimo González a favor de los mercaderes Pedro Retamo e Isabel de Vitoria en Madrid, 14 marzo 1590; AHPM., Antonio de la Calle, prot. 1.308, f. 402r.-403v.

*lo sevillano con sus alamares y pasamanos de seda y una capa manchega de raja de mezcla con una faxa de rasso azul por el ruedo, todo ello nuevo*¹².

Y en enero de 1593 el músico de la compañía, Diego de Vega, gastó unos 260 reales por «dos herreruelos de paño negro ventidoseno de Segovia nuevos con aquellos de terçopelo rojo y el uno dellos aforrado en vayeta negra de Flandes con bebederos de tafetán»¹³. Ese mismo año, en el que cupo a la compañía de Cisneros la representación de los autos del Corpus madrileño, uno de sus actores llamado Juan Gómez adquirió por 494 reales hasta «25 baras de tafetán negro lisso de Valençia a 10 reales cada bara y 6 baras y terçia de terçopelo negro riço a 38 reales la bara»¹⁴, y otro de sus jóvenes galanes, Hernán Sánchez de Aguilar, por 374 reales:

*una ropilla y greguescos de terçopelo labrado de Toledo dos pelos hecho de leones guarneçido con pasamanos de seda fina y un capotillo de dos aldas de paño de mezcla de Baeza aforrado en bayeta con su papahigo aforrado en tafetán de color, todo ello nuevo*¹⁵.

Pero además de otras compras de vestuario de menor cuantía, los gastos en este concepto para esa temporada de 1593-94 se incrementaron considerablemente, como muestra una escritura otorgada por el autor de comedias Gaspar de Porras para hacer frente al pago de 3.280¹/₂ reales que debía a Gregorio Alonso «de resto de mercaderías que los ofiçiales de su compañía y de la de Alonso de Çisneros han sacado y comprado de su casa e tienda» hasta el día 19 de junio¹⁶, de los cuales alrededor de 2.000 reales corresponderían a compras realizadas por la compañía de Cisneros. Estos ejemplos y las fuertes inversiones que requería la representación de los autos del Corpus, nos dan idea del aumento que experimentó el gasto en la indumentaria teatral en las dos últimas décadas del siglo XVI¹⁷. Pero esto podía suponer también graves riesgos para la situación

¹² Escritura de obligación otorgada por Miguel Ramírez a favor de los mercaderes Alonso Hernández y Gonzalo Sánchez en Madrid, 12 septiembre 1591; AHPM., Antonio de la Calle, prot. 1.310, f. 1214r.-v.

¹³ Escritura de obligación otorgada por el músico Diego Vega a favor del mercader Gregorio Alonso en Madrid, 5 enero 1593; AHPM., Antonio de la Calle, prot. 1.312, f. 4r.-v.

¹⁴ Carta de poder otorgada por el representante Juan Gómez a favor del mercader Alonso García en Madrid, 18 junio 1593; AHPM., Antonio de la Calle, prot. 1.312, f. 757r.-v.

¹⁵ Escritura de obligación otorgada por Hernán Sánchez a favor del mercader Gregorio Alonso en Madrid, 3 febrero 1593; AHPM., Antonio de la Calle, prot. 1.312, f. 109r.-110r.

¹⁶ Escritura de obligación otorgada por el autor de comedias Gaspar de Porras a favor del mercader Gregorio Alonso en Madrid, 19 junio 1593; AHPM., Antonio de la Calle, prot. 1.312, f. 756r.-v.

¹⁷ Bernardo J. García García, «Los actores y sus vestidos de comedias a fines del Quinientos», en M^a. Luisa Lobato; A. Ruiz Sola, P. Ojeda y J.I. Blanco (eds.), *Mito y personaje. III y IV Jornadas de Teatro*, Burgos: Ayuntamiento, 1995, pp. 155-162.

financiera de los autores de comedias. Así, en 1595, cuando este veterano y afamado cómico toledano ya se hallaba casi al final de su carrera, el impago de deudas semejantes provocó su ingreso en prisión, de la que pudo salir merced a un acuerdo entre sus compañeros y los acreedores para responder con su trabajo a la devolución de las cantidades pendientes. Antes de comentar los detalles de este episodio repasemos los aspectos más sobresalientes de su trayectoria en los escenarios españoles.

2. UN GRACIOSO EN PALACIO: FIESTAS REALES Y SEÑORIALES

Alonso de Cisneros alcanzó muy pronto la fama representando papeles graciosos propios de los *pasos* o entremeses arcaicos ante el rey Felipe II, la reina Isabel de Valois y el príncipe Don Carlos, al menos desde mediados de la década de 1560. Teniendo en cuenta la presencia en la nueva corte de Madrid de compañías de comediantes tales como las de Lope de Rueda (1562), Gaspar de Oropesa (1563, 1565), Jerónimo Velázquez (1564), Francisco de la Puente (1565), Gaspar Vázquez (1565) y Melchor de Herrera (1565), cabría suponer que Alonso de Cisneros se hubiese formado en alguna de estas agrupaciones y probablemente, en la del propio Lope de Rueda, como sugería Milego, especializándose en esa clase de papeles, ya que otros testimonios posteriores, como el soneto de Lope de Vega o la compañía que crea en Valladolid en 1594, inciden en ello, reservando para Cisneros el cometido de «buscar entremeses»¹⁸. Insistiendo en esta misma línea, se podrían recordar las referencias literarias de Agustín de Rojas, Mateo Alemán, Carrillo Cerón o Alonso de Morales reunidas en el estudio de Miguel Ángel Pérez Priego sobre Cisneros¹⁹. Estos textos aluden a las excepcionales dotes cómicas que le valieron el éxito particularmente ante el monarca y su familia. Aparte de una comicidad gesticulante de la que hacía gala en cuanto salía al escenario, entre sus recursos histriónicos, podemos advertir la expresividad de «aquellos grandes ojaços que tenía»²⁰, la agudeza de sus respuestas que le asemejaban a un verdadero bufón cortesano, y el uso de la mano izquierda, considerado en la época como un defecto físico ridículo o antinatural. Este último aspecto aparece aludido en una carta familiar escrita a fines de junio de 1613 por la Condesa de Lemos doña Catalina de Zúñiga (hermana del Duque de Lerma y camarera mayor de la reina) a su hijo don Francisco de Castro. La condesa se había criado en la corte de Felipe II y había llegado a conocer seguramente al propio Cisneros, aunque a principios del siglo XVII su fama ya le había conver-

¹⁸ Luis Fernández Martín, *Comediantes, esclavos y moriscos. Siglos XVI y XVII*, Valladolid: Universidad, 1989, pp. 34-35.

¹⁹ M.A. Pérez Priego, op cit., pp. 227-243.

²⁰ Ginés Carrillo Cerón, *Novelas de varios sucesos*, Granada, 1635, f. 230-233.

tido en una figura tópica. Al describir una corrida de toros celebrada en la Plaza de Palacio, menciona esta circunstancia:

*otro era un criado del Conde de Saldaña, y este tal quiso dar lançada aunque no la dió, porque era çurdo, y no es burla, ni lo digo por rremedar a Çisneros, sino que era çurdo, y la primera vez que mi hermano le vió en postura dixo, es posible que se ponga un hombre en la plaça a que todos vean que es çurdo?*²¹.

Su asidua presencia en los espectáculos teatrales celebrados en palacio se vio truncada por una prohibición de representar en la corte y un destierro, decretados por orden del Consejo de Castilla, del que era entonces Presidente el influyente Cardenal e Inquisidor General Diego de Espinosa. Esta circunstancia se agravó con un enfrentamiento personal entre este privado del rey y el príncipe Don Carlos, que refiere Luis Cabrera de Córdoba en su biografía de Felipe II al analizar las causas del trágico malogro del príncipe²².

Privado en 1568 de dos de sus mayores valedores en la corte, la reina Isabel de Valois y Don Carlos, Alonso de Cisneros intentó en vano volver al servicio y a la gracia del monarca elevando un memorial a la Cámara de Castilla. En él alegaba su gran experiencia en la «profesión de representar» ante la reina difunta, para ofrecer esta forma de entretenimiento a su sucesora doña Ana de Austria desde su desembarco en España hasta su llegada a la corte, pero disfrutando en exclusiva de semejante privilegio sin necesidad de actuar primero en las posadas para las autoridades por donde pasasen si cuanto representaba era siempre «católico»²³. Esta cláusula final de su memorial nos induce a pensar que la falta de decoro y el descaro de su comicidad en un delicado contexto político dentro de la corte pudieron ser los motivos de su destierro.

Las referencias palaciegas de Cisneros reaparecen el 29 de junio de 1578 cuando se alude a las representaciones de tragedias realizadas «entre las dos escaleras que están en los nichos a la parte del mediodía» en el Monasterio de El Escorial para celebrar la promoción a la dignidad cardenalicia del Archiduque don Alberto de Austria²⁴. Seguramente, el arte escénico de Cisneros evolucionó durante la década de 1570 hacia un repertorio más variado respondiendo a las nuevas y crecientes posibilidades que ofrecía la demanda teatral española. Así al éxito de sus *pasos* y entremeses fue añadiendo un mayor número de comedias, tragedias y autos de temática histórica, épica y religiosa.

²¹ Madrid, 26 junio 1613; Archivo de los Duques de Alba, caja 58, f. 178.

²² Luis Cabrera de Córdoba, *Felipe II, Rey de España*, Madrid: Luis Sánchez, 1619, libro VII, cap. XXII, f. 469-470.

²³ AGS., CC., memoriales, leg. 400, año 1568, fol. 5.

²⁴ *Memorias de fray Juan de San Gerónimo sobre varios sucesos del reinado de Felipe II*, Codoin. VII, Madrid, 1845; cfr. M.A. Pérez Priego, op cit., p. 232.

Apenas se han encontrado detalladas referencias sobre representaciones particulares ofrecidas por las compañías de comediantes, en el caso de Cisneros tenemos constancia, por ejemplo, que se ausentó de Madrid para atender otro compromiso más sustancioso en Alcalá de Henares cuando llevaba pocos meses funcionando el primer teatro permanente de la capital:

*oy dicho día (8 febrero 1580) se fue por la mañana Çisneros desta Corte y no representó por que aviéndome informado de muchas personas dixeron que se avia ydo a representar a Alcalá de Henares y a esta causa no representó oy dicho día ni está en esta Corte*²⁵.

De hecho, aun disponiendo de local en la corte, la compañía de Cisneros optó por ausentarse de Madrid al menos en dos o tres ocasiones más entre agosto de 1579 y febrero de 1580 prefiriendo otros encargos particulares a los todavía pequeños e incómodos corrales madrileños de la Puente, la Pacheca y la Cruz²⁶. Sin embargo, esta tendencia cambió en la década de 1590 como lo muestra la revocación del poder que había otorgado Cisneros para encargarse de las fiestas del Corpus toledano en 1593 porque él y su compañía estaban «embargados» para las representaciones en Madrid²⁷. También en 1597, la compañía de Diego de Santander renunció a su compromiso del Corpus en Toledo para atender las fiestas de Madrid, y fue la compañía formada por Gaspar de Porras, Alonso de Cisneros, Baltasar de Pinedo y Pedro de Morales la que aceptó el encargo toledano por 600 ducados (500 ducados del Cabildo y 100 de Diego de Santander por su renuncia) para representar cinco autos con cinco entremeses y dos comedias²⁸.

3. LA COMPAÑÍA DE CISNEROS EN LOS TEATROS COMERCIALES Y EL CORPUS

Desde mediados del siglo XVI las representaciones de autos y danzas para solemnizar las fiestas del Santísimo Sacramento empezaron a realizarse con inversiones más costosas y se encomendaron a oficiales y maestros de representación profesionales. La elección de Madrid como capital permanente de la Monarquía implicó la creación de un nuevo espacio de demanda teatral y festiva de primer orden, que en sus comienzos rivalizaría con la ciudad de Toledo para acaparar la presencia de las mejores compañías de comediantes. Por ello, no resulta extraño que fuesen experimentados cómicos y autores toledanos los grandes protagonistas del éxito y consolidación del fenómeno teatral en Madrid.

²⁵ Libro del aprovechamiento de comedias de la Cofradía de la Pasión, años 1579-1587; ARM., Diputación, caja 5.084, n. 2, f. 25v.

²⁶ *Ibidem*, f. 6r., 7r. y 8v.

²⁷ Madrid, 24 diciembre 1592; AHPM., Francisco Martínez, prot. 426, f. 191.

²⁸ Madrid, 22 febrero 1597; AHPM., Juan Gómez, prot. 2113, f. 598r.-601v.

Carecemos de datos sobre la actividad de Cisneros anteriores a la primavera de 1578, a excepción de las referencias arriba mencionadas sobre sus representaciones en la corte. El gusto del público y las dificultades para comprometer buenas compañías para las fiestas del Corpus madrileño ante la sustanciosa y espectacular oferta del cabildo toledano, donde solía acudir el propio monarca, debió determinar un acuerdo municipal aprobado el 23 de mayo de 1578 que proponía la contratación en exclusiva de Cisneros «para que todos los días que viviere e pudiere tenga a su cargo la representación e fiesta del Corpus Christi desta villa (de Madrid)»²⁹. Como ha analizado en detalle el profesor Pérez Priego³⁰ para el caso de Cisneros y he podido comprobar también en la investigación desarrollada con la profesora Sanz Ayán sobre la actividad teatral madrileña en el Madrid de Felipe II³¹, el establecimiento de corrales de comedias permanentes propició un cambio fundamental en la demanda de las grandes compañías al permitirles contar con una actividad más continuada hasta la celebración de las principales festividades de la Pascua, el Corpus, las Navidades y el Carnaval que jalonaban con importantes períodos vacacionales la temporada teatral. Los autores de comedias pudieron reclamar entonces la concesión de permisos y privilegios temporales para la representación en días de diario ampliando considerablemente las posibilidades de financiación y la rentabilidad de su repertorio³², y reduciendo el número de desplazamientos. Para atraer a las mejores compañías y evitar su ausencia por compromisos más interesantes, los municipios vincularon la contratación para las representaciones del Corpus con el aprovechamiento en exclusiva de los corrales de comedias. Esta fórmula favorecía la

²⁹ Archivo de la Villa de Madrid (AVM.), Libros de Acuerdos, XXI, f. 293v.; cfr. N. D. Shergold, *A History of the Spanish Stage*, Oxford: Clarendon, 1967, p. 418.

³⁰ M.A. Pérez Priego, op. cit., pp. 238-240; y M.A. Pérez Priego, «El *Código de autos viejos* y el representante Alonso de Cisneros», en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Madrid: Castalia, 1991, III, 289-298.

³¹ Carmen Sanz Ayán y Bernardo J. García García, *Teatro, hospitales y comediantes en el Madrid de Felipe II*, Madrid: La Compañía Literaria, 1996 (próxima aparición).

³² Afortunadamente, conocemos los nombres de una veintena de piezas representadas por la compañía de Cisneros para las fiestas del Corpus de diferentes ciudades, y algunos otros encargos. Así, por ejemplo, en Sevilla, representaron la comedia de *El Infamador* de Juan de la Cueva en el Corral de doña Elvira en 1581; los autos de *Los desposorios de la Infanta* y *La Tentación*, para el Corpus de 1585; *Las vírgenes locas y prudentes* y *El villano del Danubio*, para el Corpus de 1588; y el de *San Onofre*, para el del año siguiente. En Madrid, pusieron en escena: el auto de los *Desposorios de Nuestra Señora* para el Corpus de 1578; los autos del *Sacrificio de Abraham*, la *Coronación de Nuestra Señora* y otro de temática sacramental, junto con la compañía de Jerónimo Velázquez para el Corpus de 1582; los autos de *Nuestra Señora de Loreto*, *Los desposorios de Isaac* y el *Bellocino Dorado*, junto con la compañía de Nicolás de los Ríos para el Corpus de 1590; los autos de los *Triunfos de Petrarca*, *San Ildefonso* y otro sacramental, para el Corpus de 1591; y los de *Tobías*, *Pleito de alimentos que pone el alma a Cristo*, *El mayorazgo del hombre* y *San Eugenio o Las ánimas del Purgatorio*, junto a la compañía de Gaspar de Porres para el Corpus de 1593.

competencia y una movilidad más organizada, ya que los autores de comedias programaban su temporada tratando de conseguir las fiestas mejor pagadas y los mejores lugares de representación.

Entre los permisos para representar en días laborables durante las semanas precedentes al Corpus, encontramos uno muy interesante solicitado al Consejo de Castilla por Alonso de Cisneros en la primavera de 1580, que contó enseguida con el respaldo del propio ayuntamiento³³:

*Çisneros rrepresentante dize quel está concertado con esta villa de hazer las rrepresentaçiones del día del Corpus y que para tener el atabío que conbiene labra a su costa las sedas para los bestidos en que gasta más cantidad que lo que esta billa le da, y que a muchos días que sustenta veinte personas para tenerlos prevenidos para el dicho día. Suplica que para ayudar a tantos gastos se le dé liçençia para que algunos días antes y después de la dicha fiesta pueda hazer algunas rrepresentaçiones*³⁴.

La fama y experiencia de Cisneros y su grupo de comediantes parecía una garantía de éxito, sobre todo si analizamos los datos que al respecto nos proporcionan los libros de cuentas de los teatros madrileños entre 1579 y 1584. En las 12 funciones ofrecidas por Cisneros en el Corral de La Pacheca en 1579 (desde el 19 de julio hasta el 24 de agosto) las cofradías ingresaron unos 1.118 reales, lo que representa una recaudación media de 93 reales diarios³⁵. A lo largo de 1580 (desde el 28 de enero hasta el 7 de febrero, y desde el 14 de septiembre hasta el 19 de octubre), actuó unas 37 veces en los Corrales de La Puente y La Cruz proporcionando 5.488 $\frac{1}{2}$ reales con una recaudación media de unos 148 reales, además de algunas representaciones cuya limosna donó gratuitamente a las cofradías para las obras del nuevo teatro de la Cruz³⁶. Estos valores aumentaron considerablemente en 1582 cuando Cisneros y sus compañeros pudieron representar 34 funciones entre la Pascua de Resurrección y el Corpus (desde el 17 de abril hasta el 20 de junio) disfrutando de un permiso para actuar tres días laborables por semana, que les reportó unos 7.789 reales con una recaudación media de 229 reales por día. Al año siguiente, tras su regreso de Valladolid y

³³ AVM., Libros de Acuerdos, XXI, f. 448.

³⁴ Archivo Histórico Nacional (AHN.), Consejos, consultas de viernes, leg. 7.045, f. 34.

³⁵ Estos datos proceden del Libro del aprovechamiento de las limosnas de comedias desde julio de 1579 hasta febrero de 1586, ARM., Diputación, L-5.084, n. 1.

³⁶ El día 19 de octubre entregó Cisneros la recaudación que correspondía a la compañía y se cobraba por la entrada en el teatro: «Dio Çisneros una comedia de limosna para ayuda a la obra del Teatro que las Obras pías de la Pasión y Soledad labran en la calle de la Cruz y balió el aprovechamiento de la entrada de la puerta que perteneçia al dicho Çisneros 233 rreales» y «ubo de entramos tabladros, corredor y bentanas 174 rreales» (ibídem, f. 53v.).

León³⁷, la compañía ocupó sucesivamente los corrales madrileños del Príncipe, la Cruz y la Puente durante el largo período vacacional que enlazaba las Navidades con el Carnaval (desde el 11 de diciembre de 1583 hasta el 14 de febrero de 1584), ofreciendo hasta 37 funciones y proporcionando a las cofradías 6.858 reales con una recaudación media de 185 reales diarios. Estos niveles de ingresos tan sólo fueron superados por las compañías de Jerónimo Velázquez y Ganassa.

Centrando su actividad esencialmente en Toledo, Sevilla y Madrid, con algunos desplazamientos ocasionales a Valladolid-León y Valencia, la compañía de Cisneros pasó de la organización en exclusiva de dos autos con sus entremeses para las fiestas del Corpus, a hacerse cargo de tres y cuatro autos con varias piezas menores interpretadas en colaboración con los autores de comedias más importantes del momento, Jerónimo Velázquez³⁸, Nicolás de los Ríos³⁹ y Gaspar de Porras⁴⁰. Este cambio en la que se consideraba la principal cita del calendario teatral, no sólo se debió a la propia evolución de la fiesta hacia una mayor complejidad escenográfica, sino también a diversas vicisitudes en la composición de la compañía de Cisneros.

En 1587, tuvo que defender los intereses familiares y profesionales de la compañía solicitando a través de su suegro Pedro Paéz de Sotomayor una certificación del Consejo de Castilla que notificase a las autoridades de otros muni-

³⁷ L. Fernández Martín, op. cit., p. 33.

³⁸ El 22 de marzo de 1582 Alonso de Cisneros y Jerónimo Velázquez se comprometieron a realizar tres autos con dos entremeses para las fiestas del Corpus de Madrid de ese año (AHPM., Francisco Martínez, prot. 413; cfr. A. Tomillo y C. Pérez Pastor, *Proceso de Lope de Vega por liberos contra unos cómicos*, Madrid, 1901, p. 143).

³⁹ Esta colaboración viene precisamente estipulada en el contrato de los autos del Corpus de Madrid de 1590: «al dicho Alonso de Cisneros y a Nicolás de los Ríos ansimesmo autor de comedias se les a encargado los tres autos que se an de hazer el día del Corpus Christi deste año de 1590, para haçerlos en tres carros haçiendo cada uno su auto en su carro como les está sañalado y en el otro carro terçero le an de rrepresentar entrambos a dos de por medio vestidos los personaxes de la forma questá acordado y como está obligado el dicho Nicolás de los Ríos por presçio de 9.000 rreales» (Madrid, 2 marzo 1590; AHPM., Francisco Martínez, prot. 425, f. 66v.-67r.).

⁴⁰ En las condiciones acordadas para las representaciones de los autos del Corpus madrileño de 1593 se especificaba: «quel dicho Gaspar de Porras con su conpañia y con Alonso de Cisneros y la suya hará quatro autos para la fiesta del Santíssimo Sacramento deste presente año... y cada uno de los dichos autos y los personajes que en ellos entraren an de yr bestidos de terciopelo, damasco o rraso y tela de oro o plata según las diferenças de bestidos que cada personaxe llevare de la forma que ubieren de yr a lo antiguo o moderno con pasamanos de oro o plata y seda todo nuevo y a satisfacción de los dichos señores... y an de hazer en cada auto un entremés a satisfacción... y an de rrepresentar en esta villa las conpañías del dicho Gaspar de Porras y Alonso de Cisneros desde el lunes de Casimodo asta el dicho día del Sacramento sin que otro nengún Autor pueda rrepresentar ni rrepresente en esta corte durante el dicho tiempo y se les a de procurar con los Señores del Consejo se les dé liçençia para que rrepresenten desde el lunes segundo de Pasqua de Resurrección asta el dicho domingo de Casimodo» (Madrid, 26 marzo 1593; AHPM., Francisco Martínez, prot. 427, f. 153v.-154r.).

cipios la posibilidad de que volviesen a representar actrices casadas los papeles femeninos tras la prohibiciones de 1586-87⁴¹. De hecho, la compañía de Cisneros no sólo contaba con la presencia de su mujer Mariana Páez y su suegra Ana Ortiz, sino que a lo largo de diferentes temporadas contrató a actrices de la talla de Juana de Villalba, Agustina de Vega, Francisca Gutiérrez, Micaela Luxán, Jerónima de Burgos y Luisa Benzón, de manera que solía haber regularmente entre sus compañeros dos o tres actrices profesionales.

En la composición de la compañía quisiera destacar la presencia del grupo familiar de los Villalba. Sabemos que el joven matrimonio formado por Juana de Villalba y Juan de Morales Medrano ya formaba parte de la agrupación en 1587 cuando Lope de Vega los menciona en su célebre soneto satírico. En marzo de 1593, se anuló un acuerdo de compañía para tres años entre Cisneros y las parejas de los hermanos Melchor y Juana de Villalba, con sus respectivos consortes, Francisca Gutiérrez y Juan de Morales, y el menor Juan Bautista Cantero, que acababa de constituirse el día de Carnestolendas de ese año por mediación de Miguel Ramírez⁴². Dos años después, logró volver a constituirse una compañía dirigida conjuntamente por Cisneros y los Villalba para la temporada de 1595-1596, que además de la habitual presencia de Miguel Ramírez y el músico Diego de Vega contrataron al matrimonio formado por Jusepe González y Luisa Benzón, a Antonio Clavijo, Gabriel Duarte, García de Jaraba y García Sánchez⁴³. Juana de Villalba se quedó viuda en la primavera de 1595 y volvió a casarse con el autor de comedias Baltasar de Pinedo en marzo de 1597.

Pero esta temporada de 1595-1596 y la siguiente fueron especialmente difíciles para Cisneros, ya que a la desgracia personal que supuso la pérdida de sus suegros y compañeros, Pedro Páez y Ana Ortiz, en 1596, se sumaron los problemas económicos por el impago de deudas pendientes. A finales de junio de 1595, Miguel Ramírez, como responsable de la compañía de Cisneros durante su encarcelamiento, tuvo que hacer frente a la devolución de un alquiler de vestuario acordado con Gaspar de Porras por la compañía de Melchor de Villalba y Alonso

⁴¹ Esta información solicitada por Pedro Páez se encuentra en AHPM., Juan de Pinedo, prot. 24.844, f. 233r.-235v. (citado en C. Pérez Pastor, op. cit. primera serie, pp. 19-23). Sobre estas prohibiciones contra las actrices y su situación a fines del siglo XVI, véase C. Sanz Ayán y B. J. García García, «El oficio de representar en España y la influencia de la *commedia dell'arte* (1567-1587)», *Cuadernos de Historia Moderna*, 16 (1955), 497-500.

⁴² Madrid, 9 marzo 1593; AHPM., Juan Yáñez Amador, prot. 2.157, f. 49r.-50v.

⁴³ Estos contratos fechados el 5 de marzo de 1595 se pueden consultar en AHPM., Pascual de Dueñas, prot. 1.798, s.f.; citados en C. Pérez Pastor, op. cit. segunda serie, pp. 38-39.

de Cisneros⁴⁴. A comienzos de octubre, Cisneros que salió de la cárcel de corte gracias a una fianza del mercader Gerónimo López se comprometió a afrontar las deudas que le reclamaban sus acreedores solicitando permiso para irse de Madrid «a la çiudad de Salamanca y otras partes a ganar de comer con su ofiçio con Gaspar de Porras, autor de comedias, con quien tiene fecho asiento»⁴⁵ para la devolución de los 2.000 reales que le debía⁴⁶. Por último, a comienzos de 1597, sabemos que Cisneros seguía formando parte de la compañía de Gaspar de Porras, reforzada con la participación de Baltasar de Pinedo y Pedro de Morales⁴⁷.

Esta dilatada carrera entre Lope de Rueda y Gaspar de Porras nos muestra con la excepcional calidad del arte escénico de Cisneros la trayectoria del fenómeno teatral español a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI. Como hemos podido volver a comprobar el estudio más detenido de la vida y aportaciones de los autores de comedias y sus compañías reporta una información imprescindible para comprender la actividad teatral en su verdadera realidad histórica.

BERNARDO J. GARCÍA GARCÍA
Universidad Complutense de Madrid

APÉNDICE I

ACTIVIDAD TEATRAL DE ALONSO DE CISNEROS

AÑO	LOCALIDAD	MESES	ACTIVIDAD
1568	Madrid		Corte
1575	Valladolid		Corral de San José
1578	Madrid El Escorial	Junio	Corpus Corte

⁴⁴ Escritura de obligación otorgada por Miguel Ramírez, recitante de la compañía de Alonso de Cisneros, par pagar a Melchor de Villalba 1.100 reales por el hato que le había prestado Gaspar de Porras (Madrid, 29 junio 1595; AHPM., Blas García, prot. 1.483, f. 54r.-55r.); y Declaración por la que Miguel Ramírez se comprometía a pagar 550 reales a Gaspar de Porras «por todos los vestidos e acto que dejó de entregalle del tiempo questuvo a su cargo la compañía de Alonso de Cisneros» (Madrid, 7 abril 1596).

⁴⁵ Carta de obligación otorgada por Alonso de Cisneros a favor del tratante Gerónimo López (Madrid, 2 octubre 1595; AHPM., Juan Gómez, prot. 2.113, f. 197v.-198r.).

⁴⁶ Carta de obligación otorgada por Alonso de Cisneros a favor de Francisco de Soria (Toledo, 10 abril 1596; Archivo Histórico de Protocolos de Toledo; prot. 2.194, f. 106r.-v.); y Carta de pago y finiquito otorgada por los mercaderes Alonos de Vega y Francisco de Villagra a favor de Gaspar de Porras «por los maravedís ques hasta el día de la fecha les debía en virtud de las escrituras de obligación, compras e ventas de mercadurías, sedas, paños, joyas e otras cosas, y de dineros prestados... en que entran 2.000 rreales que el dicho Gaspar de Porras también le dio y pagó por Alonso de Cisneros que se los debía» (Madrid, 21 marzo 1597; AHPM., Juan Gómez, prot. 2.113, f. 617r.-v.).

⁴⁷ Madrid, 22 febrero 1597; AHPM., Juan Gómez, prot. 2.113, f. 598r.-601v.

AÑO	LOCALIDAD	MESES	ACTIVIDAD
1579	Madrid Sevilla	Julio-Agosto	Corral de la Pacheca Corral de las Atarazanas
1580	Sevilla Madrid Madrid Madrid	Enero-Febrero Junio Sept.-Oct.	Corral de las Atarazanas Corral de la Puente Corpus Corral de la Cruz
1581	Sevilla		Corral de Doña Elvira
1582	Madrid Madrid	Abril-Junio Junio	Corral de la Pacheca y Cruz Corpus
1583	León Madrid	Agosto-Sept. Diciembre	Ntra. Señora y San Roque Corral del Príncipe y Cruz
1584	Madrid Toledo Valencia	Enero-Febrero Junio Julio-Octubre	Corral de la Cruz, Príncipe y de la Puente Corpus Corral de Santets
1585	Sevilla	Junio	Corpus
1586	Málaga		Corral del Hospital Caridad
1587	Madrid		Corrales de comedias
1588	Sevilla	Junio	Corpus
1589	Sevilla	Junio	Corpus
1590	Madrid Madrid Madrid	Enero-Junio Junio Nov.-Diciembre	Corrales de comedias Corpus Corrales de comedias
1591	Madrid	Junio	Corpus
1592	Toledo Valencia	Junio Agosto-Diciembre	Octava del Corpus Corral de la Olivera
1593	Madrid	Junio	Corpus
1594	Toledo	Junio	Corpus
1595	Madrid Madrid Salamanca	Junio Octubre	Corpus Cárcel Representa
1596	Toledo	Marzo	Representa
1597	Toledo Valladolid	Junio Octubre	Corpus Testamento

APÉNDICE II

LA COMPAÑÍA DE ALONSO DE CISNEROS Y SUS RELACIONES

La compañía de Cisneros

Núcleo familiar

Alonso de Cisneros
Mariana Páez de Sotomayor (esposa)
Pedro Páez de Sotomayor (suegro)
Ana Ortiz (suegra)

Miembros de la compañía

Diego Navarro (1584)
Martín de Aguirre (1584, 1587)
Bartolomé de Santillana (1584)
Hernando de Ludeña (1587)
Agustín Solano (1587, 1593), galán
Jerónimo Rodríguez (1587)
García de Jaraba (1587, 1595-1596), actor-cantante
Juan de Morales Medrano - Juana de Villalba (1587, 1593, 1595-1596)
Juan Bautista Cantero (1593), menor
Antonio Vázquez (1589)
Antonio de Escobedo (1589)
Pedro el Rubio (1589)
Pedro de Ocaña - Agustina de Vega (1589, 1594), cantan y bailan
Gerónimo González (1590)
Miguel Ramírez (1591-1596), galán
Sebastián de Ávila (1591), farsante
Diego de Vega (1593-1596), músico
Hernán Sánchez de Vargas (1593)
Juan Gómez (1593)
Melchor de Villalba - Francisca Gutiérrez (1593, 1595-1596)
Pedro de Valdés - Jerónima de Burgos (1594)
Alonso del Castillo (1594), compone comedias, autos y carteles
Jusepe de Esquivel (1594), compone letras y romances
Diego Díaz - Micaela Luján (1594, 1596), cobradores
Jusepe González - Luisa Benzón (1595-1596)
Antonio Clavijo (1595-1596)
Gabriel Duarte (1595-1596)
García Sánchez (1595-1596), cantante-actor de entremeses
Jerónimo Rodríguez (1597)

Asociación con otras compañías

Jerónimo Velázquez (1582)
 Nicolás de los Ríos (1590)
 Los Villalbas, Melchor y Juana (1593, 1595-1596)
 Gaspar de Porras (1593-1597)

BIBLIOGRAFÍA

- Cotarelo y Mori, Emilio. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del Teatro en España*. Madrid, 1904.
- Díaz de Escovar, Narciso. *Historia del teatro español. Comediantes. Escritores. Curiosidades escénicas*. Barcelona: Montaner y Simón, 1924. 2 vols.
- Entrambasaguas, Joaquín de. «Los famosos *Libelos contra unos cómicos*, de Lope de Vega», *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid, 1958, III, pp. 39-45.
- Fernández Martín, Luis. *Comediantes, esclavos y moriscos. Siglos XVI y XVII*. Valladolid: Universidad, 1989.
- García García, Bernardo José. «Los actores y sus vestidos de comedias a fines del Quinientos», en M^a. Luisa Lobato; A. Ruiz Sola, P. Ojeda y J.I. Blanco (eds.). *Mito y personaje. III y IV Jornadas de Teatro*, Burgos: Ayuntamiento, 1995, pp. 155-162.
- Granja, Agustín de la. «Notas sobre el teatro en tiempos de Felipe II», *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*. Ed. de L. García Lorenzo y John E. Varey. Londres: Támesis Books, 1992, pp. 19-41.
- Merimée, Henri. *Spectacles et comédiens à Valencia (1580-1630)*. Toulouse, 1913.
- Milego, Julio. *El teatro en Toledo durante los siglos XVI y XVII. Estudio histórico-crítico*. Valencia: Manuel Pau, 1909.
- Pérez Pastor, C. *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. 1ª serie*. Madrid: Imp. de la Revista Española, 1901.
- Pérez Pastor, C. *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Segunda serie*. Burdeos: Feret et fils, 1914.
- Pérez Priego, Miguel Ángel. «El *Códice de autos viejos* y el representante Alonso de Cisneros», *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*. Madrid: Castalia, 1988, pp. 289-298.
- Pérez Priego, Miguel Ángel. «El representante Alonso de Cisneros y la evolución del teatro en el último tercio del siglo XVI», *La Comedia*. Ed. de Jean Canavaggio. Madrid: Casa de Velázquez, 1995, pp. 227-243.
- Rennert, Hugo Albert. *The Spanish Stage in the time of Lope de Vega*. Nueva York, 1909.
- Sanz Ayán, C. y García García, B. J. «El oficio de representar en España y la influencia de la *commedia dell'arte* (1567-1587)», *Cuadernos de Historia Moderna*, 16 (1955), 475-500.
- Sanz Ayán, Carmen y García García, Bernardo J. *Teatro, hospitales y comediantes en el Madrid de Felipe II*, Madrid: La Compañía Literaria, 1996 (próxima aparición).

Sentaurens, Jean. *Séville et le théâtre, de la fin du Moyen Age à la fin du XVIIe. siècle.*

Burdeos: Presses Universitaires, 1984, 2 vols.

Tomillo, A. y Pérez Pastor, C. *Proceso de Lope de Vega por liberos contra unos cómicos*, Madrid, 1901.

LOPE DE VEGA, JERÓNIMO VELÁZQUEZ Y LAS FIESTAS DEL CORPUS (1584-1588)

Mala suerte ha corrido la producción sacramental de Lope de Vega y flaco favor hizo él mismo a las generaciones posteriores no dando a conocer ni los argumentos de sus «representaciones de autos divinos para diversas fiestas» ni la menor pista sobre el «infinito número de versos a diferentes propósitos» que a la altura de 1603 afirmaba haber escrito¹. Seguramente algunos de los últimos fueron a parar a sus *Rimas sacras*, una antología de «conceptos divinos y espirituales» publicada en 1614 en la que trabajó su amigo Antonio Flórez, ya que con anterioridad le había dado «licencia [para] que hiciese elección en sus papeles de lo que pareciese más a propósito»². Por lo que respecta a las representaciones en un acto escritas por Lope para diversas fiestas navideñas, marianas o sacramentales, otro de sus amigos, Pérez de Montalbán, afirma (el mismo año de la muerte de Lope y en su *Fama póstuma*) que sólo del último tipo dejó más de cuatrocientas³. Precisamente un tercer amigo, el licenciado Ortiz de Villena, a decir del anterior «solicito en juntar sus obras para tenerlas como reliquias»⁴,

¹ Lope de Vega, *El peregrino en su patria*. Ed. de Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid: Castalia, 1973, p. 64.

² Lope de Vega, *Obras poéticas*. Ed. de José Manuel Blecua, Barcelona: Planeta, 1974, vol. I, p. 307.

³ *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso, de D. Frey Lope Felix de Vega Carpio, del habito de San Juan*. Tomo XX, Madrid: Antonio de Sancha, 1779, p. 49.

⁴ Cayetano Alberto de la Barrera, *Nueva biografía de Lope de Vega*, Madrid: Atlas, 1974, vol. II, p. 15.

se ocupó de editar doce de sus autos sacramentales que, junto con los cuatro salvados por el propio Lope en *El peregrino en su patria* y otros dos publicados por Isidro de Robles en 1664⁵, constituyen toda la herencia sacramental impresa en el siglo XVII.

Con los datos que acabo de exponer se llega a una conclusión lamentable: alrededor de cuatrocientos autos de Lope desaparecieron entre el trajín de los actores y el correr del tiempo. De los que el Fénix vendió en el siglo XVI podrían haberse salvado dos, aunque todavía hay que afirmarlo con reservas. La tarea de búsqueda se hace especialmente difícil por varias razones. En primer lugar porque, al contrario que hiciera con sus comedias, Lope de Vega no tuvo la gentileza de facilitar los títulos de sus autos en *El peregrino*; en segundo porque nadie hizo constar en los manuscritos el nombre del famoso dramaturgo; y en tercero porque, en el caso hipotético de que alguien lo hubiera hecho, ni aun así es posible garantizar que aquellos primitivos textos vendidos por Lope a los autores de comedias sean hoy los mismos que los que entonces salieron de su pluma.

Ante un panorama así ya se ve lo desazonador que puede resultar una aproximación crítica a la más antigua producción sacramental lopesca; me refiero, en concreto, a las innumerables «representaciones de autos divinos» que a pesar de todo Lope confiesa tener escritas (pero absolutamente desperdigadas) antes de 1604. Las razones de tanta despreocupación textual no estriban —como dice Restori— en que el dramaturgo escribía sus autos «senza darvi importanza, stimandoli piuttosto atti di pietà cristiana che opere d'arte»⁶, sino en la conciencia mercantil del fenómeno; tanto él como los representantes sabían muy bien dónde iban a parar los derechos sobre el texto tras la venta natural de cualquier auto o comedia «a lo divino». Hoy día ya no se puede sostener la idea romántica de que Lope regalaba «i manoscritti a commedianti, ad amici e ad amiche con prodigalità da gran signore» defendida por Restori⁷; por el contrario, tanto en el terreno de las «comedias divinas» como en el de las «comedias humanas», Lope procedía una y otra vez a su venta, consiguiendo, al contrario que Cervantes, unos ingresos nada desdeñables; de hecho, así lo reconoce el mismo Fénix en una rijosa carta escrita en 1604 donde habla mal del autor del *Quijote* y cínicamente de sus propios librillos de comedias: «Si allà murmuran de ellos algunos

⁵ *Navidad y Corpus Christi festejados por los mejores ingenios de España, en diez y seis autos a lo divino, diez y seis loas y diez y seis entremeses. Representados en esta corte y nunca hasta ahora impresos. Recogidos por Isidro de Robles, natural de Madrid*, Madrid, Joseph Fernández de Buendía, 1664, pp. 93-123 y 346-373.

⁶ Antonio Restori, *Degli «autos» di Lope de Vega Carpio*, Parma, R. Pellegrini Editore, 1898, p. 8.

⁷ Op. cit., p. 7.

que piensan que los escribo por opinión, desengañéles vuestra merced y dígaes que por dinero»⁸.

Cerradas todas las posibilidades a un hipotético celo del autor por sus primitivos versos cómicos (hechos *calamo currente* y deshechos *numerata pecunia*) sólo la mirada atenta a sus nuevos dueños y sus itinerarios, a los vericuetos de la representación activa en el último tercio del siglo XVI y primero del siguiente, permite allegar noticias (naturalmente indirectas) sobre autos sacramentales escritos por Lope de Vega⁹. Tras este ejercicio crítico imprescindible, y con más suerte después, también se puede llegar a la localización y ulterior rescate de algún texto atribuido (o incluso anónimo) que, superando bajíos, hubiera logrado recalar —en mejor o peor estado— dentro de alguna biblioteca.

Entre los valiosos regalos que de vez en cuando entran por mi puerta hay un libro con la siguiente dedicatoria: «Para Agustín, con la amistad de Stefano». Este libro, que el profesor Arata tituló *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, era el sabroso fruto de una minuciosa revisión por su parte de los fondos mencionados en dicha biblioteca. A la altura de la página 62 me llamó la atención un dato que consideré valioso y copié en los siguientes términos: «a través de una loa de Pedro Díaz, conservada en el manuscrito II, 460, fols. 371r^o-371v^o de la Biblioteca de Palacio hay constancia de un nuevo auto sacramental de Lope. Al final de dicha loa alguien escribió: “hiçose para el auto de la *penitencia* de lope de bega”». Obtenía esta noticia en 1989, cuando llevaba un lustro examinando con pasión el intrincado bosque sacramental loresco¹⁰ y cuando hacía públicas mis investigaciones sobre un frecuente motivo escenográfico en los autos del Fénix o sobre las relaciones entre este dramaturgo y el autor de comedias Alonso de Riquelme, en el marco de la festividad del Corpus¹¹. Con posterioridad Fausta Antonucci y el propio Stefano Arata han tenido el acierto de publicar la aludida loa de Pedro Díaz y otras veintiocho más

⁸ Lope de Vega, *Cartas*. Ed. de Nicolás Marín, Madrid: Castalia, 1985, pp. 68-69; véase, del mismo, «Belardo furioso. Una carta de Lope mal leída», *Anales Cervantinos*, 12, 1973, pp. 3-37 y, en términos más amplios, José M^o Díez Borque, «¿De qué vivía Lope de Vega? Actitud de un escritor en su vida y ante su obra», *Segismundo*, VIII, 1-2 (1972), pp. 65-90.

⁹ Por ejemplo, en un cabildo celebrado el 28 de abril de 1642 en la ciudad de México «viéronse unos autos en verso, de que hizo demostración el padre fray Lázaro Torres, para la fiesta de Corpus, intitulados *Los cisnes*, de Lope de Vega, y se remitieron a los señores comisarios para que los vean» (Harvey Leroy Johnson, «Nuevos datos para el teatro mexicano en la primera mitad del siglo XVII: referencias a dramaturgos, comediantes y representaciones dramáticas», *Revista de Filología Hispánica*, IV (1942), pp. 127-151; cit. en p. 147).

¹⁰ Véase Agustín de la Granja, «¿Otros dos autos de Lope?», *Edad de Oro*, V (1986), pp. 59-71.

¹¹ Agustín de la Granja, «Lope y las “cintas coloradas”», en *Homenaje a Kurt y Roswhita Reichenberger. Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro*, Barcelona: PPU, 1989, pp. 263-276; «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. Varey*, Ottawa: Dovehouse Editions, 1989, pp. 57-79.

inéditas¹², lo que ha renovado mi interés por el primitivo «auto de la *penitencia*». Antes de hablar de él y de sugerir su paradero, conviene recorrer el camino propuesto, examinando el contexto teatral en el que se inscribe el auto, lo que nos llevará a conocer su fecha de composición, su temática y la persona que se ocupó del montaje.

Para encuadrar bien los hechos en el tiempo lo que más importa es averiguar quién fue Pedro Díaz. Como apuntan los editores de su loa, «es posible que sea el dramaturgo que, según el testimonio de Agustín de Rojas, componía comedias de santos en la Sevilla de los últimos años del siglo XVI»¹³. Esta afirmación, aún siendo la más razonable, crea la imagen distorsionada de una persona residente en Sevilla y dedicada a escribir comedias. Distorsionada, digo, porque en «los últimos años del siglo XVI» todavía eran habas contadas quienes procedían así, dado que las conexiones entre «actores», «poetas cómicos» y «tramo-yistas» fueron muchísimo más grandes que en la centuria siguiente y las funciones de unos y otros no tan definidas. Es cierto que, debido a la gran demanda de textos teatrales que se produce por esos años, comienza a despuntar la figura del dramaturgo profesional que engarza ya los versos en cómodo bufete, pero no lo es menos que la mayoría de los textos de entonces son escritos (o reescritos, según lo exija la ocasión) por hombres muy hábiles en la materia, expresamente contratados para trabajar dentro de las propias compañías de representantes. Como explica Carmen Sanz Ayán, de todos los componentes de la compañía teatral de Mateo de Salcedo sería su yerno (Lope de Sapieta Avendaño) el que desempeñaría «un número mayor de cometidos [...] pues a su faceta de actor hay que añadir la de escritor de comedias y factor del propio Salcedo en la contratación de actores...». La incansable historiadora recuerda que Avendaño «había recibido una mediana formación académica en Salamanca» e insiste en que «su presencia resultó crucial en la compañía no sólo como actor sino [...] como abastecedor de comedias para su suegro»¹⁴. No es, por tanto, fantasía, sino reflejo de

¹² En *La enjambre mala soy yo, el dulce panal mi obra. Veintinueve loas inéditas de Lope de Vega y otros dramaturgos del siglo XVI*, Madrid-Sevilla-Valencia: UNED, Universidad de Sevilla, Universitat de València, 1995. La loa de Pedro Díaz, con interesantes anotaciones, ocupa las pp. 144-146.

¹³ *Ut supra*, p. 24.

¹⁴ Carmen Sanz Ayán, «Recuperar la perspectiva: Mateo de Salcedo, un adelantado en la escena barroca (1572-1608)», *Edad de Oro*, XIV (1995), pp. 257-286; cit. en p. 265. En el caso de la compañía de Jerónimo Velázquez se conoce un temprano testimonio de hombre polivalente, pues se sabe que desde el primero de setiembre de 1573 «hasta el día de Carnestolendas del año primero benidero de quinientos y setenta y quatro» se concierta con Pedro de Espinosa, quien le asiste como actor y tramo-yista, ya que se compromete a ayudarle «en todas las representaciones que el dicho Gerónimo V[el]ázquez hiziere, representando de todo lo que le fuere posible» y «decorando qualesquier letras y dichos que se ayan de azer, así en entremeses como en otra qualquier cosa»; véase Ignacio Javier de Miguel Gallo, *El teatro en Burgos (1550-1752). El patio de comedias, las compañías y la actividad escénica. Estudio y documentos*, Burgos: Ayuntamiento de Burgos, 1994, p. 189.

la vida cotidiana (y quién sabe si vivencia propia), el pasaje de Cervantes alusivo a «un poeta, que de propósito con los recitantes venía, así para enmendar y remendar comedias viejas como para hacerlas de nuevo»¹⁵. Desde esta perspectiva se puede entender mejor por qué Lope llegó a hacer el papel de *Botarga* durante las fiestas valencianas de 1599 o sus aventuras por tierras andaluzas y hasta sus devaneos con la actriz Micaela de Luján. Aunque no es ahora momento de justificar lo que apunto, tengo el convencimiento de que en la temporada 1602–1603 el dramaturgo llegó a ser un componente más de la compañía teatral de Baltasar de Pinedo, con el aliciente de su enredo amoroso con *Camila Lucinda* en Sevilla y con la tarea específica señalada; o sea la de producir comedias cada vez que los actores y las actrices hacían un alto en cualquier mesón, camino de Granada.

Algo por el estilo, aunque sin aventura sentimental, que sepamos, es lo que cabe pensar de otro hombre avezado en letras, temporalmente ligado a la compañía de Jerónimo Velázquez; me refiero al «licenciado Pedro Díaz, juriconsulto que —según el doctor Navarro— fue de los primeros que pusieron las comedias en estilo»¹⁶. La única que se conoce de Pedro Díaz es una «del rosario», y esto porque lo dice otro actor, Agustín de Rojas, en *El viaje entretenido*, un tesoro de anécdotas publicado en 1603 que recoge hechos de la farándula sucedidos en la época de Felipe II. Tras referirse a un antiguo actor Morales y a su comedia titulada *El conde loco*¹⁷, escribe:

¹⁵ Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, ed. de Juan Bautista Avall-Arce, Madrid: Castalia, 1969, p. 284. Para la implicación cervantina en el mundo de la farándula y para sus vivencias «desde dentro», con la aportación de *Los tratos de Argel* a la compañía con la que entonces debía estar vinculado, véase Agustín de la Granja, «Apogeo, decadencia y estimación de las comedias de Cervantes», en Claudio Guillén (ed.): *Cervantes*, Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pp. 225-254.

¹⁶ *Apud* Fausta Antonucci y Stefano Arata, *La enjambre...*, cit. p. 24.

¹⁷ La saga de actores con ese apellido fue larga, desde Alonso de Morales «el Divino» hasta Cristóbal de Morales «el Gordo». Para el último véase Alfredo Cazabán, «Comedias en Jaén (siglo XVII). Relato de las comedias que el 19 de octubre del año del Señor de 1660 se celebraron en Jaén, hecho por Tomás Fernández, gracioso de la compañía de Morales («El Gordo»)», *La Alhambra. Revista quincenal de Artes y Letras*, XII, 275 (1989) 406-408; sobre el mencionado por Rojas, véase Morales, *Comedia de los amores y locuras del conde loco*, Édition commentée d'un manuscrit inédit par Jean Canavaggio, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1969. Otra de sus interesantes obras recuperadas, la *Comedia de los naufragios de Leopoldo*, es comentada y parcialmente editada por el mismo crítico en «Teatro y comediantes en el Siglo de Oro: algunos datos inéditos», *Segismundo*, XII, 1-2 (1976), 27-51.

Llegó el tiempo en que se usaron
 las comedias de apariencias,
 de santos y de tramoyas,
 y, entre éstas, farsas de guerra;
 hizo Pero Díaz entonces
 la del rosario, y fue buena,
San Antonio Alonso Díaz,
 y al fin no quedó poeta
 en Sevilla que no hiciese
 de algún santo su comedia¹⁸.

Siempre me he preguntado por ese «tiempo en que se usaron/ las comedias de apariencias,/ de santos y de tramoyas» en Sevilla y siempre he lamentado que Rojas no precisara más la fecha en que apreció el cambio hacia una escenografía teatral más compleja dentro de la tradicional temática hagiográfica; entre otras causas porque me interesaba mucho para defender el éxito inicial y el fracaso posterior del teatro cervantino (en función de sus argumentos, de su vistosa escenografía y de las novedosas apetencias del vulgo). Tanto el éxito como el fracaso se producen a lo largo de los quince últimos años del siglo XVI y para lo primero no creo que sea prudente remontarse más allá de 1587, coincidiendo en el tiempo plenamente con la actividad de Pedro Díaz, ya que —como veremos— fue *entonces* cuando, dando éste a sus comedias nuevo estilo, *hizo* «la del rosario», la cual dejó tan buen sabor de boca en Sevilla que, a partir de ese momento, los poetas que merodeaban por la ciudad se pusieron a escribir «vidas de santos» como locos. Al llegar a este punto no tengo más remedio que recordar la exclamación de Cervantes («¡Qué de milagros falsos fingen en ellas, qué de cosas apócrifas y malentendidas, atribuyendo a un santo los milagros de otro!») y que reivindicar para *El rufián dichoso* una fecha de composición anterior a la propuesta por la mayor parte de los críticos. El año 1588 no es el único posible¹⁹, pero es adecuado por varias razones. La primera porque se inscribe en un marco y público sevillano que reparte su afición entre las «farsas de guerra» y las «comedias de santos»; la segunda porque en 1588 el censor alcalafino testigo de tanto desatino está en Sevilla, ciudad donde dos años antes había vendido al autor Nicolás Ríos una «farsa de guerra», *La conquista de Jerusalén*, en otra de sus

¹⁸ Agustín de Rojas Villandrando, *El viaje entretenido*, ed. de Jacques Joset, Madrid: Espasa-Calpe, 1977, vol. I, p. 144.

¹⁹ Partiendo de que durante su periplo sevillano Cervantes tuvo en sus manos la «segunda impresión» del *Consuelo de penitentes* (Sevilla, 1585), su más que directa fuente de inspiración, como ha dado a entender, con reservas, Jean Canavaggio («Para la génesis del *Rufián dichoso*: El *Consuelo de penitentes* de fray Alonso de San Román», *NRFH*, XXXVIII, 2 (1990), 461-476), se puede ahora apretar el cerco con las mismas reservas, proponiendo el año 1586 o 1588, ya que en 1587 no se permitía representar a las mujeres.

visitas; la tercera porque también en 1588 se acaba de conceder licencia para que las mujeres vuelvan a las tablas... con la condición de que guardaran la mayor honestidad imaginable. No deja de ser llamativa la obsesión de Cervantes en este punto; si en *La conquista de Jerusalén* «sale Solinda, doncella cristiana, honestamente aderezada», en *El rufián dichoso* «sale Antonia con su manto, no muy aderezada, sino honesta». Por lo menos las dos comedias están próximas en el tiempo. Añadiré, para terminar, que su comentario a propósito de que «todas las figuras de mujer desta comedia las pueden hacer solas dos mujeres» aboga no sólo por la temprana fecha de composición de *El rufián dichoso* apuntada desde hace tiempo por Jean Canavaggio sino por el año concreto de 1588, en el que la presencia de actrices debía ser rarísima dentro de las compañías teatrales, debido a la reciente prohibición.

Sea como sea, los hechos que refiere Agustín de Rojas sobre Pedro Díaz y sobre su comedia «del rosario» cabe situarlos exactamente en el mes de junio de 1587, cuando, pese a la vigente prohibición de representar mujeres, el autor de comedias Jerónimo Velázquez triunfaba a más no poder en la ciudad de Sevilla²⁰. De ello deja buena constancia el ilustre poeta hispalense Juan de Salinas, que cuenta cómo abandonó su ciudad un «sábado, a las cinco y media,/ el día famoso y santo/ consagrado al gran profeta», es decir, el 24 de junio, día de San Juan Bautista,

al tiempo que recitaba
Velázquez una comedia,
en el hospital famoso
que rige Gaspar de Herrera,
adonde había concurrido
mucha gente forastera,
por ser buenos oficiales
y la maraña rebuena²¹.

²⁰ El itinerario de este hombre de teatro ha sido extensamente tratado por Carmen Sanz Ayán y Bernardo J. García García («Jerónimo Velázquez. Un hombre de teatro en el período de gestación de la comedia barroca», *Espacio, Tiempo y Forma (Serie IV)*, 5, 1992, pp. 97-134). En lo que sigue me limito a ampliar su rica aportación documental con unos pocos datos que, a pesar de todo, no he visto incorporados; sea el primero el ya señalado de su presencia en Burgos en 1573; sea el segundo el de su paso por Murcia en 1582, donde pide a un miembro del concejo «un atambor para representar sus comedias» (Manuel Muñoz Barberán, «Documentación inédita de autores y representantes teatrales contemporáneos de Lope de Vega Carpio», en Manuel Criado de Val (ed.): *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid: EDI-6, 1981, pp. 695-707; cit. en p. 696); sea el tercero lo que sigue arriba.

²¹ Juan de Salinas, *Poesías humanas*, ed. de Henry Bonneville, Madrid: Castalia, 1987, pp. 129-132.

Esa gente forastera es la misma que se aglutina en Sevilla para vivir de cerca los magníficos festejos organizados con motivo del día del Señor. Si la *maraña* o comedia que les ofrece Velázquez en la fiesta de San Juan es buena, sus *oficiales* (o sea, sus actores) también lo son; sin duda por ello estuvieron ese año también a su cargo los autos sacramentales, cuyos títulos conocemos. Ya Sánchez Arjona informa que en 1587 Jerónimo Velázquez «fue el encargado de hacer las representaciones del Corpus, sacando tres carros: el de «el quebrantamiento del infierno», el de «el socorro del alma», y «el milagro de los corporales de Daroca»²². Si la última obra citada cabe suponerla en la misma línea temática que «*El colmenar*, un problemático auto sacramental del canónigo Tárrega»²³, la anterior (o sea, la de «el socorro del alma») hay que ponerla en estrecha relación con «la comedia del rosario», atribuida por Agustín de Rojas al licenciado poeta itinerante Pedro Díaz, quien debía acompañar entonces al autor de comedias Jerónimo Velázquez. Naturalmente cuando hablo de «poeta itinerante» no me cierro a la posibilidad de que —bien recitando alguna loa o incluso asumiendo un papel de poca monta— Pedro Díaz hiciera también sus pinitos como actor, o como tramoyista incluso, en cualquier tablado. Lo importante es que, de la manera que fuese, es en esta precisa ocasión (o sea, con motivo del Corpus sevillano de 1587, a cargo de Jerónimo Velázquez) cuando *hizo* (probablemente ‘escribió’, en este caso) Pedro Díaz «la [comedia a lo divino] del rosario», por otro nombre llamada «el socorro del alma», y fue buena.

Un auto sacramental más tardío de Lope, titulado *Los hijos de María del Rosario*, nos ayuda a conocer su argumento. Entre los personajes devotos del Santo Rosario desfilan por el auto Santa Catalina de Alejandría, San Francisco de Asís o San Bernardo, a quien el demonio «puso en muchas ocasiones de ofender a la Madre de Dios, ofreciéndole muchas sensualidades», según explica Lope. Según la misma fuente, «de veintidós años huyó el mundo» y acabó, como se sabe, en la orden del Cister. A estos hay que añadir un personaje simbólico llamado *El devoto del rosario*; tanto lo es que no duda de que, en la guerra sensual, «para prender al contrario/ será cadena el rosario/ en el cielo y en la tierra». Por su parte, el demonio se le aparece repetidas veces disfrazado de «lobo vil carnícero» o de «león hambriento», pero nada puede hacer contra un galán que, según el dramaturgo, ha de salir protegido «con un rosario en la mano [y] en la otra un estandarte con la imagen de la Virgen». El auto acaba con los siguientes versos cantados:

²² 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, p. 76.

²³ A Aurelio Valladares del Reguero corresponde este interesante artículo, publicado en *Segismundo*, 35-36 (1982), 27-38.

«¡Victoria! ¡Victoria! ¡Victoria!»
canten el cielo y la tierra,
pues los hijos de María
el premio de serlo llevan.
Al enemigo crüel
le arrojan por balas cuentas
y, por el rosario santo,
victoria, victoria llevan.

«De esta suerte se van entrando por orden, en forma de triunfo, y el Devoto lleva al demonio preso con el rosario»²⁴. Nada me extrañaría que para este auto sacramental, infinitamente refundido²⁵, otro hombre de teatro hubiera escogido el título de *El triunfo del rosario*, hacia el que apunta la última acotación, pero dejemos la cosa aquí.

No exactamente con el planteamiento argumental de Lope, pero con otro parecido fue aleccionado el público sevillano en el Corpus de 1587, y así, el socorro de un alma atribulada por las pasiones y acosada por el demonio en su propia ermita, llegó allí, otra vez, de la mano de la Virgen. Para la comedia del rosario escrita por Pedro Díaz preparó Velázquez, entre otras cosas, «los atributos de Nuestra Señora, pintada al óleo, que son de lienzo. Item, un hábito de Santo Domingo, de tafetán la capa y capilla de tafetán negro estrellado de plata, con su túnica blanca, de dibujo, y escapulario y casulla de esclavina negro, más un vestido de ermitaño, túnica blanca y escapulario y capilla de jerga». Las numerosas escenas de tentación diabólica fueron resueltas por el autor de comedias unas veces con «un vestido de león y otro de puerco espín y un tigre» y otras sacando al tablado una vistosa «danza de diablos, con sus vestidos y máscaras, cascabeles, capirotos para las cabezas (que todos son seis), los cuales vestidos son de frisa de colores y de bocací pintados». A alguien le puede haber llamado la atención el disfraz de puerco espín, pero téngase presente que el erizo «es símbolo de la avaricia y de la gula» en la época, como —en palabras de Lope— eran muchas veces símbolo «los leones de soberbia [...] y los tigres de la ira»²⁶; de manera que el demonio atacaría al indefenso ermitaño con su cohorte alegórica de pecados capitales.

²⁴ El auto puede leerse en la B.A.E., tomo CLVIII, pp. 369-382.

²⁵ Menéndez Pelayo lo edita a partir de una copia «tan perversa y estragada, y tan llena de omisiones, que apenas hace sentido en muchas partes. En su estado actual —añade— es imposible que este auto sea de Lope, aunque contiene algunos versos felices» (*Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Madrid, C.S.I.C., 1949, vol. I, p. 110).

²⁶ *La adúltera perdonada*, en *Obras de Lope de Vega (Autos y coloquios)*. Ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid: Atlas, 1963, p. 324 (BAE, nº 158). Para el erizo puede verse Federico Revilla, *Diccionario de iconografía y simbología*, 2ª ed. corregida y aumentada, Madrid: Cátedra, 1995, p. 149.

Tras sacar en 1587 los tres carros del Corpus en Sevilla, cada uno con su historia, y apurar la estancia con algunas escenificaciones en el hospital regido por Gaspar Herrera, Velázquez hace su equipaje, sin olvidar la más mínima pertenencia, y toma el camino de Madrid; luego el de Toledo, para regresar más adelante a la corte. En abril del año siguiente lo vemos en Salamanca por Pascua Florida y, próxima otra vez la celebración del Corpus, aparece firmando un contrato para representar los autos en Valladolid²⁷. Por mil excelencias que tuviese *El socorro del alma* o «la [comedia] del rosario», que para el caso da igual, no fue éste uno de los textos, de entre los que Velázquez llevaba consigo, solicitado por los diputados vallisoletanos. Lo propondría, tal vez, como uno más posible, entre las restantes piezas de su repertorio²⁸, pero se elegirían otras. La noticia, no obstante, de su llegada corre de boca en boca y de pueblo en pueblo; hasta Valladolid van a visitarlo el barbero y el especiero de Cuéllar, que desean celebrar en su pueblo, con mucha dignidad, las fiestas del Corpus. Y así Gabriel Bermejo, como primer oficial y Juan González, como su fiador, declaran ante un escribano público haber recibido el vestido de ermitaño, el de león, el de tigre y los que ya conocemos; y «todos estos vestidos recibieron alquilados para el día del Corpus primero, dieciséis de este mes de junio, para con ello representar la comedia de *Nuestra Señora del Rosario* en Cuéllar, por ocho días, por doscientos reales, en los cuales entra el precio en que se concretó un traslado de un fragmento de la obra de Nuestra Señora del Rosario, que les vendió Jerónimo Velázquez»²⁹.

Como se aprecia, el autor de comedias no se desprende por completo del texto *hecho* por Pedro Díaz y estrenado, con éxito, el año anterior en la ciudad hispalense; pero, como de inmediato no lo necesita, recurre a una solución tan beneficiosa para él, en su momento, como peregrina hoy para nosotros. Sería interesante saber si Velázquez fue el primero en alquilar vestidos —Gaspar de Porres y Pedro de Valdés también fueron consumados maestros—, pero no quie-

²⁷ Véase la «reconstrucción de la actividad teatral de Jerónimo Velázquez» que hacen Carmen Sanz Ayán y Bernardo J. García García (apéndice II de su trabajo citado), donde se puede incluir la noticia sobre la estancia del autor de comedias en Toledo el 25 de noviembre de 1587, procedente de Francisco de B. San Román, *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre. Serie de documentos inéditos de los años de 1590 a 1615*, Madrid, Imprenta Góngora, 1935, p. XXV.

²⁸ Sobre este proceder, puesto ya en práctica en Madrid, seis años antes, por el propio Velázquez, véase Miguel Ángel Pérez Priego «El *Código de autos viejos* y el representante Alonso de Cisneros», en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Madrid: Castalia, 1988, vol. III-1, pp. 289-298 (la referencia en nota 28).

²⁹ *Apud* Luis Fernández Martín, *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid. Siglos XVI y XVII*, Valladolid: Universidad, 1988, pp. 28-29.

ro andarme por esas ramas removidas³⁰ sino enfilear a los tres personajes que más nos interesan. Del primero, Pedro Díaz, sabemos ya que en 1587 andaba asociado en Sevilla con el autor de comedias Jerónimo Velázquez, cuya compañía representó una comedia a lo divino, «la del rosario», hecha (escrita o interpretada) por el propio Díaz. Entre Velázquez y Lope pronto se iban a enturbiar las relaciones, ya que a finales de ese mismo año el autor de comedias interpuso una querella contra él en Madrid. Es de resaltar que hasta entonces Lope había mantenido un vínculo amistosísimo con Velázquez, acercando comedias hasta sus casas de Lavapiés, con los ojos clavados en su hija Elena Osorio. El desgarrón afectivo de Lope ante la negativa de la hija del autor de comedias a continuar manteniendo relaciones extraconyugales (mientras su padre y su marido vagan de pueblo en pueblo) deriva hacia el despecho; los celos y la locura lo conducen al mismo tiempo a inventar afiladas sátiras contra la *infiel* Elena y contra toda la familia Velázquez, por lo que acabaría siendo procesado y «desterrado por los señores Alcaldes del crimen desta corte a principio del año de ochenta y ocho», fecha en la que, rotas todas las relaciones, ofrecía sus obras a Gaspar de Porres y dejaba de proporcionarlas a Jerónimo Velázquez³¹.

Si queremos encontrar algo más en relación con el autor de comedias y con la loa escrita por Pedro Díaz «para el auto de la *penitencia* de lope de bega», tendremos que mirar hacia atrás, aunque no más allá del año 1584, cuando por primera vez se documentan juntos un auto sacramental de Lope de Vega y un autor de comedias llamado Jerónimo Velázquez. Los preparativos para el día del Corpus arrancan ese año el dos de marzo, cuando Velázquez se comprometía a hacer —como siempre— tres autos para las fiestas del Santísimo, con la condición de cobrar 113.900 maravedíes y de que los carros se prepararan «según la traza que él diere»³². Un mes y medio más tarde comparece Rodrigo López de Ávalos, «pintor, vezino desta villa de Madrid», el cual «se obligó de pintar y que pintará tres carros para la fiesta del santísimo sacramento [...] en que se representen los tres autos que se han de hazer para el dicho día, pintando la madera

³⁰ Véase Mercedes Agulló y Cobo, «*Cornejos y Peris* en el Madrid de los Siglos de Oro. (Alquiladores de trajes para representaciones teatrales)», en *Cuatro Siglos de Teatro en Madrid*, Madrid, Consorcio para la organización de Madrid capital europea de la cultura, 1992, pp. 181-200; Carmen Sanz Ayán, «El teatro como negocio», *Torre de Lujanes*, 27, 1994, pp. 235-251; Bernardo José García García, «Las relaciones entre los comerciantes y artesanos del sector textil con la actividad teatral madrileña a fines del siglo XVI y principios del XVII», en Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.): *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27 al 30 de octubre de 1994)*, Granada: Universidad, 1996, vol. II, pp. 159-169.

³¹ Para más detalles véase A. Tomillo y C. Pérez Pastor, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Madrid: Fortanet, 1901.

³² A. Tomillo y C. Pérez Pastor, *Proceso...*, pp. 143-144.

y las demás ynbençiones e artificios y faldones que llevaren los dichos carros por traça y orden que le diere gerónimo belázquez, autor de comedias, a cuyo cargo están los dichos autos»³³. Se supone que para dicha fecha el autor de comedias habría entregado ya su repertorio a las autoridades con la propuesta de hacer estas tres representaciones: la de «el retorno de Egipto», la de «Simón, mago» y «otro [auto] sacramental a elección del señor Jiménez Ortiz, del Consejo de Su Majestad»³⁴. Nada sabemos de las dos últimas obras; la primera, sin embargo, podría ser el más antiguo auto sacramental de Lope de Vega conservado, ya que un manuscrito, con el título de *La vuelta de Egipto* y con el nombre de Lope de Vega en su encabezamiento, fue descubierto por Antonio Restori a finales del siglo pasado y editado en una avara tirada de cien ejemplares numerados³⁵. Es una pieza de poco más de seiscientos versos que llama la atención por su sencillez; en ella un dramaturgo que no había cumplido los veintidós años presenta al Niño Jesús ayudando a la Virgen y a San José en sus tareas caseras cotidianas. La tranquilidad familiar es apenas interrumpida por la visita de dos gitanas bonachonas, una de las cuales pronostica el futuro al Niño:

Mostrad la mano, os diré
la buena ventura ¡A fe
que esta raya de la vida
es bien corta y perseguida!
¡Dios os la prospere y dé!
Tendréis muchos enemigos
que os han de matar y hacer
en Vos notables castigos.
¡A fe que os ha de vender
uno de vuestros amigos!
A los años treinta y tres
tendréis, Niño, una prisión
por gran traición y interés.
Todas estas rayas son
cruces de la Cruz después;
pero aquesta, no entendida,
muestra después una vida
perdurable y sempiterna. (vv. 316-333)

Como se comentó a raíz del importante descubrimiento de Restori, «si *El retorno de Egipto* es lo mismo que *La vuelta de Egipto*, este auto será uno de los

³³ Mercedes Agulló y Cobo, «Documentos sobre las fiestas del Corpus en Madrid y sus pueblos», *Segismundo*, VIII, 1-2 (1972) 51-63; cit. en pp. 52-53.

³⁴ A. Tomillo y C. Pérez Pastor, *Proceso...*, p. 143.

³⁵ *Degli «autos» di Lope de Vega...*, cit., pp. 1-7 de su «appendice».

que Lope dio a Velázquez durante el tiempo que estuvieron en buenas relaciones de amistad, pudiendo además conjeturarse que el poeta escribiría dicho auto en 1584»³⁶.

Mientras tanto a Velázquez no le rodaban mal las cosas. El exhaustivo trabajo de Sanz Ayán y García García sobre este «hombre de teatro en el período de gestación de la comedia barroca» da a entender hasta qué punto le sonreía la vida en lo económico; por eso el 5 de junio de 1585 se permite comprar, en Valladolid, «una esclava negra atezada que ha por nombre Esperanza, de veinte años o diecinueve, no es ladrona, ni borracha ni fugitiva, ni tiene mal de gota coral, desmayos ni otras enfermedades contagiosas». El mercader lisboeta que se la vende incluye en la misma operación a «una criatura mulatica, hija de la dicha Esperanza, que ha por nombre Catalina de Santos, de siete meses»³⁷. A finales de julio Jerónimo Velázquez se encuentra en Burgos, desde donde endereza sus pasos hacia Sevilla, y el 8 de agosto arrienda en la populosa ciudad, por un año, un corral de comedias, concretamente «el que dizen La Huerta de la Alcoba, con su teatro para representar y asientos, que es en esta ciudad a la Puerta de Jerez», pero sus compromisos en Madrid le impiden atender lo que debía ser muy rentable; no en vano desde primeros de marzo de 1586 el célebre Alonso de Cisneros se ocupa de explotar la misma «Huerta de la Alcoba» (y nada menos que «por dos años»)³⁸. Es, como se dijo, el momento álgido del teatro sevi-

³⁶ A. Tomillo y C. Pérez Pastor, *Proceso...* p. 138.

³⁷ Documentado está que Velázquez era aficionado a los esclavos, aunque el protocolo alusivo de Valladolid (que habrá que revisar) cita como comprador a «Bernardino [sic] Velázquez, autor de comedias, vecino de Madrid». O Jerónimo dio un nombre falso en el momento de la transferencia o se confundió el escribano o estamos ante un extraño hermano que por los mismos años hacía la competencia a Jerónimo y para colmo en el mismo oficio. (Para empezar a aclarar este misterioso entuerto, pártase de Luis Fernández Martín, *Comediantes, esclavos y moriscos...*, cit., p. 45).

³⁸ Véase Piedad Bolaños Donoso, «Pedro de Saldaña, Diego de Vera y el corral de «Las Atarazanas» de Sevilla», en Heraclia Castellón, Agustín de la Granja y Antonio Serrano (eds.): *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas IX-X celebradas en Almería*, Almería, Diputación Provincial, 1995, pp. 63-69; p. 66. No era la primera vez (ni la única) en que *autores de comedias* se interesaban por el arriendo directo de algún corral. En marzo de 1575 Mateo de Salcedo se quedó con el corral de La Longaniza, en Valladolid, con la idea de adecentarlo y explotarlo durante siete años; lo mismo hará en Sevilla, donde tomó a su cargo el corral de San Pedro entre 1600-1609 (Carmen Sanz Ayán, «Recuperar la perspectiva...», cit., pp. 268-269). En 1615 intentó lo mismo, en Madrid, Baltasar de Pinedo (J.E. Varey y N.D. Shergold, *Los arriendos de los corrales de comedias de Madrid: 1587-1719. Estudios y documentos*, London: Tamesis Books Limited, 1987, p. 51). De la segunda mitad del siglo XVII también quedan referencias; así el contrato de «arrendamiento de la Casa de Comedias [de Murcia] a la compañía de Esteban Núñez», fechado el 2 de diciembre de 1656 (Luis Rubio García, «Documentos para la historia del teatro en Murcia», *Murgetana*, 63, 1983, pp. 133-139) o la noticia del arrendamiento del mesón de comedias de Granada por parte del autor Diego de Arroyo, entre el 1 de enero de 1660 y el 31 de diciembre de 1663, a razón de 23.043 reales cada año (Isidro Sáez Pérez, «El teatro por dentro. La contratación de la casa de comedias de Granada en el s. XVII», en Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.): *Mira de Amescua en candelero...*, vol. II, pp. 443-456; cit. en p. 453).

llano, cuando Cervantes escribe «farsas de guerra» (como *La conquista de Jerusalén*), «comedias de santos» (como *El rufián dichoso*) y entremeses (como *El retablo de las maravillas*, según demostraré algún día). Pero hemos de dejar Sevilla para seguir los pasos de Velázquez, en la corte, donde trabajaba a sus anchas entre marzo y junio del mismo año 1586³⁹. Para entonces podemos estar seguros de que el autor de comedias contaba con otro auto sacramental (al menos) de Lope y con el concurso de Pedro Díaz, que escribiría para él en las temporadas 1586-1587 y 1587-1588. Si durante la segunda le hizo la «comedia del rosario», en la anterior Pedro Díaz aportaba a su compañía más modestos textos teatrales; su loa y la apostilla final («híçose para el auto de la penitencia, de lope de bega») así parecen indicarlo.

Desde el punto de vista estético, la *Loa para el auto de la penitencia* (que hoy podemos leer gracias a la diligencia de Fausta Antonucci y Stefano Arata) es de las de salir del paso, pero su contenido es importantísimo porque apunta hacia la protagonista principal de la representación lopesca, no otra que la Magdalena evangélica. De esta circunstancia clave se percatan, como es lógico, los investigadores italianos, asegurando que no ha sobrevivido ni la comedia sobre la Magdalena que Lope cita en *El peregrino* (por lo menos en su estado original) ni ningún auto sacramental escrito por el Fénix sobre el mismo tema. Todo esto puede ser cierto o no (a su tiempo lo diré), pero lo que de momento resulta incontrovertible es que el llamado «auto de la penitencia» hay que ponerlo en relación directa con *La conuersion de la Magdalena* y con *La penitencia de la Magdalena*, autos sacramentales representados por el autor de comedias Jerónimo Velázquez, probablemente en la villa de Madrid —y con seguridad en la de Getafe— durante las fiestas del Corpus de 1586⁴⁰. Evidentemente estos fueron los autos (no «el auto», como hasta ahora se suponía) escritos por Lope de Vega y escenificados por Velázquez en el lugar de Getafe, junto con una comedia «a lo divino» elegida por los organizadores y junto con *Las llaves de San Pedro*, texto este último representado por el italiano Abagaro Fiescobaldi dos años antes (en el Corpus sevillano) y comprado por Velázquez de tercera mano⁴¹.

³⁹ Un contrato sólo tres años posterior habla por sí solo de esa «anchura». En él se obliga el 8 de marzo a «hacer tres autos para las fiestas del Corpus de este año [1589], dándole la villa los tres carros aderezados, 700 ducados y licencia para representar desde el segundo día de Pascua hasta el Corpus tres días de trabajo cada semana, más las fiestas y domingos, sin que otro autor pueda representar durante dicho tiempo en Madrid» (A. Tomillo y C. Pérez Pastor, *Proceso...* p. 145).

⁴⁰ Véase Mercedes Agulló y Cobo, «Documentos sobre las fiestas del Corpus en Madrid y sus pueblos», *Segismundo*, VIII, 1-2 (1972), 51-63; p. 55.

⁴¹ El auto titulado *Las llaves de San Pedro* había pasado de manos del italiano Fiescobaldi (antiguo *Botarga* de la compañía de Alberto Naselli, *Ganassa*) a las de los «tratantes» Diego de la Ostia y Alonso Gómez, quienes lo ofrecieron, junto con otros cuatro autos, en las fiestas del Corpus toledanas de 1585; poco después iría a parar a las de Jerónimo Velázquez, que remozará y explotará el mismo texto en Getafe, al año siguiente. Para el itinerario de este auto «viejo» véase sucesivamente Jean Sentaurens,

La «loa de Pedro Díaz» no deja dudas de que fueron dos los autos sobre María Magdalena puestos en escena, ya que remite varias veces a una historia mundana representada por la mañana (*La conversión de la Magdalena*) y a otra, reservada para la tarde y destinada al mismo público (*La penitencia de la Magdalena*). La «unión célebre» a que se dirige el recitante no es otra que los lugareños de Getafe. Pero mejor será leerla para comprobar estos extremos. Imaginemos que somos ese público congregado en 1587, y sobre todo, un público que, tras haber asistido a la representación de *La conversión de la Magdalena* por la mañana, va a ver, por la tarde, lo que se sigue de la historia (o sea las lágrimas de arrepentimiento y la penitencia de tan voluble pecadora). Ya está el actor en las tablas. Ya nos echa su loa:

Si de un poco lodo y cieno,
que fue pisado del mundo,
quisierdes ver fabricado
un vaso de gracia lleno
(vaso que, en la perfección
de la mesa apostolada,
la misma opinión le es dada
que el gran vaso de elección);
y si os agrada mirar
dos ojos de acá, del suelo,
hechos ya soles del cielo
y nortes de tierra y mar
[...]
y si queréis ver cabellos
en que se envolvían pecados
del tiempo y del sol curados
(que sólo ha herido en ellos
sol —digo divino Sol—
que su calor les ha dado)
y el oro suyo afinado
como en perfecto crisol;
y, a este Sol, si queréis ver
una fénix encendida

Seville et le théâtre de la fin du Moyen Age à la fin du XVII^e siècle, Bordeaux: Presses Universitaires, 1984, vol. II, p. 1.130, y Francisco de B. San Román, *Lope de Vega, los cómicos toledanos...*, cit., pp. LV y LVIII. Sobre las andanzas del italiano Abagaro Fiescobaldi (conocido en las tablas como Stefanello Botarga) véanse las eruditas aportaciones de Aurelia Leyva, «Notas sobre Alberto Naselli Ganassa en España (1574-1584)», en *Actas del VI Congreso Nacional de Italianistas*, Madrid: Universidad Complutense, 1994, vol. II, pp. 19-25 y el trabajo que anuncia en su última nota sobre «Juan Jorge Ganassa y los epígonos de la *Commedia dell'Arte* en España».

y de humana reducida
 a nuevo y divino ser,
 dadnos orejas piadosas,
 unión célebre, este día,
 que en Magdalena María
 veréis todas estas cosas.
 Pero, ¿qué no se ha de ver
 en la que tuvo atención
 a sola su salvación,
 siendo una flaca mujer?
 Con penitencia y amor
 vio que se podía salvar,
 y supo hacella, y amar
 en el extremo mayor.
 Lo que con Dios ha medrado
 ella, que agora saldrá,
 mejor que yo os lo dirá,
 al vivo representado;
 que ya de forma os contemplo
 que la daréis atención,
 que es, en efecto, ocasión
 que os puede servir de ejemplo.

El verso «lo que con Dios ha medrado» no puede desgajarse de su rabiosa actualidad: se refiere a lo que Magdalena ha progresado, a los ojos de Dios, en pocas horas; es decir, desde que los espectadores la vieron, por la mañana, hasta el momento de la tarde en que es, de nuevo, presentada. Las alusiones a «ojos del suelo», «fénix humana», «cabellos en que se envolvían pecados» o «flaca mujer» remiten todas al auto de *La conversión de la Magdalena*, donde la actriz actuaría con la desenvoltura propia de las mujeres que se obstinan en el amor humano, no difiriendo mucho en su aspecto físico de la que interpretó el mismo papel en otra pieza, de igual título, conservada en el llamado *Códice de autos viejos*. Sin embargo en ésta la protagonista tenía que mostrarse en público «muy galana» y «con cabellos pelirrojos y rizados», según destacó agudamente Mercedes de los Reyes Peña⁴², mientras que en la primera de las obras escritas por el Fénix la melena tenía que ser rubia por fuerza, pues el *oro* de sus cabellos se promete «afinado,/ como en perfecto crisol» en la loa que precede al segundo de los autos. Esta tonta anécdota me sirve de excusa para afirmar que el auto de *La conversión de la Magdalena* contenido en el famoso código no es el de Lope.

⁴² El «códice de autos viejos». Un estudio de historia literaria, Sevilla: Alfar, 1988, vol. II, p. 657.

A su aire tosco y primitivo cabe añadir como razón de más peso la cronológica; ninguno de los expertos que se han ocupado de esa magna colección de noventa y seis piezas amplía sus límites temporales más allá de 1578⁴³.

Si pensamos en la popularidad del *Libro de la conversión de la Magdalena* de Fr. Pedro Malon de Chaide (Barcelona, Hubert Gotard, 1588) o en la cantidad de veces que la bella pecadora fue llevada a la poesía por los mismos años⁴⁴, no hay ningún problema para aceptar que Lope se anime a revivir, desdoblada en dos autos, la historia de esa «discreta amante que, el peligro visto,/ súbitamente trasladó, llorando,/ los amores del mundo a los de Cristo»⁴⁵. En ese ambiente de exaltación general tampoco extraña que el impulsivo Lope eligiera teatralizar el tema evangélico entre 1585-1586, obsesionado, como estaba, con otra mujer pecadora (Elena Osorio) igualmente arrepentida y decidida a no prolongar más unos amores ilícitos y peligrosos. Es otro caso (por desgracia palpable sólo a nivel especulativo) de lo que un fino crítico llamó el «vivir y crear» de Lope de Vega. Y, ya que estoy en esto, permítaseme añadir que su largo poema en octavas, incluido en las *Rimas sacras* y titulado *Las lágrimas de la Magdalena*, podría seguir incrustado en la propia vivencia (más próxima o más lejana) del escritor, toda vez que lo dedica a una «Fílida bella» del «bárbaro amor desengañada» ¿Será la misma *Filis* que otros identifican con Elena Osorio? Con palabras que se me antojan cómplices, dice su última octava:

Fílida, yo canté las más hermosas
lágrimas de dolor que ha visto el suelo
de un alma arrepentida, y tan dichosas
que muchas dellas ha envidiado el cielo;
resta que tú, que yo, que las piadosas
o las que el ciego error convierte en hielo,
con su ejemplo santísimo, lloremos⁴⁶.

⁴³ Véase el recién citado estudio de Mercedes de los Reyes Peña (vol. I, pp. 182-185) y la introducción de Miguel Ángel Pérez Priego a su antología del *Códice de autos viejos*, Madrid: Castalia, 1988, p. 10. Con anterioridad Léo Rouanet estimó la composición de todas las piezas (por él examinadas e impresas) entre 1550-1575; véase *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, Barcelona-Madrid: Macon-Protat Hermanos, Impresores, 1901.

⁴⁴ Más de «une trentaine de poèmes sur la conversion de la Madeleine» comenta Line Amselem en «Marie-Madeleine ou la conversion de la beauté dans la poésie religieuse de la fin du XVI^e siècle», en Augustin Redondo (ed.): *Images de la femme en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles*, París: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, pp. 63-75.

⁴⁵ Soneto «a la santísima Madalena» incluido en su *Rimas sacras*; cito por Lope de Vega, *Obras poéticas*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona: Planeta, 1974, vol. I, pp. 351-352.

⁴⁶ *Obras poéticas*, ed. cit., p. 393. Lo leído parece un punto visible más de la «cicatriz enorme» que la bella *Fílida* dejó en el alma de Lope; véase ahora Enrique García Santo-Tomás, «Creación/recreación: Lope de Vega y las bofetadas a Elena Osorio», *Criticón*, 65 (1995), 55-63. Para la equivalencia entre el nombre poético y el nombre real véase Américo Castro y Hugo A. Rennert, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*. Edición, con notas adicionales, de Fernando Lázaro Carreter, Salamanca: Anaya, 1969, pp. 31-58.

Mi conclusión provisional es que tanto el texto de *La conversión de la Magdalena* como el que originalmente le siguió sobre *La penitencia de la Magdalena*, pudieron servir alguna vez para hacer en un tablado una sola «comedia a lo divino». No hay que descartar tampoco el proceso inverso, o sea, que el dramaturgo hubiera escrito para Jerónimo Velázquez una comedia «a lo divino» de las que se hacían entonces y que el comediante la hubiera desdoblado en dos *actos* sacramentales, para mayor ganancia o más apropiada coyuntura. La comedia que Lope cita en la segunda edición de *El peregrino* con el título de *La Magdalena*, pudo venir después. Vendido este otro texto en los primeros años del siglo XVII y echando encima sus dueños andaluces muchas rimas con seseo, se generó el monstruo que tenemos hoy a nuestro alcance: una comedia con el nombre de *La mejor enamorada, la Magdalena* que, con toda razón, merece las máximas reservas por parte de Griswold Morley y Courtney Bruerton⁴⁷.

Como he dicho, y repito, son observaciones muy provisionales. Quizá Lope me diera la razón, si levantara la cabeza. O me animara a proseguir la investigación sobre sus primitivos autos, señalándome la existencia de varios textos de finales del siglo XVI, todavía pendientes de estudio. Descartada la comedia *María, la pecadora* —manuscrito II/460(12) de la Real Biblioteca— por su diferente argumento, aún quedan, sin salir de Madrid, los manuscritos 14.767(10) y 16.642 de la Biblioteca Nacional (dos textos distintos, con el mismo título de *La conversión de la Magdalena*, que exponen la misma fascinante historia)⁴⁸. Del estudio y edición de estos dos manuscritos me ocupo con los cinco sentidos; aunque todavía es pronto para adelantar conclusiones inapelables en relación con sus genuinos autores, no se puede descartar que tras alguno de estos dos textos se encuentre Lope de Vega.

AGUSTÍN DE LA GRANJA
Universidad de Granada

⁴⁷ *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 510-511.

⁴⁸ Tan fascinante que todavía se representaba hacia 1597, cuando las condiciones eran de lo más adversas: «Mas puédesse traer por parte de los dichos comediantes que, de sus comedias y representaciones, unas son «a lo divino», de cosas sagradas y santas, como en las que se representa *La conversión de la Magdalena* y *La conversión de San Pablo*, y que estas no solamente no pueden ser prohibidas pero deben ser loadas, pues mueven al pueblo a devoción e imitación de la penitencia y vida de los santos» (Agustín de la Granja, «Un documento inédito contra las comedias en el Siglo XVI: Los *Fundamentos* del P. Pedro de Fonseca», *Homenaje a Camoens. Estudios y ensayos hispano-portugueses*, Granada: Universidad, 1980, pp. 173-194; p. 186. Véase también Francisco Sánchez Castañer, «Alusiones teatrales en *La pícara Justina*», *RFE*, XXV (1941), 225-244).

LOPE-LOPE Y EL PRIMER LOPE: *LOS HECHOS DE GARCILASO DE LA VEGA Y MORO TARFE*

1. INTRODUCCIÓN

Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe es una obra dramática sumamente interesante que hasta ahora no ha recibido la atención crítica que se merece a pesar de que su texto es fácilmente accesible. Aunque no existe una edición crítica, ha sido publicada en dos ediciones, la que hizo Marcelino Menéndez Pelayo para la Biblioteca de Autores Españoles¹ basada en el manuscrito que posee la Biblioteca Nacional de Madrid y cuyo texto he cotejado para compararlo al editado por la BAE y la del Tomo III de las *Obras escogidas* de la conocida colección Aguilar. En cuanto a estudios críticos, salvo una que otra referencia en trabajos de orden general sobre temas como la presencia del moro en el teatro de Lope de Vega o la elaboración de su primer teatro histórico, que sepamos, sólo existe uno, escrito por J. M. Ruano de la Haza, que esté dedicado al análisis exclusivo de la pieza.

Sin embargo, esta comedia tiene singular importancia por ser ante todo la más antigua que nos resta de Lope. Así la identificó ya Menéndez Pelayo en sus «Observaciones preliminares»² por ser la única dividida en cuatro jornadas y así

¹ Lope de Vega Carpio, *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, tomo 214, 398-423. Cito el diálogo por esta edición bajo HGV, BAE y cito el aparato didascálico por el manuscrito (copia antigua de últimos del siglo XVI o primeros del siguiente) bajo HGV, Ms.

² Marcelino Menéndez Pelayo, «Observaciones preliminares, VI. *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*», BAE, tomo 214, 35.

quedó catalogada por Morley y Bruerton en su *Cronología de las comedias de Lope de Vega*³ al hacer que encabezara la «Tabla I» de las «comedias auténticas fechables» y fijar los años de su composición entre 1579 y 1583.

Lope la escribe cuando tenía unos veinte años (entre 17 y 21 años de edad exactamente). Más que a un primer Lope, tenemos aquí por lo tanto a un novel (ísimo) Lope. Pero este joven no es un neófito escritor sino un versado autor dramático puesto que, según él mismo indicó en *El arte nuevo de hacer comedias*, empezó a escribir teatro a los «once y doce años»⁴.

Con el estudio de *Los hechos de Garcilaso* surge entonces la oportunidad de poder analizar la primera pieza de Lope de tema histórico-legendario; surge además la posibilidad de poder al mismo tiempo examinar un texto embrionario de la típica comedia del teatro de corral. Dentro de este marco de «dobles primicias», el propósito de este trabajo será sustraer de *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe* aquellos núcleos de significación que se reconocen como representativos del dramaturgo y de la comedia naciente; es decir, buscar en esta obra del primer Lope aquellos elementos temáticos, estructurales y espectaculares que se consideran como idóneos del Lope-Lope de la comedia nueva.

2. ESTRUCTURA

La comedia está estructurada bajo una concepción bipartita que se refleja en la confrontación entre el mundo moro del rey Almanzor y de los suyos y su contraparte el mundo cristiano del rey Fernando de Aragón y de sus acólitos. Esta división entre moros y cristianos queda emblematizada por dos emplazamientos, las ciudades de Granada y de Santa Fe, que son las sedes de los dos campos enemigos. De esta suerte el espectador puede ver desde dentro tanto a la Granada mora como a la Santa Fe cristiana. Pero esta recreación tiene intencionalidades distintas de manera que Lope presenta dos cosmovisiones que incorporan dos ritmos y formas de vida dispares a la vez que retratan las diferencias y semejanzas existentes entre los distintos puntos de vista, aspiraciones y formas de ser de los miembros de uno y otro bando.

La estructura binaria queda plasmada en el título mismo puesto que el plural en «*Los hechos*» nace no de la multiplicidad de hazañas perpetradas por el campeón Garcilaso sino de la singular hazaña del moro Tarfe (a saber: provocar el desafío del campo cristiano al atar el texto de la oración del Ave María a la cola

³ S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, 42-43.

⁴ «El capitán Virués, insigne ingenio, / puso en tres actos la comedia, que antes / andaba en cuatro, como pies de niño, / que eran entonces niñas las comedias. / Y yo las escribí de once y doce años / de a cuatro actos y de a cuatro pliegos, / porque cada acto un pliego contenía», *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, 293, vv. 215-219.

de su caballo) y de la singular hazaña del cristiano Garcilaso (matar al retador moro Tarfe y rescatar de manos del infiel el texto de la oración). Transgresión del moro y reivindicación del cristiano. Mas como se mostrará seguidamente, a pesar de que está presente el tema de la disensión religiosa, ésta no es una pieza fundamentada en la confrontación de teologías rivalizantes sino en la apropiación y elaboración de materiales populares cronísticos y romanceriles⁵ para mejor recrear al público de la época en la evocación de hechos y hazañas de unos tiempos pasados, idealizados y legendarios en los que tanto los arremetidos moros como los valientes cristianos sobresalen por su atractivo, holgura, gentileza y caballeridad.

La comedia además está entrelazada por una serie de motivos, desdoblamientos y paralelismos que duplican en menor escala la macro estructura de la organización total⁶.

Amor y celos. La tríada formada por los moros Tarfe-Gazul-Fátima pertenece a la alta nobleza granadina: Tarfe es hermano del rey de Granada; Gazul es un noble de la familia de los Abencerrajes, pariente de la reina; Fátima es hija del alcaide Gualcano y prima hermana de Gazul. A la pareja de fieles enamorados formada por Gazul y Fátima se opone el enemigo acérrimo de las Abencerrajes, el tempestuoso Tarfe, perseguidor de Fátima a pesar de que ella jamás ha alentado ni ha dado pie a sus requerimientos.

La jornada primera termina en la discordia con los dos pretendientes en la cárcel por levantar falsas acusaciones el uno en contra del otro. Durante la jornada segunda se celebran las bodas de Gazul y Fátima con gran contento de ellos y con el beneplácito del rey Almanzor, de la reina y de Gualcano, padre de la novia. La alegría presente sólo está perturbada por el rencor de Tarfe que en su despecho incluso insulta a su hermano, el rey. Pero éste, siempre magnánimo, no permite que sus vasallos tomen represalias. Luego, en esta misma jornada segunda, con la repentina llegada de Alhama, antigua amante de Tarfe, se opera un tal cambio en este último que abandona su papel de despechado enamorado de Fátima para aceptar ser amante y fiel esposo de Alhama. A principios de la jornada tercera, Tarfe se reconcilia con el rey atañiendo su previo comportamiento a las locuras de la mocedad («mi locura y juventud condeno», *HGV*, *BAE*, 414B) o sea que, tras la doble boda de Fátima con Gazul y de Tarfe con

⁵ No es mi propósito entrar aquí en la discusión detallada de la apropiación de estos materiales, tema que requiere un estudio aparte. Véase Ginés Pérez de Hita, *Guerras civiles de Granada*, en particular las páginas 274-281 del capítulo diecisiete cuyo título es: «En que se pone el cerco de Granada por el rey Don Fernando y la reina Isabel, y cómo se fundó Santa Fe». En este capítulo Pérez de Hita incluye el texto del famoso romance «Cercado está Santa Fe / con mucho lienzo encerado...» que Lope glosa en su comedia.

⁶ Sainz de Robles dice en su introducción: «los dos primeros actos apenas tienen que ver con los dos últimos», Lope Félix de Vega Carpio, tomo III, *Obras escogidas*, 1.203.

Alhama y la reconciliación entre los dos hermanos Almanzor y Tarfe, parece haberse restaurado permanentemente la armonía en la corte granadina.

El tema amoroso, sin embargo, sólo se desarrolla entre los personajes del campo moro ya que ellos están retratados en su propio ambiente, dentro de la vida de palacio de la ciudad de Granada. El campo cristiano, por otra parte, es un campo guerrero, en el que actúan sólo personajes masculinos, vacíos de un presente y de un pasado sentimental⁷. Incluso la reina Isabel está ausente de la pieza contrariamente a lo que ocurre en los romances y en la crónica de las *Guerras Civiles de Granada* así como en la otra comedia de Lope sobre este mismo tema⁸. La ciudad de Santa Fe es aquí una ciudad artificial creada por los soldados cristianos con el único propósito de poder sitiar y atacar la ciudad de Granada.

Paz y guerra. Las dos primeras jornadas se habían desarrollado en la ciudad mora de Granada con un tempo lento y sosegado que recogía el ambiente tranquilo de la corte del rey Almanzor. En ella no había ni intrigas palaciegas, ni guerras, ni revueltas políticas. El único móvil de la acción había sido, tal como se ha indicado, el proveniente de la tensión creada primero por el triángulo amoroso formado por los moros Gazul, Tarfe y Fátima y luego por las relaciones entre Tarfe y Alhama, y Tarfe y el rey.

A la paz de las jornadas primera y segunda se opone la alteración de las jornadas tercera y cuarta. Justo cuando se habían reestablecido la tranquilidad sentimental y la armonía en la corte de Almanzor, se rompen éstas con el anuncio, a principios de la jornada tercera, de la aparición de las huestes cristianas del rey Fernando. A partir de este momento la acción saldrá de Granada y de su posición estática para desplazarse en forma de vaivén del campo moro al campo cristiano y del cristiano al moro. Además los móviles van a variar: si en tiempos de paz el amor fue el móvil generador de la acción, en tiempos de guerra lo será la búsqueda de la fama.

La conexión entre el tema del amor y el tema de la guerra la establece Lope mediante el paralelismo entre los dos duelos de Tarfe: el primero, del cual Tarfe sale vencedor, sirve para que éste descubra la presencia de la enamorada Alhama en Granada; el segundo, del cual Tarfe sale vencido, sirve para que Garcilaso pueda cumplir su hazaña. Además, Juan Renegado, el personaje que proporciona el texto del Ave María para que Tarfe lo profane, abandonó su tierra española y su religión cristiana por razones de amor. A estos nexos hay que añadir además la transformación de Tarfe que de su papel de amante celoso de Fátima y

⁷ Lo mismo ocurrirá en *Arauco domado*.

⁸ Véase Lope de Vega, *El cerco de Santa Fe e ilustre hazaña de Garcilaso de la Vega*, en *Parte I*; también la edición de Marcelino Menéndez Pelayo en BAE, tomo 214, 426-466. Fecha de composición según Morley y Bruerton: 1598, o sea a los 36 años de Lope.

luego de esposo enternecido de Alhama pasa al de adalid moro que desafía solo al campo cristiano. Ello provoca la aparición de su némesis, el no menos aguerrido joven Garcilaso que vencerá a Tarfe en una batalla singular.

Con este hecho Garcilaso, gana la admiración de su rey y de sus ilustres compañeros de armas, obtiene la instauración del título de su linaje «de la Vega» y la adjudicación del lema «Ave María» en el emblema familiar y, por encima de todo ello, logra la fama presente y venidera. Así se lo anuncia el personaje Fama:

después, el mundo todo atravesando,
irá mi voz parlera y dulce trompa
aquesta hazaña honrosa publicando,
sin que el ligero tiempo la interrompa (HGV, BAE, 423A).

El triunfo del joven y novel Garcilaso es pues completo.

Dada la coincidencia entre el apellido del dramaturgo y el del héroe de la comedia no puede uno dejar de preguntarse: ¿estaba quizás el joven escritor Lope de Vega disfrazando su propia voz bajo la del joven soldado Garcilaso de la Vega para expresar así su ardiente afán de poder él también lograr un día la fama imperecedera si no por las armas, por las letras?

3. LA MANIPULACIÓN DEL ESPACIO VISUAL Y AUDITIVO

Pero además de ofrecer una elaborada estructura, la comedia *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe* interesa también por la riqueza de técnicas que Lope utiliza para su puesta en escena, a pesar de ser obra de tan temprana edad. En ella se puede apreciar la destreza con la que ya el primer Lope manipula la mecánica de la representación en función de la estructura de su obra. Con el fin de poder seguir detalladamente el proceso mismo de dramatización del material hasta ahora discutido, pasaré a examinar, según su orden de aparición en las cuatro jornadas, las acotaciones escénicas explícitas de importancia, dejando de lado aquellas que meramente indican la entrada o salida de los personajes en escena.

a) Jornada I. El primer montaje espectacular de la pieza lo constituye la entrada en escena de la reina de Granada y de su séquito.

Sale a caça⁹ la reina y algunas damas moras, y con cada una de ellas un

⁹ La lectura de la edición de la BAE «sale a caballo la reina y algunas damas moras» (HGV, BAE, 401) es errónea ya que la palabra «caça» se lee claramente en el manuscrito. Ruano de la Haza en su artículo, «Los primeros corrales de Madrid y la escenificación de *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*, de Lope de Vega», sigue la lectura inicial de Menéndez Pelayo por estar repetida en la edición de Federico Sainz de Robles que utiliza, 196-97.

moro hablando, y entre ellos Fátima y Gaçul y algunos moros con arcos delante y el alcaide Gual[cano] y dan vuelta al teatro (*HGV, Ms. Fol. 5*).

La fastuosidad de la corte granadina se muestra con el despliegue de los trajes exóticos moros de la reina, de sus damas (entre las que se cuenta Fátima) y del resto de su séquito así como en el número y prestancia de los acompañantes masculinos, flor y nata del bando de los Abencerrajes, de entre los cuales destacan Gazul y Gualcano. Gazul lleva puesta una toca azul cuyo color, junto al blanco, forma parte de la divisa de los Abencerrajes¹⁰. Van de caza, de ahí los arcos del pelotón de los monteros que se adelanta al contingente que rodea a la reina para protegerla y a la vez ojea los animales a su paso. Para recreo del público, Lope hace que den todos ellos una vuelta por el fondo del tablado para así alargar el recorrido de la comitiva y aumentar su vistosidad.

La caza erótica. Pero este grupo es observado desde lejos por Tarfe y su sirviente Leocán («Apártanse a un lado los dos» [*HGV, Ms. Fol. 5*], dice la didascalia explícita). Ellos ya sabían que la reina iría de caza y que la acompañarían tanto Gazul como Fátima. Por eso están alerta:

Saliendo de la Alhambra a mediodía,
decían que la Reina con sus damas,
a cazar esta tarde se salía.
Irá con ella la que en vivas llamas
tu corazón abrasa en su tesoro,
y el falso Abencerraje que desamas (*HGV, BAE, 401A*).

«Vamos», dice Leocán a su dueño Tarfe, «que en la caza veo / un gran bien que amor te traza». A lo que responde Tarfe: «No fuera mala caza / si la alcanzara el deseo» (*HGV, BAE, 402A*). De esa suerte el pasatiempo de la reina se convertirá, mediante la violencia del deseo de Tarfe, en una caza erótica, motivo que ocupa un papel primordial en la dramaturgia de Lope.

Sale seguidamente en escena «Fátima con un arco» (*HGV, Ms. Fol. 6*), estableciéndose así la continuidad del motivo de la caza, y tras una escena de amor entre los enamorados Gazul y Fátima, interludio que se desarrolla en la tranquilidad natural de un bosque, se rompe el ensimismamiento de la pareja con la intempestiva llegada de Tarfe. Con un gesto que presagia al de Frondoso en *Fuenteovejuna*, («Gente suena, dulce esposa: / entre estos árboles quiero / esconderme» [*HGV, BAE, 404A*]; «Desvíase Gaçul a una parte» [*HGV, Ms. Fol. 8*], dice la acotación escénica), Gazul se esconde detrás de un arbusto colocado

¹⁰ Ginés Pérez de Hita, *Guerras civiles de Granada*, 281.

probablemente en un rincón del tablado¹¹ y entra Tarfe en escena. Inmediatamente empieza a requerir a Fátima con palabras amorosas lo que incita a que Gazul salga de su escondite («Sale Gaçul de donde estaba» [*HGV, Ms. Fol. 9*]) y asalte a Tarfe.

La entrada de «la reina y el alcaide Gualcano» con «algún moro adelante» (*HGV, Ms. Fol. 9*) como acompañamiento marca el final del desafío, espada en mano (*HGV, Ms. Fol. 9*), entre los dos rivales así como el final de esta jornada.

b) Jornada II. Si la escenificación de la jornada primera se estructuró en torno del deseo de Tarfe por poseer a Fátima, la de la jornada segunda se centrará principalmente en base del deseo de Alhama por conseguir a Tarfe.

Cuando éste entra en escena al inicio de la jornada segunda, Lope especifica en la didascalia explícita que no lleva espada y que «trae un anillo en el dedo» (*HGV, Ms. Fol. 10*), indicios importantes para el desarrollo de la trama. Tarfe está «sin espada» porque ha sido encarcelado por mandato real y por lo tanto falta de libertad de movimiento. El anillo lo tiene que llevar puesto ya que más adelante lo entregará a Alhama como garantía de su palabra de prestarle ayuda en cuanto recobre su libertad: «este anillo te doy, con el cual quiero / puedas pedirme lo que darte espero» (*HGV, BAE, 409A*).

La mujer en hábito de hombre. Al entrar Alhama en el escenario por primera vez, lo hace vestida «en hábito de moro» (*HGV, Ms. Fol. 12*). Sabido es el éxito que en la comedia tendrá el trastrueque de personalidad y de sexo bajo la protección de un disfraz y, particularmente el tópico de la mujer despechada que va por el mundo disfrazada de hombre en busca del amante que la abandonó para así forzarle a cumplir su palabra de casamiento. Alhama es un prototipo de este personaje. Va vestida de moro no porque sea cristiana y esté con ello escondiendo sus raíces; su traje de hombre sirve para que Tarfe no la reconozca y la acepte como a un «mancebo perseguido y pobre» (*HGV, BAE, 409A*). Su disfraz también crea una expectativa en el público en cuanto a la determinación de su propio sexo, ya que no se aclara hasta justo antes de su desafío con Tarfe que, en efecto, el mancebo es una mujer.

Importa notar que en esta ocasión Lope indica que Alhama además de ir vestida «en hábito de moro» sale «con su espada» (*HGV, Ms. Fol. 16*) apuntando con ello, como ya lo había hecho anteriormente, a la presencia o ausencia de aquellos accesorios necesarios para que se pueda llevar a cabo la acción, en este caso el desafío entre Alhama y Tarfe. Además, debido a que el público ya sabe que el «pequeño moro arrebozado» (*HGV, BAE, 413A*) es una mujer disfrazada de hombre, cuando Tarfe, ignorante de este hecho, «da un golpe a Alhama y

¹¹ Según Ruano en el artículo ya citado, Gazul se esconde detrás de las cortinas del vestuario, 197. No veo el porqué de esta explicación que más bien complica que no explica la disposición de los actores en escena, especialmente si se notan los verbos de acción de las acotaciones explícitas.

[ésta] cae en el suelo» (*HGV, Ms.* Fol. 17) se aumenta considerablemente la tensión y se mantiene la expectativa en cuanto a cómo reaccionará Tarfe en cuanto se dé cuenta del engaño sufrido.

Cautiverio y disensión religiosa. El tema de la disensión y lucha religiosa entre el mundo árabe y el cristiano lo establece Lope en la jornada segunda de una forma muy ingeniosa: haciendo que salgan «dos cautivos cristianos» bajo el mandato del alcaide Juan Renegado «con el estrado para el Rey» (*HGV, Ms.* Fol. 13). En una escena cortísima de sólo diez versos entre Juan Renegado y los dos cautivos se establece el odio que sienten los cristianos por los que han dejado su religión y se han pasado de bando a la vez que se muestra su miserable condición de esclavos, tema que tiene gran relevancia en tiempos de Lope dada la existencia de los baños de Argel y de la trata de esclavos cristianos en el mundo árabe durante el siglo XVII.

La presencia en el tablado del rico estrado que adornan los esclavos (*HGV, BAE*, 409B) prepara la entrada del Almanzor y de sus acompañantes y hace que, con un simple elemento de utilería (en este caso un mueble), la acción se desplace a la majestuosa corte granadina donde el rey da audiencia.

c) Jornada III. La jornada tercera se abre con el anuncio al rey moro de la erección de una ciudad nueva desde la cual la gente cristiana está haciendo los preparativos para atacar a Granada.

El personaje colectivo: Santa Fe. En cuanto termina esta escena introductoria, se salta físicamente del mundo moro granadino al cristiano con una apariencia que se describe así en el aparato didascálico:

Descúbrese un lienzo, y hase de ver en el vestuario una ciudad con sus torres llenas de velas y luminarias, con música de trompetas y campanas (*HGV, Ms.* Fol. 19).

Lo que interesa resaltar de este decorado audiovisual es que, mediante la pintura, la luz y el sonido, Lope vivifica a toda la colectividad cristiana mostrando que la ciudad no está vacía o abandonada sino que está llena de gente tal como lo indican las luces encendidas en la noche¹². El temblor de las velas alude al vibrar de sus habitantes, mientras que su partidismo religioso se manifiesta con el sonido de las campanas. Una ciudad guerrera, con sus torres iluminadas¹³, alerta al toque de la trompeta.

¹² Esta técnica aún se utiliza hoy en día. En la tan alabada producción de Harold Prince de *Show Boat* también se presenta una ciudad con un telón pintado con luces detrás.

¹³ Covarrubias define así la palabra «Luminarias» en su *Tesoro de la lengua*: «las luces que se ponen en las torres y sobre las murallas y en las galerías y ventanas en señal de fiesta y regocijo público».

Lope además amplía la pintura sonora de la ciudad con la glosa de «Santa Fe ¡cuán bien pareces/ en la Vega de Granada!» (*HGV, BAE*, 415B-416A), romance que, según Menéndez y Pelayo, era conocidísimo del público de la época¹⁴ y mediante el cual Lope finalmente identifica a la ciudad, nombrándola. De esta suerte, con la iluminación y sonorización de un decorado que es un sencillo lienzo pintado con una serie de agujeros, Lope cambia el lugar de la acción de Granada a Santa Fe. Incluye además desde ahora en el universo dramático de la pieza a toda una ciudad con el personaje colectivo constituido por todos sus pobladores a la vez que la enclava dentro de su dimensión mítica al enlazarla con el romancero.

El sueño de Garcilaso. A menudo Lope exterioriza el proceso mental de soñar o pensar representando en escena lo soñado o imaginado por sus personajes. En *Los hechos de Garcilaso de la Vega y el moro Tarfe*, el jovencísimo Garcilaso, al quedarse solo, expresa su angustia por no haber podido participar en empresas que den mortal fama y renombre, en un largo soliloquio que termina con los versos siguientes:

Sobre esta verde hierba quiero echarme,
pues agrada a la vista su frescura;
que el trabajo pasado de lo hecho,
hace que al sueño rinda el laso pecho
(*HGV, BAE*, 416B).

A esta didascalía implícita de un querer echarse a dormir sobre la hierba se suma la didascalía explícita: «Echase a dormir» (*HGV, Ms.* Fol. 20). Además, por si el público no se ha convencido aún de que Garcilaso duerme viéndolo tumbado sobre las tablas, las primeras palabras que le dirige la Fama al aparecer en el escenario son: «Dormido joven» (lo que reitera su dormir) seguidas de «que en el alma velas» (*HGV, BAE*, 416B) (lo que establece su soñar).

«Sale la Fama por encima del muro tocando la trompeta», dice la acotación (*HGV, Ms.* Fol. 20): el montaje acústico del sonar de la trompeta alerta al espectador a la entrada del personaje Fama en escena pero, más importante aún, el sonido marca el principio y el final del soñar mismo. Y, en efecto, al marcharse la Fama, Garcilaso se despierta («Vase la Fama tañendo la trompeta, y levántase Garcilaso al ruido» [*HGV, Ms.* Fol. 21], explica la acotación escénica).

De esta suerte, el deseo subconsciente de Garcilaso de querer ser famoso se expresa en la imagen soñada, materializada en esta obra en el personaje Fama. El retumbar metafórico del renombre y de la gloria que tiene que dar «a todo el

¹⁴ Marcelino Menéndez Pelayo, «Observaciones Preliminares. VI. *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*», *BAE*, tomo 214, 40.

mundo espanto» (*HGV, BAE, 416B*) queda corporeizado en el estrépito del sonido de la trompeta.

Arróniz al discutir en términos generales la puesta en escena durante el período entre 1580 y 1620 señala «la utilización del corredor encima del vestuario al que se le llama ‘la muralla’» o «muro»¹⁵ mientras que Ruano de la Haza en su artículo más reciente sobre la puesta en escena de esta comedia en particular cree que «la Fama aparecería en un balcón superior, encima del espacio de las apariencias»¹⁶. En todo caso, si en el plano inferior a nivel del tablado yace el cuerpo del durmiente, su imaginación aparece en un plano más elevado, lo que establece la connotación espacial sinecdótica de un abajo a ras de suelo, corpóreo y físico, y de un arriba, el espacio alto privilegiado en el que opera lo metafísico, lo etéreo y lo sobrenatural.

Si bien se puede asociar la relación visión del muro/ presencia del personaje Fama/ sonido de la trompeta al contexto psicológico del fuero interno de Garcilaso, se puede igualmente establecer una correlación paralela con el mundo exterior que le rodea. Dentro de este contexto cosificado, el muro revierte al cerco de la ciudad de Santa Fe y el tañer de la trompeta alude a la alerta del ejército. De ahí que Garcilaso cuando se despierta, diga: «O estoy soñando o en el real cristiano/ al arma tocan» (*HGV, BAE, 417A*) y que se marche del escenario «con la espada desnuda en la mano» (*HGV, Ms. Fol. 21*) dispuesto a la lucha.

La Fama es entonces denotadora no tan sólo de las aspiraciones de Garcilaso y anuncio de su heroica gesta sino también proclamación de la gesta nacional tal como está concebida por el código del poder. Consecuentemente, la Fama al asomarse por el muro predice el triunfo eventual de los cristianos sobre los moros, símbolo que transmite sus reverberaciones hacia un devenir y hacia una posible victoria sobre el infiel en los tiempos del público contemporáneo de Lope. Los versos siguientes con que se cierra la escena parentética del sueño confirman lo dicho:

¡Oh! Aguarde el fiero bárbaro inhumano
que Santa Fe, con su española hueste,
puede vencer, y el mundo irá ganando
el poder del Católico Fernando (*HGV, BAE, 417A*).

El sueño de Garcilaso podía simplemente haberse contado en un largo parlamento como se hace en otras comedias. Su escenificación por medio de un microauto inserto en la comedia es simbólica de la fuerza de los deseos escon-

¹⁵ Othón Arróniz, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, 163-64; 189-90.

¹⁶ Ruano de la Haza, «Los primeros corrales de Madrid y la escenificación de *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*», de Lope de Vega», 199.

didos del alma de Garcilaso a la vez que contribuye a que el espectador participe más activamente en la celebración de un glorioso devenir colectivo.

d) Jornada IV. Si bien la jornada tercera se centró en la escenificación del futuro con la edificación de Santa Fe, símbolo de la determinación de Fernando de enfrentarse con Granada y con la representación del sueño de Garcilaso de poder despuntar un día, la jornada cuarta se centrará en el presente con la realización de este sueño. La forma como se concretiza el deseo de fama de Garcilaso es con la escena del desafío entre él y Tarfe. De esta suerte, su lucha singular se convierte en la lucha emblemática de la guerra entre moros y cristianos.

El reto entre campeones. La jornada tercera se cierra con la promesa que hace Tarfe a su esposa de salir de su empresa con «victoria y fama» (*HGV, BAE*, 418B). Tarfe tiene así los mismos deseos que Garcilaso de sobresalir y ganar renombre.

Cuando la jornada cuarta principia con la llegada de Tarfe al campo cristiano no se puede predecir quién saldrá vencedor: «Sale Tarfe al desafío, con lanza larga y bandera y adarga¹⁷ por el tablado» (*HGV, Ms.* Fol. 24) y desde ahí manda su reto al bando cristiano. El Rey Fernando no accede a la petición del inexperienced Garcilaso de que le permita responder al desafío de Tarfe. Sin embargo, para mejor disfrute del público, el héroe naciente se hace armar por dos criados en pleno escenario (*HGV, Ms.* Fol. 20), se encomienda al cielo «hincado de rodillas» (*HGV, Ms.* Fol. 21) y por fin sale al campo secretamente para rescatar el Ave María de la cola del caballo de Tarfe.

El personaje alegórico: la Fama. El desafío en sí no se escenifica. Se ve a través de los ojos del personaje alegórico la Fama: «Sale la Fama por encima del muro tañiendo una trompeta» (*HGV, Ms.* Fol. 26), dice la acotación escénica. Inmediatamente empieza ésta a describir el triunfo de Garcilaso y del Ave María con el estilo rapsódico épico, típico también de los romances, en el que el verso empieza a menudo por el dístico «ya»: «ya llega», «ya la lanza»; «ya se apea», «ya va», «ya le corta», «ya España», «ya de la sangre», «ya el bando», «ya quita», «ya viene» (*HGV, BAE*, 422B).

La Fama, no en sueños como antes, sino en la realidad presente se retira del tablado para divulgar al son de su trompeta la «hazaña honrosa» (*HGV, BAE*, 423A) de Garcilaso.

Efecto especial: la cabeza cortada. Al poco sale en escena «Garcilaso con la cabeza del moro y el pergamino al cuello» (*HGV, Ms.* Fol. 26). Ruano de la Haza en *La escenificación de la comedia* menciona que «entre los numerosos efectos especiales que los actores ejecutaban, dentro o fuera de la escena, el más popular era sin duda la cabeza cortada» que se reproducía con seguridad con

¹⁷ El romance dice «Y una lanza con dos hierros / ... / y una adarga hecha en Fez», véase Pérez de Hita, *Guerras civiles de Granada*, 278.

una cabeza de cartón recubierta de cuero pintado al que se le pegaba una cabellera¹⁸. El pergamino es el texto rescatado del Ave María que lleva colgado al cuello cual medalla votiva. Con estos dos trofeos Garcilaso se humilla ante su rey «e híncase de rodillas» (*HGV, Ms. Fol. 27*) ante él pidiéndole perdón por no haber cumplido su mandato real.

La comedia se cierra con el montaje espectacular con en el cual se celebra el triunfo de Garcilaso, «el rey sale [en escena] con los demás caballeros» (*HGV, Ms. Fol. 27*) y le otorga el emblema de su linaje (el Ave María), su título (de la Vega) y el reconocimiento de la fama de su primera hazaña.

4. CONCLUSIÓN

En cierto modo, esta comedia puede considerarse casi como un compendio de motivos, móviles, estructuras y escenificaciones que constituirán la base de la comedia nueva. En ella están presentes:

a) la temática del amor con los ingredientes de los celos, de la caza erótica y de la mujer travestida de hombre; b) la temática de la guerra con duelos, lances, cerco; c) el personaje colectivo y el personaje alegórico; d) la representación de los deseos escondidos del alma mediante la representación del sueño; e) el uso del vestuario, de efectos especiales, adornos y elementos de utilería para corporeizar la acción dramática y unir el texto espectacular al desarrollo y estructura de la acción; f) el uso del sonido y de la luz en la puesta en escena; g) la explotación de la espacialidad escénica con un arriba y un abajo y el uso del vestuario para las apariencias; h) la integración en la dramatización misma del material de los romances; i) la figura del rey como *Deus ex machina* en el cierre de la comedia. Falta, sin embargo, el humor (no hay gracioso); falta también la representación de fiestas y bailes; la comedia se resiente de un cierto anquilosamiento, le falta esa brillantez típica de Lope.

En resumen, aunque no es una obra maestra, esta comedia del primer Lope tiene aún mucho para ufanar al Lope Lope.

TERESA J. KIRSCHNER
Simon Fraser University

¹⁸ Ruano de la Haza en *La escenificación de la comedia*, 531-32.

BIBLIOGRAFÍA

- Arróniz, Othón. *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1977.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, 1611.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. «Observaciones preliminares», «VI. *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*» en *Obras de Lope de Vega*, XXIII, *Biblioteca de Autores Españoles*, tomo 214, Reedición; Madrid: Edición Atlas, 1968, 34-42.
- Morley, S. Griswold y Courtney Bruerton. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid: Editorial Gredos, 1968.
- Pérez de Hita, Ginés. *Guerras civiles de Granada. Primera parte*. Edición de Shasta M. Bryant, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1982.
- Ruano de la Haza, J.M. «Los primeros corrales de Madrid y la escenificación de *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*, de Lope de Vega» en *Golden Age Spanish literature. Studies in honour of John Varey by his colleagues and pupils*. Ch. Davis and A. Deyermund, eds. London: Westfield, 1991, 191-200.
- , y John. J. Allen, *Los teatros comerciales del Siglo XVII y La escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia, 1994.
- Vega Carpio, Lope de. *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Ed. Juana de José Prades. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971.
- , *El cerco de Santa Fe e ilustre hazaña de Garcilaso de la Vega*, en *Parte I*. Zaragoza: Angelo Tauanno, 1604. Fols. 69v-90v.
- , *El cerco de Santa Fe e ilustre hazaña de Garcilaso de la Vega*, en *Obras de Lope de Vega*, XXIII, *Biblioteca de Autores Españoles*. Ed. de Marcelino Menéndez Pelayo. Tomo 214, Reedición; Madrid: Edición Atlas, 1968, 426-466.
- , *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*. Manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid. Madrid, sin fecha. Signatura: MS 16037.
- , *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*, en *Obras de Lope de Vega*, XXIII, *Biblioteca de Autores Españoles*. Ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, tomo 214, Reedición; Madrid: Edición Atlas, 1968, 398-423.
- , *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*, en el tomo III de *Obras escogidas*. Ed. Federico Carlos Sainz de Robles. Madrid: Aguilar, 1967, 1.204-223.

TEATRO Y SOCIEDAD EN LA DAROCA DEL CUATROCIENTOS: LA «ISTORIA DE LOS SANCTOS CORPORALES»

A lo largo del siglo XV en la ciudad de Daroca, municipio aragonés¹ de realengo cercano a la frontera castellana, tienen lugar una serie de representaciones teatrales dotadas de evidente gracia y fuerza. Amén de sus vínculos evidentes con géneros propios de la Corona de Aragón, su conocimiento confiere a estas obras tanto un alto grado de desarrollo en el caso de Daroca como una amplia difusión por los diversos reinos que componían la Corona. Su implantación en este pequeño núcleo urbano, así como la amplia variedad de manifestaciones que genera, confirman de igual modo la vitalidad del medio rural como sustento del mundo del teatro.

Las representaciones teatrales apreciadas en Daroca para el Cuatrocientos se presentan muy unidas a las celebraciones religiosas y muy en especial a la del Corpus. Esta asociación cobra en la ciudad un significado especial si se considera que, según la tradición, Daroca habría sido elegida por designio divino el 7 de marzo de 1239 como lugar destinado a custodiar los Santos Corporales², formas

¹ Como mejor síntesis del fenómeno teatral durante la Edad Media en Aragón, Aurora Egido, *Bosquejo para una historia del teatro en Aragón hasta finales del siglo XVIII*, (Zaragoza: Diputación Provincial, 1987).

² Como estado de la cuestión más actualizado sobre este suceso y la difusión del culto a las Sagradas Formas, así como de la amplia bibliografía existente sobre el tema, José Luis Corral, «Una Jerusalén en el Occidente medieval: la ciudad de Daroca y el milagro de los Corporales», *Aragón en la Edad Media*, XII (1995), 61-122.

consagradas asociadas a un hecho milagroso que tuvo lugar en Luchente con motivo de la presencia en la villa de tropas aragonesas en ruta hacia Valencia para proceder a su conquista. La misma ciudad propició desde mediados del siglo XIV una intensa campaña de propaganda para difundir el culto de los Santos Corporales, que a partir de entonces no hace sino crecer.

La veneración de estas reliquias se vio reforzada por la misma actitud del Papado, que a partir del siglo XIII intenta ejercer una mayor influencia en la consideración de santidad y en sus fiestas asociadas³. La difusión de la herejía cátara movilizará a la Iglesia en defensa del dogma de la Eucaristía. En 1264, el Papa Urbano IV proclama por medio de la bula *Transiturus de Hoc Mundo* un día al año consagrado a la devoción del Santísimo Sacramento. No obstante, será necesario esperar al Concilio de Viena en 1311 para que el Papa Clemente V no sólo confirme la bula de Urbano IV, sino que fije este día en el jueves siguiente al domingo de la Santísima Trinidad.

La fiesta cobra gran impulso en la Europa católica a partir de principios del siglo XIV. En la Península Ibérica, las procesiones del Corpus entrarán por influencia francesa a través de Cataluña. Gerona las desarrollaba ya en 1320, Barcelona en 1322, Vich en 1330, Lérida antes de 1340 y Valencia en 1355. Toledo las conoce ya en 1280 y Sevilla en 1282. En el mismo reino aragonés, la vinculación de diversas localidades con milagros asociados a las Sagradas Formas facilitó su difusión.

En este contexto histórico, con mucha mayor fuerza en la Corona de Aragón que en la de Castilla, se fue tornando norma frecuente la aparición de una serie de representaciones para el Corpus denominadas entremeses. Estas tenían lugar sobre una especie de teatro ambulante instalado sobre carros sobre los que se subían personas disfrazadas y se componían escenografías relativas a los lugares que se pretendía aparentar. La frecuencia con que aparecían representadas montañas en estos carros acabó por caracterizarlos con el nombre de rocas.

Estos entremeses hallan su equivalente para el teatro secular en la Baja Edad Media en aquéllos que se desarrollaban con motivo de fiestas cortesanas o ceremonias de recibimiento o coronación de los reyes medievales⁴. El mismo origen francés de la palabra entremés se supone alude a su carácter de entretenimiento que se disfrutaba entre plato y plato en las fiestas reales. De estas fiestas corte-

³ Julio Caro Baroja, *El estío festivo*, (Madrid: Círculo de Lectores, 1992), pp. 61-62 y Eliseo Serrano, *Tradiciones festivas zaragozanas*, (Zaragoza: Ayuntamiento, 1981), pp. 189-192.

⁴ Manuel Milá y Fontanals, *Obras Completas*, (Barcelona: Librería de Álvaro Verdaguer, 1895), VI, pp. 203-379; Noah D. Shergold, *A History of the Spanish Stage from Medieval Ages until the End of the Seventeenth Century*, (Londres: Clarendon and Oxford University Press, 1967); Ronald E. Surtz, *The Birth of a Theater. Dramatic convention in the Spanish Theater from Juan del Encina a Lope de Vega*, (Madrid: Princeton University Press y Castalia, 1979) y Fernando Lázaro Carreter, *Teatro medieval*, (Madrid: Castalia, 1970), pp. 45-48.

sanas parece haberse originado el llamar entremeses a las mojigangas y pantomimas, y hasta a los artefactos espectaculares que de los comedores palaciegos se incorporan a las plazas públicas.

Respecto a los asuntos tratados por los entremeses del Corpus, los estudios de Falcón⁵ relativos a la Zaragoza del siglo XV informan sobre el carácter esencial de esta temática: el Infierno, el Juicio Final, Santa Catalina, la Ascensión del Señor, los Santos Padres y el Descendimiento de la Cruz. Al igual que sucede en el resto de Aragón, Cataluña, Valencia y Mallorca⁶, se trataba de temas religiosos extraídos del Evangelio o la vida de los santos. De trama más bien sencilla, su sentido efectista les ganaba el gusto popular.

Con este mismo carácter, la escenificación de entremeses para el Corpus en Daroca era concebida como un acto integrado en la procesión, ya efectuada según algunos autores⁷ desde 1239. Durante el siglo XV, ésta consistía en un recorrido desde el interior de la ciudad hasta un templete situado extramuros llamado la Torreta, donde eran expuestos los Santos Corporales a la veneración de los fieles. Como rito de purificación, al paso de la Custodia se extendían piezas de tela para que los pies del clérigo que la transportaba no tocasen el suelo. Desde principios del Quinientos, el Concejo despliega un mayor interés por la limpieza de las calles y su adorno con enramadas y aneas, a la vez que hace situar bancos en torno a la Torreta destinados a las autoridades.

La presencia de la música se revela consustancial a la procesión⁸. Para el Corpus, el Concejo contrataba a gran número de músicos, tanto mudéjares como cristianos, procedentes en su mayoría de la ciudad y la vecina comunidad de aldeas que la rodeaba. Entre los variados instrumentos musicales empleados se reconocen tamborinos, atabales, trompetas, caramillos y chirimías, también azamaras, rabeles o laúdes, e incluso a veces vihuelas de arco y arpa. Sus rasgos

⁵ María Isabel Falcón, «La procesión del Corpus en Zaragoza durante el siglo XV», *Estado actual de los Estudios sobre Aragón. Actas de las V Jornadas*, (Zaragoza: Universidad, 1984), pp. 633-638.

⁶ Salvador Carreras, *El Corpus de Valencia*, (Valencia: Ayuntamiento, 1954); Joan Amades, *Les diades populars catalans*, (Barcelona: Barcino, 1935), vol. II, pp. 52-53; Jorge Rubio, «Sobre el primer teatre valencià», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XXV, (1949), 2, pp. 367-377; Gabriel Llompart, «La fiesta del Corpus Christi y representaciones religiosas en Barcelona y Mallorca (siglos XIV-XVIII)», *Analecta Sacra Tarraconensia*, XXIX, (1966), 1, pp. 25-45 y «La fiesta del Corpus y procesiones religiosas en Zaragoza y Mallorca (siglos XIV-XVI)», *Analecta Sacra Tarraconensia*, XLII, (1969), pp. 181-209; Ángel Sánchez Gozalvo, «Teatro religioso en el Corpus de Morella», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXX (1994), 1, pp. 5-8.

⁷ María Isabel Falcón, «La festividad del Corpus Christi en los pueblos de Aragón en la Baja Edad Media», *Estado actual de los Estudios sobre Aragón. Actas de las V Jornadas*, (Zaragoza: Universidad, 1984) p. 623 y Lucía Pérez, «Juglares y ministriles en la procesión del Corpus», *Nassarre*, VI (1990), 1, 85-88.

⁸ Lucía Pérez, op. cit., nota 7, pp. 103-116.

denotan la influencia de las tres religiones, si bien la musulmana resultaba superior a la judía.

Inmersa en el contexto festivo vinculado al Corpus, la celebración de entremeses en Daroca se halla atestiguada por las Actas municipales más tempranas conservadas. Ya en 1427 se mencionan los arcos necesarios para escenificar la «Istoria de los Sanctos Corporales», entre los que se cuenta la clásica tarasca o dragón asociado a estas procesiones.

Item assimismo providieron e mandaron que Francisco Lopez Fuet, notario, e Nicholas Alexandre treballasen en fer reparar los areus e otras cosas necessarias pora la Istoria de los Sanctos Corporales e fizieron mandato al dicho procurador que por sus treballos les dase e pagase L sueldos⁹

Item assimismo mandaron al dito procurador que satisfiziesse al pobostre de la Compañya de Sant Jorge V sueldos por reparar el dragón que se havía gastado en la Ystoria de los Corporales¹⁰

En la Historia de los Corporales, pese a ser escenificada durante la festividad del Corpus, no se hace mención expresa del Santo Sacramento. En realidad, no se trataba de un solo tema en concreto, sino de muchos. Las relaciones de los arcos utilizados para el Corpus conservadas en las Actas municipales de 1449 y 1472 permiten un conocimiento bastante preciso de los personajes que participaban en las mismas, procedentes en su mayoría de la Historia Sagrada o la hagiografía tradicional¹¹: Dios Padre, Jesucristo, la Virgen María, San José, los Reyes Magos, Herodes, Adán y Eva, los Evangelistas, los Apóstoles, obispos, caballeros, santos, diablos, inocentes y judíos. Entre los animales simbólicos se cuentan el Agnus Dei, el dragón, el águila, el pez, las culebras o los leones. Caballos y caballeros de madera participaban en el festejo. La misma muerte, figura tan presente en la literatura del Cuatrocientos, tenía su espacio en estas representaciones.

Con respecto a la temática, ya sugerida por los personajes, los listados de materiales incluidos en los inventarios de arcos vuelven a proporcionar una información preciosa para conocer las escenas representadas. Diversos pasajes de la Historia Sagrada se pueden identificar con facilidad: la Creación del Mundo, la Historia de Adán y Eva o el pecado original, la Anunciación de la Virgen,

⁹ A(rchivo) M(unicipal de) D(aroca), Act(as) Mun(icipales), 1427, 4 de junio.

¹⁰ AMD, Act Mun, 1427, 19 de dic.

¹¹ Sobre la temática y personajes de la Historia, véase las excepcionales relaciones de vestuario destinado a su escenificación descritas en el apéndice documental. Los originales se hallan en AMD, Act Mun, 1449, fol. 43v-45v (333v-335v) y 1472, fol. 109r. Compárese con las relaciones de arcos detalladas por Llompart, op. cit., nota 6. La asociación de la figura del águila a la procesión del Corpus en Daroca se constata en AMD, Act Mun, 1490, 16 de abril.

el Nacimiento de Cristo y la Adoración por los Reyes Magos, los episodios del rey Herodes y los Santos Inocentes y la Muerte y Resurrección de Cristo. La temática bíblica se cerraría con hechos de los Evangelistas o los Apóstoles y con las visiones del Infierno y Juicio Final, confirmadas por las numerosas máscaras y disfraces de diablos y muy del gusto de la época. Los diversos ángeles, arcángeles, serafines y querubines descritos en los inventarios tomaban parte en muchas de las historias y es posible que representasen en ocasiones la lucha contra el mal, personificado en los diablos. Con la intención de crear este contraste¹², en 1449 se contaba al parecer con dos rocas, una que representaba el Cielo y otra el Infierno.

Junto con las escenas extraídas de la Historia Sagrada, también eran tratados en estas representaciones los momentos más destacados de las vidas de santos que, transmitidos de forma oral o escrita, impresionaban la mentalidad popular y acentuaban la piedad de las gentes. En los inventarios de arcos se reconoce, junto a los arcángeles Miguel y Gabriel, a San Jorge, Santa Catalina, Santa Bárbara, San Juan Bautista, San Julián, San Francisco y San Bartolomé. Un carácter común a buena parte de estos santos es su martirio o la existencia de episodios cruentos a lo largo de su vida, lo que confirma el interés popular por esta temática, a semejanza de lo constatado para otros lugares.

Respecto a su sentido último, se puede afirmar que la «Istoria de los Corporales» tendría en sí un carácter totalizador. Su escenificación tiene por objeto representar una Historia del mundo desde la Creación hasta el Nacimiento de Cristo, quien tras su Muerte y Resurrección, se expande por medio de la Eucaristía a todo el pueblo cristiano a través de los apóstoles, santos y obispos. El alto grado de participación popular queda patente por el gran número de arcos que permitían a un buen número de vecinos adoptar el papel de los personajes citados.

Durante el trayecto de los carros por las calles de la ciudad las gentes procedían sin dificultad a la identificación de las figuras de bulto y de los personajes encarnados por quienes participaban en la Historia, gracias a los objetos simbólicos y a los carteles de madera o cuero que llevaban consigo, amén de las vestimentas, máscaras y barbas postizas que completaban el vestuario. Aunque se desconoce el itinerario preciso de la procesión, con toda probabilidad ésta partía de la iglesia de Santa María para descender por la calle Grajera a la calle Mayor, recorrida hasta llegar a la Puerta Alta y la Torre, lugar donde eran expuestos el día del Corpus al público los Corporales —véase el mapa adjunto—¹³. A lo largo del camino tendrían lugar diversas paradas para proceder a las representacio-

¹² AMD, Act Mun, 1449, fol. 32r.

¹³ El original de este mapa, en José Luis Corral, op. cit., nota 2, p. 115.

nes. Finalizados los actos, los escenarios y el resto del material escenográfico eran trasladados hasta la «casa de la roqua» o «casa de los arreus», propiedad del municipio, donde se custodiaban hasta su próxima utilización.

Al igual que sucedía en Zaragoza¹⁴, los cristianos aprovechaban la escenificación de entremeses para burlarse de las creencias de mudéjares y judíos, en especial de estos últimos. Los pasajes de la Historia Sagrada ofrecían una inmejorable ocasión para ridiculizar usos y costumbres del pueblo hebreo al tomar parte en las representaciones cristianos disfrazados de judíos, como se ha demostrado por los inventarios de arreos. Así, el judío Mosé Catorçe, testigo en un proceso inquisitorial, recordaba en 1488 haber presenciado junto al converso Simón de Sancta Clara para el Corpus de 1455 en Daroca un entremés en que unos diez cristianos disfrazados de judíos llevaban un canastillo cubierto de lienzo mientras cantaban, en alusión a las especias utilizadas por el pueblo hebreo en sus comidas:

De las coles con el culantru, oreganu¹⁵

Como respuesta a estas y otras provocaciones, judíos, mudéjares y conversos realizaban en ocasiones actos o palabras irreverentes al paso de la procesión. Por este motivo, tras los altercados acaecidos durante el Corpus en 1522, el Concejo darocense¹⁶ siguió el ejemplo de Zaragoza y ordenó con carácter per-

¹⁴ María Isabel Falcón, op. cit., nota 5, pp. 633-638.

¹⁵ Archivo Histórico de Provincial de Zaragoza, Procesos de la Inquisición de Aragón, 1489, 30 de sept., Legajo 15, nº 1, p. 91v. El texto completo se reproduce en el apéndice documental. El «fray Vicent» citado en éste hace alusión con toda probabilidad a San Vicente Ferrer (1350-1419), fraile dominico valenciano famoso por sus sermones destinados a lograr la adopción del Cristianismo por los judíos, los cuales solían propiciar violentos estallidos de antisemitismo y frecuentes conversiones forzadas por el temor. En la misma Daroca, la aljama judía casi se extingue en 1415 como resultado de la Disputa de Tortosa, las predicaciones de San Vicente Ferrer y el trato vejatorio dado a los remisos a convertirse por el baile y el Concejo. Más de la mitad de la población judía adoptó el bautismo y el resto optó por emigrar a aljamas de señorío —Epila, Montalbán y Villafeliche— o por refugiarse en aldeas de la comarca circundante. Miguel Ángel Motis, «Judíos y conversos en la Raya Occidental del reino de Aragón (siglos XII-XV)», *Borja y la Raya Occidental de Aragón*, (Zaragoza: Diputación Provincial, 1992), pp. 73-74.

¹⁶ AMD, Estatutos de la ciudad (10.7.1), 1522, fols. 178r-179r y Act Mun, 1524, 22 de enero. La medida fue tomada, según el Concejo, a raíz de que durante la procesión del Corpus de 1522 fue lanzada una piedra contra la Custodia que contenía las Formas desde una de las casas habitadas por mudéjares en la Calle Mayor y una mora se había atrevido a decir «que tan virgen era Sancta María como ella, que havía parido hartas vezes, y que los christianos creían en una tajada de ravano, y que quando yvan a comulgar les ponían su dios en un plato y que así se les davan a comer» (sic). En Zaragoza se dictaron ya en el siglo XV a las minorías religiosas disposiciones alusivas al cese de actividades cotidianas y la permanencia en sus casas fuera de la vista al paso de la procesión del Corpus. Las Cortes de Calatayud de 1461 promulgaron a su vez normativas tendentes a garantizar la actitud respetuosa por moros y judíos durante el transcurso de la ceremonia.

manente a la población mudéjar cerrar puertas y ventanas así como cesar en sus actividades cotidianas durante el transcurso de los cortejos ceremoniales del Corpus.

La organización de la Historia no corría de forma directa a cargo del Concejo, sino de un regidor designado para este cometido específico. Esta persona se comprometía a buscar entre los vecinos quienes representasen los papeles de los personajes que figuraban en la Historia, recoger los arreos finalizada la procesión y cuidar de su estado. Determinaba el orden y la secuencia de cada grupo y podía aconsejar o tratar la compra de nuevos arreos. En 1449 el «regidor de la Istoria» fue el clérigo Johan Alonso Inglés, un testimonio más del papel destacado del clero en el desarrollo de los entremeses, como se ha constatado para Zaragoza y Huesca¹⁷. Desde 1460 hasta 1484 la titularidad del cargo corresponderá al pintor Johan Cardiel quien, asistido al menos desde 1469 por el también pintor Johan de Bonilla, la ostentará hasta la extinción de las representaciones en el último año citado.

A pesar de los cometidos del regidor, la influencia del municipio en las representaciones era en última instancia determinante. Al margen de supervisar el buen orden de la procesión¹⁸, costeaba las necesarias reparaciones de los arreos del Corpus y velaba por la adecuada conservación de éstos a lo largo del año en las casas destinadas al efecto, también propiedad del Concejo¹⁹. Una vez terminada la procesión, el municipio proporcionaba un almuerzo —pan, vino y cerezas— como gratificación a las personas que habían tomado parte como personajes de la Historia durante la misma.

Además de durante las celebraciones del Corpus, los entremeses también se representaban en festividades religiosas destacadas del año como la Semana Santa y la Navidad²⁰. Este hecho propicia, en la línea ya señalada por Surtz, la existencia de puntos de encuentro entre el teatro religioso representado por seglares y el teatro litúrgico celebrado en iglesias y conventos, ligado con toda seguridad a los viejos ciclos de Navidad, Pasión y Resurrección²¹. La disposición por el Concejo de todo el material escenográfico ligado al Corpus permitirá al entremés efectuar una cierta

¹⁷ José Ángel Sesma, Ángel San Vicente, Carlos Laliena y Mari Carmen García Herrero, *Un año en la Historia de Aragón: 1492*, (Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1992), pp. 450 y 469-470.

¹⁸ Por ejemplo, AMD, Act Mun, 1476, 26 de abril y 1479, 7 de mayo.

¹⁹ AMD, Act Mun, 1449, fol. 32r, 1462, 21 de feb. 2 y 5 de abril, 25 de junio, 1464, fol. 133r-v y 139v, 1469, 26 de julio, 1472, 20 de abril, fol. 109r, fol. 177r-v y 190r, 1473, fol. 85v, 92r y 98r, 1476, fol. 90r y 120v, 1479, 25 de junio, 1490, 16 de abril.

²⁰ La representación de entremeses en Semana Santa viene avalada al expresar el municipio en diversas ocasiones para el mes de abril el deseo de que se represente la «Istoria». Para la Navidad, la única mención localizada es la «Istoria de la Natividad» representada el año 1476. Véase al respecto las notas 18, 19, 21 y 22.

²¹ Sobre este tema, véase la nota 4.

renovación, ya apuntada por Lázaro Carreter²², de estas formas teatrales, caracterizadas por el conservadurismo, la sencillez y la transmisión oral.

Un excelente ejemplo de esta influencia tiene lugar en diciembre de 1476 al decidir el Concejo «que presten a los frayres los arreos que habrán menester para la Istoria de la Natividad»²³ o escenificación del Nacimiento de Cristo. De posible factura sencilla, semejante a la Historia de los Corporales, parece corroborar la opinión de Egido y García de la Concha²⁴ sobre la existencia en el reino aragonés, durante la Baja Edad Media, de una rica tradición de teatro litúrgico sobre la que apenas quedan vestigios. Refrenda también la importancia de la temática de la Natividad cuya representación en ciudades aragonesas más importantes parece alcanzar a fines del siglo XV en ocasiones —como la escenificación efectuada en La Seo de Zaragoza en 1487 ante los Reyes Católicos, calificada por cierto de «entremés»— un mayor grado de sofisticación y profesionalidad del que contaba el teatro levantino por estas fechas.

Junto al contexto sacro, la alegría por acontecimientos de carácter más profano también podía hallar su expresión en el entremés. En octubre de 1472, al tener noticia de las capitulaciones de Pedralbes, el Concejo favorece la realización de entremeses por miembros de la corporación de zapateros para el día de San Simón y San Judas²⁵. Los recibimientos reales generaban representaciones parecidas en otras ciudades del reino. Con motivo de la entrada de la reina Isabel en Calatayud en 1481 se encargará a Ramón Granyen, clérigo beneficiado de la iglesia de Santa María, componer junto con Ferrán Martínez, maestro de canto, tres «Istorias» cantadas: el Juicio Final, los Santos Padres y el Descendimiento de la Cruz²⁶. En 1492, al llegar los Reyes Católicos a Zaragoza tras la

²² Fernando Lázaro Carreter, op. cit., nota 4, p. 48.

²³ AMD, Act Mun, 1476, 20 de dic.

²⁴ Aurora Egido, op. cit., nota 1, p. 8, Víctor García de la Concha, «Dramatizaciones litúrgicas pascuales en Aragón y Castilla en la Edad Media», *Homenaje a Don José María Lacarra en su jubilación del profesorado. Estudios Medievales*, V, (1982), pp. 153-175, Ricardo del Arco, «Misterios, autos sacramentales y otras fiestas en la catedral de Huesca», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XLI (1920), 263-274 y José Ángel Sesma et al., op. cit., nota 17, p. 449.

²⁵ AMD, Act Mun, 1472, 27 de oct y fol. 186v.

²⁶ Juan José Morales, «Teatro cantado para la entrada de la reina Isabel en Calatayud (1481)» *Archivo de Filología Aragonesa* (en prensa). El encargo es solicitado por Juan de Nueros, jurista y ciudadano de Calatayud, quien accede a pagar 600 sueldos como salario a Ramón Granyen y Ferrán Martínez, así como una refacción a los cantores que intervengan. Los autores se comprometen a devolver todas las vestiduras utilizadas en la función «excepto las de los pecados». No hay constancia de que ésta se desarrollase a instancias del municipio, sino parece más bien sufragada a título particular por Juan de Nueros. La conservación de un justificante de pago prueba que las representaciones acordadas se efectuaron. En el mismo año de 1481, la entrada de la reina Isabel en Barcelona propició una representación sobre Santa Eulalia que también combinaba canto y recitación. Jorge Rubio, op. cit., nota 6, p. 372. El tono y carácter de estas obras prueba que los entremeses podían alcanzar un mayor grado de profesionalidad y elaboración de la que, con frecuencia, se les reconoce en beneficio del drama litúrgico.

toma de Granada, se hace una representación alusiva al hecho ante la puerta Cineja, más entremeses varios en la Plaza de la Seo. En 1518 Carlos V contemplará en el Mercado los autos de la Degollación del Bautista, la Ascensión y el Juicio Final. En 1533, para celebrar la llegada de la reina Isabel a la capital, se volverán a escenificar estos dos últimos entremeses, junto con el Martirio de Santa Engracia²⁷, compuesto por Fernando Basurto.

De forma abrupta, la Historia de los Santos Corporales deja de escenificarse a fines del Cuatrocientos²⁸. Por razones desconocidas, relacionadas quizás con las alteraciones del orden público a que daba lugar, el municipio ordena en 1484 deshacer «los carros del Corpus Christi». En 1488 se ofrecen en venta las casas donde eran guardados estos carros, propiedad entregada en arriendo en 1493. Con su desaparición, quedaba rota toda posibilidad de utilizar el material escenográfico ligado a los entremeses para configurar formas dramáticas más elaboradas, como los Misterios o Mysterys, tan característicos de Cataluña y Valencia, pero sin equivalente conocido en el reino aragonés.

Tras su disolución por el Concejo, la Historia de los Santos Corporales no volverá a representarse en Daroca. Las abundantes actas y libros de cuentas municipales conservados para los siglos XVI y XVII confirman que no es retomada por el municipio, si bien su influencia se percibe en aspectos formales de la procesión de la Virgen de Agosto y, de una forma más profunda, en la amplia variedad de formas teatrales desarrolladas por los habitantes de la ciudad en los siglos siguientes²⁹. Con todo, a despecho de su desaparición temprana, el azar ha dispuesto que gracias a la rica documentación conservada la «Istoria de los Sanctos Corporales» haya podido extenderse hasta nosotros para dar cumplida muestra de su notoria importancia e indudable belleza.

²⁷ Aurora Egido, op. cit., nota 1, pp. 9-12; José Ángel Sesma et al. op. cit., nota 17, pp. 465-470 y Alberto del Río, *Teatro y entrada triunfal en la Zaragoza del Renacimiento*, Zaragoza, Ayuntamiento, 1988. La presencia de la realeza en la ciudad con motivo de la celebración en el siglo XV de entremeses para el Corpus es destacada por varios autores, como María Isabel Falcón, op. cit., nota 5, pp. 633-638.

²⁸ AMD, Act Mun, 1484, fol. 128v, 1488, 28 de nov. 1493, 29 de marzo, 14 de junio y fol. 93v. Agradezco a Mari Luz Rodrigo su amabilidad al proporcionarme estos datos, así como los utilizados en las notas 15 y 25. Sobre los Misterios, Ronald E. Surtz, «El teatro en la Edad Media», *Historia del teatro en España*, (Madrid: Taurus, 1984), tomo I, pp. 70-80; Pedro Bohigas: «Lo que hoy sabemos del antiguo teatro catalán», *Homenaje a William L. Fichter*, (Madrid: Castalia, 1975), pp. 81-95; Hermenegildo Corbató, *Los Misterios del Corpus en Valencia* (California: Universidad, 1932-1933); Eduardo Juliá Martínez, «La Asunción de la Virgen y el teatro primitivo español», *Boletín de la Real Academia Española*, XLI (1961), pp. 203-234; M. Sanchis Guarner, «El misteri assumpacionista de la Catedral de Valencia», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXII, (1967-68), pp. 97-112 y José Pomares, *La «Festa» o Misterio de Elche*, (Barcelona: Talleres Gráficos Marsá, 1957).

²⁹ José Antonio Mateos, «Municipio y teatro en Daroca (siglos XV-XVII): De los entremeses del Corpus a la Casa de Comedias», *Críticón*, (en prensa).

APÉNDICE DOCUMENTAL

Documento 1. Archivo Municipal de Daroca, Actas Municipales, 1449, fols. 43v-45v (333v-335v).

Inventario de los arreus de la Istoria de los Sanctos Corporales.

Aprés de aquesto día es a saber que se contava a trenta días de março del anyo present, contant a Nativitate Domini Millesimo Quadrigentesimo Nono, en la ciutat de Daroqua los sobreditos Don Johan de Molinos, procurador sobredito, Anthón Moreno, Johan de Torzeiella, Alfonso Mançana e Gil Valero, regidores sobreditos en el anyo present e sobredito, fizieron inventario de los arreus de la Istoria de los Sanctos Corporales, los quales fueron trobados en la casa del consello e guerto de las casas de la cort de la dita ciutat et fuera de la dita casa et dentro las ditas. E son segunt se siguen:

Primerament la vestimenta de la María
 Item dos vestimentas cárdenas de ángeles
 Item dos vestiduras o vestimentas vermellas de ángeles
 Item tres coronas doradas de los Reyes Magos
 Item tres copas de los ditos Reyes
 Item la corona del rey Herodes
 Item la corona de Ihesus con cabellos negros
 Item la corona de Dios Padre con su testera e diadema
 Item dizenou diademas doradas chicas e grandes
 Item otra diadema, de la una parte dorada et de la otra stanyada
 Item el Sol y la Luna. Tiene la Luna Anthon Soler
 Item tres testeras de ángeles doradas, las dos con sus diademas
 Item la diadema de la María con onze strellas
 Item la vestimenta del cherubín nueva
 Item la testera del cherubín viella
 Item quatro pares de alas con sus curiaças doradas
 Item dos pares —otras— de alas, las unas de Sant Miguel et las otras del Gabriel e sus curiaças
 Item seis ignoscentes
 Item cinco chapelletes vermellos para los jublares
 Item siet vestimentas de diablos
 Item nou testeras de diablos
 Item dos testeras de lehones
 Item la torre de Santa Bárbara
 Item siet pares de alas de ángeles pintadas guarnidas grandes e chiquas
 Item las cabeças del padre de Sant Julián e su madre
 Item el seraf de Sant Francisco con su verga de fierro
 Item el titol del Gabriel en huna fusta
 Item cinco titoles de fusta
 Item dizenou testeras de innocentes grandes e chiquas e otras de apóstoles e una con diadema

Item el agnus dei de Sant Johan
 Item dos croças de vispes
 Item la rueda de Santa Catherina
 Item las alas e spada de fierro de dos manos del cherubín
 Item la clau de Sant Pedro
 Item la vestimenta del Ihesus del Resurrección e la cara e las calças
 Item cinco mançanas del arbol de Adán
 Item tres cavalleros de fusta con sus guarnimientes
 Item hun agnus dey
 Item hun pex de fusta
 Item seys innoscentes
 Item la vestimenta del moço de Josef
 Item dos pares de alas grandes, X pares de chiquas de angeles

Et fecho lo sobredito del dito inventario en continent los sobreditos arreus fueron lexados por los ditos procurador e regidores part de aquéllos. E los demás en la casa del consello secreto a part de aquéllos en las casas comunes clamadas de la cort. Et dixieron que protestavan como de fecho protestaron que no se astrenyan ni obligavan a dar conto ni razón de otros arreus si no es de los que de la part de suso son especificados e designados. Et requirieron de las sobreditas cosas por mí dito e infrascripto notario seyerne fecha carta publica. Presentes testimonios son de aquesto Pascual Alfonso e Domingo Gil de Retascón, vezinos de Daroqua.

Compra de mas arreus.

Despues de aquesto, por provisión fecha por oficiales e consello de la dita ciudat a vint e ocho días de mayo del dito anyo et en cartas CXXX, el dito don Johan de Molinos compró de Jaime Cardiel para la dita ciudat e le pagó los arreus para la dita Istoria siguientes:

Primo quatro caras de ángeles con sus diademas
 Item dotze caras de jodíos con sus barbas
 Item cinco culebras verdes de molde
 Item cinco caras vermellas de diablos
 Item tres innocentes de molde
 Item nou diademas de fusta cubiertas de fusta colorada
 Item nou pares de alas coloradas stanyadas
 Item quatro cavallos de molde
 Item seys chapelletes de tela vermexa
 Item dos standartes de tela fogada
 Item hun standart de tela blanca
 Item diez caras de diablos
 Item quatro vestimentas vermexas nuevas de diablos
 Item dos mantas de cavallos de tela fogada
 Item una vestimenta nueva cárdena de serafín
 Item una cubierta de cavallo cárdena nueva
 Item una cubierta de cavallo blanca pintada

Item diez culuebras de cuero

Item tres inocentes de cuero

Item livró al dito procurador que dixo eran de la ciudat dos vestimentas fogadas de los juglares de la María e dos chapelletes de molde vermellos

Et fecho lo sobredito, día es a saber que se contaba el primer día de junio del dito anyo en la dita ciudat, el dito don Johan de Molinos, procurador sobredito, acomendó los ditos arreus todos los de suso designados e especificados —los que la dita ciudat tenía e los de nuevo comprados— a don Johan Alfonso Inglés, clérigo, habitante en la dita ciudat, present; que tuviesse e guardase aquéllos por la dita ciudat e aquellos restituyese a la dita ciudat toda hora e como por la dita ciudat o procurador por ella requerido fuese. E el dito Johan Alfonso Inglés, clérigo, habitante, que present era, todos los ditos arreus de suso designados thomó en acomanda e guarda del dito procurador por la dita ciudat. E aquellos prometió e se obligó restituyr a la dita ciudat toda hora e quomo la dita ciudat se las demandaría sin contrast alguno dius obligación de todos sus bienes e rendas mobles e sedientes havidos e por haver en todo lugar. Presentes testimonios son de aquesto Johan Pallarés e Gil Valero, ciudadanos de Daroqua.

Documento 2. Archivo Municipal de Daroca, Actas Municipales, 1472, folio 109r.

Inventario de los arreus de los Santos Corporales de la ciudat de Darocha a XV de mayo de mil CCCCLXXII:

Item la cara del serafín con el titol et las alas

Item la cara de Sant Miguel e las alas

Item la cara del jerubín, la vestimenta et spada

Item las alas del angel Gabriel et la cara con diadema

Item³⁰ XVII caras de diablos

Item una cara de la muert

Item VI vestimentas et unas calças de diablos

Item diez caras de apóstoles con sus diademas. I más.

Item la cara de Sant Jorge con su diadema

Item la cara (de) Dios Padre con el pomo

Item tres caras de evangelistas

Item el cuerpo e la cabeça de Sant Juhan degollado³¹

Item VI pares de alas de angeles

Item las curiaças de las alas del Gabriel

Item la rueda de Santa Cathalina

Item tres cabalos biejos que se quedaron en la cambra

Item una (signo de cruz) con su escalera del martirio.

V caballeros

³⁰ Tachado: quatro caras.

³¹ Tachado: Item dos pares de ángeles.

Item una diadema del dito Ihesus
 Item dos diademas, la una del Josep
 Item un quchillo de Sant Bartholomé
 Item una spada
 Item el titol de los evangelistas largo
 Item mas XI diademas doradas que recibieron

Todo lo sobredito otorgo Johan Cardiel haver recibido por manos de Jorge Romeo, regidor, al sobredito día. Testes don Pedro Sánchez de Santa María, notario, et García Polo, pelaire, habitantes Daroce.

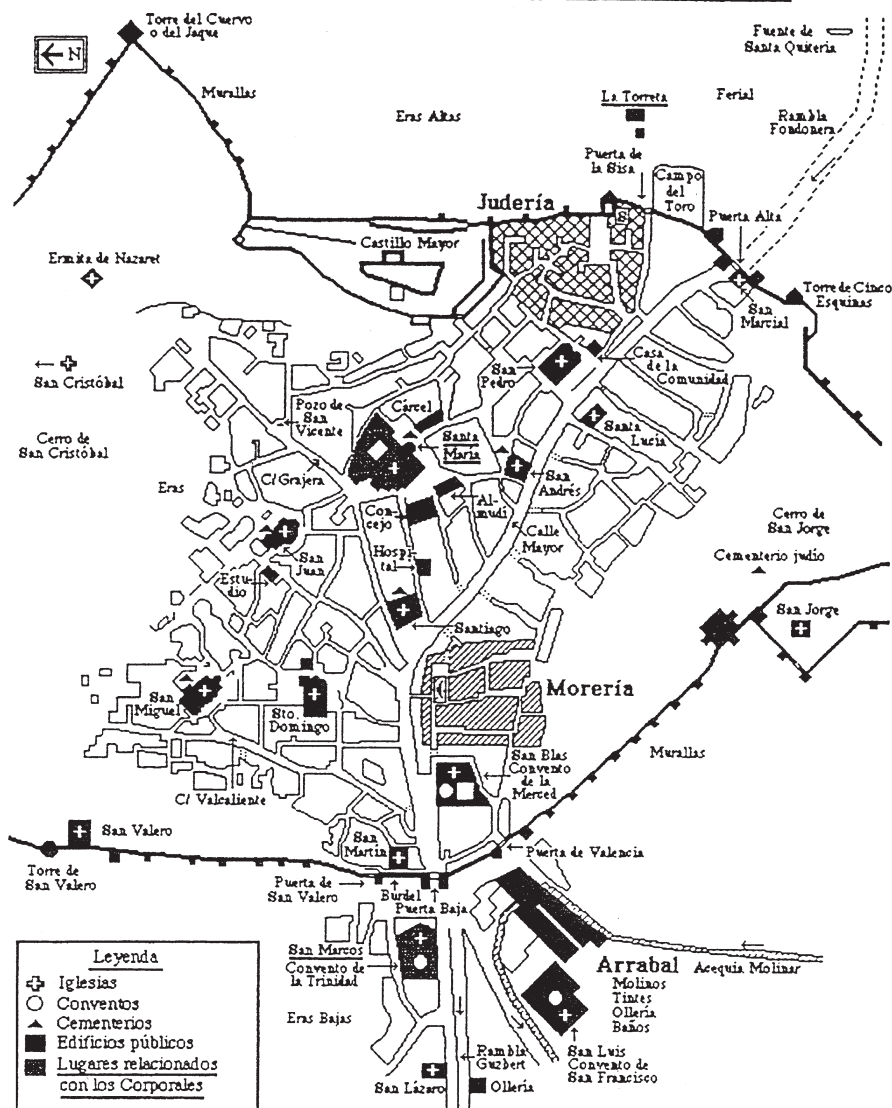
Documento 3. Archivo Histórico Provincial de Zaragoza. Procesos de la Inquisición de Aragón, 1489, 30 de sept., Legajo 15, nº 1, fols. 91v-92r. Testimonio de Mosse Catorçe, judío, vecino de Illueca.

Item, más dize el present deposant que havrá trenta y tres años entrás este deposant estando en Daroca en día de Corpus Christi vido este deposant como los christianos fazían un entremés, que levaban un canastillo³² cubierto de lienço d'armas reales y que yban unos diez cristianos, como jodíos cantando. Y dezían los unos esta canción: «De las coles con el culantru, oreganu». Y el dicho Simón de Sancta Clara llamó a este teste y dixole: «¡Catorçe, mira! ¿no vees el escarnio que fazen de tu ley, pues el Dio bien lo vee». Y este teste dijo: «Sí, ya lo vee, mas el Dio es grande y esperador». Y el dicho Simón de Sancta Clara dixo a este teste: «¡Alahe! La una ley y la otra, todo es *abalim*, que quiere dezir burla». Y más le dixo el dicho Simón de Sancta Clara a este teste: «jurote en mi coscian que si como vino fray Vicent, vienesse agora un fray Mahoma, de tres la faría». Y que a lo que este teste conoció del dicho Simón de Sancta Clara conoció ni era cristiano, jodío ni moro.

JOSÉ ANTONIO MATEOS ROYO
 Universidad de Zaragoza
 Departamento de Historia Moderna y Contemporánea

³² Tachado: de lienço.

DAROCA EN LA BAJA EDAD MEDIA



LA COMEDIA Y LA TRAGEDIA PALATINAS: MODALIDADES DEL ARTE NUEVO

Cuando acaba la loa el Rey lleva muchos años fatigado por los halagos de la Reina y en ascuas de amor por Nísida, dama de su corte. Tantos años como preso tiene a Celauro, el hermano del Rey y amante de Nísida. Ahora, quince años después del arresto, el Rey quiere comprobar si Nísida sigue fiel a su amante, y lo libera. Su comprobación no puede ser más amarga: Nísida y Celauro siguen tan enamorados como al principio, y cuando se encuentran a solas Nísida relata el largo rosario de los acosos del Rey y de su resistencia, así como el hecho de haber tenido que desprenderse del niño que ella y Celauro engendraron, que ella parió en secreto y que confió a un criado en una cesta de mimbre, junto con una cruz de esmeraldas y zafiros y con una sortija de diamante. Desde entonces nunca más supo del criado ni del niño.

El Rey, embravecido de amor y de celos, intenta forzar a Celauro para que le ceda a Nísida, pero Celauro no acepta y el Rey concibe asesinarlo. Quiere también afrentar a Nísida, pero su padre, el Duque, la defiende con la espada en la mano, y en su ayuda acude también Celauro, que acaba la Jornada I huyendo al exilio, desde donde promete volver con un ejército para arrebatarse el reino a tan injusto Rey.

Las otras dos jornadas pergeñan el variado muestrario de tropelías que el Rey comete contra Celauro, derrotado militarmente, cómo repudia a la Reina, cómo deshereda a la Infanta su hija, cómo propone casarse por la fuerza con Nísida y convertirla en Reina, cómo encarcela y tortura a Nísida y al Duque, su padre, cuando se oponen a sus designios, a más de algunas otras demasías que le van poniendo en contra al reino, incluidos los Grandes, que sin embargo no se atre-

ven a hacerle resistencia. Entretanto aparece y va interviniendo cada vez más en la acción el joven Leonido, en el que todos menos el padre intuimos al niño perdido, al hijo de Nísida y Celauro, y él será quien salve a Celauro, su no reconocido padre, del intento de asesinato cometido por el Rey, a quien se enfrenta valerosamente. Leonido y la Infanta, hija del Rey, se enamoran, como era de esperar.

Las escenas que culminan el argumento promueven el sadismo del Rey a su más alto rango: Nísida es puesta en la disyuntiva de acceder al deseo del Rey o de ingerir un mortal veneno, mientras el Rey presiona no sin sorna al numantino Duque para que colabore en su propia deshonor y salve a su hija. Pero el Duque insta a su hija a morir antes que a deshonrarse y Nísida le pone como condición única que se legitime su desposorio con Celauro. Así se hace y Nísida muere. Después Celauro es asesinado por los sicarios del Rey. Antes de morir tiene tiempo de reconocer a su hijo Leonido, que ha acudido en su ayuda, gracias a la cruz y a la sortija. Leonido pronuncia un solemne voto de venganza y se presenta ante el Rey acompañado de un cortejo que lleva, en andas, los cuerpos de Nísida y de Celauro. Leonido pide justicia al Rey, advirtiéndole que si no se la da puede tomársela por su mano. El Rey, destruido moralmente por la muerte de Nísida, acepta, y... «para matarme a mí,/ licencia también te doy». Leonido descubre los cuerpos muertos de sus padres y entonces ejecuta al Rey.

Tras un breve alboroto Leonido es proclamado rey y casado con la Infanta.

Se trata del argumento de *El amor constante*, la obra con la que un Guillem de Castro muy joven se estrenó en el teatro, aproximadamente entre 1593 y 1599. Situada la acción en un ambiente palaciego y en una época indeterminada, sin más referencias contrastables que las de una Hungría que fue signo de reino fabuloso en nuestro teatro áureo, cumple en principio las condiciones que Frida Weber de Kurlat (1977) puso a la comedia palatina: localización espacial no española e imprecisión temporal, rasgos que permitirían al poeta libertades argumentales que de otra manera no hubieran sido posibles (867-871); también cumple con el rasgo que apuntó B.W. Wardropper (1978), y que ya venía siendo destacado en cierto tipo de obras desde el magistral estudio del Conde de Shack, la de constituir fábulas sustentadas no sobre la vida cotidiana sino «sobre el vuelo de la fantasía»; y cumple alguna otra condición, como la sociodramática que establecía Marc Vitse (1990) para el género, al poner en contacto personajes de la realeza y de la aristocracia con otros que, como Leonido, aparentan una condición humilde, tendiendo a la difuminación de las desigualdades sociales; por último, cumple con la condición que yo mismo establecí (1981), al caracterizarlas por un episodio de ocultación —voluntaria o involuntaria— de la identidad, que tiene por origen la desestabilización del orden justo (social, amoroso, moral...) y por punto final el restablecimiento, con la identidad, del orden. El período de clandestinidad del héroe, las pruebas a las que es sometido bajo la identidad

aparente, permiten la exploración del lado oscuro de la vida social, la visión de la corte como un lugar esencialmente corrupto, en el que se despliega una feroz lucha por el poder y por la influencia, o en el que se amontonan los crímenes del deseo.

Pero el universo palatino ha sido exclusivamente estudiado como constitutivo de la comedia. Shack o Wradropper le confieren una naturaleza indiscutible de comedia. Weber de Kurlat habla de comedias y nunca de tragedias o tragicomedias. Marc Vitse clasifica estas obras dentro del macrogénero cómico, por oposición al trágico, y a su vez en la categoría de comedias cómicas, entre las que distingue las comedias domésticas, de costumbres contemporáneas o de capa y espada, de carácter más o menos realista, y las palatinas, de condición fantástica.

Y sin embargo una obra como *El amor constante* no puede dejar de representar un universo palatino y tampoco puede escapar a la condición de tragedia, y de la tragedia en estado puro, que revela la poderosa influencia del pensamiento crítico y de la dramaturgia de Cristóbal de Virués hasta el punto de que J.L. Ramos (1986) cree distinguir en ella el mismo esquema narrativo que en *La Gran Semíramis*.

Como ya estudió José María Roca Franquesa (1944) el intertexto de esta comedia no es ningún otro texto literario sino muy probablemente el alineamiento ideológico de juristas y teólogos españoles de diversas órdenes (Fox Morrillo, Luis de Molina, pero sobre todo Domingo de Soto y Juan de Mariana) en torno a la tesis de la licitud del tiranicidio y del derecho de resistencia de los individuos y de los pueblos frente a los abusos del poder tiránico. Que este alineamiento fuese la respuesta de los teólogos reformistas españoles¹, de tradición tomista, a la nueva concepción del estado planteada por Maquiavelo en *El príncipe* y desarrollada por la Reforma protestante, como argumenta M. Delgado (1981), es ya otra cuestión, llena de sugerencias pero todavía falta de pruebas. J. Crapotta (1984) ha situado este alineamiento en un marco más concreto y socializado, el del conflicto entre el poder absoluto del monarca, cuando deviene arbitrario, y los imperativos de la Ley Natural y de la Moral Cristiana, defendidos por los tratadistas de finales del XVI. Sea como sea, el conflicto recorre la obra entera de Castro, desde *El amor constante* a *Las hazañas del Cid*, quince años después, pasando por *El nacimiento de Montesinos* o *El Conde Alarcos* (obras de juventud) tanto como por *El perfecto caballero* (obra de madurez).

El conflicto arranca su planteamiento de la pregunta de Nísida: «¿Puede un rey.../ forzar el libre albedrío que Dios no quiso forzar?», y a partir de este momento despliega la conducta de un Rey que si bien es legítimo por su estirpe,

¹ Que la crítica posterior ha extendido a otros pensadores anteriores y posteriores como Fray Luis de León, Pedro de Rivadeneyra, Francisco de Quevedo, Francisco de Vitoria o Francisco Suárez.

no lo es por su tiranía, conformada merced a sus vicios, la lujuria y la soberbia muy especialmente, y nos lo muestra obstinado en forzar hasta la muerte o la guerra civil el libre albedrío y la dignidad de sus vasallos, despreciando avisos y advertencias, cuantos signos de catástrofe se interponen en su camino. La perversión del Rey deviene locura y desde los Grandes del reino hasta los criados que le sirven como ejecutores lo declaran tirano, por lo que adquieren a su vez el derecho a resistirle e, incluso, a sublevarse y ejecutarlo. La tragedia recrea así «la muerte arrebatada de un tirano / que por su gusto todo lo atropella», según los versos con que otro trágico valenciano, Andrés Rey de Artieda, trató de mostrar la utilidad del teatro (*Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro*, Zaragoza, 1605).

El amor constante supone la respuesta más radical al poder tiránico de cuantas Guillem de Castro ensayó a lo largo de su obra, en la medida en que se trata de un rey legítimo (no de un usurpador, como en *El perfecto caballero*), en que su perversión se desarrolla —a la vista del espectador— desde una inicial moderación hasta el atropello de todas las leyes y derechos, en la medida en que él mismo reconoce su locura y su culpabilidad y en la medida, por último, en que el tiranicida, rodeado de un halo de alusiones bíblicas (cual nuevo Moisés, o Sansón, o incluso Jesucristo), espécimen del perfecto caballero cristiano, no sólo es justificado por su ejecución del tirano, sino recompensado al más alto nivel. El pueblo y los Grandes lo proclaman Rey y el dramaturgo lo casa con la legítima heredera del trono, la Infanta. Parece bastante razonable pensar, como lo hace José M^a Roca (1944), que no duda en calificar de «revolucionaria» a esta obra, que un tal planteamiento sería ya imposible después de 1609, en que el Padre Mariana fue sometido a proceso y encarcelado, o de 1610, en que su obra fue condenada por el Parlamento de París y en que el Padre Claudio Aquaviva, General de la Compañía de Jesús, proclamó la prohibición para todos los miembros de la Orden —y bajo las más severas penas— de afirmar, pública o secretamente, de palabra, por escrito o de cualquier otra manera, que fuera lícito so pretexto de tiranía matar a los Reyes o Príncipes o atentar contra su existencia.

A la vista de las cuestiones planteadas por *El amor constante* no nos queda otro remedio que ampliar el universo palatino hasta hacerle perder la condición exclusiva de comedia, tanto más cuanto esta obra se deja alinear, con toda disciplina, con bastantes otras de los dramaturgos valencianos de finales del XVI.

Teresa Ferrer (1996) ha acotado la serie, excluida la producción de Guillem de Castro. Están, en origen, tres obras de Cristóbal de Virués, *Atila furioso*, *La cruel Casandra* y *La infelice Marcela*; Tárrega aporta *La duquesa constante* y *La enemiga favorable*, Aguilar *La nuera humilde* y *La venganza honrosa*, Miguel Beneyto, *El hijo obediente...* Son los dramaturgos de la primera generación, los que aquí nos interesan. A la serie habría que añadirle las piezas palatinas del primer Guillem de Castro, que son otras tres, y muy significativas: *El amor*

constante, *El caballero bobo* y *El conde Alarcos*. En esta serie el universo palatino se presenta bajo un aspecto dramático, ideológica y moralmente denso, en la gran mayoría de los casos ejemplar. Son tragedias puras, tragedias de final feliz o tragicomedias de perspectiva más dramática que cómica, nunca o casi nunca comedias puras, como las que abundan en el primer Lope de Vega.

En el primer Lope de Vega no abundan, en cambio, las tragedias palatinas, ni siquiera las tragicomedias. Parece como si Lope devolviera los conflictos trágicos desde el universo palatino al histórico-legendario, en el que la tradición de la poética aristotélica les proporcionó un medio «natural». Conflictos como los de *El casamiento en la muerte*, *El amor desatinado*, *El príncipe despeñado*, *El testimonio vengado*, *La Reina Juana de Nápoles*, etc., que habrían alimentado excelentes tragedias palatinas, buscan fundamento histórico y, al hacerlo, cambian de territorio, se sitúan entre los géneros *a noticia* y en oposición a los géneros *a fantasía*. En palabras de Juan Martí, el autor de *La segunda parte del Guzmán de Alfarache*, «la tragedia se funda en la historia, y la comedia es fabulosa». Bances Candamo, por su parte, piensa que basta establecer dos clases para dar cuenta de los argumentos de las «comedias modernas», de manera que «dividirémoslas sólo en dos clases: amatorias, o historiales, porque las de santos son historiales también [...] las amatorias, que son pura invención o idea sin fundamento en la verdad...»². El propio Lope, en el *Arte Nuevo*, defiende la ligazón que existe entre tragedia e historia: «Por argumento la tragedia tiene/ la historia, y la comedia, el fingimiento» (vv. 111-112). No es que yo piense que esta contraposición entre lo historial y lo ficticio se mantuvo como un dogma de fe en la práctica escénica barroca, ni mucho menos, y cada día que pasa, todavía menos. Desde G.B. Giraldi Cintio había sido puesta en cuestión la dependencia de la tragedia respecto de la historia, o lo que es lo mismo, el derecho de la tragedia a la fantasía. Y los valencianos, muy especialmente Virués y Guillem de Castro habían seguido por este camino. El propio Lope elaboraría alguna de sus mejores tragedias a partir de materiales puramente imaginarios, como *El castigo sin venganza*, o legendarios, como *El Marqués de Mantua*. Me limito a constatar una tendencia notable en la época de la fundación de la *Comedia Nueva*, que tendrá consecuencias en el despegue de ésta respecto a la práctica escénica erudita y en la configuración del código de la práctica escénica de la *Comedia Nueva*, la tendencia consistente en desplazar el universo palatino desde el territorio de la tragedia al de la comedia, dirigiendo en consecuencia los conflictos trágicos o altamente dramáticos hacia la materia histórico-legendaria. Esta tendencia podría explicar la aparente escasez de tragedias palatinas en la producción del primer Lope.

² *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos*. Ed. de D. Moir, London: Tamesis Books, 1970.

Una de las más notables, y que mejor nos ayuda a comprender el proceso, es *El perseguido* o *Carlos el perseguido*, obra indiscutible de Lope (se incluye en la primera lista de *El peregrino*), fechada en la copia de Gálvez el 2 de noviembre de 1590, que Morley y Bruerton consideran muy temprana, anterior con bastante probabilidad a 1596, y que a mi modo de ver está directamente vinculada al período en que Lope vive su destino en Valencia en compañía de Belisa-Isabel de Urbina (1588-1590)³.

La pieza cumple todos los requisitos del encuadramiento palatino, aunque con una curiosa especificación de datos ambientales que parecen buscar un cierto efecto de credibilidad, y que no hacen descartable una remota inspiración pseudohistórica en los ancestros de la Casa de Austria. Se trata de una época medieval indeterminada, en principio en tierras del Ducado de Borgoña, en conflicto con la corona de Francia por los estados de Clèves, aunque avanzada la obra parece que en realidad estamos en Roma, por cuyo «puente de San Ángel famoso» desfila en triunfo el Conde Ludovico, que ha derrotado a los franceses y, como un general romano, exhibe en su cortejo a los prisioneros. El Duque de Borgoña es un fabuloso Arnaldo, hijo de alguno de los cuatro Otones que fueran emperadores del Sacro Imperio. Ni que decir tiene que los personajes pertenecen a la más alta alcurnia, excepción hecha, y de modo curioso, de un tal Feliciano, *caballero principal*, del secretario Prudencio y del protagonista Carlos. Los nombres nos instalan de lleno en el ámbito de lo fantástico: Casandra, Lucinda, Eraclio, Telémaco, con alguna reminiscencia caballeresca, como Arnaldo o Grimaldico. El ambiente es plenamente cortesano: todos los galanes tienen una dama a quien cortejar, «inventan galas, paseos,/ justas, sortijas, torneos,/ empresas del mal que mueren». La misma guerra parece una actividad cortesana, a la manera renacentista, aquella manera que reflejó tan exactamente la novelita *Questión de amor* (1513), en la que el ejército español del Virrey de Nápoles partió a la guerra con los franceses y hacia lo que después sería la carnicería de la batalla de Ravenna como se parte para un torneo, en desfile de gala y con gran exhibición de ropas, joyas, paramentos, ajuar de campaña, caballos, carros, músicos y criados, entre los aplausos de las damas que se asoman a las ventanas y los despiden. En nuestra obra el Conde Ludovico, que estaba preparando un torneo con el que proclamar el cortejo de su dama, lo reconvierte en expedición militar contra los franceses:

El torneo alegre y rico,
en lanzas de fuerza fuerte (p. 268).

³ Se imprimió en el volumen *Seis comedias de Lope de Vega Carpio y de otros autores*, Lisboa, por Pedro Crasbeeck, 1603, y en *Las comedias del famoso poeta L.de V.C. [Parte Primera]* recopiladas por B. Grassa. Madrid, Zaragoza, A. Tovanno, 1603-1604; Valladolid, 1604; Lisboa, 1605; Valencia, 1605. Cito por la edición de M. Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega*, Madrid: BAE, t. XXXIII, 1913.

Feliciano describe así su partida:

Vestido en húngaro traje
con un vistoso plumaje,
partió bizarro y galán
en un caballo alazán,
mucho caballero y paje.

De la color que desea
llevaba toda la guarda,
que es una verde librea;
mucho pica y alabarda
le acompaña y le rodea.

Todos de velle se admiran
y por su vuelta suspiran,
y damas de buenos talles,
por ventanas y por calles
le bendicen y le miran (p. 278).

Sin embargo la obra nada tendrá de la exhibición guerrera de las comedias «de cuerpo» o «de aparato» bélico. Como obra palatina es «de ingenio», y se complace en una erudición clasicista en la que se citan a Elisa Dido y a Virgilio (p. 276), a Medea, a Narciso, a «Fabia, Scila, Tarpeya y Alejandra» (p. 321), a la fiera reina «Irrite» o «Prognimita», según las ediciones, y se hace un homenaje a Cristóbal Virués en el nombre de la protagonista, Casandra, citada en ocasiones como «cruel Casandra» (320). No falta tampoco la erudición bíblica, y salen a desfilar José, el hijo de Jacob, Absalón, Joab, y hasta los muy poco buscados Abel y Herodes.

Está presente, como era de esperar, el motivo de la identidad oculta: Leonora y Carlos se desposaron hace seis años en secreto, y han mantenido este casamiento, del que han nacido dos hijos, en la más discreta clandestinidad. A Carlos, por otra parte, se le considera en la corte como «un criado» (p. 256b), de «vil infame linaje» (p. 307a), y el mismo Carlos se cree tan desigual respecto a Leonora, su amada, que no osa pedir por ello su mano y deben mantener en secreto sus amores. No obstante, y próximo el desenlace de la obra, el Duque informará de la nobleza de su nacimiento (p. 319).

La única condición que falta, del universo palatino, es una vez más la condición de comedia, esa condición que hace que estas obras se distingan, según Marc Vitse (1990, 324-333), «pour une tonalité franchement frivole ou burlesque, ou grotesque, ou bouffonne, ou qu'on pourrait encore dire «de farce» ou de «conte merveilleux» [... pour leur] nature hyperbolique».

La acción entera depende de un conflicto esencialmente trágico. La Duquesa Casandra, que desea con pasión incendiaria al joven Carlos, camarero y favorito

del Duque, pero que no consigue seducirlo por la fidelidad de Carlos al Duque y a su amada Leonora, hermana del Duque, con la que lleva casado en secreto seis años, y con la que ha tenido dos hijos, se propone destruirlo, y emplea todos los medios a su alcance, todas las intrigas que es capaz de desear, para provocar su caída en desgracia y su muerte.

Se delinea con toda nitidez el tema central de la obra, el de «la persecución». Dice Casandra:

No ha de haber persecución
ni manera de tormento
que en llegando al pensamiento
no ponga en ejecución (p. 292a).

Una persecución emprendida con la furia de una mujer que, despechada, no atiende a otro impulso que el de la venganza.

En Casandra se arraciman los motivos que desde el teatro griego al latino, y desde éste al italiano o al clasicista español caracterizan un prototipo de mujer malvada, ambiciosa, lasciva, vengativa. Son la Casandra y la Semíramis de Virués, la infanta de *El Conde Alarcos*, la temible reina de *El desengaño dichoso*, o la Isabela de *El nacimiento de Montesinos*, tragedias de Guillem de Castro. Es mujer ésta que no pone brida a sus pasiones, antes está dispuesta a atropellar su honor, la fidelidad al marido, al que a menudo aborrece, bien por viejo y caduco (*Semíramis*, *El desengaño dichoso*), bien porque prefiere a otro (*El nacimiento de Montesinos*, *Carlos perseguido*), como está dispuesta a saltar por encima de la desigualdad social que le separa de su amante, e incluso de su propia seguridad, que no duda en poner en peligro si es preciso, aun cuando suele ser tan astuta como Semíramis a la hora de precaverse. Representa el triunfo de la pasión sobre el orden social, el lado maligno del desatino amoroso. De ahí lo propicia que resulta a la cólera y a la venganza, en la que no acata medida, como tampoco la acata en los medios a utilizar, válidos todos con tal de conseguir su objetivo. Virués, Guillem de Castro y este joven Lope se complacen en mostrárnosla hipócrita con un marido al que desprecian o aborrecen tanto como necesitan de su poder, y al que halagan zalameras para empujarlo en la dirección de su deseo. Ellas, como ciertos cortesanos traidores de otras obras, se valen de la falsa acusación, un motivo muy caro tanto a la tradición ariostesca del *Orlando furioso* como a la del teatro, en que lo utiliza Giraldis Cinzio en *Selene*, Lope de Rueda en *Eufemia*, Alonso de la Vega en *La duquesa de la Rosa*, Cristóbal de Virués en *Atila furioso*, Cervantes en *El laberinto de amor*, Tárrega en *La enemiga favorable*, Guillem de Castro en *El desengaño dichoso* y en *El nacimiento de Montesinos*, Lope, en fin, en *El testimonio vengado* o en *El gallardo catalán*, además de en *El perseguido*, obra en que Casandra acusa a Carlos, ante su ma-

ruido el Duque, primero de haberla pretendido seducir, y después de conspirar contra su vida⁴. En la obra de Lope impresiona al lector, por experimentado que esté en estas lides, la vehemencia, la insistencia, el encarnizamiento con que Casandra acorrala una y otra vez al Duque, que no cree en la veracidad de la denuncia contra Carlos, y que incluso sospecha de los motivos de un tal aborrecimiento en su mujer, pero que no puede oponerse a la exigencia de unos argumentos que gravitan sobre su honor, hasta el punto de hacerle exclamar:

¡Qué peligrosos enojos
son los que causa el honor! (p. 280b).

Casandra pone en juego por tanto, y de manera muy ajustada, uno de los temas más característicos del universo palatino, el de los desórdenes del poder. Entre ellos el de la despiadada lucha por el poder, pues a medida que transcurre la obra, y muy especialmente en la tercera jornada, la persecución deja de tener por causa principal la venganza celosa y pasa a adoptar la de la disputa por la sucesión. Cuando Casandra, que no ha dado un heredero al Duque de Borgoña, se entera de que la hermana del Duque ha tenido dos hijos varones con Carlos y comprueba que el Duque los acepta como sobrinos legítimos y está dispuesto a nombrar al mayor su heredero, la reacción de la Duquesa deja de ser la de celosa desechada para pasar a ser la de la ambición amenazada.

Su primera reacción es de sarcasmo. Dice el Duque de los amantes que están casados «y por lo menos con hijos», y exclama Casandra:

¿Cómo no hacéis regocijos
por todos nuestros estados;
que ya tenéis herederos?

A lo que contesta el Duque:

Reíos de buena gana;
que son hijos de mi hermana,
y sobrinos verdaderos (p. 304).

Poco después Casandra topa a Grimaldico, el inocente e hipotético sucesor.

⁴ El motivo de la «Falsa acusación» a la dama —no en el sentido de doble dirección en que lo utilizamos aquí— ha sido estudiado por J. Cannavaggio (1977, 110 ss.).

¿Este me ha de suceder?
Nunca tal; no lo ha de ver
su vil infame linaje.
Ahora bien, aqueste muera;
luego el otro que se cría,
que no siendo sangre mía,
no ha de quedar heredera (p. 307).

Pero el propósito de asesinar a los niños se complementa con el de la conspiración con el Conde Ludovico para impedir la legitimación del matrimonio entre Leonora y Carlos. Le dice Casandra al Conde:

le quiere hacer su heredero [a Carlos].
Mira si me va interés
que el casamiento que ves
venga a salirles en vano.

Todo será finalmente inútil, el Duque repudiará a Casandra, al descubrir todas sus intrigas, y hará de Grimaldico el heredero de su Estado, al tiempo que adoptará a Carlos como a hijo propio.

Un motivo de gran relevancia en el conflicto es el de la clandestinidad de los amores de Leonora y Carlos. También de raigambre clasicista, lo encontramos en *Altile* y *Orbecche* del Giraldi, en la tragedia portuguesa de Inés de Castro, que da lugar a las versiones españolas de J. Bermúdez y de L. Vélez de Guevara, además de provocar esa inversión tan notable de perspectiva que es *Laura perseguida*, de Lope. Guillem de Castro proporciona una primera versión en *El amor constante* y una segunda, terrible, en *El Conde Alarcos*. En nuestra pieza, Carlos justifica los seis años de convivencia secreta con Leonora en la desigualdad de linaje y de estado de ambos:

que ha seis años que casado
estoy con ella en secreto,

... que el ser desigual
de quien soy, por ser hermana
del Duque, aunque amor lo allana,
requiere marido igual;
y así no quiero ni puedo
pedilla por mi mujer (p. 265a).

Por ello piensa —y teme— constantemente que el descubrimiento de su secreto traerá consigo la ruina de su amor, y por ello le niega el nombre de su amada al Duque cuando éste se lo exige:

... antes quiero
morir mil veces, porque bien conozco
que el bien que he conquistado en tantos años
lo pierdo con decir el nombre suyo.

Cuando el Duque llegue a conocer la verdad, su sorpresa no conocerá límites:

... ¿de qué suerte
habéis podido con tan gran secreto
vivir siete años?...

Pregunta, y la respuesta de Carlos todavía estremece al lector:

... yo te diré cómo:
no teniendo yo amigo, ni ella amiga,
no hablándonos los dos jamás en público,
no osándonos mirar el uno al otro (p. 296a).

Leonora comparte la necesidad del secreto como condición que hace posible sus amores:

Pero al fin, de aquesta suerte,
seis años he conservado,
Carlos, el dichoso estado
de quererme y de quererte.

Dúrame de aqueste modo,
que si alguno hablar me viere
contigo, o tu amor supiera,
ya fuera acabado todo.

Que, como es bueno el efeto
cuando la causa es mejor,
en la fuerza del secreto,
ansí se conserva amor.

Pero en ella el secreto obedece a otras causas también, las mismas que movían a *la viuda valenciana* a gozar del amor a oscuras y a escondidas para no tener que sacrificar su independencia ni poner en peligro su honor de viuda. Lo que allí es comedia aquí es tragedia, y cuando el secreto se rompe, a pesar de que nada irreparable se rompe, pues como explica el Duque:

Carlos, no me pesa
que estés casado con mi hermana, a efeto

de que es costumbre en esta nuestra tierra
que una mujer, aunque haya sido reina,
pueda casarse en segundas bodas
con cualquiera persona que ella quiera,
por humilde que fuese, o su criado.

Por consiguiente, a pesar de no haber serios obstáculos a la legitimización de sus amores, Leonora, que durante seis o siete años ha estado representando el papel de una viuda inconsolable, que no quiere ni oír hablar de casarse pues la añoranza de su primer marido se lo impide, al verse descubierta por Casandra, que se mofa de sus melindres de viuda:

Que yo sé una melindrosa
que ya dos veces parió.

estalla en una ira fuera de toda medida, «¡Muerta soy, todo se sabe!», y arremete contra Carlos, a quien acusa de «traidor», de «mal nacido», dando grandes voces y amenazas:

¡Ya no tengo honor ni miedo!
¡Traidor, quien me ha muerto, muera! (p. 310a).

Y no se cansa de repetir cosas como éstas: «¡Estoy perdida!», «¡Tú me has muerto, yo soy muerta!» (p. 310b). Tan fuera de sí está que le amenaza con la más terrible de las amenazas: «¡Yo te mataré a tu hijo!» (p. 311b). E incluso se recrea en imaginar la muy senequista escena:

¡Yo atravesaré un puñal
por medio del cuerpo infame,
porque tu sangre derrame
y quede el cuerpo leal!
¡Su sangre me ha de teñir
el vientre donde le tuve,
y el alma que al cielo sube,
a Dios venganza pedir! (p. 311b).

Nos sentimos instalados en plena tragedia del horror, uno de cuyos momentos más tensos es aquel en que Carlos busca a su hijo por todo el palacio, sin encontrarlo, mientras va persuadiéndose con creciente angustia de que ha sido asesinado. Saca entonces su espada para atravesarse el pecho.

El lector actual comprende enseguida que ése es el momento elegido por Lope para hacer aparecer a Grimaldico, y hacerlo además con un doble golpe de efec-

to: aparece, pero atado de manos, recién librado del cuchillo de Casandra. Y aparece pidiendo ayuda a Carlos, a quien llama padre, pues Casandra, mientras se afanaba en acuchillarlo le iba diciendo quién era su padre. Poco después el corazón del buen espectador recibirá otro impacto, si menos cruel no menos emotivo: la madre, Leonora, se olvida de su cólera, reconoce y abraza a su hijo, sorprendido de encontrar en un mismo día padre, madre y casi entierro.

Sobre el espectáculo se cierne la amenaza de un bárbaro código de la honra, al que únicamente el Duque, el buen señor, parece tener capacidad de resistirse. Y de invertir su signo, transformando la que amenazaba derivar en tragedia del honor, de las que El Pinciano, siguiendo a Aristóteles, llamaba patéticas, en tragedia de final feliz, de *lieto fine*, como las definió Giraldis Cinzio.

Porque de una tragedia se trata. No de una verdadera tragicomedia, aunque Lope no puede privarse de salpicar, aquí y allí, algún efecto cómico, tal el de las pretensiones amorosas de Feliciano, quien espera conseguir los favores de Leonora gracias a un horrendo soneto que comienza «Ora seas Leona, mi Leonora»; o aquel otro en que Carlos desesperado porque cree asesinado a su hijo, lo ve aparecer por el jardín, y llevado de su irrefrenable grandilocuencia se empeña en confundirlo con una sombra: «Sombra ¿quien eres?», le pregunta, mientras Grimaldico, impaciente, le pide que lo desate, tarda Carlos en caer en la cuenta y por fin exclama: «Sin duda que él está vivo. / Hijo, ¿estás vivo?», a lo que Grimaldico, ya francamente irritado, responde: «Pues ¡no!».

Lope llega a incorporar, como acostumbra en esta época, un *entremés* a su tragedia. Un bufón loco es utilizado por Casandra para provocar públicamente a Carlos: se acercará a él cuando esté rodeado de caballeros y le dará «cuando todos te vean [...] un grande bofetón», y acto seguido correrá a refugiarse en las faldas de Casandra. El bufón, muy contento por el encargo pide como recompensa pan y queso, y también carne, y también un beso. «Desvíate, loco», le aparta Casandra con asco, pero le pregunta «¿Sabrás hacer lo que digo?», y el loco responde «de este modo», y reza la acotación «Vále a dar un bofetón».

El loco no cumple con la precisión requerida ese encargo que siglos atrás provocó la leyenda trágica de los *Siete Infantes de Lara*, y que pocos años más tarde Lope reelaboraría en *El bastardo Mudarra*, sino que llevado de su propia iniciativa se dedica a pegar bofetones a todo cuanto caballero encuentra y a correr después gritando que se lo ha encargado la Duquesa.

Pero ni estas incrustaciones ni el final feliz ponen en cuestión el poderoso sentido trágico de la obra, pues como ha escrito Kaufmann (1978, p. 401): «La condición necesaria para que una obra sea tragedia no es el que termine mal, sino que represente en el escenario una situación cargada de un dramatismo tan intenso, que ninguna conclusión sea capaz de borrar esta impresión».

Tragedia de la persecución del inocente busca el final feliz porque de acuerdo con Hugo, que explica a Aristóteles en el diálogo de *Filosofía Antigua Poé-*

tica, del Pinciano: «ser bueno perseguido hasta el fin, enoja al oyente, y, aguada la conmiseración con el enojo, queda aguado el deleite de la acción»⁵. La obra incumple el mandato aristotélico, según Hugo, de que el protagonista no sea ni bueno ni malo. Lope amontona las pruebas de la bondad de Carlos, reconocida por toda la corte, tanto como las de la maldad de Casandra, con lo cual elige claramente, entre las opciones de la tragedia, la de la tragedia *morata*, la que menos gustaba al Pinciano: «Morata se dice la que contiene y enseña costumbres» y tiene su modelo en el *Hipólito* de Séneca, «el cual fue insigne en la castidad» frente al acoso de su madrastra, situación que se reproduce básicamente en *Carlos perseguido*, pues el Duque considera como hijo suyo a Carlos, y la Duquesa pasa a ser entonces una especie de madrastra de adopción.

El Pinciano establece las dos posibilidades de desarrollo de la tragedia «morata» o «bien acostumbrada»: «la persona que tiene la acción en las partes principales, o es buena, o mala; si es buena la persona, pasa a ser morata la acción y que enseña buenas costumbres, ha de pasar de infelicidad a felicidad [...] y, si es la persona mala, para ser morata y bien acostumbrada la fábula, al contrario, pasará de felicidad en infelicidad».

Pero estos dos desarrollos contrapuestos se corresponden con sendas formas de tragedia *simple* y las tragedias pueden ser también *compuestas*, que son las que tienen agniciones y peripecias, según el Pinciano. Giraldi Cinzio, cuyo objetivo fue demostrar la eficacia moral de la tragedia con los consiguientes castigo del vicio y recompensa de la virtud, elaboró una concepción *compuesta* de la tragedia *morata*, de una tragedia que, siendo moralizadora, tuviera un doble final, de premio y de castigo. El modelo sería la *Odisea*, frente a la *Ilíada*, modelo a su vez de tragedia *simple*. Cinzio se inspiraba a la vez en los conceptos de Aristóteles y en la estructura de la doble trama de las comedias de Terencio, como ha mostrado Marvin T. Herrick (1962), de manera que su concepto de *tragedia mixta* engloba por un lado el de tragedia *compuesta* (con sus agniciones y peripecias) y el doble final de Aristóteles, y por el otro el de la doble trama de Terencio. Es lo que él llama tragedia «mescolata e vero complicata». Por eso el *Amphitruo* de Plauto es para él una tragedia mixta: contiene agnición y peripecia y combina un plano de personajes elevados, y por tanto trágicos, y otro de personajes humildes, y por tanto cómicos. La tragedia *mixta* de Giraldi Cinzio, inmediato antecedente teórico y práctico de la tragedia de los valencianos, hace posible el final feliz, y de hecho Cinzio identifica *tragedia mixta* y *tragedia de lieto fine*: el resultado es una tragedia *compuesta* cuya peripecia conduciría a un cambio de fortuna desde la desdicha hacia la felicidad. Seis de las tragedias de

⁵ *Philosophia antiqua poética*. Valladolid, 1596. Cito por la de. de A. Carballo Picazo, Madrid: Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, 1973. Las citas que siguen proceden de la «Epístola Octava», II, 301 ss.

Cinzio —y entre ellas *Altile* y *Selene*— tienen ese final feliz, que se adapta mucho mejor, piensa Cinzio, a los gustos de los nuevos tiempos. Amelia García Valdecasas (1995) estudió la tradición teórica de la tragedia de final feliz, desde Aristóteles a los preceptistas italianos del quinientos, Giovan Giorgio Trissino, G.B. Giraldi Cinzio, Robortello, Ludovico Castelvetro, Giason Denores, Gabriele Zinano, y la polémica de 1588 entre G.B. Liviera y Faustino Summo a propósito del *lieto fine*, y examinó las tragedias italianas de la segunda mitad del XVI que apuestan por el final feliz, después relacionó con esta tradición la práctica trágica de Guillem de Castro, en cuya producción identificó nada menos que diez obras como tragedias de final feliz.

Carlos perseguido reúne todas estas condiciones. Es tragedia *morata* y ejemplar, que enfrenta la maldad a la bondad. Es tragedia *compuesta*, pues aparte de esos pocos elementos cómicos ya citados, contiene un desenlace con doble agnición, la que revela la nobleza del linaje de Carlos y la del mutuo reconocimiento entre padre, madre e hijo, así como el cambio de fortuna que lleva del infortunio, que estuvo a punto de costar el asesinato de un niño por una madre y el suicidio del padre, a la felicidad, que reúne a los tres en familia y les concede el poder y la gloria. Es, finalmente, tragedia de final feliz, que recompensa la virtud de Carlos, al tiempo que, con un doble desenlace, castiga la perversión de Casandra, repudiada y condenada al destierro.

Es hora de ponerles punto y final a estas líneas. El universo palatino hizo su entrada en los escenarios de la mano de la comedia. De hecho, la primera representación netamente palatina del teatro español es la *Comedia Aquilana* de Torres Naharro, allá por 1520, aunque también el *Don Duardos* de Gil Vicente contiene muchos elementos palatinos. A mitad del Quinientos Giraldi Cinzio abandona la correspondencia aristotélica de historia y tragedia, y sus tragedias viajan por una geografía exótica que las lleva de Grecia, Turquía o Persia a Escocia, Irlanda o Inglaterra, al tiempo que sus fábulas se entregan gozosas a las pulsiones de la fantasía. En la época de la disolución de las prácticas escénicas del Quinientos y del nacimiento de la práctica escénica barroca, los dramaturgos valencianos, desde Virués hasta Guillem de Castro, elaboran una parte substancial de su producción bajo las consignas del imaginario palatino y de la tragedia de final feliz, o de la tragicomedia, esto es, de lo que en otro lugar he llamado drama barroco⁶.

Mi razonamiento completo incorpora tres premisas, de las que aquí sólo he tratado la primera. Y son: el primer Lope asume la herencia de la *tragedia palatina*, como en el caso de *Carlos perseguido*; segunda, Lope transforma la *tragedia palatina de final feliz* en *tragicomedia*, como ocurre cuando el romance trágico del Conde Alarcos, que Guillem de Castro concibió como tragedia de

⁶ J. Oleza (1981).

final feliz y tituló *El Conde Alarcos*, es retomado por Lope y reconvertido en la tragicomedia *La fuerza lastimosa*, sin que en ninguno de los tres casos nos alejemos del universo palatino; tercera y última, Lope asume el universo palatino para mudarlo de trágico en cómico, y le confía buena parte de la capacidad de ruptura de su propuesta teatral: obras como *Los donaires de Matico*, *Las burlas de amor*, *El príncipe inocente*, *Laura perseguida* o *El lacayo fingido* contienen en potencia una tragedia que el dramaturgo vio y no quiso, persuadido como estaba de que su mayor capacidad de impacto estaba en aquel género de «comedias finas y puras que no sean tragicomedias», como las llamó Juan Martí en la *Segunda Parte del Guzmán de Alfarache* (1604)⁷.

En todo caso el universo palatino no es ni unilateralmente cómico ni unilateralmente frívolo. Si muchas de las comedias palatinas hicieron de la fantasía un instrumento audaz —tanto como insolente— para explorar la corrupción y los crímenes del poder, las ambiciones y deseos ilegítimos de los tiranos, las pasiones adulterinas de reyes y grandes señores, las desigualdades de estado y linaje entre individuos, o la vanidad e hipocresía de la vida cortesana, compartieron este instrumento con las tragedias y las tragicomedias palatinas, que exploraron esos mismos conflictos, pero desde una modalidad ejemplar y adoctrinante. No es seguro que las tragedias y tragicomedias fueran más allá, en esta exploración, de lo que fueron las comedias, posiblemente al contrario: el carácter ejemplar de los dramas impidió la libertad de movimientos, de imaginación y de crítica que se permitió, en grandes dosis, a la comedia, no a todas las comedias, es claro. Lo que sí es seguro es que la polivalencia del universo palatino, alternativavente trágico, tragicómico o cómico desautoriza las acusaciones de banalidad y suscita en cambio, una vez más, la pluralidad interior, la compleja riqueza, de la dramaturgia de Lope de Vega.

JOAN OLEZA

Universitat de València

València-Almagro, marzo de 1996

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA CITADA

- Cannavaggio, J. (1977). *Cervantes dramaturge. Un théâtre a naître*. Paris: PUF.
 Crapotta, J. (1984). *Kingship and Tyranny in the Theater of Guillén de Castro*. London: Tamesis Books.
 Delgado, M. (1981). *Tyranny and the Right of Resistance in the Theater of Guillén de Castro*. The University of Texas at Austin: UMI. 1981 (el texto, en español).

⁷ Cfr. F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo (1972, p. 131).

- Ferrer, Teresa (1996). Véase el artículo publicado en este mismo número «Géneros y conflictos en los autores de la escuela dramática valenciana».
- Friedrich, Adolf, Conde de Shack (1885-1887). *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, Madrid: M. Tello, 5 vols. (la primera edición, en alemán, es de 1845).
- García Valdecasas, Amelia (1995). «La tragedia de final feliz: Guillén de Castro», en *Estudios literarios*. Valencia: Universidad. 211-225 (el artículo apareció inicialmente en 1993).
- Herrick, Marvin T. (1962). *Tragicomedy*. Urbana: University of Illinois Press.
- Kaufmann, Walter (1978). *Tragedia y filosofía*. Barcelona: Seix Barral.
- Oleza, J. (1981). «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», *Cuadernos de Filología*, III-1-2, 153-233. También en J. Oleza ed. (1986). *Teatro y prácticas escénicas, II: La Comedia*. London: Tamesis Books, 251-308.
- Ramos, J.L. (1986). «Guillén de Castro en la comedia barroca», en J. Oleza ed. (1986), *Teatro y prácticas escénicas, II: La Comedia*. London: Tamesis Books, 229-248 (la primera edición del artículo es de 1983).
- Roca Franquesa, José María (1944). «Un dramaturgo de la Edad de Oro: Guillén de Castro. Notas a un sector de su teatro», *RFE*, XXVIII, 378-427.
- Sánchez Escribano, F. y Porqueras Mayo, A. (1972). *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*. Madrid: Gredos, 2ª ed.
- Vitse, Marc (1990). *Elements pour une théorie du théâtre espagnol au XVIIe siècle*. Toulouse.
- Wardropper, B.W. (1978). «La comedia española del Siglo de Oro», en E. Olson (1978). *Teoría de la comedia*. Barcelona: Ariel, 181-242.
- Weber de Kurlat, Frida (1977). «Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega», *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, II, 867-871.

EL DRAMA SACRAMENTAL EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI: LOS AUTOS DEL MS. B2476 DE LA BIBLIOTECA DE THE HISPANIC SOCIETY OF AMERICA

El objeto de esta ponencia es el estudio de un género teatral surgido en el ámbito celebrativo de la festividad del *Corpus* y que, si bien alcanza su máximo esplendor en el siglo XVII, queda completamente configurado en sus características definitorias en la segunda mitad del Quinientos. Si en el teatro profano se crean durante el siglo XVI las bases que posibilitan el nacimiento de la llamada «comedia española», en el terreno del teatro religioso la producción dramática de esta época es fundamental para el nacimiento de un género que gozó también de extraordinaria importancia en la España barroca: el auto sacramental.

Para estudiar su proceso de formación y desarrollo durante la segunda mitad del siglo XVI, me centré, hace unos años (1991), en una amplia colección de obras dramáticas conocida bajo el nombre de *Códice de Autos Viejos*¹, por constituir este conjunto «el eslabón necesario para explicar el auto sacramental tal como se configura en el siglo XVII», en palabras de Enrique Rull², defendiendo

¹ Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 14.711, publicado por Léo Rouanet con el título *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI* (Barcelona-Madrid-Mâcon: Protat Hermanos, Impresores, 1901), 4 vols.; ed. reimpresa facsimilamente en Hildesheim-New York: Georg Olms Verlag, 1979. Está formado por un conjunto de noventa y seis piezas (noventa y cinco religiosas y una profana), todas anónimas, excepto una, y datadas en términos generales entre 1550 y 1575, si bien algunas pudieron ser anteriores (para su cronología, véase Mercedes de los Reyes Peña, *El «Códice de Autos Viejos». Un estudio de historia literaria*, Sevilla: Alfar, 1988, 3 vols., I, 182-223, y III, 1463-64).

² Enrique Rull, ed., *Autos sacramentales del Siglo de Oro* (Barcelona: Plaza y Janés, 1986), p. 50.

entonces cómo, a mi juicio, el auto sacramental, al menos en el período de su nacimiento y primeros pasos, era un hecho no exclusivo de Reforma católica, como propugnaba el prestigioso hispanista Marcel Bataillon, sino más bien de Contrarreforma, como habían postulado otros³. Ahora, mi trabajo se moverá de nuevo en esta misma dirección, focalizando esta vez la investigación en los autos de una colección, cuyo estudio y edición preparo en la actualidad: la contenida en el Ms. B2476 de la Biblioteca de *The Hispanic Society of America*⁴.

De ellos dieron noticia Manuel Cañete —que los registra por primera vez, suministrando la lista de figuras y los versos de comienzo—⁵, y Jenaro Alenda y Mira —que ofrece una información mucho más amplia: enumera los personajes, incluye un resumen del argumento, proporciona datos de interés y reproduce algunos de sus versos—⁶, constituyendo una de las dos pequeñas colecciones que Jean-Louis Flechniakoska cita, siguiendo las noticias de M. Cañete, como pertenecientes a Sancho Rayón en 1885, y que no describe con detalle por no haber podido hallar rastro del manuscrito que la contenía, a pesar de sus investigaciones⁷. Está formada por seis autos, de los cuales cuatro continúan inéditos.

El manuscrito que los contiene se halla radicado en la Biblioteca de «The Hispanic Society of America» (Ms. B2476, REGISTRO DE CORRESPONDENCIA DEL CARDENAL ÁVALOS) y, como señalé al hablar de estos autos en mi estudio sobre el *Códice de Autos Viejos*, dicho manuscrito perteneció sucesivamente a Fray Bernabé de Padilla, al licenciado Francisco de Porras de la Cámara, a D. Bartolomé José Gallardo, a D. Juan Antonio Gallardo, a D. José Sancho

³ Véase mi artículo «El drama sacramental en el *Códice de Autos Viejos*», en *Actas del Congreso Internacional «Teatro Español e Italiano del Quinientos»* (Volterra, 30 de mayo-2 de junio de 1991), organizado por el Departamento de Lenguas y Literaturas Extranjeras Modernas (Sección de Iberística) de la Universidad de Bolonia en colaboración con el de Filología Española (Sección de Literatura) de la Universidad de Valencia y con el Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale de Roma, en prensa. La relación entre el auto sacramental y la Contrarreforma es un problema no definitivamente resuelto, como se aprecia en la bibliografía existente al respecto, que aquí, debido a las limitaciones de espacio, no podremos considerar. Como complemento bibliográfico, remitimos a la *Bibliografía crítica para el estudio del auto sacramental con especial atención a Calderón*, de Ángel L. Cilveti e Ignacio Arellano (Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra-Edition Reichenberger, 1994), donde se puede encontrar información sobre ello.

⁴ Me complace expresar mi más sincero agradecimiento al Patronato de «The Hispanic Society of America» por el permiso concedido para el estudio y publicación de estas obras, así como por el envío de una copia microfilmada que me ha permitido su realización. Agradezco también a Marc Vitse la lectura de este artículo, así como sus observaciones, que he tenido muy en cuenta.

⁵ En *Teatro español del siglo XVI. Estudios histórico-literarios* (Madrid: M. Tello, 1885), pp. 140-41 y 231-34.

⁶ Jenaro Alenda y Mira, «Catálogo de autos sacramentales, historiales y alegóricos», publicado por J. P[az], *Boletín de la Real Academia Española*, VI (1919), 450-51, y IX (1922), 391-96 y 670-71.

⁷ Jean-Louis Flechniakoska, *La formation de l'«auto» religieux en Espagne avant Calderón, 1550-1635* (Montpellier: Imp. P. Déhan, 1961), p. 26.

Rayón, al Marqués de Jerez de los Caballeros (D. Manuel Pérez de Guzmán y Boza) y a Archer M. Huntington. Consta de 242 folios, en 4º, con letras varias del siglo XVI. Luis Sala Balust afirma que en realidad son dos diversos manuscritos: el primero es un registro de correspondencia del Arzobispo de Granada, D. Gaspar de Ávalos; y el segundo «consiste mayormente en poesías y otras curiosidades, recogidas por el licenciado Francisco de Porras de la Cámara (fallecido en 1616)»⁸, entre las que se encuentran los seis autos aludidos: *Aucto de Thamar* (fols. 17rº-18vº); *Acto del Sanctíssimo Sacramento. Año 1572*⁹ (fols. 26vº-30rº); *Auto del Sanctíssimo Sacramento* (fols. 30vº-35rº); *Avto del nacimiento* [...]. *Hecho en año de 72* (fols. 35vº-39rº); *Loa hecha año 1574. Vn acto hecho en el mesmo año* (fols. 39vº-41rº)¹⁰; y *Acto del Sanctíssimo Sacramento, hecho en Andújar, año 1575* (fols. 54vº-58vº)¹¹.

Como se deduce de los títulos y contenido de estas piezas anónimas, estamos en presencia de un repertorio formado por cuatro obras alegóricas dedicadas al *Sacramento* (la que lleva por encabezamiento *Loa hecha año 1574. Vn acto hecho en el mesmo año* se designa, en el índice o «Tabla por el abc de lo contenido en este cartapacio», con el título *Aucto del SS^{mo}. Sacram^{to}*., el cual responde a su temática), que se compondrían para la festividad del *Corpus*; una obra historial, el *Aucto de Thamar*, que dramatiza un tema del Antiguo Testamento sin alusiones eucarísticas y que pudo haberse compuesto igualmente para dicho día; y otra obra, de corte alegórico, el *Avto del nacimiento*, que parece escrita para representarse en la festividad litúrgica de la Navidad y que tampoco contiene referencias al Sacramento. En cuanto al problema de datación que pre-

⁸ Luis Sala Balust, «Cartas inéditas del P. Mtro. Juan de Ávila y documentos relativos a Fr. Domingo de Valtanás en la Hispanic Society of America», *Hispania Sacra*, XIV (1961), 155-70 (156-57). Francisco de Porras de la Cámara fue un compilador y escritor nacido en la ciudad de Sevilla, donde fue racionero de su Catedral desde 1588 (Cfr. Justino Matute y Gaviria, *Hijos de Sevilla, señalados en santidad, letras, armas, artes o dignidad*, Sevilla: Oficina del Orden, 1886-87, 2 vols., I, 288).

⁹ El 7 aparece reescrito sobre un 6.

¹⁰ La loa que se indica no aparece en el ms. y el auto está incompleto al faltarle los versos finales.

¹¹ Estos autos no aparecen recogidos por J. M. Regueiro y A. G. Reichenberger en *Spanish Drama of the Golden Age. A Catalogue of the Manuscript Collection at the Hispanic Society of America* (New York: The Hispanic Society of America, 1984), 2 vols. En la Biblioteca de Menéndez Pelayo (Santander), como parte de la «Colección de copias modernas de piezas de teatro que perteneció a Cañete», existe copia moderna de tres de ellos: *Auto del nacimiento* (M/331); *Loa hecha año 1574. Vn acto hecho en el mesmo año* (M/400); y *Acto del Sanctíssimo Sacramento, hecho en Andújar, año 1575* (M/348). De estos seis autos, sólo dos han sido publicados: el *Acto del Sanctíssimo Sacramento, hecho en Andújar, año 1575*, en Mercedes de los Reyes Peña, «Edición del *Acto del Sanctíssimo Sacramento, hecho en Andújar, año 1575*, y estudio comparativo con la *Farsa Sacramental del Desafío del Hombre*», *Archivo Hispalense*, 205 (1984), 105-45 (la edición en pp. 109-28), y en *El «Códice de Autos Viejos»*. *Un estudio de historia literaria*, ob. cit., III, 1370-1428 (la edición en pp. 1374-1404); y el *Aucto de Thamar*, en Mercedes de los Reyes Peña, «El *Aucto de Thamar* del Ms. B2476 de la Biblioteca de The Hispanic Society of America: estudio y edición», *Críticón*, 66-67 (1996), 383-414 (la edición en pp. 399-410).

sentan otras colecciones, ésta posee la gran ventaja de ofrecernos cuatro autos fechados: tres del *Sacramento*, en los años de 1572, 1574 y 1575; y el del *Nacimiento*, en 1572.

Dado que el *Aucto de Thamar* (340 versos) es sólo historial —dramatiza la historia narrada en el Libro II de Samuel, 13, 1-39, sin que se aluda en él a su valor prefigurativo ni al Sacramento— y que el *Auto del nacimiento* (496 versos), aunque alegórico, no contiene referencias eucarísticas, los excluirémos de nuestro estudio, pues no reúnen los dos rasgos fundamentales del auto sacramental, según la opinión más comúnmente admitida por la crítica: el motivo eucarístico y su tratamiento alegórico¹². Descartados los dos autos aludidos —*Aucto de Thamar* y el *Auto del nacimiento*—, nos centraremos en el estudio de los cuatro restantes de nuestra pequeña colección, a los cuales, por reunir los rasgos definitorios del género, se les puede aplicar en plenitud la calificación de autos sacramentales. Introducido el tema eucarístico en cada uno de ellos mediante distintos argumentos, sus personajes alegóricos adoctrinan a los espectadores sobre aspectos fundamentales del mismo, como veremos¹³.

1.— Con cuatro personajes (Cristiano Conocimiento, Fe, Género Humano y Simple) y un total de 660 versos, a los que habría que añadir los del cantar que cierra la obra, que no se recogen en el manuscrito, el *Acto del Santísimo Sacramento. Año 1572*, es, como va a ocurrir con otros de esta colección, «un sermón puesto en verso», es decir, puro adoctrinamiento, interrumpido sólo por las salidas cómicas del Simple. En él, la Fe encarga a Cristiano Conocimiento que convoque a los fieles a beber de la fuente de los siete sacramentos. Éste, dispuesto a cumplir prestamente el mandato, enumera una serie de prefiguraciones bíblicas, en las que Cristo aparece siempre como agua benéfica, e invita a llegar a la fuente y a beber de su agua al pueblo cristiano. A su llamada, acuden el Simple y el Género Humano. Mientras el primero permanece atado a sus necesidades más elementales, el segundo, que llega afligido y fatigado a causa del pecado de Adán, facilita con sus preguntas la exposición doctrinal, que gira en torno a dos grandes temas: la doble naturaleza de Cristo y su forma de estar presente en la Eucaristía. El Género Humano proclamará el valor redentor del agua de la fuente, pero el Simple continuará hasta el final preocupado por su hambre material y sin comprender el verdadero valor del pan eucarístico. Ambos, desde que entran en escena, vienen con actitudes muy distintas que se mantienen sin cambios durante toda la obra:

¹² Cfr. en Fernando González Ollé, ed., Fernán López de Yanguas, *Obras dramáticas*, Clásicos Castellanos, 162 (Madrid: Espasa-Calpe, 1967), p. XXXVII, por citar un ejemplo.

¹³ La condición de inéditos de tres de estos autos justifica el espacio que dedicaremos a su estudio y las citas realizadas.

JÉNERO HUM.	Vengo de sed fatigado.
	Sí, por Dios, dámelo ya [el licor bendito].
SIMPLE	Yo de hambre vine acá,
	buen señor.
JÉNERO HUM.	Yo a gustar deste licor.
SIMPLE	Yo a hartarme de comer.
JÉNERO HUM.	Yo solamente a beber
	en la fuente del amor ¹⁴ .

El auto, escrito en sextillas enlazadas, lleva una fecha: 1572, en la que el 7 aparece reescrito sobre un 6, como se aprecia claramente en el ms. y ya señaló Jenaro Alenda. El hecho de que la fecha de 1562 para la composición del auto puede ser más exacta lo acreditan —ya lo advirtió también el citado estudioso— los versos iniciales de la obra, que reproducimos por ser de gran interés para el propósito final de nuestro estudio:

[FE]	¿Cómo venís descontento, hermano amado? Dezí donde avéis estado, Christiano Conocimiento.
CONOC.	Señora, [e] estado en el Trento, do el Concilio es çelebrado; y vengo muy congoxado.
FE	Di por qué.
CONOC.	Señora, yo lo diré, que me tienblan pies y manos, viendo que los lutheranos te niegan, divina Fe. ¡O Fe mía!, ¿qué haré?, pues e visto

¹⁴ Biblioteca de «The Hispanic Society of America» (HSA, en adelante), Ms. B2476, fol. 27v^o, col. a. En la edición de los textos de este ms., he optado por el criterio de acercarlos al lector, modernizándolos en lo posible para facilitar su lectura. Desarrollo las abreviaturas, sin advertirlo; sigo el uso moderno en la puntuación, acentuación, empleo de las letras mayúsculas, y separación de palabras, señalando con el apóstrofo la elisión vocálica y respetando las contracciones frecuentes de la época (*deste, della, dese...*); en cambio, respeto la grafía antigua de los textos con algunas excepciones: reproduzco como simple la doble r inicial y tras *n*; transcribo la *i* larga [j] por *i*, y la grafía *u* por *v*, cuando tiene valor consonántico, y *v* por *u*, cuando su valor es vocálico; y pongo, siempre que es necesario, la cedilla en ç^{a/o/ta}, incluyendo en nota la lectura del ms. Como es habitual, se colocan entre corchetes las adiciones. Las razones de seguir un criterio conservador en cuanto a las grafías se apoyan en un deseo de mostrar el estado de escritura, que refleja los hábitos aún no sistemáticos de la época en que se compusieron —o al menos se copiaron— las obras, y en el hecho de que, al tratarse de textos del siglo XVI, el valor de las conservaciones puede resultar todavía no desechable.

- qu'el alemán antechristo,
 hechura del Cancervero,
 por seguir tras del Luthero
 niega la verdad de Christo.
- FE Dese pueblo me desisto,
 que yo só
 la que Christo dexó¹⁵
 escrita en los coraçones
 y por quien Roma pendones
 en mi defenssion alçó¹⁶;
 y en donde vienes só yo
 sustentada¹⁷.
- CONOC. Cierta sois muy defensada
 de christianos,
 mas los perros lutheranos
 no os quieren obedecer,
 mas procuran os morder
 como ravisos alanos.
- FE Guárdense, pues, de las manos
 de aquel rey
 Filipino, que de mi grey
 es tan grande defensor
 como fue el Emperador,
 su padre dél, *agnus Dei*;
 y, a los que en mi sancta ley
 quieren ir,
 firmes les pueden dezir
 qu'en la Iglesia y sus cimientos
 manan siete sacramentos,
 vénganlos a reçebir.
 A beber pueden venir
 muy de grado,
 porqu'es el licor sagrado
 a que los conbido yo
 sangre y agua que salió
 a Jesús de su costado¹⁸.

¹⁵ Verso hipométrico en el ms.

¹⁶ El ms. *alco*.

¹⁷ Desde el punto de vista métrico, este verso y el anterior formarían parte de una estrofa a la que le faltan 4 versos para alcanzar el total de 6 que poseen la mayoría de las restantes del auto con ese esquema; sin embargo, el sentido del texto no acusa dicha falta.

¹⁸ HSA, Ms. B2476, fol. 26v^o, cols. *a* y *b*.

Las referencias directas que contienen estos versos a sucesos de historia externa permiten afirmar que el auto se escribe en el reinado de Felipe II y muy posiblemente «hallándose todavía abierto el Concilio Tridentino», como indica J. Alenda¹⁹, el cual se desarrolla entre el 13 de diciembre de 1545 y el 4 de diciembre de 1563. De aquí, la plausibilidad de la fecha de 1562, que aparece enmendada, para la composición de la obra. En los citados versos, hay un claro discurso en contra del luteranismo, herejía que tanto preocupó a Felipe II y contra la que luchará con ardor el Concilio de Trento. En nuestro auto, igual que en la *Farsa sacramental de las bodas de España* (XCII del *Códice de Autos Viejos*), España aparece como bastión de la Contrarreforma y defensora a ultranza, a través de su monarca, de la fe católica, minada en parte por el luteranismo. Una farsa ésta en la que Amor Divino proclama a España como «archivo de su fe» y se declara «español»:

España, grand'es tu fee.
Hagase lo que quisieres,
que archivo de mi fee heres,
y yo te sustentare
mientras tu mi esposa fueres.

.....
España do la entereça
de la fee mas permanesçe,
cada uno se adereçe
de perfyçion y linpieça
porqu'el conbite se enpieçe.

.....
Españoles os llamais,
seguime qu'español soy,
y en todo lugar estoy
para que todos podais
ser mis conbidados oy²⁰.

La concepción de esta farsa y, en especial, la introducción de motivos nacionalistas en ella (España como novia del Amor Divino y con ello como la única legítima protectora de la fe cristiana) hacen pensar a Frauke Gewecke en una data tardía para la misma, aceptando como muy probable la fecha de representación propuesta por Eduardo González Pedroso²¹ y confirmada después por la

¹⁹ J. Alenda y Mira, «Catálogo de autos sacramentales, historiales y alegóricos», publicado por J. P[az], *Boletín de la Real Academia Española*, IX (1922), 394.

²⁰ Léo Rouanet, ed., *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, ob. cit., IV, 14-28, pp. 25 (vv. 326-30) y 27 (vv. 396-400 y 406-10).

²¹ Frauke Gewecke, *Thematische Untersuchungen zu dem vor-Calderonianischen «Auto Sacramental»* (Genève: Droz, 1974), p. 216.

crítica: 1570²²; es decir, nacida dentro del mismo clima espiritual, político y religioso en el que se escriben los autos de nuestra colección. Producto igualmente de ese clima es el *Aucto de la Iglesia* de Joan Timoneda (*Misteri ecclesiastich en la qual se tracta com la Esglesia militant vé desterrada de Inglaterra, y de parts de Francia, y de Alemaña fugida. Compost per Joan Timoneda en lloor del sanctissim Sagrament*), incluido en su *Primer Ternario Sacramental* (Valencia, Joan Navarro, 1575) y representado —según el autor— ante el Arzobispo D. Juan de Ribera, en 1569. En él también aparece España como gran defensora de la fe, estragada en otras naciones:

ESG. Só la Esglesia militant
de Inglaterra desterrada,
y esposa de Deu amada,
camí pera la triumphant
eterna, y glorificada.
Lachrymosa, y fugitiva
vinch de Francia y Alemaña
a la perfecta cabaña,
ahon la fée, y charitat viva
resedeix en nostra España²³.

Cuando Cristo, su esposo, al que entra buscando, le pregunta la causa de su aflicción, la Iglesia le responde:

ESG. Estos de la falsa lliga,
estos que han romput la fée
y ‘m tenen per enemiga.
Estos falsos Lutherans
cruels y desagrayts
de tos dons bens infinits:
dexen lo nom de Christians
per seguir sos apetits²⁴.

Cristo entonces la reconforta, argumentándole su invencibilidad y esgrimien-
do, entre otras, estas razones con las que concluye su réplica:

²² Véase Mercedes de los Reyes Peña, *El «Códice de Autos Viejos»*. Un estudio de historia literaria, ob. cit., I, 188-94.

²³ Juan de Timoneda *Obras*, ed. y prólogo de Eduardo Juliá Martínez (Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1947-48), 3 vols., II, 146.

²⁴ Ibid., p. 150.

[CHR.] En fí que, pera abreviar,
 si la secta Lutherana
 t' es cruel, t' es inhumana,
 un Pastor te ha de exalçar
 de la montaña Romana.

Gregori tretze 's nomena
 lo cual posa molt complida
 per ses ovelles la vida,
 y porta sobre la esquena
 a la ovella convertida.

Y Felip, Real Pastor,
 que per fée son nom comença,
 com a catholic dispensa
 servirte, ser defensor:
 y per só no ya qui 'l vença.

Si mires, esposa mía,
 per la mar un Pastor Joan
 navega ab fée y esforç gran,
 perque passes en Turquía
 y desterres lo Soldán.

Puix tants te son favorables
 no penses esposa en res,
 que bastants son estos tres
 a llançar, sent tan amables,
 los Lutherans al través²⁵.

Estas alusiones al papa Gregorio XIII y a la batalla de Lepanto, así como otra a la noche de San Bartolomé, hicieron a Henri Mérimée descartar la fecha de representación de la obra dada por el autor —1569—, propugnando la del *Corpus* de 1573²⁶. Carmen García Santosjuanes cree, sin embargo, que no debe descartarse la posibilidad de que se representara en 1569 «y que, a partir de 1573, Timoneda lo escribiera de nuevo, actualizándolo con personajes y acontecimientos contemporáneos»²⁷. De cualquier forma, es una obra que responde perfectamente al clima al que aludíamos y que sirve muy bien a los propósitos del presente trabajo; de aquí que nos hayamos detenido en ella y entresacado ciertos pasajes.

²⁵ Ibid., pp. 151-52.

²⁶ Cfr. Henri Mérimée, *L'art dramatique à Valencia depuis les origines jusqu'au commencement du XVIII^e siècle* (Toulouse: Édouard Privat, 1913); trad. española por Octavio Pellissa Safont (Valencia: Institució Alfons el Magnànim-Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1985), 2 vols., I, 217.

²⁷ Carmen García Santosjuanes, «El teatro religioso de Joan Timoneda», en Joan Oleza Simó (dir.) y Manuel V. Diago Moncholí (coord.), *Teatros y prácticas escénicas. I: El Quinientos valenciano*, (València: Institució Alfons el Magnànim, 1984), 137-61 (143).

2.— El *Acto del Sanctísimo Sacramento. Año 1572*²⁸, que acabamos de analizar, no es el único de los cuatro que estudiamos del Ms. B2476 donde se alude a los enemigos del cristianismo y a Felipe II como denodado defensor de la fe. En el *Acto de 1574*, muy semejante a aquél en estructura, contenido y propósito, vuelven a hacerse referencias explícitas a ello. Aquí es el Temor Divino el que viene afligido, siendo las preguntas de Justicia Divina, las que propician la exposición de las razones de su congoja:

TEMOR	Hermana mía Justicia, mi dolor es de ver quán sin temor los paganos con afán por donde quiera que van nos offenden sin pavor; y aquel falso transgresor de su ley y Gran Turco, indigno rey, muy contrario nos es visto contra la gente de Christo y los de su sancta grey. <i>Domine memento mey,</i> que ofendido os veo, mi Dios subido, y sin dello se doler anda el mundo a su plazer en mill peccados metido. Esto me tiene afligido que yo digo, que soy dello buen testigo, que si en el mundo malvado cesare tanto peccado tanbién çesaría el castigo; mas anda aquel enemigo que del çielo cayó con sobervio zelo hecho del mundo señor, y a mí, que soy el Temor de Dios, no estiman un pelo.
JUSTICIA	El alto y sumo consuelo y su favor será con ellos, Temor,

²⁸ Cuando para diferenciar este auto utilizamos, además de su título, la fecha que lo sigue, ésta será siempre la que figura corregida en el ms.: 1572.

no muestres tanta tristeza;
 y la summa fortaleza
 de Filipo, su señor,
 este grande defensor
 de la España,
 porná tal defensa y maña
 en sus tierras que corriendo
 les hará volver huyendo
 y escombrarán la campaña.
 También la falsa zizania
 lutherana
 conoçerá qu'es muy vana
 su opinión y error nefando,
 y contino irá triunfando
 la Sancta Iglesia Romana;
 por lo qual, de buena gana
 publiquemos
 que dexe esos extremos,
 quiten el mundo soluto²⁹,
 vengan a coger el fruto³⁰
 qu'en nuestra guarda tenemos³¹.

En este auto, serán un Romero —que representa al Género Humano— y un Simple los personajes que acudirán a la llamada para coger el fruto sagrado. Igual que en el *Acto del Sanctísimo Sacramento. Año 1572*, las preguntas del Romero —allí Género Humano— facilitan la explicación del misterio eucarístico, la cual se desarrolla sin la menor tensión dialéctica, pues el personaje está también convencido de antemano. Sólo las salidas cómicas del Simple ponen una nota de humor en tan sesudo y serio discurso. El auto (332 versos), escrito en el mismo metro y estrofa que el anterior —sextillas enlazadas—, se encuentra incompleto y sin la loa que, como ya he señalado, se anuncia en su título³², pero, aunque le falta su final, ello no es óbice para nuestro propósito en este trabajo, pues, cuando se interrumpe, ya está completamente centrado en la explicación del misterio eucarístico.

Si en el primer auto —1572— era el luteranismo el enemigo de la fe cristiana, ahora —1574—, serán dos las fuerzas contrarias: el luteranismo —«la falsa

²⁹ Verso hipermétrico en el ms.: y *quiten el mundo soluto*, que he corregido.

³⁰ Ibid.: y *vengan a coger el fruto*.

³¹ HSA, Ms. B2476, fols. 39v^o, cols. *a* y *b*, y 40r^o, col. *a*.

³² En el mismo estado, se halla en la copia moderna de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander: Ms. M/400. La parte conservada contiene menor información teológica y bíblica que el *Acto del Sanctísimo Sacramento. Año 1572*, sin que aparezcan en ella fragmentos líricos.

zizania lutherana»— y el islamismo —«y aquel falso transgresor / de su ley / y Gran Turco, indigno rey»—, contra el que combatirá victoriosamente «la summa fortaleza / de Filipo [...], / este grande defensor / de la España». La lucha contra el protestantismo en Europa y la contención del peligro turco en el Mediterráneo son objetivos fundamentales de la política internacional de Felipe II. En España, el temor de una invasión turca estaba acentuado por el problema de los moriscos, que «llegó a aparecer ante los gobernantes españoles como una auténtica pesadilla», en palabras de José Luis Comellas³³. Aunque tras la dispersión por toda España de los moriscos de Granada, en 1571, la sublevación de éstos (1568) estaba virtualmente resuelta, los contactos de los que perseveraban en el Islam con los turcos continuaron durante el reinado de Felipe II³⁴, siendo a esa posibilidad de una intervención del imperio otomano en nuestro suelo a la que podrían aludir los versos con los que Justicia tranquiliza a Temor, asegurándole la victoria de las armas filipinas; sin descartar que tal vez pudiera tratarse de una alusión más general al peligro turco.

3.— También contra la «herejía» se lucha en otro de los cuatro autos sacramentales de esta colección: el *Auto del Santísimo Sacramento*, en el que se introducen Dos Pastores; Un villano llamado Falsedad; Una vieja, la Herejía, su madre; Figura y Figurado. Aquí la «herejía» aparecerá bajo la forma del judaísmo, defendida por Falsedad y Herejía. Escrito en quintillas y con un total de 742 versos (loa: 46 vv. + obra: 696 vv.), su asunto, igual que en los dos anteriores, es la Eucaristía, como se indica en la loa:

Y pues todo sois loor,
quiero usar de coyuntura³⁵
con declarar el tenor³⁶
de un auto de gran primor,
fino y de sacra letura,
do por precio singular
tratará deste manjar
y, pues oy le festejamos,
bien será que dél hagamos
regozijo muy sin par³⁷.

³³ En *Historia de España Moderna y Contemporánea (1474-1975)*, 6ª ed. (Madrid: RIALP, 1978), p. 161. Como el citado historiador indica, los moriscos «mal convertidos al cristianismo, aferrados a sus viejas prácticas, sus vestidos, su lengua y su cultura, constituían un quiste inasimilable dentro de la población española. Contra el mal se estrelló, una y otra vez, todo intento de integración en la vida común» (Ibid., p. 160).

³⁴ Cfr. Marqués de Lozoya, *Historia de España, IV* (Barcelona: Salvat, 1967), pp. 193-203.

³⁵ El ms. *cojontura*.

³⁶ El ms. *tener*.

³⁷ HSA, Ms. B2476, fols. 30vº, col. a.

Su argumento se plantea como un debate dialéctico que tiene como fondo el derrocamiento de la Ley Vieja o Ley de Moisés por la Ley Nueva o Ley de Gracia. Dicho debate lo protagonizan, primero, Figura y Figurado, que, encarnando los conceptos que sus términos encierran (prefiguraciones bíblicas / cumplimiento de las mismas), disputan su primacía tras la venida de Cristo, para terminar con el reconocimiento de que son inseparables. Después, la presencia de Dios en la Eucaristía (Ley Nueva), proclamada por los dos Pastores en su canto de entrada en escena y defendida también por Figura y Figurado, introduce el tema de la negación de la venida de Cristo (Ley Vieja) por Falsedad y Herejía. La obra acaba con la conversión de la primera y la condena de la segunda por permanecer en el error, a la cual se amenaza con el fuego inquisitorial si no se bautiza:

FIGURADO ¡Alto!, vieja, caminá,
 pues vendéis cosas livianas,
 qu'el castigo cerca está.
 Para ti y tus servidores³⁸
 que imitan esos errores
 falsos y de mal gobierno,
 está un fuego del infierno
 y un tormento de dolores.

FALSEDAD ¡Alto!, caminemos³⁹,
 que, pardiés, si no baptiza
 antes que a la cruz lleguemos,
 que emos de hazer çeniza
 porque con ella acabemos.

FIGURADO ¡Alto, pues! Así aquí della
 y en torno que la llevamos
 una cançión le digamos
 que trate en ella y por ella,
 pues la fiesta así acabamos.

Villan[cico]

*Haga fin en este día
 la falsa vieja Herejía⁴⁰.*

El problema de los conversos judaizantes era otro de los peligros que amenazaban el catolicismo español del siglo XVI. Aunque en este auto no se hace referencia al luteranismo, el tema de la presencia de Dios en la Eucaristía y su

³⁸ Verso hipométrico en el ms.: *para ti y a tus seruidores*, que he corregido.

³⁹ Verso hipométrico en el ms.

⁴⁰ HSA, Ms. B2476, fol. 35r^o, cols. *a* y *b*.

afirmación es de nuevo el que motiva el conflicto de los dos Pastores y Figura y Figurado con Falsedad y Herejía. La Ley de Moisés, personificada bajo la denominación de Moselina, está también presente en una farsa sacramental del *Código de Autos Viejos*, a la que da nombre: la *Farsa del sacramento de Moselina* (LXXVIII). En ella, Moselina, ante la Ley de Gracia —que proporciona el verdadero pan de hartura: el pan sacramental sobre el que se dialoga—, se siente mal y fallece y, mientras la llevan a enterrar, un villancico en el que se condena a sus seguidores al fuego inquisitorial cierra la obra: «*Quien dijere Moselina, / hechale fuego y arda ayna*»⁴¹.

En época anterior a estas dos obras a las que acabamos de referirnos, la Ley Vieja —bajo el nombre de Sinagoga— había protagonizado ya la *Farsa de la Iglesia* (240 vv.), de Diego Sánchez de Badajoz, donde se la enfrenta también a la Ley Nueva —aquí Iglesia—. Aunque existe una fuerte oposición entre ambas y aquélla es víctima continua de los denuestos y vituperios de un Pastor, no se alude al fuego inquisitorial ni se relaciona la farsa tan estrechamente con la Eucaristía. Estos versos pronunciados por Iglesia:

y con amor muy entero
 en su cuerpo verdadero
 trocó el maná del desierto.
 Este quiero y este sigo,
 mi esposo humano y diuino,
 mi Dios, mi señor y amigo;
 hasta el fin mora conmigo
 en forma de pan y vino⁴².

son los únicos sacramentales de la misma, que termina con la desaparición de la Sinagoga, al huir del agua del bautismo que se niega a recibir, y el triunfo de la Iglesia.

Nuestro auto, con una amplia erudición bíblica como era de esperar teniendo entre sus personajes a Figura y Figurado, presenta, a diferencia de los dos anteriores del Ms. B2476 ya estudiados, una cierta tensión dramática, fruto de la oposición entre Figura y Figurado y de éstos frente a Falsedad y Herejía.

4.— Una tensión dramática más acentuada, que no se reduce al plano dialéctico sino que llega incluso a las manos, nos ofrece el *Acto del Santísimo Sacramento, hecho en Andújar, año 1575*, donde, a diferencia de los otros tres de la colección, no se alude a la herejía. Escrito en quintillas y con un total de

⁴¹ Léo Rouanet, ed., *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, ob. cit., III, 297-315, p. 315 (vv. 572-73).

⁴² Diego Sánchez de Badajoz, *Recopilación en metro (Sevilla, 1554)*, trabajo de Seminario bajo la dirección de Frida Weber de Kurlat (Buenos Aires: Universidad, 1968), p. 465, vv. 118-25.

673 versos (loa: 30 vv. + obra: 643 vv.), tiene como asunto la Eucaristía, bajo el argumento del desafío con que Lucifer reta al Hombre —Simplicidad Cristiana—, airado aquél por las prerrogativas de las que éste goza, entre ellas las de comer «el angélico manjar» y «ser aposento del mismo Dios verdadero». Un manjar que proporciona al Hombre la victoria en la lid y cuya naturaleza, valor redentor y condiciones para su recepción se explican. Y de nuevo resulta obligado hacer una breve referencia al *Códice de Autos Viejos*, pues este auto está muy relacionado con una pieza del citado repertorio: la *Farsa sacramental del desafío del Hombre* (XC), al ser con muchas variantes la misma obra, si bien la *Farsa* presenta una clara superioridad dramática, poética y teológica sobre el *Acto*⁴³.

Tras la presentación de estos cuatro autos del Ms. B2476 de la Biblioteca *The Hispanic Society of America*, de temática y personajes alegóricos, centrados en la Eucaristía como sus títulos reflejan, con una acción situada en un «hoy» correspondiente a la festividad del *Corpus* y la plausible presencia del Sacramento durante su representación —como se infiere de algunos de sus versos—, y con alusiones explícitas a las «herejías» que amenazaban el nacional catolicismo español —luteranismo, islamismo y judaísmo—⁴⁴, podemos afirmar que sus características no sólo nos permiten calificarlos genéricamente de autos sacramentales sino considerarlos como fruto del clima contrarreformista que se respiraba en España durante y tras la celebración del Concilio de Trento. Recordemos que en su convocatoria y desarrollo jugaron un importante papel los monarcas españoles —Carlos V y Felipe II—, así como sus teólogos y sus prelados, y que los decretos tridentinos fueron aceptados en España, el 12 de julio de 1564 —por cédula real de Felipe II—, pocos días después de la publicación de la bula de aprobación absoluta y general del Concilio por Pío IV (30 de junio: Bula *Benedictus Deus*).

La atención primordial que se concede al tema de la Eucaristía en estos autos compuestos para su festividad, donde se trata de mostrar sus excelencias e instruir al pueblo sobre aspectos fundamentales de este misterio, hay que relacionarla, a mi juicio, con la lucha, mediante la propagación de las doctrinas de la ortodoxia católica, contra el protestantismo; con la necesidad de aleccionar al pueblo en materia religiosa, a través de la predicación y el arte, manifestada por

⁴³ Para la edición del auto y su comparación con la farsa, véase Mercedes de los Reyes Peña, «Edición del *Acto del Santísimo Sacramento, hecho en Andújar, año 1575*, y estudio comparativo con la *Farsa Sacramental del Desafío del Hombre*», art. cit., y en *El «Códice de Autos Viejos». Un estudio de historia literaria*, ob. cit., III, 1371-1428.

⁴⁴ Bien es verdad que el islamismo y el judaísmo no pueden ser considerados como herejías en el sentido propio del término, pero lo son en el contexto español de la época, pues eran religiones practicadas en nuestro suelo por cristianos nuevos, mal convertidos al cristianismo desde ambas leyes. De aquí, el uso del término entrecomillado.

el Concilio de Trento en sus sesiones XXIV (cap. VII) y XXV («De la invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes»)⁴⁵; y con el deseo que se advierte en dicho Concilio de hacer «volver la fiesta del Corpus al espíritu de su institución», si bien afirmando su valor como arma de combate contra sus enemigos desde el esplendor y la alegría (Sesión XIII, cap. V). Con estas últimas palabras conectamos, en parte, con una de las ideas de Marcel Bataillon, para quien el auto sacramental resultaría de «una transacción entre la costumbre ya inveterada de celebrar el Corpus con representaciones teatrales y las exigencias de la reforma católica que, en tiempos del Concilio de Trento, pretendía volver la fiesta al espíritu de su institución»⁴⁶. Sin embargo, los documentos y textos hasta ahora mencionados en nuestro estudio, así como otros a los que aludiremos más adelante, permiten matizar la teoría del célebre hispanista francés, cuando sugiere que la explicación dada por muchos críticos a la creación del auto sacramental por España «en la época en que se convirtió en campeona del catolicismo contra los protestantes, porque de esa manera exaltaba la presencia real contra los hereéticos que atacaban la doctrina de los sacramentos», no puede sufrir un examen serio, y cuando postula, en cambio, que «el nacimiento de un teatro eucarístico destinado al Corpus nos parece que no es un hecho de *Contrarreforma*, sino un hecho de *Reforma católica*»⁴⁷.

Para el citado hispanista, la explicación antiprotestante del auto sacramental no se basa en ningún testimonio de los contemporáneos de su apogeo, y tropieza con dos graves objeciones: primero se pregunta por qué, si el auto sacramental hubiera sido considerado en su tiempo como dotado de un valor apologético contra la herejía, no habría sido un género imitado o elogiado por los católicos de otros países en virulenta lucha contra el protestantismo; y, a continuación,

⁴⁵ Véase *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, traducido al castellano por Ignacio López de Ayala. Agrégase el texto latino corregido según la edición auténtica de Roma, publicada en 1564 (Madrid: Imprenta de Repullés, 1817), 5ª ed., pp. 323-24 y 353-58, respectivamente.

⁴⁶ Marcel Bataillon, «Ensayo de explicación del *auto sacramental*», en *Varia lección de clásicos españoles* (Madrid: Gredos, 1964), 183-205 (195). Traducción del artículo: «Essai d'explication de l'*auto sacramental*», *Bulletin Hispanique*, XLII (1940), 193-212.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 185 y 189, respectivamente. Si bien al redactar mi tesis doctoral (leída en 1983 y publicada en 1988) coincidía con el citado hispanista al afirmar, sirviéndome de sus palabras, que «es en ese deseo que se advierte en tiempos de Trento de hacer volver la fiesta del *Corpus* al espíritu de su institución, donde creemos que se encuentra la causa de la atención primordial que se concederá al tema del Sacramento en las representaciones compuestas para su festividad, cuyas excelencias tratan de mostrar» (*El «Código de Autos Viejos». Un estudio de historia literaria*, ob. cit., I, 205), hoy estimo —como lo hacía, en 1991, en la ponencia leída en el Congreso de Volterra ya aludido— que esta idea debe relacionarse de manera mucho más directa con la *Contrarreforma*.

por qué no se encuentran en ellos frecuentes alusiones a los heréticos, basándose en el ejemplo que ofrece el *Códice de Autos Viejos*⁴⁸.

Comenzando por la última objeción, conviene precisar que en ese amplio repertorio son más de tres las farsas en las que se alude al luteranismo y se defienden los procedimientos inquisitoriales contra la herejía protestante⁴⁹; y en todas —podría decirse— se lucha contra ella de una forma indirecta, mediante la repetida afirmación de la ortodoxia católica. Es lo que pasa con los cuatro *Autos del Sacramento* que nos ocupan, pues en dos de ellos se alude explícitamente en términos muy negativos al luteranismo, con su correspondiente condena, y en los cuatro se defiende la doctrina católica sobre el misterio eucarístico. En cierto modo, esta manera de proceder —la lucha contra la herejía por la sencilla y mera afirmación de la ortodoxia católica—, correspondería a una estrategia definida en unos versos significativos del auto sacramental, de Calderón, *El Santo Rey Don Fernando (Primera parte)*, citados por William J. Entwistle⁵⁰. Cuando en él Apostasía se confiesa «albigense» y dispuesta a defender sus doctrinas «en públicas conclusiones», el Rey exclama:

Para esas cuestiones, nunca
daré en mis reinos licencia,
que a la Fe cerrar los ojos,
y al hereje las orejas⁵¹.

Así, en muchos dramas sacramentales, no se dejaría lugar para la expresión de las doctrinas heréticas, evitando de esta manera el riesgo de su posible difusión⁵²; sólo se lucharía contra ellas a través de la exposición de la doctrina cató-

⁴⁸ «De noventa y cinco piezas religiosas de que consta la colección —escribe Marcel Bataillon—, de las que al menos una treintena son *sacramentales* en toda la extensión de la palabra, solamente tres atacan a la heterodoxia, y aun éstas no apuntan de manera especial a las herejías relativas al Santísimo Sacramento» («Ensayo de explicación del *auto sacramental*», art. cit., pp. 185-86; la cita en p. 186).

⁴⁹ Véase Mercedes de los Reyes Peña, *El «Códice de Autos Viejos». Un estudio de historia literaria*, ob. cit., I, 194-200, apartado: «Ecos en el CAV de la acometida protestante de la década de 1550 y de la represión inquisitorial de que fue objeto».

⁵⁰ En «La controversia en los autos de Calderón», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, II, 3 (1948), 223-38 (233).

⁵¹ Lo cual no impide que en obras como *El nuevo hospicio de pobres* o en *No hay instante sin milagro*, muy cercanas en el tiempo a *El Santo Rey Don Fernando*, Apostasía pueda exponer muy a sus anchas sus teorías. La cita en Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas, III. Autos sacramentales*, recopilación, prólogo y notas por Ángel Valbuena Prat, 2ª ed., 1ª reimpr. (Madrid: Aguilar, 1987), p. 1.282, col. a.

⁵² Sobre el peligro de las refutaciones, directas o indirectas, de las doctrinas de Lutero por suponer una exposición al menos somera de las mismas, y la prohibición de cierto número de aquéllas por la Inquisición, consciente de dicho peligro, véase Augustin Redondo, «Luther et l'Espagne de 1520 à 1536», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, I (1965), 109-65 (129-30).

lica sobre el sacramento de la Eucaristía, principal piedra de choque contra el protestantismo, emanada con toda exactitud y precisión del Concilio de Trento. Recordemos, como muy bien indica Aurora Egido, que «la Eucaristía se convirtió en el sacramento capital, tras el Concilio de Trento, y los sermones sobre el tema fueron muy abundantes, tanto en el Corpus, como durante todo el año»⁵³; y que el empleo del término *transustanciación* —o del verbo *transustanciar*—, presente en diez farsas del *Código de Autos Viejos* y en uno de nuestros autos, aunque no nuevo en el Concilio de Trento, adquiere en él una significación nueva: la de descartar la herejía de la permanencia de la sustancia del pan⁵⁴. Si bien es verdad que, en los cuatros autos que estudiamos, el verbo *transustanciar* sólo aparece en el *Acto del Sacramento, hecho en 1574*:

[TEMOR] que haze en Christo excelente
 y divinal
 una conversión real,
 que con divina elegancia
 en Christo se transustancia,
 este pan material⁵⁵.

el concepto que encierra se halla también en los tres restantes:

a) *Acto del Sanctísimo Sacramento. Año 1572*:

[CONOCIM.] el pan que ves de elegancia
 haze en Dios su conversión,
 y no está por extensión
 sino en perfecta substancia⁵⁶.

b) *Auto del Sanctísimo Sacramento*:

[FIGURADO] ¿Cómo trasmutó en divino
 su cuerpo el⁵⁷ pan, me di?
FIGURA Como quando volvió allí
 el ser de agua en dulce vino.
 Si lo quieres bien saber⁵⁸,

⁵³ Aurora Egido, *La fábrica de un auto sacramental: «Los encantos de la culpa»* (Salamanca: Universidad, 1982), p. 93.

⁵⁴ Cfr. J. M. Rovira Belloso, *Trento. Una interpretación teológica* (Barcelona: Herder, 1979), pp. 323-26.

⁵⁵ HSA, Ms. B2476, fol. 41r^o, col. b.

⁵⁶ Ibid., fol. 29r^o, col. a. El último verso citado, copiado entre renglones, lleva en el margen izquierdo la llamada de atención: «ojo», que se sitúa entre éste y el siguiente.

⁵⁷ El ms. *en*.

⁵⁸ Verso hipermétrico en el ms.: y si lo quieres bien saber, que he corregido.

mira por aquel poder
que tuvo sin más pasión
la vara del grande Arón⁵⁹
que el ser volvió en otro ser⁶⁰.

c) *Acto del Sanctísimo Sacramento, hecho en Andújar, año 1575:*

[CONSEJO] El ojo con que le vemos
pan pensará que se vee,
mas por virtud de la fe
gran certidumbre tenemos
cómo ya no es lo que fue⁶¹.

Quizá se nos pudiera objetar, en relación al momento del nacimiento del género, que obras tales como la *Farsa Sacramental* de Fernán López de Yanguas, la *Farsa del Santísimo Sacramento* de 1521 —contempladas ya por la crítica como autos sacramentales— o las obras escritas para la festividad del *Corpus* por Diego Sánchez de Badajoz son anteriores a ese fuerte clima contrarreformista que se vive en la España de la segunda mitad del siglo XVI, época en la que el auto sacramental se consolida y alcanza plenamente sus características definitorias⁶². Dejando a un lado la *Farsa Sacramental* por habernos llegado sólo algunos fragmentos de ella, debemos advertir que en la copla 30 de la *Farsa del Santísimo Sacramento*, se califica ya de «hereje y vano» a aquel que niega, por no ajustarse a las leyes naturales, la creencia de la conversión del pan y el vino en el cuerpo y la sangre de Cristo:

⁵⁹ Término corregido en el ms. sobre *agua*.

⁶⁰ HSA, Ms. B2476, fol. 34r^o, col. b. El último verso es hipermétrico en el ms.: *que voluio el ser en otro ser*.

⁶¹ Mercedes de los Reyes Peña, «Edición del *Acto del Sanctísimo Sacramento, hecho en Andújar, año 1575*, y estudio comparativo con la *Farsa Sacramental del Desafío del Hombre*», art. cit., p. 121, vv. 409-13.

⁶² Antes de entrar en la consideración de tales piezas, tal vez convenga precisar el sentido del término «Contrarreforma», pues, aunque unido al Concilio de Trento, su significado es más amplio. Entendemos por tal «la actividad de la Iglesia y de las naciones católicas en orden a efectuar la *reformatio in capite et in membris* que venía pidiendo la Cristiandad [...] y en orden a la defensa de los dogmas y de la autoridad romana, contra la revolución religiosa protestante», Contrarreforma de la que —como ya hemos señalado— el Concilio de Trento fue uno de sus principales artífices y Felipe II un propulsor muy destacado (Cfr. Quintín Aldea Vaquero, Tomás Marín y José Vives, *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, dirigido por ... (Madrid: CSIC, 1972-75), 4 vols., I, 609-10). Para la lucha de Felipe II contra la herejía y su apoyo al Santo Oficio, véase, entre otros, Geoffrey Parker, *Felipe II* (Madrid: Alianza, 1984), pp. 124-30.

[FE] Quien con las reglas de naturaleza
 nivela el poder de Dios soberano,
 juzgalle devemos hereje y por vano,
 pues que lo estrecha con tanta rudeza⁶³;

Y, en cuanto a Diego Sánchez de Badajoz, cuya producción dramática debe situarse entre 1525 y 1547, Miguel Ángel Pérez Priego admite que a esa imagen popular que de Lutero y de sus doctrinas tenía por entonces el hombre corriente cabría atribuir, en todo caso, «la relativa insistencia con que Diego Sánchez —aun sin un inmediato propósito apologético— exalta en sus farsas puntos doctrinales cuestionados por Lutero, como la penitencia, la eucaristía o, conforme sugiere C. Sabor de Cortázar, el valor de las obras para la conquista de la salvación»⁶⁴; y, en su *Farsa del Santísimo Sacramento*, cuya acción se desarrolla el día del *Corpus* —en presencia del Sacramento— y en la que se explica el misterio eucarístico, cuando el pastor Juan pregunta por cómo puede estar Dios a la vez en la hostia consagrada y en el cielo, el pastor Pablo lo denuesta, se lo explica y exclama: «Yo lle diera malos hados / al ereje resabido»⁶⁵. Por su parte, y situándonos en el polo cronológico opuesto de la historia del auto sacramental, Eugenio Frutos, a propósito de los autos sacramentales calderonianos, afirma que «el carácter contrarreformista se acusa en hacer de la Eucaristía el centro del dogma y el motivo de los Autos»⁶⁶, palabras también aplicables en cierta medida a las obras quinientistas que estudiamos. Y, continuando con Calderón,

⁶³ Fernando González-Ollé, «La Farsa del Santísimo Sacramento, anónima, y su significación en el desarrollo del auto sacramental», *Revista de Literatura*, XXXV, 71-72 (1969), 127-65 (150). Recordemos que antes de finales de 1520 y primeros meses de 1521, como indica Augustin Redondo, los escritos de Lutero no parece que hubiesen verdaderamente penetrado en los reinos españoles. En abril de 1521, el Inquisidor General y el Consejo Real toman medidas para impedir la difusión de tales obras y, a fines de 1520 o en 1521, hay, por lo menos, dos refutaciones a las tesis luteranas escritas por españoles. El año de 1521 es, junto a los de 1523-25, 1528-31 y 1535, un momento privilegiado de penetración de las obras del heresiarca, de ofensiva luterana, y de su correspondiente contraofensiva. Para Augustin Redondo, de quien tomamos estos datos, más que de un luteranismo propiamente dicho se trata de «souffles luthériens qui passent sur l'Espagne entre les années 1520 et 1536» (Cfr. en «Luther et l'Espagne de 1520 à 1536», art. cit.; la cita en p. 165).

⁶⁴ Miguel Ángel Pérez Priego (ed.), Diego Sánchez de Badajoz, *Farsas* (Madrid: Cátedra, 1985), p. 27.

⁶⁵ Diego Sánchez de Badajoz, *Recopilación en metro (Sevilla, 1554)*, p. 358 (vv. 115-16). Para M. Bataillon, las farsas compuestas por este dramaturgo para el *Corpus* —«farsas, afirma, que merecerían plenamente ya el título de farsas sacramentales»— no son «un teatro de Contrarreforma en el sentido estricto (antiprotestante) de la palabra», sino que obedecen a «la voluntad de depuración y de cultura religiosa que animaba entonces a la capa selecta del clero, particularmente en España» («Ensayo de explicación del auto sacramental», art. cit., pp. 188-89).

⁶⁶ Eugenio Frutos, *La filosofía de Calderón en sus Autos Sacramentales* (Zaragoza: Institución «Fernando El Católico», 1981), p. 89.

no vacilan en aseverar E. Rull y J. C. de Torres que «la levantada polémica contra herejes, justo el elemento que le parecía a Marcel Bataillon irrelevante a la hora de encontrar una causa que determinase la función del simbolismo sacramental en los orígenes del auto», es «el eje del *tema* y el fundamento de lo que el propio Calderón llamó *argumento*» en un auto sacramental como *El primer blasón del Austria*⁶⁷. A la luz de los textos del Ms. B2476 y a partir de todos los testimonios aquí aducidos, parece pues deseable matizar el juicio quizá demasiado general de Bataillon —sitúa él su análisis en el nivel globalizador de la evolución de las mentalidades— y otorgarle más importancia a la lucha antiherética en el proceso de formación y afirmación del auto sacramental⁶⁸.

Del igual modo habría que volver sobre otro de los argumentos de Marcel Bataillon, el de la falta de testimonios de los contemporáneos del apogeo del auto sacramental para la explicación antiprotestante del mismo. Aquí se podría alegar la conocida respuesta que da el VILLANO a la pregunta «¿Y qué son Autos?» que le formula la LABRADORA de la *Loa entre un villano y una labradora*, escrita por Lope de Vega, entre 1632 y 1635, para acompañar a su auto sacramental *El dulce nombre de Jesús*:

Comedias
a honor y gloria del pan,
que tan devota celebra
esta coronada Villa:
porque su alabanza sea
confusión de la herejía,
y gloria de la fe nuestra,
todos de historias divinas⁶⁹.

Como queda de manifiesto en esta definición, la finalidad del auto sacramental es la lucha contra la herejía: en concreto, la que negaba la doctrina dogmática sobre la Eucaristía, la cual se hará desde la alabanza, no desde el debate de las doctrinas contrarias. Este testimonio literario se podría completar con el más

⁶⁷ Calderón y Nördlingen. *El auto «El primer blasón del Austria» de don Pedro Calderón de la Barca*, estudio y edición de Enrique Rull y Juan Carlos de Torres (Madrid: CSIC, 1981), pp. 72-73.

⁶⁸ Alain Saint-Saëns, en una obra publicada en fecha reciente, *Art and Faith in Tridentine Spain (1545-1690)* (New York: Peter Lang, 1995), sin negar la hipótesis postulada por Bataillon, reivindica para el auto sacramental el papel de defensor del dogma de la fe católica frente a la herejía protestante: «Without a doubt —nos dice—, ‘the *auto sacramental* is indicative of the Catholic reform’ to borrow Marcel Bataillon’s term, but it also sets itself staunchly as a defender of the dogma of the Catholic faith against Protestant heresy. Additionally, it draws its justification proper from the fifth chapter of the *Decree on the Eucharist* of the Fathers of Trent [...]» (p. 135).

⁶⁹ Lope de Vega, *Obras*, VI. *Autos y coloquios*, I, ed. y estudio preliminar de Marcelino Menéndez Pelayo, BAE, 157 (Madrid: Atlas, 1963), pp. XLVI y 143.

documental del Licenciado Reyes Messía de la Cerda, que se manifiesta con toda claridad en el mismo sentido en fecha anterior —1594—:

Principio es de philosophia, que la nobleza de los entes criados resplandeçe mas y tiene su punto quando se been puestos a el lado de sus contrarios. Lo blanco se divisa mas junto a lo negro, lo dulce es mas sabroso, a quien antes a gustado lo amargo [...]. Al fin no ay cosa en la redondez de la tierra, en quien esta verdad no sea infalible. Esto pues considerado de nuestros catholicos españoles, viendo la disolucion, que en estos calamitosos tiempos los erejes sacramentarios con sus falsas setas siguen, llorando esta infelicitàd, y movidos de christianissimo zelo, haziendo mas fuerza, donde an sentido mayor resistencia destos infernales contrarios (como el rayo, que en los edifiçios mas fuertes y levantados executa mas la fuerça de su furia), an procurado celebrar las fiestas del Sanctissimo Sacramento con grandissimo exceso de primores y reguzijos para confusion de los malditos animos, que con dañados intentos procuran escoreçer la gloria de tan alto misterio⁷⁰.

Y, más adelante, lo afirma de nuevo, al explicar las causas que mueven a los vecinos de la ciudad de Sevilla a celebrar las fiestas del Sacramento con tanta gravedad y pompa:

Si algun curioso gustaba saber las causas que a los vezinos desta tierra mueuen a celebrar estas fiestas del Sanctissimo Sacramento con tanta sumptuosidad, le advierto que son dos. La principal salirles del alma esta afficion y querer mostrar su christiano zelo contra el dañado de los herejes, y porque [...]⁷¹.

Una lucha contra los herejes trazada desde la exaltación y el regocijo —así lo había manifestado el Concilio de Trento—, como muestra también este otro testimonio de Calderón, perteneciente a su auto sacramental *El Sacro Parnaso*, representado en 1659:

⁷⁰ Reyes Messía de la Cerda, *Discursos festivos en que se pone la descripcion del ornato e invenciones que en la fiesta del Sacramento la parrochia collegial y vezinos de Sant Salvador hizieron por ...*, introducción y transcripción de Vicente Lleó Cañal (Madrid: Fundación Foco de Cultura de Sevilla (FOCUS)-Turner Libros, 1985), p. 14. El mismo Vicente Lleó, en nota a estas palabras, escribe: «Estas palabras parecen confirmar la tesis ya clásica que considera al Auto Sacramental, y por extensión a toda la fiesta del Corpus, como una manifestación de «propaganda» católica antirreformista [...]. Bataillon, sin embargo, ha puesto en tela de juicio tal análisis proponiendo otras hipótesis [...]» (Ibid., p. 224, n. 18).

⁷¹ Ibid., p. 31.

- REGOC. Porque dijo un gran sujeto
que el día del Corpus era,
contra el hereje argumento,
el cascabel y un danzante;
queriendo decir en esto
que en el gran día de Dios,
quien no está loco, no es cuerdo.
- S. GREG. Y es verdad que el Regocijo
es hoy principal afecto
del católico; y así
de ti y contigo pretendo
llevar aquesos asuntos⁷².

Así las cosas, entre los posibles elementos que entran en la «explicación del auto sacramental» convendrá tener más en cuenta de lo que hace Bataillon el aspecto de la lucha antiherética. Ciertamente es que las afirmaciones del hispanista francés pueden entenderse desde su propia perspectiva de explicación global del fenómeno del auto sacramental, visto en sus dimensiones de fruto de un cambio profundo de las mentalidades y, a la vez, de las leyes del sistema teatral español de los Siglos de Oro⁷³. Pero no menos cierto es que la contemplación de textos teatrales particulares da nuevo relieve —y obliga a dar nueva importancia— a una forma de lucha solapada contra la herejía, sin expresa declaración de las doctrinas transgresoras para rebatirlas en combate dialéctico. Ésta conforma en el tercer cuarto del siglo XVI —época en la que hay que situar, en líneas generales, las piezas del *Códice de Autos Viejos* y los cuatro *Autos del Santísimo Sacramento* del Ms. B2476— un teatro en el que el deseo de catequesis —afirmación del discurso católico— triunfa sobre el de conflicto, disminuyendo la dramaticidad de las piezas, como señala con acierto Alfredo Hermenegildo, a propósito de una obra anterior —*La farsa a honor del nacimiento*, de Pero López Rangel⁷⁴, pero que tienen validez para el período señalado. De aquí esa serie de piezas centradas en la Eucaristía y de finalidad fundamentalmente docente, en las que se atiende más a la exposición doctrinal que a la configuración de su carácter dramático.

⁷² Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas, III. Autos sacramentales*, ob. cit., p. 784, col. b.

⁷³ En cuanto a la objeción de Marcel Bataillon de que el auto sacramental fuera un género no imitado o elogiado en otros países en lucha contra el protestantismo, se podría argumentar que quizá fue en España donde únicamente se dieron el conjunto de circunstancias —políticas, religiosas, económicas, culturales, literarias y teatrales— que favorecieron su creación y desarrollo posterior.

⁷⁴ Cfr. Alfredo Hermenegildo, «Dramaticidad y catequesis: *La farsa a honor del nacimiento*, de Pero López Rangel», en *Varia Hispanica. Homenaje a Alberto Porqueras Mayo* (Kassel: Reichenberger, 1989), pp. 11-23.

Entre ellas se encuentran las cuatro piezas alegórico-eucarísticas aquí estudiadas, que son ya verdaderos autos sacramentales por poseer sus elementos definidores, aunque estén todavía muy lejos de la perfección que alcanzarán en su época de apogeo y a la que contribuirá no poco el desarrollo del teatro profano. Sin embargo, es importante destacar la labor realizada durante la segunda mitad del siglo XVI por esta serie de dramaturgos anónimos, autores de las piezas del *Códice de Autos Viejos*, de las del Ms. B2476 o de las del llamado «Ms. de 1590», y por otros de nombre conocido, como Juan Timoneda, pues poseen el mérito de haber contribuido a la formación de un género —el auto sacramental—, específico del teatro español y abocado a brillar a gran altura en su historia dramática.

MERCEDES DE LOS REYES PEÑA
Universidad de Sevilla

LA MIRADA DISTANTE: EL NACIMIENTO DEL TEATRO MODERNO

Y era que entonces en las tres distancias...
(Lope de Vega: *Arte Nuevo*)

*Quede muy pocas veces el teatro
sin persona que hable, porque el vulgo
en aquellas distancias se inquieta...*
(Lope de Vega: *Arte Nuevo*)

INTRODUCCIÓN: LAS ESTRATEGIAS DEL «SE»

Evidentemente las *distancias* de las que habla Lope son meras técnicas escénicas¹. Yo voy a hablar de otras *distancias* porque voy a hablar de *otra mirada*. La mirada representacional y la del teatro en su propia especificidad his-

¹ Que, desde luego, no son meras técnicas, puesto que éstas jamás tienen sentido sino en el interior de las relaciones socio-ideológicas en que se inscriben. Baste observar así que el «vulgo que se inquieta» cuando el escenario se queda sin persona que hable, como se nos anota en la segunda cita que hemos colocado al principio, es algo que implica, por supuesto, una de las claves del comienzo de nuestro teatro: la presencia del público como juez. En consecuencia, mucho más que una técnica. Insisto, con todo, en que las técnicas jamás son aislables. De cualquier forma, el lector de este texto deberá excusar que haya mantenido, básicamente, su estilo oral, tal como se leyó en el Congreso *Edad de Oro*, al que una vez más tuvo la amabilidad de invitarme el profesor Pablo Jauralde. En este mismo sentido de mantener la oralidad he limitado las notas al mínimo.

tórica. Desde esa radical historicidad quiero hablar de una mirada que *se ve*, o sea que se ve a sí misma en todas las direcciones. Quiero hablar, pues, de un signo mínimo: ese *se* decisivo. El *se* de la mirada que *se ve* parece ser sin duda el de la fenomenología de Merleau-Ponty a Sartre (ya veremos que es otra cosa), pero también sin duda implica *la constitución de un espacio* que no había existido nunca antes. Pero un espacio que a la vez *se despliega*, y que construye la mirada como mirada inédita. Aunque jamás, pese a Brook, un espacio vacío. En el fondo se trata de la construcción de un espacio que te constituye también a ti mismo como lector o como espectador histórico. Ahora bien ¿*qué espacio existe en el siglo XVI-XVII*? Me adelanto: cuando Lope de Vega escribe el *Arte Nuevo* está utilizando un poder. Como diría Toni Negri *un poder constituyente* frente al poder constituido². Sólo que con un matiz básico: ese poder constituido es un hueco. El hueco de los doctos y de los preceptos que no existen más que en los libros. Sólo los libros viejos. Dice Lope: *Pero ya me parece estais diciendol que es traducir los libros y cansaros*. El espacio que existe en la bisagra del XVI-XVII es, en efecto, confuso: sacralizado y político a la vez. El espacio de la Iglesia y de los nobles (que es un no-espacio) y el espacio de lo público o de lo político tal como lo teoriza Maquiavelo. Desde esta perspectiva ¿cómo definir la nueva mirada que «se» ve en el nuevo espacio?³. Sólo que esta es la primera cuestión. Puesto que de inmediato surge la segunda problemática básica de la mirada representacional o teatral. La mirada que «se ve» es también una mirada que «se oye». Es decir que oye la palabra poética y que oye pasar el tiempo. Pero ¿qué tiempo existe en esa bisagra del XVI-XVII? De nuevo una especie de monstruo confuso, a la vez sacralizado y político. El tiempo sacralizado significa un no-tiempo. El tiempo político significa la conservación del poder y la aparición de la vida cotidiana, las horas del reloj compitiendo con las horas litúrgicas. Pero esa mirada que se ve y que se oye en el espacio y en el tiempo se condensa sobre todo a través de un cuerpo. Un cuerpo que a su vez se representa como tal y como otro. Es decir, el cuerpo teatral, su curiosa metamorfosis. La más zorra de las cómicas puede ser la Virgen María; el más degradado de los actores puede ser el más noble de los reyes. Un cuerpo, pues, que a su vez se representa a sí mismo, como cuerpo y como transparencia, como uno y como otro, que se reviste o se disfraza, que es y no es... ¿Ese es el cuerpo que existe en el XVI-XVII? Hamlet es demasiado fuerte para ser a la vez *ser y no ser*. El cuerpo de

² Vid. Antonio Negri, *El poder constituyente* (Madrid: Libertarias/Prodhuvi, 1994).

³ Por supuesto que hablo del nuevo espacio público ahora aparecido. Sobre la dialéctica entre los lugares móviles y los lugares fijos en la representaciones de nuestros comienzos teatrales a partir del XVI, la documentación resulta hoy ya exhaustiva. Bastará, pues, con remitirnos a un libro básicamente global como el editado por J. Canavaggio, *La comedia* (Madrid: Casa de Velázquez, 1995). Respecto a los comienzos y desarrollo de nuestro teatro bastará también con citar aquí la bibliografía que aporta Joan Oleza en esta misma obra citada, pp. 210-226.

esa mirada teatral sólo tiene un soporte: la palabra poética y la representación. El cuerpo puede ser y no ser porque es un texto y una mirada, un espacio y un tiempo: los textos corporales. O de otra forma la confusión entre los signos y las signaturas. A partir de aquí intentaré establecer algunos planteamientos sobre el nacimiento del teatro español y europeo de la época. Siempre girando en torno a la cuestión de ese *se* del que hablábamos en tanto que clave del teatro clásico⁴. Ni subjetivo ni objetivo sino, diríamos, objetual. Implica tanto la mirada como el escenario; el lleno del espacio (la tramoya o la vida en sentido fuerte) y a la vez la distribución temporal (los tres actos por ejemplo) de la palabra poética narrando crímenes y deseos, heridas de guerra o de amores, en el tamiz de las formas métricas, pero también en la actuación del público o de los actores... Esa objetualidad plena del *se*, que lo abarca todo, impersonalmente (la mirada que se oye, el oído que se ve, el cuerpo que se transforma y el cuerpo que se reivindica ahí) se convierte en clave, como decimos, del teatro clásico y de sus distancias, porque no supone un sujeto burgués (que entonces no está plenamente formado) ni, por tanto, sus derivaciones (la subjetividad y la objetividad psicológicas: en el teatro clásico la psicología no existe) sino que implica la objetualidad pura, impersonal, donde todo se cruza y se constituye: el *se* mira oyendo y el *se* oye viendo, precisamente por su carácter de objetualidad absoluta: lo que quizás podría explicarnos por qué el *se* del destino no lava la sangre de las manos en Macbeth o por qué el *se* del crimen llena de sangre el escenario y las puertas de las calles en *El médico de su honra* de Calderón. O, en suma, por qué la vida o la muerte sólo pueden reflejarse en el *espejo* teatral de los asesinatos del *se* del poder hamletiano, en la *cena* del *se* del veneno final o en la sublime broma de Shakespeare sobre el cementerio: no donde *se* come sino donde *se* es comido. Cotidiano y vulgar, público e impersonal, el lenguaje del *se* en su estrategia, puede decirlo todo y a todos. Porque además de «común», es nuevo, es de este tiempo. Por eso puede fundir todos los viejos géneros y preceptos de los libros y transformarse en vida. Sólo le faltaba un nombre que fuera también nuevo: la

⁴ Aunque parezca increíble es en Heidegger donde he encontrado la mejor definición del *se* como despliegue de un lenguaje espacio/temporal ordinario y vulgar (frente al lenguaje de la verdad del *ser*), pero con una condición básica: es un *se* común, público, de todos. Esta comunidad del *se* vulgar, pero también común, resulta, sin duda, la mejor descripción actual del *se* del vulgo que intentaba defender Lope en su *Arte Nuevo*. Por supuesto que lo que Heidegger desprecia es para Lope lo verdaderamente valorizable. Y sin forzar demasiado la analogía ese *se* parece casi idéntico en ambos. Cfr. al respecto, y por ejemplo, M. Heidegger, *El ser y el tiempo*, trad. esp. de José Gaos (Barcelona: Planeta-Agostini, 1993), p. 187 y ss. E igualmente en el Heidegger de los años 50. Vid., sobre todo, *Conferencias y artículos* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994). Con un simple matiz básico: Lope, como Calderón, sí intentará hablar el lenguaje del *ser* verdadero de su época a través de la estructura sacralizada de los Autos. Pero quizá para nosotros hoy, como incluso (aún inconscientemente) para el propio Lope, el lenguaje del *se* de la comedia era más verdadero que cualquier otro.

comedia. Sólo le faltaba construirse a sí mismo como algo vivo: la representación.

1. EL PALIMPSESTO CERVANTINO

No hay nada más triste que leer el prólogo de Cervantes a su edición de *Las ocho comedias y ocho entremeses nunca representados*, ese texto de 1615, casi coincidente con la gloria infinita del segundo Quijote, sólo que aquí Cervantes parece haber renunciado totalmente al juego del azar. Recordemos que si Cervantes es nuestro primer escritor, lo es también universalmente, en el sentido moderno, por esa apuesta decisiva hacia el azar. Para Cervantes la *escritura providencial* no existe, la escritura fijada apenas es una referencia. Cervantes abandona para siempre no sólo la *glosa* medieval sino la reescritura del *palimpsesto* que era lo habitual entre los grandes escritores de la época. Por supuesto que el libro medieval fijado sólo podía glosarse. La glosa se imponía como género. En lo que estamos llamando bisagra del XVI-XVII (o sea la transición entre el modo de producción feudal y el primer capitalismo) la glosa, sin dejar de aparecer, va a ir siendo sustituida poco a poco por el palimpsesto. Es decir, no el comentario al borde de un libro fijo (eclesiástico o cortesano), sino la multiplicidad de escrituras sobre una escritura acaso «normativa», pero ya no fija. Se la puede reescribir. Así el libro se convierte en libros y el texto se convierte en textos. Años después Robinson Crusoe plastificará este ejemplo de modo definitivo: solo en la isla, Robinson va recogiendo los restos del naufragio y entre esos restos aparece una Biblia. Sólo que esa Biblia tiene sus signos borrados por el agua del mar. Sobre esa Biblia borrada, sobre esos signos en blanco, Robinson escribirá su diario de sujeto poseedor, propietario de la naturaleza e incluso luego del esclavo Viernes. Es decir, la escritura del sujeto burgués por excelencia. Pero eso sí, a partir de un naufragio inédito, porque se trata de un naufragio burgués que reemprende la vida, y no de una despedida del paraíso edénico. No es extraño así que tanto Defoe como el resto de los grandes novelistas británicos del XVIII encontraran su reflejo en Cervantes. Cervantes es azar por todas partes: soldado de azar o de fortuna; cautivo por azar; escritor para el teatro sólo dependiente del azar o del público; encarcelado dos veces en Andalucía por azar —un azar maldito—; jugador de azar en la timba del librero Robles; condenado al azar de nuevo ante la muerte de un hombre en la puerta de su casa y condenado a vivir únicamente ante el azar de su escritura, de su papel en blanco y de su pluma, que logra un éxito inesperado en el primer Quijote (y que por eso es el primer escritor que se queja de que sus editores le roban) y endiabladamente, gozosamente condenado también al azar del papel y de la pluma para inventarse la literatura moderna en el segundo Quijote. No deja de ser curioso que Mallarmé acabara con esa literatura moderna al escribir taxativamente aquel texto involi-

dable: *Un golpe de dados jamás abolirá el azar*. A partir de entonces la literatura, en efecto, sólo podrá ser en el fondo una interrogación sobre sí misma. Pero estábamos en 1615, en el prólogo de *Las ochos comedias y ocho entremeses nunca representados*. El primer síntoma del dolor comienza ya en el doble sentido de esa lacerante humillación pública a la que Cervantes se somete desde el propio título, humillación que es sin embargo también una acusación al público, una herida ambigua en cualquier sentido: ese *nunca representados*. Ahí el signo *nunca* resulta escalofriante, pues evidentemente indica que nadie ha querido sus textos, que el público no ha pedido su teatro y en consecuencia ha tenido que rebajarse al máximo: este Cervantes viejo y sin dinero vende sus comedias a un librero sin que hayan visto la luz. Un teatro, en suma, para leer, o que se resigna a ser simplemente leído. De cualquier modo persiste el rastro de una herida. Lo sabemos de sobra: tanto en este prólogo como en la *Adjunta al Parnaso*, Cervantes señala que *antes* sí representó. Y aunque no tuvo gran éxito tampoco hubo pepinos ni otras armas arrojadizas. Todo esto lo sabemos, repito, quizá lo único que importe resaltar aquí es el antes y el después, o sea, el hueco, el paréntesis entre el 1580-87 de teatro representado y el 1615 de teatro para leer. ¿Han cambiado los tiempos? ¿Los tiempos mudan los usos y perfeccionan las artes? Entre ese prólogo de 1615 y el texto de *La Adjunta al Parnaso* de 1614, Cervantes nos lo dice casi todo: si *La Numancia* es una tragedia «de cerco», diríamos hoy, Cervantes nos indica que él innovó ahí introduciendo por primera vez las alegorías o las figuras morales... Por supuesto que la cuestión es discutidísima. Pero lo que nos importa es la cuestión del palimpsesto: Cervantes escribe para ganar dinero, Cervantes está solo, los demás tienen ya sus páginas escritas porque están siempre protegidas por un noble o por un mecenazgo indudable. Las hojas de Cervantes, en cambio, siempre están en blanco. Por eso cuando se introduce en cualquier género jamás respeta la escritura «normativa» del palimpsesto, trata de convertirla en otra cosa. Por eso en el prólogo de 1613 a las *Novelas ejemplares* lo dice claramente: *Yo he sido el primero que he novelado*. Como nos dirá en el prólogo a las comedias de 1615, que él ha sido el primero en introducir los tres actos⁵, e incluso que su mejor comedia es de capa y espada, *La Confusa*, que tanta confusión ha producido. Entre *La Adjunta* del 14 y el prólogo del 15, Cervantes trata de reivindicarse, pues, como un innovador incomprendido, como sabemos todos, pero hay un algo que le aúlla en el inconsciente y que siempre gira en torno a un tema obsesivo: *las comedias no se las inventó Lope*. Hay una larga ristra de autores previos y contemporáneos, una sarta de abejas teatrales rodeando a Lope: «*que todos éstos y otros algunos han ayudado a llevar a esta gran máquina al gran Lope*». La ristra genética del prólogo es bien conocida: Lope de Rueda, Navarro, Remón, Miguel Sánchez, Mira de Amezcua, Tárrega,

⁵ Por supuesto también otra cuestión discutidísima: Lope lo achaca a Virués, etc.

Guillén de Castro, Aguilar, Vélez de Guevara, incluso los prácticamente desconocidos Antonio de Galarza y Gaspar de Ávila. Por supuesto que esta ristra genética y contemporánea no es tan inocente como podría parecer. La ruptura entre Lope y Cervantes era ya suficientemente conocida tras el Avellaneda. Lo importante (y todos los investigadores lo han señalado suficientemente ya desde Menéndez Pelayo) es que Cervantes resalte aquí una serie de nombres que en el fondo son enemigos de Lope, aunque sin citar a los principales (Tirso, Ruiz de Alarcón, etc.) y que quizás por eso Lope habría dedicado *Lo fingido verdadero* a Tirso de Molina. Pero la génesis no es sólo de escritores: va también de la pobreza originaria de las representaciones de Rueda a la riqueza de la tramoya actual, lo que —se induce— también ha engrandecido a Lope. Pero lo que más supura en la herida cervantina es el hecho básico de que Lope no sólo haya arrasado sino que todo lo que ha escrito esté representado. Tantas comedias «*que pasan de diez mil pliegos los que tiene escritos, y todas (que es una de las mayores cosas que puede decirse) las ha visto representar, o ha oído decir por lo menos que se han representado*». Ahí es donde duele. Porque las comedias de Cervantes no las ha querido representar nadie. En los nidos de antaño no hay pájaros hogaño. «*O yo me he mudado en otro o los tiempos se han mejorado mucho*». Pero si las cosas han mejorado mucho no ha sido por el genio del monstruo, sino por toda esa ristra de escritores previos o contemporáneos, y por los cambios enriquecedores en las tramoyas, en los actores, etc... Y además, lector, dile al monstruo y al autor *de título*⁶ que mis comedias son tan buenas y tan razonables como cualquiera otras. Hay despecho y tristeza en Cervantes y por eso pide disculpas desde el principio por enaltecerse. Pero se autoelogia y se enaltece, tanto en el prólogo del 15 como en la *Adjunta* del 14. No sólo por haber representado antes, sino porque sus obras nunca representadas bien merecerían serlo frente a lo que el autor de título había opinado: que de su prosa se podía esperar mucho, pero de su poesía nada. La clave del prólogo radica, pues, en esta articulación entre la génesis y la norma, y en la obsesión por el monstruo, cuestiones que ya aparecían en sus conocidas ideas sobre el teatro del capítulo 48 del primer Quijote, o en el inesperado diálogo entre la Comedia y la

⁶ Se trata, obviamente, del empresario reconocido por el Estado, pero esta relación entre Estado y teatro, como entre Estado y Ciudad, debería seguir siendo investigada. Lo han hecho, respecto a la fijación o no de las Mancebías, Francisco Vázquez García y Andrés Moreno Mengíbar, en su espléndido libro *Poder y prostitución en Sevilla* (Sevilla: Univ. de Sevilla, 1995), I. Frente a los que tanto opinan sobre el carácter sacro-autoritario de nuestro teatro y de nuestro espacio público en general (incluidos, por consiguiente, los prostíbulos), convendría insistir en algunas disposiciones que los autores sacan a la luz sobre este tema. Por ejemplo las Ordenanzas de 1621, donde se nos dice explícitamente: «*Por cuanto la Ciudad a entendido que algunos clérigos se entremeten...*», op. cit. p. 100. Por supuesto, la ciudad prohíbe a los clérigos que se entremetan, con lo que las polémicas sobre los prostíbulos no se alejan demasiado de las polémicas sobre el teatro.

Curiosidad que aparece en *El rufián dichoso*. Ahora bien, con todas las oscilaciones que se puedan señalar ¿cómo Cervantes iba a admitir que de su poesía no se podía esperar nada si en *El viaje del Parnaso* había colocado el soneto «Voto a Dios...» como el mejor de sus escritos?⁷. Un soneto sobre el que quizás habría que hacer un par de reflexiones: es cierto que la palabra poética sostiene todo nuestro teatro clásico, y no menos cierto que Cervantes quizá no se sentía tan seguro en la palabra poética como podía sentirse en la prosa. Ahora bien, también podría citarse el caso de Góngora que se siente poseedor absoluto de la palabra poética y que se queda sin ningún éxito cuando la pone en pie en el teatro. Ni *Las firmezas de Isabela* ni *El doctor Carlino* corrieron mejor suerte que las obras cervantinas. Pero la segunda consideración me parece más significativa: puesto que este soneto de Cervantes es una especie de pequeña representación condensada. Recordemos que Felipe II había muerto el 15 de septiembre del 98 y que el túmulo funerario en su honor se instala en la Catedral de Sevilla en diciembre, casi tres meses después, por disputas entre los diversos poderes de la ciudad. El túmulo es apenas madera, cartón y papel pintado. Pero es una representación litúrgica ante la que el público acude. Entre ese público está el ojo de un soldado que ve una máquina insigne, una riqueza plena, que cada pieza vale más de un millón... El desafío del valentón ¿es tan vacío y tan hueco como habíamos pensado hasta ahora? Porque lo que añade exactamente se cifra en dos signos básicos: el «es cierto» y el «miente». Es cierto lo que dice el soldado y quien dijere lo contrario miente. Pues resulta lógico pensar que la gente esté diciendo lo contrario de lo que el soldado dice. Aquello no es más que papel pintado, en efecto (con la excusa de ser arquitectura efímera, durar dos o tres días). De ahí, sin duda, la necesidad de afirmar la verdad del ojo del soldado porque claramente hay gente que está diciendo o pensando lo contrario que el soldado. Es obvio que Cervantes se ríe de todo y de todos, pero el «no hubo nada» del final puede interpretarse también como un *no hay nada*: ni en el túmulo, ni en los ojos y las palabras del soldado, ni en los gestos y el desafío del valentón. No creo que, como dice Meregalli, se trate fundamentalmente de una crítica al poder vacío de Felipe II. Parece más bien una representación escénica condensada, repito, donde todo se pone en solfa. ¿Todo? ¿O más bien se trata de la cuestión clave de los signos? Es curioso que, al final del prólogo del 15, Cervantes nos anuncie una comedia que se titularía *El engaño a los ojos*, un título que recuerda directamente este soneto. Cualquiera podría utilizar aquí —como se ha hecho a veces— los tópicos más manidos al respecto: arquitectura efímera, engaño a los ojos, o sea, un Cervantes pre-barroco. Pero como no sé muy bien lo que es «pre» ni «barroco», a mí el soneto, como el supuesto engaño a los

⁷ «Yo el soneto compuse que así empieza/ por honra principal de mis escritos:/ Voto a Dios que me espanta esta grandeza...» (*El viaje del Parnaso*, IV, vs. 37-39).

ojos⁸, me recuerda otra cuestión mucho más decisivamente cervantina: la problemática básica, como digo, de la cuestión de los signos, de la construcción de una mirada. Los ejemplos básicos se nos vienen enseguida a las manos: ¿los molinos son gigantes, los gigantes son molinos? ¿la venta es castillo, el castillo es venta? ¿el túmulo es oro, el túmulo es pintura?

2. LAS TRES DISTANCIAS

La construcción de una mirada nueva (que implica en su ambigüedad una escritura nueva) es, sin duda, la clave sustentadora (el verdadero inconsciente ideológico, la lógica determinante) para la producción de la representación teatral. ¿Cómo leer los Signos, cómo verlos, cómo interpretarlos? Incluso más: cómo oírlos. Porque evidentemente, como decíamos al principio, en ese momento se trata de una mirada que oye y de un oído que mira. Pero ¿qué significa eso? Cervantes nos da otro ejemplo decisivo en su *Pedro de Urdemalas* (que por cierto, como *La entretenida*, es una comedia que termina sin boda). Es una historia fascinante, como se sabe: un personaje indudablemente folklórico que primero se nos presenta como una especie de pícaro/juez/mago (una especie de símbolo del saber popular, de lo que E.P. Thompson llama «la economía moral de los de abajo») que es capaz de resolver los pleitos y los conflictos de todos por encima o al margen de la justicia establecida, llevándose la mejor parte; que posteriormente se transforma en gitano y que por último se convierte ¿en qué? Obviamente en actor, en representante, porque se le había predicho que iba a ser fraile, rey, etc. y sólo siendo actor puede ser todas esas cosas. Pero es exactamente aquí, en ese carácter infinitamente proteico del actor y de los escenarios, donde surge el problema insalvable de los signos, la puñalada invisible que nuestro teatro clásico llevará siempre grabado por dentro, el problema del que no sabrá salir nunca, porque el problema no tiene salida. ¿Cómo alguien —un actor miserable— por el mero hecho de ponerse una corona de lata o de cartón, puede convertirse en rey durante hora y media y puede conseguir que todo el mundo le mire como rey, le oiga como rey e incluso *se crea* que es rey? ¿Cómo alguien puede mirar un túmulo de papel pintado y creerse que es oro?

El problema es brutal y pesa hasta el fondo en una sociedad todavía muy sacralizada. Esto es, una sociedad que todavía cree en las signaturas y no en los

⁸ De cualquier modo la fórmula más auténticamente barroca sería la del *desengaño*: las «calaveras» y los «gusanos». Pero eso nos lo tendría que explicar el fantasma de Wölflin, o el de Worringer, como el de D'Vorack nos tendría que explicar el «manierismo». Y no precisamente un supuesto neobarroco actual como Calabrese. De cualquier modo, no cabe duda de que algunos de nuestros mejores críticos supieron sacar un partido formidable de estos términos. Por ejemplo, Orozco Díaz al contraponer las disposiciones de Lope y de Calderón acerca de sus respectivos entierros. La mayoría de las obras de Orozco están siendo reeditadas por la Universidad de Granada.

signos. En efecto, sin signatures no hay sacralización: todo el orden jerarquizado feudal se basaba evidentemente en el hecho de que el orden terrenal era un reflejo del orden divino (el rey reflejo de Dios, los nobles de los ángeles, los siervos campesinos no se sabe), es decir, algo que Lovejoy llamó hace años la cadena de todos los seres —desde la piedra al ave—, pero un orden jerarquizado que sería imposible sin la noción de signature, sin el inconsciente decisivo de que todas las cosas son signatures, es decir, signos que llevan en su interior una esencia divina, de que todo está escrito «*digito dei*» (o dictado por Dios: en el principio era el Verbo). Las signatures lo marcan todo: sólo un rey puede llevar la corona de un rey, sólo un noble puede llevar el vestido de noble, cada cosa ocupa su lugar natural y cada sociedad y cada cuerpo es un cuerpo orgánico, una verdad sustancial divina, una signature (una imagen y semejanza divinas) que nada ni nadie puede alterar. Lo he llamado la matriz ideológica Señor/siervo⁹, pues hasta el Papa sigue llamándose retóricamente «Siervo de los siervos del Señor», y hasta a la dama provenzal se la llama *midonz*¹⁰, mi señor, algo que perdurará, en cierto modo, en nuestro teatro clásico donde a la dama se le sigue llamando a veces «mi dueño» y no «mi dueña» (entre otras cosas, además, porque las dueñas eran las acompañantes principales de la dama, como se sabe). Pero lo importante es esto: que desde el agua a la piedra, desde la letra al árbol, todo son signatures. Por eso, decíamos también al principio, sólo puede existir un libro, una escritura fijada para siempre (el Libro de la Iglesia: la Biblia sobre todo, pero también los otros libros sagrados; con la Escolástica aparecerán autores profanos, como Aristóteles o Virgilio, para los que se inventa el Purgatorio; cfr. Le Goff); y un doble de esa escritura: el comentario, la glosa, el género medieval por excelencia. Pero como las signatures no se ven, hay que explicarlas. De ahí la mirada feudal de los cuatro sentidos de la escritura: literal, alegórico, moral y anagógico; y de ahí la glosa infinita y delirante de los mismos textos una y otra vez. La mirada se posaba, como otra escritura glosadora, en lo más visible de una sociedad oral: las imágenes pictóricas o arquitectónicas: las iglesias, los monasterios, las catedrales, las fiestas litúrgicas, los retablos, incluso el miniado de los propios libros... y sobre todo en la Misa. Hay que tener en cuenta que se trata de un mundo donde la vida no existe en el sentido cotidiano actual; el tiempo es el tiempo sacralizado (incluso el de las fiestas pagano/rurales transformadas, incluso el del carnaval) y un espacio cubierto por la iglesia o por el castillo (tampoco la calle existe): por eso es tan difícil de aceptar la habitual máxima de que el teatro nace cuando sale de la iglesia o del castillo a la

⁹ Cfr. J.C.R., *Teoría e historia de la producción ideológica*, 2ª ed. (Madrid: Akal, 1990).

¹⁰ Las objeciones que puso William Paden a propósito de esta temática creo que quedaron resueltas de manera taxativa en el espléndido libro de Joan Ramón Resina *La búsqueda del Grial* (Barcelona: Anthopos, 1988), pp. 50-51.

calle, pues el problema es otro: ¿cuándo nace la calle? Por supuesto que existía también otro libro, el libro del orden cortesano/señorial, con sus horas y su espacio, sus fiestas, sus torneos, sus canciones, lo que llamaríamos sus reglas litúrgicas internas. Pero en cualquier caso el murmullo de las signaturas lo cubre todo: es la escritura del libro, de la iglesia o la corte, y es sobre todo la escritura del mundo y del cuerpo. Y de su jerarquía orgánica: de ahí la importancia de la sangre y de los linajes, la importancia de la honra que no se puede manchar porque la sangre es una signatura orgánica visible del orden de Dios. El excursus es necesario porque sólo así se explican acaso dos cuestiones claves para nuestro teatro: 1º) En un mundo sacralizado, poblado de signaturas en la mirada y en el oído, en el espacio y en el tiempo, en esa sacralización global el teatro no puede existir. No hay más ritos ni más fiestas que las eclesiásticas o las cortesanas¹¹. 2º) Para que exista el teatro es preciso, pues, romper de algún modo con la sacralización. Es decir, crear una mirada otra, una mirada nueva, una mirada distante. Es decir, convertir a las signaturas sagradas en signos literales sin más. Es la mirada literal de Galileo, de Newton, de Garcilaso, de Cervantes y, por supuesto, de Shakespeare.

Tomemos el ejemplo más clave de todos, el ejemplo del rito sacralizado por excelencia, o sea, la problemática litúrgica de la Misa. Aunque la Misa haya cambiado mucho desde el medievo, su estructura básica sigue siendo la misma. Pio V, con fecha del 14 de julio de 1570, pidió a los miembros de Trento el texto del nuevo misal, válido para toda la Iglesia, a través de la bula *Quo primum*. Este tipo de misal nuevo y prácticamente definitivo hasta hoy, se basa sin embargo en el misal (y el correspondiente *Ordinarium Misae*), que empezó a usarse en la capilla papal en el XIII y se multiplicó de modo extraordinario en el siglo XIV y en el siguiente. Mario Righetti describe esta historia de una manera fascinante en su *Historia de la liturgia*¹². Pues bien, nuestra propuesta es exactamente esta: sólo distanciándose de esa estructura litúrgica básica (que nosotros simbolizamos en la Misa, pero que puede tener otras caracterizaciones), sólo así, insisto, distanciándose de tal estructura, pueden darse en efecto las condiciones de posibilidad necesarias para el nacimiento del teatro. Aquí las tres *distancias* decisivas:

1º) A través de la distancia entre la representación y lo representado. Lo representado (o sea, en el fondo el texto de la muerte y resurrección de Cristo y los textos de homenaje al Señor), esa textualidad no puede alterarse jamás res-

¹¹ O en su aludida inversión en las fiestas carnalescas y de cosechas campesinas. Desde Bajtin a Robert Graves la cuestión es suficientemente conocida. Y, por supuesto, los planteamientos de E.P. Thompson, aunque referidos a una época cronológicamente posterior, sobre todo en su libro *Cos-tumbres en común* (Barcelona: Crítica, 1995). La permanencia del tiempo campesino hace que esta posterioridad cronológica de Thompson carezca prácticamente de importancia.

¹² Mario Righetti, *Historia de la liturgia* (Madrid: BAC, 1955).

pecto a su representación. El texto y su representación tienen que ser miméticos, idénticos, un calco. En el teatro en cambio, el texto está completamente distanciado de su representación; de hecho en cada representación el texto puede cambiar de sentido, alterarse ad libitum; el texto teatral —y sobre todo en esta época— se escribe y se vende al margen de cómo vaya a ser representado. Más aún: la representación no es jamás de un solo texto, sino que los textos son ya múltiples e incluso se intercalan o se interpolan entre sí. Pero lo que nos importa resaltar es precisamente esto: el texto es autónomo y es independiente. Y es así como nace en la práctica el texto teatral. Como una distancia absoluta entre lo representado (que es el mismo texto) y la representación que ya no depende del texto.

Punto número uno, pues: sin distancia entre lo representado y la representación el texto teatral no puede existir. El texto teatral nace precisamente de esa distancia.

2º) En la misa no existe distancia entre la representación y el representante. Vuelven a ser miméticos. El representante oficia siempre sus ritos sin alterar ni un ápice el orden litúrgico existente. Por el contrario en el teatro la representación y el representante están totalmente distanciados. En cada representación, el representante (el actor) improvisa, habla, gesticula de una manera distinta. Cada representación es una cosa nueva, cada actor se distancia siempre, de un modo u otro, de lo que representa.

Punto número dos, pues: sin distancia entre la representación y el representante el actor teatral no puede existir. El actor nace precisamente de esa distancia.

3º) En la misa no existe en absoluto distancia entre la representación y el público. Vuelven a ser miméticos porque el público no es tal: quien asiste a misa es siempre el fiel, el siervo del Señor. En el teatro, en cambio, el público existe ya, está completamente distanciado, su identificación depende de su gusto, puede aplaudir o arrojar pepinos, puede incluso insultar al actor fuera de la escena porque lo ha hecho mal, o insultarlo porque se cree que es un «malo». Tan malo como sobre la escena. Pero lo importante es que el público paga y por eso puede juzgar, porque pasa por taquilla.

Tercer punto, en fin: sin la distancia entre la representación y el público el teatro no puede existir. El público existe precisamente a través de esa distancia¹³.

¹³ Que el público se crea al *malo* no significa que no haya distancia, sino que «se cree» la obra como espacio vital propio. El llamado *gusto* del público es ya siempre el mismo inconsciente ideológico que se representa en el teatro. Por eso podría hablarse de un reconocimiento en la distancia. Cascardi ha hablado de ilusión escénica respecto al XVII, pero creo que tal ilusión escénica es un efecto imposible a plena luz del día y necesita más bien el espacio cerrado del XVIII, del teatro o del cine de hoy. El reconocimiento distanciado implica, insisto, ese reconocerse en la objetividad del propio inconsciente, de

3. LO FINGIDO VERDADERO: SACRALIZACIÓN DEL ORDEN Y NOBILIZACIÓN DEL DESORDEN

Estas tres distancias básicas implican, pues, no un nacimiento desnudo, no un origen in nuce sino la complejidad propia de cualquier comienzo, de cualquier horizonte de ruptura. Una complejidad que supone la aparición de las burguesías urbanas, de los primeros estados ciudadanos, de los primeros mercados capitalistas, de las primeras miradas y escrituras laicas, de la primera aparición del público y de lo público, de la no menos compleja transformación de las firmas en signos... Claro que siguen perviviendo las fiestas cortesanas (Froldi, Oleza, Ferrer), con el teatro en su interior (a veces con profesionales, a veces con los mismos cortesanos representándose a sí mismos); claro que siguen perviviendo las fiestas litúrgicas y su espacio procesional (que acabará por culminar, condensándose, en los Autos Sacramentales). Pero la aparición del estado y la política, la aparición del mercado y la conversión de las obras en mercancía, la aparición de la ciudad y su espacio público, de su tiempo del reloj y de su vida cotidiana en las calles y en las plazas, todo ello supone la aparición simultánea de un hecho decisivo que llevo señalando hace años. Es decir, la división privado/público que impregna todo el magma ideológico y social, y entendiendo siempre que lo público no es en absoluto sólo el estado y ni siquiera el público. Lo público, en tanto que estructura de fondo, es el espacio exacto donde el teatro se inscribe. Y más aún: es para lo público para lo que se escribe. Por supuesto que hay un teatro jesuítico y un teatro humanista o clasicista que tiene una indudable importancia. Pero lo verdaderamente importante (en la complejidad de estos comienzos, de ese arte nuevo) es la complejidad de la invención de un *algo también nuevo*: la nueva norma que se llamará la comedia de este tiempo, pero que sólo es nueva en el sentido de estar inscrita en ese espacio de lo público y esas tres miradas distantes: el texto, el actor y el público que paga. Por eso en mis diversos estudios sobre el tema he llamado a este teatro clásico del XVI-XVII *representación pública de lo público*, mientras que he llamado al teatro burgués, al drama burgués a partir del XVIII, *representación pública de lo privado*. Claro está, sin embargo, que en esa época de transición entre feudalismo y capitalismo todo se mezcla y todo se convierte en lucha. El teatro de Shakespeare sobre todo: ¿cómo lavar la sangre, decíamos, cómo asesinar el sueño? Ahí no hay duda posible. Sí las hay, y muchísimas, respecto al teatro clásico español. Por un lado se trata de mantener la sacralización tanto

verlo representado. Por otro lado, se puede deducir una cierta distancia en la Misa, desde luego: el altar en lo alto, el latín como divinas palabras mágicas, el oficiante de espaldas, el milagro de las sustancias... Pero se trata más bien de la pegajosa jerarquía entre el señor y el vasallo. Valle Inclán lo vio mejor que nadie. Además podría señalarse que en el teatro inglés sólo los reyes podían sentarse en el escenario, romper la distancia; en los corrales españoles, por el contrario, los reyes se escondían tras la rejilla del palco más privilegiado. Y solamente esquematizo, la cuestión seguiría siendo mucho más compleja.

eclesiástica como nobiliaria. Por eso en el modelo de la comedia lopesca siempre impera la ley de lo que podríamos llamar la *nobilización del nuevo desorden social establecido*. Mientras que en los autos se trataría plenamente de un intento de *sacralización del orden*, porque ahí, en los autos, no se puede admitir que exista ningún desorden, ninguna brecha. *Nobilización del desorden en la comedia, sacralización del orden en los autos*, podrían servirnos como términos aproximativos. Siempre con matices. Sobre todo uno que quizá Maravall no supo entender: aunque se puedan manipular las temáticas y los mensajes conscientes o subliminales, jamás se puede manipular el inconsciente ideológico de fondo¹⁴. Por eso en la comedia lopesca (no sólo de Lope, por tanto) bajo esa ley de la nobilización del desorden suele aparecer el desorden mismo. El desorden, esto es: sobre todo la lucha entre el azar y la fortuna vs. la virtud pública (que es un planteamiento literalmente maquiaveliano, que es la realidad del nuevo mundo). Pero en los autos todavía hay algo más, algo que también existe en la comedia aunque con menos fuerza. Nada menos que esto: ¿cómo salvar las apariencias sustanciales, cómo salvar las firmas? ¿cómo impedir, en fin, que las firmas se conviertan en meros signos convencionales o literales, si el auto es teatro de algún modo y el teatro ha nacido precisamente desde esa complejidad de los signos, desde su ruptura y su distanciamiento con las firmas? La convencionalidad de los signos que el teatro introduce, la arbitrariedad del signo, carece, en efecto, de solución y a la larga resultará mortal. Muchas veces he pensado al respecto en lo que Merleau-Ponty dijo a propósito de Saussure: que el descubrimiento saussuriano de la arbitrariedad o de la convencionalidad del signo podría cambiar el sentido de la historia. Una frase excesiva mirada desde hoy, pero que no lo es tanto si nos fijamos en que Merleau-Ponty no se refería en exclusiva al signo lingüístico sino a la multiplicidad del ojo o de la mirada, o sea, a la multiplicidad del espacio significativo —por ejemplo el del teatro o el

¹⁴ Es posible que Maravall estuviera demasiado influenciado en sus espléndidos trabajos sobre el tema por los textos de Hannah Arendt en torno al totalitarismo. En cierto modo, Maravall parece establecer un correlato entre el estado franquista y el estado del XVII en torno a esa noción mágica que Arendt se había inventado: ambos serían totalitarios. También Tierno Galván intentó establecer ese correlato, hablando de las disidencias ocultas, tácitas, o sea del *tacitismo* en ambos casos. Pero los presupuestos de Maravall llevaban a la conclusión inevitable de que todo estado totalitario es propagandístico y manipulador. Por supuesto que todo estado es manipulador, sea del tipo que sea, pero, repito, que los inconscientes libidinales o sociales están contruidos por las relaciones sociales y no por el poder estatal. Esto no implica que se ignore el carácter propagandístico, pero nuestro teatro del Siglo de Oro no lo fue en el sentido casi exclusivo que indicaba Maravall. Ahí las contradicciones estallaban. Este matiz ya lo señaló uno de los investigadores que quizá más supo sobre Lope, Juan Manuel Rozas, como puede comprobarse en sus artículos publicados póstumamente como libro bajo el título de *Estudios sobre Lope de Vega* (Madrid: Cátedra, 1990). Las propuestas de Maravall sobre la época pueden observarse en su obra *La Cultura del Barroco* (Barcelona: Ariel, 1990). Y, desde luego, en *Teatro y literatura en la sociedad barroca* (Madrid: Seminarios y ediciones, 1972).

cine: y tampoco me refiero a las semiologías o semióticas que pretendieron derivarse de ahí—. El problema es, pues, muy otro: la arbitrariedad, la convencionalidad del signo, supone nada menos que el fin de la serialidad sacralizada, el fin del dominio de las signaturas. Y las dos soluciones que se buscaron al respecto resultaron malas, e incluso definitivamente hundidas en su trasfondo. Porque efectivamente el problema no tenía solución: la corona de cartón o de lata iba a resultar a la larga una barrera infranqueable para el mundo sacralizado. En 1649 la burguesía inglesa le cortaría la cabeza sin corona al rey Carlos I y apenas un siglo después los revolucionarios de la burguesía francesa guillotinarían la cabeza de sus reyes. Cortar la cabeza es fundamental como espectáculo representativo, como auténtica práctica escénica (según la terminología de Oleza) es como la caída del sol, el crepúsculo del que luego nos hablará Heidegger como la auténtica tragedia humana. Sólo que Heidegger habla de que eso es trágico porque el sol se pone sólo cuando quiere (sólo que el sol no se pone) y, por supuesto, que Carlos I y los reyes franceses sí fueron guillotinado porque los signos habían cambiado. Hay un texto precioso al respecto que señalaba Starobinsky y que yo recogía en mi ensayo sobre «Escena árbitro y Estado árbitro»¹⁵; más o menos así: cuando Luis XVI convoca a los Estados Generales y lleva a París a los burgueses provincianos, todos vestidos de negro o gris, hace a la vez aparecer a sus nobles vestidos con sus mejores galas y joyas, luciendo ante aquellos oscuros hombres de gris la majestuosidad de Versalles y el Trianon, porque, obviamente, se sigue creyendo en la cosmovisión de las signaturas: todo ese esplendor sólo podía ser una señal de la jerarquía divina. Salvo que aquellos oscuros hombres de gris o de negro ya sólo creían en los signos. Y las preguntas que ellos se hacen resultarán terribles enseguida: ¿de dónde ha salido todo ese oro? ¿Cuánto ha costado el Trianon? ¿Por qué este despilfarro inútil? La diferencia entre signos y signaturas dependía ya de la construcción de una mirada que se iba a transformar enseguida en el espacio práctico de la guillotina.

Es obvio que nuestros escritores clásicos se dieron cuenta enseguida del fantasma brutal que los signos teatrales llevaban dentro de sí, y más cuanto más avanzaba el XVII (y la lucha interna entre el intento de resacralización frente al intento del Conde-Duque para acabar con el poder de los nobles). Por eso se presentan soluciones, tanto por parte de Lope como de Calderón. Pero en cualquier caso, repito, soluciones malas. Si el problema de la comedia es que el teatro dice la verdad a través de la mentira, ello implica lógicamente que el problema de la verdad de los signos sigue tambaleándose. Para evitar el azar y la arbitrariedad que se trasluce en sus comedias digamos «normales» Lope trata de paliar el hecho en sus comedias de santos, por ejemplo en una de las más sintomáticas: *Lo fingido verdadero*. El título es sin duda transparente: la verdad

¹⁵ J.C.R. *La norma literaria*, 2ª ed. (Granada, Dip. Prov. 1994).

se dice a través de la mentira, a través de lo fingido. Pero es que esta ficción no es tal ficción, sino que se presenta como una identificación total entre el teatro y la vida. Es, se dirá, la imagen del *teatrum mundi* y de que todos somos representantes también en la vida. Así nos acercamos al abismo del auto, por un lado, pero, por otro, al problema imposible de la *verdad*. Recordemos el texto en su objetividad: unos soldados romanos descontentos, un mundo de augures y de sombras, un rayo que mata al emperador en campaña, su supuesto sucesor que es asesinado por el suegro, la chica que reparte el pan gratis y se lo da a un hijo de esclavos (Diocleciano) que luego llegará a ser emperador (como lo augura la chica), tras matar a un jabalí, o sea, a Apro que había matado a su propio yerno, y Diocleciano que llega en efecto a ser emperador divirtiéndose con bestias y matando a cristianos... Pero esto es sólo una parte, antes hemos visto a Carino, el hermano del emperador, en Roma, de juerga por las calles nocturnas de Roma, medio borracho, tras violar a la esposa de un senador, y acompañado de unos músicos, una ramera y otro borracho. Se encuentra con Ginés, el representante, y con el senador al que le ha robado su honra y que asesina a Carino. Y luego ya el desbordamiento escénico. La obra que Carino le ha encargado a Ginés ya no vale; ahora tendrá que ser Diocleciano, tras ser nombrado emperador por el ejército —no por su sangre— el que le encargue otra. Ginés delira de deseo por la actriz principal, pero ésta está enamorada de otro comediante. La madeja es imposible de desenredar. Diocleciano le encarga a Ginés una obra de amor y luego otra de cristianos; pero Ginés, en vez de burlarse del cristianismo, y ya en pleno delirio, se convierte realmente al cristianismo, aparecen en escena Dios padre y Dios hijo y la Virgen, y hasta un ángel que le habla, y los ángeles que le bautizan, y el ángel que tenía que hacer el papel en la comedia aparece cuando no tiene que aparecer, y Ginés, tras el bautizo de los verdaderos ángeles se convierte en verdadero representante cristiano, y muere empalado en un martirio de verdad, y empalado de verdad ante el público dice que su martirio es de verdadero cristiano, y «aquí acaba la comedia/del mejor representante». Como diría Umberto Eco, a propósito de los crímenes de Rocambole: ¡dioses, eso es contar! Tormentas, rayos, augures, asesinatos, mentiras, bestiarios, ángeles falsos y ángeles de verdad, apariencias de Dios Padre y Dios Hijo, voces ocultas, delirios de deseo, celos y amor, y martirio final con empalamiento en público y sermón del empalado (*Descúbrase empalado Ginés: «Pueblo romano escuchadme...»* etc. y el final que apostilla Octavio: «Aquí acaba la comedia/del mejor representante»). No es extraño, por supuesto, que Lope titule su comedia como *tragicomedia*, dándole al término su sentido más fuerte, pero este delirio escénico implica también al teatro mismo: Carino y su ramera y su amigo borracho hablan en Roma de los signos de las actrices y de las signatures del emperador. Las actrices pueden ser emperatrices y reinas, pero sólo durante hora y media. El emperador lo es para siempre. Su amigo le indica sin embargo: «hasta

que te mueras». Carino presume: Un emperador no muere nunca. El amigo insiste: tú también eres representante porque representas un papel (se implica: el que Dios te ha dado). Carino se ríe. Pero cuando el senador lo mata por haber violado a su mujer, tiene que admitir la verdad de la hora y media. Dice Carino:

*Representé mi figura:
César fui, Roma, rey era;
Acabose la tragedia,
la muerte me desnudó:
sospecho que no duró
toda mi vida hora y media.*

No deja de ser sintomático que la brevedad de la vida sacralizada se presente ahora a través de la disección del reloj laico, del reloj burgués. Pero se trata de las contradicciones de la época. Pues aunque la obra nos provoque a veces sarcasmo (ese *Aristoteles*, ese *Obsidionales*) y no se comprenda la conversión de Ginés sino a través de su delirio erótico, que es también el delirio de la escena donde todo se mezcla y todo se confunde, no cabe duda sin embargo de que la obra es fundamental para el hecho que venimos rastreando. Pues pocas veces como aquí se revela el verdadero problema de fondo de nuestro teatro clásico; es decir, el de la *implacable ambigüedad de los signos teatrales*: signos paganos en el caso de los augures que la vendedora de pan le hace a Dioclesiano, el soldado esclavo luego emperador; signos pagano/cristianos, un tanto incomprensibles, en la escena de Carino y su andadura de fiesta nocturna y su muerte final (su hora y media); signos cristianos/signaturas en el bautismo que se pretende falso (pero que se convierte en verdadero) de Ginés, en su verdadero empalamiento y en su designación como mejor representante, precisamente porque convierte la ficción en verdad. O de otro modo, como digo, la salida que intenta dar Lope: todos somos representantes (en el *Arte Nuevo* dirá además y con mayor precisión, «recitantes») todos debemos cumplir, pues, el papel que Dios nos ha dado, realizarlo lo mejor posible puesto que es su providencia quien guía nuestros pasos. Se dirá: es una comedia de santos y por tanto un intento de salvar los signos. O sea, en el fondo, es la imagen del *teatrum mundi* que resulta, en efecto, como indicábamos, la clave de la obra. Sólo que esa imagen del teatro dentro del mundo, del teatro dentro del teatro, en suma, de la vida como teatro, comporta una doble realidad peligrosísima: si el teatro sólo es teatro (por eso un empalado puede sermonear) entonces volvemos al principio; es decir, el teatro sólo está constituido por signos convencionales. Y el peligro va más allá en esta solución: si el teatro es también la vida (o la vida es también teatro, como intenta decirnos Lope en esta obra), entonces la vida y el teatro se convierten en un desvarío de signos. Como en *Hamlet* los signos —arbitrarios y convenciona-

les— sólo indican el puro azar de la vida que sólo se reconoce en el puro azar del teatro. Así en *Hamlet* el asesinato originario sólo puede cubrirse por la multiplicación de asesinatos. Lope trata de decirnos lo mismo sólo que sacralizando su espacio. Pero es inútil: si el mundo o la vida no son más que teatro, entonces los signos de la vida tienen que atenerse a los signos del teatro, a su arbitrariedad; si el teatro no es más que vida, los signos del teatro (por mucho que Lope trate de sacralizarlos, por ejemplo, en esta frenética tragicomedia de santos), tales signos serán sólo eso, signos tan arbitrarios que sólo pueden durar hora y media y donde el hijo de un esclavo puede convertirse en emperador. Pero no es el teatro, sino la propia vida la que se transforma así en una acumulación de signos sin sentido, un puro delirio del azar de un rayo, de una ambición criminal, de un asesinato o de la aparición de unas «apariencias» (los ángeles verdaderos con un aguamanil, etc. que bautizan «de verdad» a Ginés, pero que dejan en ridículo al pobre actor Fabio que tenía que hacer el papel de ángel, etc.). Por supuesto que la obra tiene también un interés adicional para nuestra historia: el interrogatorio final a que son sometidos los diversos miembros de la compañía nos enseña mucho sobre lo que supone la función de cada actor dentro de ella, en cada representación, etc. Pero lo que nos importa de este texto es la mala salida que Lope trata de dar aquí a la salvación de los signos reinterpretándolos como signaturas (que eso es lo que en el fondo significa *Lo fingido verdadero*). Una mala salida porque los signos del *teatrum mundi* son aniquiladores para lo que Lope pretende defender con ellos. Lope como tantos otros. Cuanto más se incide en el tema, más el tema se vuelve imposible: Si la vida es teatro, la vida es signo artificial; si el teatro es vida (el intento de borrar las distancias: la clave de todo) la vida se convierte en pura arbitrariedad. Como la salida de Lope es muy mala, Calderón tratará de llevar el problema hasta el extremo: no sólo *la vida es teatro* sino que *la vida es sueño*. Tanto en la comedia como en el auto. Sólo que ese ir hasta el extremo resulta aún peor. Porque el *teatrum mundi* tenía una arista final difícilísima de resolver: que la propia iglesia pudiera quedar reducida a su mera representación teatral/terrenal. Y por esa brecha se precipitarán los reformistas de toda especie, desde Erasmo a Calvino y en especial el implacable Lutero. Pero es que la vida es sueño que imagina Calderón era una salida tan imposible que quizás por eso Lorca pretendió titular a su última obra «imposible» —*La comedia sin título*— precisamente como «el sueño de la vida».

Quiero decir: la solución calderoniana resulta insoluble precisamente por su manera de plantearla. ¿Cómo decir la verdad utilizando los signos de la mentira, sino transformándolos en signos de la verdad, en signaturas? Sólo una solución, pues: no es el teatro el que miente, es la vida la que miente. Si la comedia se aferra a los signos de la vida (dice su verdad a través de la mentira) el auto no puede ser más que el sueño de la vida: decir la verdad a través de unos signos que son mentirosos pero que ahora son verdad, porque han dejado de ser la

mentira del teatro para convertirse en el teatro de la muerte, esto es, en el sueño de la vida. Si la comedia es un signo mentiroso respecto a la vida (por ejemplo: ¿por qué un rey va a ser un rey por la gracia de Dios, si cualquiera puede serlo por la gracia de la escena?), que la vida sea un sueño no mejora la cuestión en absoluto. ¿Cómo el auto puede mentir a través de la verdad, a través de la vida sacralizada y presente? De ahí la incapacidad del auto para ser teatro: no se puede mentir con la verdad, pero mucho menos se puede decir la verdad con la mentira. Que la vida sea un sueño puede, incluso, llevarnos más lejos. Puede llevarnos a gozar de ella plenamente, porque si la vida es sueño es también teatro de la muerte, decimos, y si la vida es ya muerte nada puede haber más allá de su teatro. Y así ocurre, en efecto: el hecho de que la vida sea sueño/muerte puede significar toda la sacralización que se quiera, pero (leída a la inversa) la proposición aterra: puede significar literalmente que la vida carece de sentido y de finalidad. Puro Spinoza. Incluso ese horroroso vacío está implícito en la propia lectura literal calderoniana que se asienta en la orilla de la crueldad más absoluta: el reino de la violencia animal, el hipogrifo violento, o *La hija del aire*, o *Los cabellos de Absalón*. Pero ¿y en los autos? Puesto que si en la comedia aún se puede decir que se finge con la verdad, que se dice la verdad a través de la mentira, en el auto no puede haber mentira de ningún tipo. Se tiene que mostrar la verdad con la verdad. Más que una *representación* el auto es una *presentación* de la verdad. El final de una liturgia, su condensación última. Los representantes ahí no pueden representar, tienen que presentar. La verdad: desde Dios al copón de hostias consagradas. Y eso sí que es una solución imposible. Tan imposible que fue en tal contradicción en la que se basaron los ilustrados laicos, e incluso religiosos, del XVIII para legitimar la prohibición de los autos: precisamente por su carácter irrespetuoso hacia la verdad, por intentar representar la verdad que, como decimos, sólo se podría *presentar a sí misma*.

En resumen la contradicción entre signos y signaturas fue la auténtica clave básica a través de la cual se estructuró, trató de configurarse el desarrollo de nuestro teatro clásico. Sobre todo en la contraposición entre comedias y autos y en esa intercesión mediadora que son las comedias de santos, que no sólo está en Lope sino incluso en *El rufián dichoso* del propio Cervantes, donde el problema se plantea drásticamente: el borde maldito de lo rufianesco es el borde inmediato de la santidad. En Lope, en cambio, el delirio de los signos llega al extremo, sobre todo en el desbordamiento final de *El castigo sin venganza*, quizás porque la norma de la tragicomedia lopesca, de «el arte nuevo de la comedia en este tiempo», no sabe muy bien dónde terminan las signaturas y dónde comienza el signo. Como he señalado en otra parte ese es el milagro cervantino: el paso de la mirada literal a la mirada literaria¹⁶. El final de la encrucijada atroz

¹⁶ J.C.R. *La literatura del pobre* (Granada, Comares, 1994). Y también en «El Quijote: de la mirada literal a la mirada literaria», *Edad de Oro*, XV (1996), 161-180.

entre los signos y las firmas. Por supuesto también en Shakespeare: la vida no es más que un cuento narrado por un idiota y que carece de sentido y de significación. Después de eso que nadie trate de lavarse la sangre de sus manos¹⁷. Porque a fin de cuentas, como decía Borges, acaso sólo hayamos venido al mundo para poner notas a pie de página a Shakespeare. Y a Cervantes, por supuesto.

JUAN CARLOS RODRÍGUEZ
Universidad de Granada

¹⁷ Ciertamente, la clave de las *distancias* la retomarán, desde perspectivas muy diferentes, tanto Diderot en el XVIII, como Brecht en el XX (su famoso «efecto V»). Pero sobre eso tendremos que hablar en otra ocasión, porque también hay una diferencia abismal entre la «distancia» de Diderot y el «distan-
ciamiento» brechtiano.

DE ARTESANOS A HISTRIONES: LA TRADICIÓN GREMIAL COMO ESCUELA DE FORMACIÓN DE LOS PRIMEROS ACTORES PROFESIONALES. EL EJEMPLO DE SEVILLA

Esta comunicación se basa en una simple pregunta. ¿Qué sabemos de los antecedentes sociales y de la formación artística de aquella generación de actores que hizo posible la rápida expansión del teatro comercial español, entre 1560 y 1590? Alguien dirá que semejante pregunta es ociosa, por ser la respuesta muy evidente. Sin embargo, por mucho que he repasado la impresionante bibliografía del teatro del Siglo de Oro, no he conseguido más que tres respuestas bastante fragmentarias, con las que me parece difícil darme por satisfecho¹.

La primera respuesta es el silencio, un silencio impresionante sobre el siglo XVI. Estimando que el actor profesional sólo aparece con la apertura de los primeros corrales de comedias, muchos historiadores consideran normal el que, de un día para otro, varios centenares de histriones pudieran ocupar los numerosos tablados recién edificadas en las principales ciudades españolas, y extender rápidamente esta nueva actividad a todos los días de la semana y todos los meses del año. En suma, tendríamos que admitir una nueva teoría de generación espontánea, en contradicción con la lógica más elemental. El corral de comedias no engendró al actor profesional, sino todo lo contrario. En nuestra opinión, la demanda ejercida por un público potencial de aficionados, el dinamismo de unos

¹ Las más modernas síntesis sobre el problema del actor en el teatro del Siglo de Oro, son los libros de José María Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega* (Barcelona: Antoni Bosch, 1978) y de Josef Oehrlein, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro* (Madrid: Castalia, 1993). Desgraciadamente, no se interesan sino en el actor del siglo XVII.

empresarios capaces de explotar esta incipiente forma de actividad económica, y, sobre todo, la presencia de muchísimos comediantes con suficiente nivel artístico, fueron los que crearon las condiciones favorables para el rápido desarrollo del teatro comercial². La segunda respuesta, más admisible quizás, sugiere una especie de armoniosa filiación natural entre la generación de los «padres» —Lope de Rueda, Alonso de la Vega, Cosme de Oviedo, etc.— y la generación siguiente, que participó en la expansión exponencial del teatro profesional. Así y todo, quedan sin explicar el origen y la formación de Rueda y sus compañeros, y el salto cuantitativo que supone el paso de la primera a la segunda generación³. En cuanto a la tercera respuesta, consiste en privilegiar el papel de los comediantes italianos. Esta explicación no puede ser admitida sino a raíz de una estricta revisión de su peso relativo y de su cronología. Hace ya muchos años, tuve la oportunidad de demostrar la falsedad de una disparatada teoría, en que se pretendía que Lope de Rueda había sido iniciado en la profesión cómica, en su Sevilla natal, en el año 1538, por unos farsantes italianos capitaneados por un tal Mutio⁴. En mi opinión, Lope de Rueda no tuvo ocasión de trabajar con actores italianos, sino cuando estuvo en Valencia, o sea en una época en que llevaba ya muchos años actuando como farsante profesional. En cuanto a los primeros actores italianos, sólo llegaron a Sevilla en 1574, y, por lo tanto, me parece difícil imaginar que sus colegas españoles de entonces, que luchaban ya con éxito para alcanzar las condiciones de una verdadera profesionalización de su arte, pudieran ser considerados como meros discípulos suyos⁵.

En un sugestivo artículo, escrito en 1984, Juan Oleza insistía en que la génesis de la comedia barroca sólo podía entenderse tomando en cuenta la lucha de tres prácticas teatrales específicas: la cortesana, la de los círculos eruditos y la

² Buen ejemplo de ello es la acción del clérigo sevillano Juan de Figueroa, sobrino de Diego Sánchez de Badajoz, quien mandó instalar en su casa de la collación de San Ildefonso, cerca de la puerta de Carmona, un teatro donde los cómicos que pasaban por Sevilla, entre los cuales figura el propio Lope de Rueda, daban representaciones semipúblicas, iniciativa que otorga al dicho Figueroa un título de precursor en la creación de los corrales de comedias (Jean Sentaurens, *Séville et le théâtre, de la fin du Moyen Age à la fin du XVIIe siècle*, Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1984, tomo I, p. 94).

³ Los documentos sevillanos de los años 1530-1560 confirman el escaso número de actores identificables como puros profesionales (Sentaurens, *Séville et le théâtre*, caps. I, II, III). Un repaso a las listas de las profesiones de los vecinos de Sevilla asentados en el padrón de 1561, revela la total ausencia de oficios relacionados con la actividad teatral (Jean Sentaurens, «Séville dans la seconde moitié du XVIe siècle: population et structures sociales. Le recensement de 1561», *Bulletin Hispanique*, tome LXXVII, n° 3-4 (juillet-décembre 1975) pp. 321-390).

⁴ Sentaurens, *Séville et le théâtre*, tomo I, pp. 91-93.

⁵ Sobre el papel de los cómicos italianos y del teatro italiano en general, en el nacimiento de la comedia española, ver: John V. Falconieri, «Historia de la Commedia dell'Arte en España», *Revista de Literatura*, 1957, tomo XI, n° 21-22, pp. 3-37, y tomo XII, n° 23-24, pp. 66-90; Othón Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española* (Madrid: Gredos, 1969).

práctica populista⁶. Partiendo de este postulado, con el que estoy plenamente de acuerdo, quiero insistir en una de las tres componentes definidas por Oleza, que considero la más esencial para la comprensión del proceso que dio origen al teatro español moderno, sobre todo si enfocamos dicho proceso en su dimensión material y humana. Quiero hablar de la tradición teatral popular, mantenida por los gremios de los oficios, en el ámbito privilegiado de la fiesta del Corpus, la cual podría constituir la respuesta más adecuada a nuestra interrogación inicial sobre el origen de los primeros actores profesionales. Esta es la hipótesis de trabajo que les propongo. Nos impone estudiar aquella larga porción del siglo XVI que se extiende, poco más o menos, desde 1530 hasta 1590, y corresponde a la convivencia fecunda entre una tradición popular al auge de sus posibilidades artísticas, y un profesionalismo teatral en busca del camino de su afirmación definitiva.

«Que vengan las cofradías de los oficios con sus juegos». En el siglo XVI, esta frase constituye un apartado imprescindible de los edictos votados por los regidores sevillanos, en vista de la organización de cualquier regocijo público⁷. Los llamados «juegos» de los oficios, formaban un curioso y variopinto abanico de diversiones que iban desde las sencillas danzas folklóricas hasta las representaciones teatrales de farsas y entremeses, pasando por las danzas de historias, las pantomimas y los pasos con figuras de bulto o cuadros al vivo, montados en unos teatros movibles llamados «castillos». En los primeros años del siglo XVI, la celebración del Corpus se había convertido en la festividad mayor del calendario litúrgico sevillano. El rico cortejo procesional que recorría las calles principales de la ciudad durante largas horas, le proporcionaba un impacto social y una dimensión espectacular incomparables. Esto favoreció la adjunción de diversiones profanas al rito religioso. Sin embargo, como esta fiesta no poseía ninguna tradición específica en materia de espectáculos, las autoridades políticas y religiosas solicitaron el concurso de los gremios de los oficios, quienes, desde entonces, se vieron ofrecer la máxima oportunidad para la expresión artística de sus juegos. En 1554, esta organización del Corpus sufrió un cambio decisivo: los artesanos y los tenderos, que hasta el momento se encargaban del financiamiento y de la realización de los juegos, renunciaron a este privilegio, obligando al Cabildo Municipal a encarar nuevas responsabilidades que pronto le convirtieron en un verdadero empresario de espectáculos. Una de las conse-

⁶ Juan Oleza, «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI», *Teatros y prácticas escénicas. I. El quinientos valenciano* (Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1984), pp. 9-41. También importantísima y de mucho provecho, la síntesis del mismo Juan Oleza, titulada «El nacimiento de la comedia: estado de la cuestión», *La comedia*, (Madrid: Casa de Velázquez, 1995, pp. 181-226).

⁷ Sentaurens, *Séville et le théâtre*, caps. I y III.

cuencias de más peso de esta mutación cultural fue la progresiva sustitución de los farsantes y danzantes aficionados, alistados entre las gentes de los gremios, por artistas profesionales. Sin embargo, a pesar de esta formidable oportunidad, estos últimos tardaron casi cuarenta años para conseguir el monopolio de dichos espectáculos⁸. Las primeras apariciones de los comediantes profesionales fueron escasas y generalmente fortuitas. Además, dependieron estrechamente de la organización regida por los gremios. Por ejemplo, cuando Lope de Rueda aceptó, en 1543, hacerse cargo de la escenificación del espectáculo tradicional de los odreros, titulado *La Asunción de Nuestra Señora*, no pudo trabajar sino siguiendo el modelo realizado el año anterior, en el antiguo castillo del gremio. Los artistas profesionales tuvieron que esperar el final de los años cincuenta, para trabajar a su antojo en los carros del Corpus, gracias al sistema de competencia abierta inaugurado en 1554 por los regidores del Cabildo, a raíz de la renuncia de los representantes de los oficios. Sin embargo, el número de dichos profesionales era tan corto que los aficionados de los gremios siguieron escenificando por cuenta propia sus antiguos juegos, hasta muy entrado el último tercio del siglo, y fue necesario esperar hasta 1593, para que desaparecieran de las nóminas del Corpus todos aquellos sederos, doradores, escultores, calceteros, plateros, sastres, pintores, carpinteros, jubeteros, etc., que trabajaban en las representaciones de los autos, con el mismo aparato artístico y, probablemente, con el mismo éxito popular que sus colegas profesionales.

El breve panorama histórico que acabo de esbozar, constituye una prueba de la importancia de la tradición gremial en la gestación del teatro moderno. Terminada su lectura, parece difícil negar las relaciones consustanciales que supeditaron los histriones de la naciente comedia barroca a los farsantes espontáneos de los antiguos gremios de los oficios. Un simple examen de los orígenes sociales de los cómicos que participaron en el desarrollo de los primeros corrales comerciales, permitiría demostrar que muchos de aquellos aficionados de los gremios no vacilaron en seguir el ejemplo de su ilustre compatriota, el batihoja Lope de Rueda, y abandonaron sus primeros oficios para dedicarse definitivamente al teatro profesional. Éste fue el caso del sedero Pedro de Montiel, del latonero Marcos de Cárdenas, del zapatero Pedro Martínez, del calcetero Sebastián de Arcos o del ropero Juan González⁹. Pasando a otro plano, más anecdótico, encuentro significativo el que algunos documentos notariales con-

⁸ Sentaurens, *Séville et le théâtre*, cap. III.

⁹ Jean-Louis Flechniakoska nos da el interesantísimo ejemplo de una compañía teatral efímera que siete aficionados de Orihuela —un estudiante, un calcetero, un cirujano, un doctor, un tornero, un cantor y un sacristán— organizaron en vista de una gira improvisada por los pueblos de la comarca, en una época —1558— en que el teatro comercial de los corrales de comedias todavía estaba en ciernes («Spectacles religieux dans les «pueblos», à travers les dossiers de l'Inquisition de Cuenca (1526-1588)», *Bulletin Hispanique*, tome LXXVII, n° 3-4 (juillet-décembre 1975), pp. 269-292).

temporáneos de los primeros años del teatro profesional, acudan a los antiguos términos de la jerarquía gremial para designar a los autores y simples farsantes, a quienes llaman «maestros de hacer comedias» y «oficiales de comedias»¹⁰.

Hasta aquí, sólo he evocado el peso de la tradición gremial en el nacimiento del teatro comercial, en su aspecto pasivo de filiación social. Ahora, quiero puntualizar su aspecto directamente activo, que puede verificarse en cuatro sectores claves de la incipiente modernidad teatral.

El modo de financiamiento y de gestión comercial de los primeros corrales, todavía queda sin estudiar en muchos de sus aspectos. En este dominio del desarrollo económico del teatro, Sevilla escogió una vía original, curiosamente moderna, que radica en el abandono rápido de las formas semipúblicas de representaciones y la adhesión precoz a un sistema independiente de libre empresa. Mientras que Madrid o Valencia, por medio de privilegios concedidos a varias entidades caritativas, se iban por las vías de una especie de monopolio oficial que restringía los beneficios de los dueños y arrendadores de los corrales, Sevilla dejaba el campo libre para las iniciativas de los empresarios privados. La libertad fue total. Cada cual pudo instalar, abrir y explotar un teatro, sin que las autoridades se opusieran a ello. Cómicos y empresarios representaron cómo y cuándo quisieron, fijaron libremente los precios, y, exceptuando una reducida limosna, impuesta sólo a partir de 1589 para los presos pobres de las cárceles, se quedaron con la totalidad de los beneficios. Libre empresa y libre competición fomentaron la lozana expansión del teatro sevillano, durante más de cuarenta años. Este fenómeno no hubiera sido posible, si la Capital andaluza no hubiera contado con empresarios dinámicos, capaces de crear rápidamente las necesarias condiciones financieras, técnicas y humanas. Estos hombres salían de las clases medias. En su mayoría, pertenecían a los gremios de artesanía y comercio. De aquí sacaban sus medios económicos, sus técnicas de montaje de asociaciones financieras y gestoras, en una palabra, su dinamismo comercial. A este respecto, el caso del tratante Diego de Vera, creador de los teatros de las Atarazanas y de la Alcoba, constituye un ejemplo particularmente significativo¹¹.

Los gremios desempeñaron también un papel importante en la formación del público de los primeros teatros comerciales. En aquel tiempo de precios baratos

¹⁰ En un acuerdo firmado en 1552, por los regidores de Valladolid, se habla de Lope de Rueda como «hombre hábil para maestro de representar y componer autos y danzas» (Othón Arróniz, op. cit., p. 27). Un documento sevillano de 1575 identifica al autor de comedias Alonso Rodríguez como «maestro de hacer comedias» (Sentaurens, *Séville et le théâtre*, tomo II, p. 1.269). En un contrato firmado, en Madrid, en 1583, los actores Miguel Vázquez y Juana Vázquez son designados como «oficiales de comedias» (Pérez Pastor, «Nuevos datos sobre el histrionismo español - 2ª serie», *Bulletin Hispanique*, tome VIII, 1906, pp. 152-153).

¹¹ Sentaurens, *Séville et le théâtre*, tomo I, pp. 374-391.

y de libre empresa, los auditorios sevillanos tenían un marcado sello popular: artesanos y tenderos abandonaban sus talleres para acudir en masas a las representaciones de comedias. Claro que semejante afán de diversión teatral puede ser explicado fácilmente por la novedad del espectáculo. Pero podemos preguntarnos también si esta asistencia de los representantes de los oficios, la cual resultó decisiva para el arranque comercial de los primeros corrales, se hubiera manifestado de modo tan masivo y entusiasta, si la tradición secular de juegos teatrales que mantenían los gremios, no hubiera despertado entre sus miembros, una afición particular por el arte dramático.

Los gremios contribuyeron también en la evolución de las técnicas de representación. El auto sacramental barroco, que triunfa a partir de 1590, es el heredero de aquellas formas de representaciones efímeras que los artesanos y tenderos sevillanos perfeccionaron, año tras año, hasta el último tercio del siglo XVI¹². Aquellas técnicas de escenificación en medios carros y plazas de armas, aquel arte de fabricar apariencias y máquinas, aquella búsqueda de una expresión dramática sinfónica, casi operística, basada en la conjunción de la danza, el canto, la pantomima y la recitación, no fueron inventados, de un día para otro, por los actores profesionales. Ellos los aprendieron de sus colegas aficionados, con quienes colaboraron no sólo en el contexto de la festividad del Corpus, sino también en el seno de aquellos gremios y cofradías donde muchos de ellos fueron aprendices y oficiales, antes de ser actores. Incluso no me parece absurdo imaginar que las técnicas de escenificación que facilitaron el auge de las modernas «comedias de apariencias», no se debieron sólo a la ciencia de los artífices italianos que trabajaban en la Corte, sino que pudieran remontarse también a la vieja tradición de los castillos, naos y galeras utilizados en los primitivos espectáculos del Corpus¹³.

Queda por evocar el último aspecto de la contribución de los gremios al nacimiento del teatro moderno: la formación de los actores. En un documento de 1530, en que se enuncian las condiciones requeridas por el gremio sevillano de los carpinteros, para la salida de su carro de representación, el día del Corpus, leemos estas frases, de particular interés:

«Se obliga a armar el castillo, dos días antes de la fiesta (...), y a dar cuatro cantores, para que vayan haciendo, encima de dicho castillo, el oficio

¹² Sentaurens, *Séville et le théâtre*, tomo I, pp. 184 y siguientes.

¹³ Piedad Bolaños cita el caso muy significativo del sevillano Juan Bautista, escultor de figuras de bulto y gran creador de representaciones para la fiesta del Corpus, entre 1576 y 1591, quien, en 1579, firmó un contrato con el autor de comedias Bartolomé de Salazar, en que se obligaba a entrar en su compañía, no como representante, sino para fabricar y poner las invenciones de las obras representadas («Nuevas aportaciones documentales sobre el histrionismo sevillano del siglo XVI», *La Comedia*, Madrid: Casa de Velázquez, 1995, p. 141).

del Nacimiento, según ha sido costumbre otros años, y estos cantores y oficiales que han de hacer el dicho oficio sean los más menores que se pudieren haber que sean sabidores para hacer los dichos oficios, y éstos, que sea obligado a traerlos al hospital, para que se ensayen y hagan el dicho oficio delante del alcalde (...), etc.»¹⁴.

Este documento demuestra que los carpinteros sevillanos escenificaban su representación de la Natividad como una verdadera obra teatral. Los términos «sabidores» y «ensayen» nos dejan suponer que los actores espontáneos seleccionados entre los miembros del gremio, debían aprender un texto, ensayar su recitado, y organizarse colectivamente para un juego escénico de cierta complejidad. En suma, debían iniciarse a ciertas técnicas propias del oficio de representante. En estas circunstancias precisas, el gremio funcionaba como una escuela teatral, como un conservatorio, en el sentido propio de la palabra, donde aprendices y oficiales recibían su doble iniciación de aficionados y de actores incipientes. Esto nos permite imaginar que muchos de los farsantes de la época de Lope de Rueda, Tomás Gutiérrez o Cosme de Oviedo, aprendieron en semejantes lugares y circunstancias las tablas de ese consabido tríptico, que, más tarde, formaría el imprescindible bagaje profesional de los actores del Barroco: representar, cantar y bailar.

Pese al enunciado de su título, quizás exageradamente sugestivo, nuestra comunicación sólo pretendía realizar dos modestos objetivos. Primero, ofrecer a los jóvenes investigadores algunas pistas para sus futuros análisis. Segundo, insistir en los criterios de tiempo y espacio, abogando por una historia «diferenciada» del teatro español moderno. Valencia, Sevilla, Madrid, deben ser consideradas como tres células originales de la génesis de la comedia barroca, como tres modalidades peculiares de una historia que, en nuestra modesta opinión, queda todavía por escribir¹⁵.

JEAN SENTAURENS
Université Michel de Montaigne
Bordeaux-France

¹⁴ Documento publicado por Simón de la Rosa y López, *Los Seises de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1904, p. 357. Véase también: Sentaurens, *Séville et le théâtre*, tomo I, pp. 54-56.

¹⁵ Sobre la evolución original del teatro sevillano en el Siglo de Oro, véase: Jean Sentaurens, «La Edad de Oro de la comedia en Sevilla: los malogrados caminos de una modernidad temprana», *La Comedia*, Madrid: Casa de Velázquez, 1995, pp. 145-153.

UN TEATRO PARA UNA NUEVA RELIGIOSIDAD: LA HISTORIA DE SANTA OROSIA Y LOS ORÍGENES DE LA COMEDIA DE SANTOS

Dentro de los estudios que sobre las comedias de santos se han publicado en estos últimos años¹ la génesis de este subgénero ha sido preterida, en beneficio de aspectos tales como los rasgos estructurales, su pervivencia hasta finales del XVIII, la tipología de los protagonistas, etc. En consonancia con las afirmaciones que hice en su día², trataré ahora de exponer, a través de una obra relativamente poco conocida —la *Historia de la gloriosa Santa Orosia* de Bartolomé Palau—, cómo un género de indudables raíces medievales se va acercando hacia el modelo que se impondrá a finales del siglo XVI. Y es que son las obras de

¹ No son muchos los trabajos centrados específicamente en este género. Destaquemos entre ellos: Elisa Aragone Terni, *Vida y muerte de Santa Teresa de Jesús*, (Messina-Firenze: D'Anna, 1970). Id., *Studi sulle «comedias de santos» de Lope de Vega*, (Messina-Firenze: D'Anna, 1971). Id., «La madre Teresa de Jesús» di Lope de Vega, (Messina-Firenze, D'Anna, 1981). José Fernández Montesinos, *Ed. de «Barlaán y Josafat» de Lope de Vega*, (Madrid, 1935). Delfín L. Garasa, *Santos en escena (estudios sobre el teatro hagiográfico de Lope de Vega)*, (Bahía Blanca: Cuadernos del Sur, 1960). *La comedia de magia y de santos*, ed. de J. Álvarez Barrientos y R. de la Fuente (Madrid: Júcar, 1992.) Alexander A. Parker, «Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro», *Arbor*, XIII (Madrid: CSIC, 1949), 395-416. Lucette Roux, *Du logos à la scène. Ethique et esthétique. La dramaturgie de la comédie de saints dans l'Espagne du Siècle d'Or*, (Nice, 1974). Josep Lluís Sirera. «Las comedias de santos en los autores valencianos. Notas para su estudio», *Teatro y prácticas escénicas, II: La Comedia*, (Londres: Tamesis, 1986) 187-228. Id., «Los santos en sus comedias: hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico», *Comedias y comediantes*, (Valencia: Universidad, 1991), 57-76.

² J. Ll. Sirera. «Los santos en sus comedias...», pp. 57-60.

transición, como ésta que nos ocupa, las que más información nos pueden ofrecer en torno al siempre apasionante tema de las génesis y las transiciones.

EL AUTOR Y LA OBRA

La Historia de la gloriosa Santa Orosia, fue escrita por Bartolomé Palau³ en una fecha incierta, que se situaría en torno a la mitad del siglo XVI. No cabe, pues, aceptar la que Aureliano Fernández-Guerra, su primer editor moderno daba (1524), habida cuenta que su autor consta que nació sobre el año 1520⁴. Tampoco, en cambio, podemos dar por buena la de 1637 (fecha de la primera edición conservada⁵), ya que ni por estructura ni por temas, tiene nada que ver con el teatro que se escribía en esa época. Se trataría, por lo tanto, de una reedición que vendría —eso sí— a manifestar una cosa que a despecho del triunfo de los autos sacramentales, continuó existiendo una demanda editorial de obras religiosas más antiguas (églogas y autos navideños, piezas pasionísticas...), la cual revelaría la existencia —la *persistencia* mejor dicho— de representaciones religiosas al margen de las que la procesión del Corpus había convertido en habituales.

¿Es posible precisar algo más la cronología? No lo parece de momento. Fernández-Guerra en su edición la databa en 1524 sin aportar pruebas consistentes (de hecho, afirmaba seguir un manuscrito que parece haberse extraviado). Por otra parte, la única edición moderna que poseemos de esta pieza⁶ es —por desgracia— más interesante por sus peculiaridades ideológicas (los comentarios del editor se desvían con frecuencia hacia las tierras ucranianas) que por haber tratado de situar la obra en el contexto del teatro religioso del XVI y haber avan-

³ Bartolomé Palau —aragonés de origen— ocupa un lugar importante en la historia del teatro español del XVI. A él le debemos la *Farsa Salamantina* (1552), que se ha situado en la órbita celestinesca aunque se trate más bien de una pieza dedicada a representar la vida universitaria del período en un tono distendido y, desde luego, bastante farsesco. Igualmente será Palau el autor de obras religiosas que han merecido la atención de los estudiosos de la historia de dicho teatro. Me refiero a la *Farsa llamada «Custodia del hombre»* (1547), y a la *Victoria de Cristo* (s.a.). Se trata de piezas extensas, la primera de las cuales —que guarda puntos de contacto con la dramaturgia del Corpus Christi— Palau descartaba que pudiese ser representada (quizá por sobrepasar los cinco mil versos), mientras que la segunda tiene como meta —en palabras de Mazur— «representar las seis edades del mundo desde el paraíso terrenal hasta el día del juicio» (Bartolomé Palau: *Historia de la Gloriosa Santa Orosia*, ed. de Oleh Mazur [Madrid: Playor, 1986], 34) para lo que recurre a una estructura cíclica organizada a partir del tema de la Pasión y de la Resurrección.

⁴ Bartolomé Palau, *Historia de la gloriosa Santa Orosia*, ed. de Aureliano Fernández Guerra en *Caída y ruina del imperio visigótico español* (Madrid, 1883). Anteriormente, el mismo erudito había publicado el estudio y la edición en la *Revista hispano-americana*, tomos IV al IX (Madrid, 1882). La crítica a esta edición en O. Mazur, op. cit., pp. 13-17.

⁵ Edición de Sebastián Cormellas, impresor de Barcelona.

⁶ La de Oleh Mazur citada en nota [3].

zado en su estudio y datación. En consecuencia, habremos de aceptar una cronología relativa (tercer cuarto del siglo XVI), a expensas de investigaciones más precisas.

Lo primero que llama la atención de esta obra es su extensión, realmente considerable: 2.361 versos (2.364 en la edición de Fernández-Guerra), distribuidos en seis *autos* o actos, número éste poco habitual en el período. A lo largo de ellos, Palau va a representar, es verdad, la historia de Santa Orosia, pero también la de la caída del reino visigodo en manos musulmanas. En efecto, cuenta la leyenda hagiográfica que la tal santa era una princesa bohemia —de todas maneras, su origen geográfico es todo un embrollo, y a tratar de aclararlo dedican buena parte de sus energías tanto Fernández Guerra como Mazur— la cual estaba destinada a casarse con Don Rodrigo. Para su desgracia, las comunicaciones entre la Península y Bohemia no eran nada fáciles en el siglo VIII, por lo que cuando, tras un largo de viaje, cruzó los Pirineos por un paso cercano a Jaca, se encontró con que el reino de su futuro esposo había sido invadido por los musulmanes (la obra remite aquí a la leyenda de la Cava y de don Julián) y éstos estaban ya escalando las primeras estribaciones de la cadena montañosa. Muertos sus acompañantes, Orosia se niega a ceder ante Muza, que desea enviarla al harén del Califa, por lo que sufre el martirio. La historia concluye cuando tiempo después un pastor, alertado por un ángel, encuentra el cuerpo incorrupto de la mártir y lo traslada hasta Jaca, donde es recibido con toda pompa por el Obispo.

EL LUGAR DE SU REPRESENTACIÓN

No nos consta el lugar donde dicha obra fue representada, pero teniendo en cuenta que todavía se editaba en 1637 (con la indicación de haber sido «nuevamente enmendada» para el caso, lo que hace suponer la existencia de otra edición anterior por lo menos), y no destacando el texto por sus virtudes poéticas, habremos de suponer que debió de existir alguna especie de tradición religiosa que incluyese la representación de esta pieza, por ejemplo el día de la fiesta de la santa. No olvidemos que sus reliquias fueron depositadas en la catedral de Jaca y generaron un importante culto⁷.

Por otra parte, el hecho de que —como he dicho antes— alcance la obra los 2.361 versos, plantea interesantes problemas a la hora de determinar dónde y en qué condiciones se representó. No encontramos ninguna indicación de un supuesto carácter procesional en la obra de Palau, por lo que cabe suponer que el texto estaba pensado para representarse en un local cerrado, una iglesia —o la

⁷ Sobre el culto a la santa: O. Mazur, op. cit., pp. 65-90.

misma catedral jacetana— posiblemente. Esto es lo que supone también Mazur⁸, tomando como base la intervención del Obispo con que se cierra la obra:

Por un don tan soberano,
¡sus, señores!
demostramos gracias y loores
a nuestro Dios omnipotente.
Cante ya toda la gente,
grandes, chicos y menores (vv. 2.356-2.361)

Y a la que sigue la siguiente acotación: «Cantan “Laudate Dominum omnes gentes; laudate omnes populi...”», palabras con que se inicia el Salmo CXVI. Resulta evidente, que esta invitación a que el público —o los actores que simulan al pueblo que asiste al hallazgo de las reliquias, tanto da— cantase un salmo, sólo cobra pleno sentido si se trata de un recinto sagrado.

Puede argüirse a este respecto que el hecho de que esta obra parezca haberse representado en un templo poco tiene que ver con la comedia de santos barroca, sino más bien con el teatro religioso del XVI. En efecto, algunas de las piezas más interesantes del de esa época fueron concebidas para ser representadas en el interior de las iglesias, aprovechando las peculiaridades arquitectónicas y simbólicas que éstas ofrecían. Pienso, por ejemplo, en la *Farsa del juego de las cañas* de Diego Sánchez de Badajoz, fascinante ejemplo de explotación de juegos de luz y sombras y de los efectos auditivos. O en la *Danza* de Pero Suárez de Robles... Y no sería justo olvidar aquí tampoco que el éxito de la pieza hagiográfica de Francisco de las Cuebas le llevó a organizar una segunda representación en el interior de la iglesia de Alcalá, con las consiguientes modificaciones escenográficas que nacían del hecho de tener que adaptar una obra originalmente concebida como procesional⁹. Es cierto, ya digo. Pero también lo es que no podemos, de ningún modo, descartar la representación de comedias hagiográficas en el interior de los templos. Representaciones que exigen recursos escenográficos complejos (abundancia de aparatos aéreos del tipo de la *nube* medieval) fácilmente explicables bajo la bóveda de las iglesias.

LA HISTORIA DE SANTA OROSIA Y EL TEATRO HAGIOGRÁFICO MEDIEVAL

Pero pasemos a estudiar más en concreto la obra. Habida cuenta de las referencias cronológicas antes indicadas, la *Historia de Santa Orosia* habremos de

⁸ O. Mazur, op. cit., p. 197, n. [269].

⁹ Dice a este respecto su editor J.P.W. Crawford: «The play was performed in its entirety the following Sunday, March, 15, in the same church». Francisco de las Cuebas, «Representación de los mártires Justo y Pastor». *Revue Hispanique*, XIX (1908), 428-454. La cita en la p. 430.

situarla en la etapa inicial del género, momento en el que se está produciendo el paso desde una concepción *medieval* hasta otra plenamente integrada en el contexto barroco contrarreformista en el que las comedias de santos se mueven como pez en el agua. Como he indicado en otro lugar¹⁰ el teatro hagiográfico de raíz medieval peninsular se caracteriza por los siguientes rasgos: en primer lugar, estar protagonizado por santos vinculados territorial —o socialmente (por medio de los gremios o estamentos)— con la comunidad en la que se representa la obra. En segundo, tratarse de santos de momentos históricos bastante alejados del momento de la representación (santos «fundadores» de la religión podríamos llamarlos). En tercero, hacer girar la representación entera en torno al punto culminante de su vida, que suele ser generalmente el *martirio* en lo que tiene éste de forma de acceder a la gloria. Se debe esto, a que el espectador medieval no esperaba encontrar —en estas representaciones— tanto *vidas santas a imitar* activamente como participar en celebraciones de su colectividad, en la que el santo era un pretexto más para ratificar su cohesión con el entorno, mediante la rememoración de los datos esenciales de uno de los factores que distinguían esa comunidad de las restantes (el santo patrón o —análogamente— una advocación mariana o cristológica emblemática). Finalmente, el teatro hagiográfico medieval presentará a los personajes negativos que intervienen en él como carentes de auténtica fuerza, cuando no ridículos, ya se trate de los consabidos demonios, como de sus intermediarios humanos (que pueden reducirse en esencia a la tríada de judíos, moros y paganos)¹¹.

Es innegable que si examinamos la *Historia...* desde esta perspectiva, saltará a la vista su medievalismo. En efecto, la obra está dedicada a una santa cuya advocación local es bastante evidente, en cuanto se erige en patrona —y protectora— de las tierras jacetanas. Se exalta a la santa y se ensalza la tierra que acogió su cadáver. El acto final, dedicado en su totalidad a representar el hallazgo y traslado del cuerpo, no deja lugar a dudas. Por ejemplo, dice el pastor que protagoniza el traslado lo siguiente:

Y assí el Ángel me mandó
que lo cogiese
este cuerpo y lo truxesse
como está, hecho pedaços,
cortados los pies y braços,

¹⁰ Vid. «Los santos en sus comedias...». También: J. Aparicio Maydeu, «A propósito de la comedia hagiográfica barroca», *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro* (Salamanca: Universidad, 1993), T. II, 141-152; pero Aparicio plantea apenas el problema sin avanzar en su solución.

¹¹ Vid. Josep Lluís Sirera, «Els antagonistes com a agents del mal: la figura del romà al teatre medieval hispànic i la seua pervivència a la comèdia de *santos* barroca», *A sol post*, 3 (1991), 277-288. Vid. en especial, pp. 277-279.

a la Iglesia, do estuuiesse
 para que, de oy más, fuesse
 honrada
 esta virgen sagrada
 en esta noble ciudad
 y con gran solenidad
 la tomen por abogada.
 Ella es Orosia llamada.
 Veys la aquí (vv. 2.326-2.339).

Por otra parte, esta santa nos remite a una etapa realmente alejada de los espectadores, como era habitual en este tipo de teatro: los contornos imprecisos de su biografía, su fracasado —y no bien documentado— compromiso con Rodrigo¹²... En fin, el tratarse de una santa del siglo VIII, la convierte en un personaje virtualmente legendario. Un personaje caracterizado, como tantos y tantos santos de raíz medieval, por aceptar de una forma enfervorizada el martirio. No hay aquí, desde luego, la agresividad que podemos apreciar, por ejemplo, en el *Aucto del Martirio de Sancta Eulalia*¹³ (el 38 del *Códice de Autos Viejos*), pero Orosia puesta en la tesitura de preservar su vida o defender sus creencias, no vacila ni un momento:

Calla, calla, perro Moro,
 que esso todo es por demás:
 que ya no me apartarás
 de mi fe.
 Christiana fuy, soy y seré
 mientras que viua me sienta... (vv. 2.007-2.012).

No de otra forma se manifiestan los santos Justo y Pastor (29 del CAAVV) y

¹² Este aspecto es tratado por Oleh Mazur, op. cit., pp. 37-64.

¹³ Por ejemplo: Aunque sé, cruel tirano
 que son mis años treze,
 no me tienes de tu mano,
 que ante mi Dios soberano
 mi fee clara permanece.
 Cree en mi Dios eterno
 y deja tus falsos dioses,
 si no en fuego sempiterno
 arderás en el ynfierno
 do jamás nunca rreposes (vv. 221-230).

Cfr. Leo Rouanet, *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI* (Madrid, 1901), t. II, 97.

en la obra de Francisco de las Cuebas, o Santa Bárbara (37 del CAAVV)¹⁴. Y la lista, claro está, la podríamos hacer bastante más larga si acudiésemos a ejemplos de otras dramaturgias, como la catalana: vid. por ejemplo, la *Consueta del martiri de Sant Jordi* y *Consueta del Martiri de Sant Cristòfor*, ambas del Códice Llabrés¹⁵.

LA HISTORIA DE SANTA OROSIA Y LA COMEDIA DE SANTOS

La doble trama

Por todo lo dicho hasta ahora, parece claro que existen en esta obra abundantes rasgos medievalizantes. Otros detalles, sin embargo, alejarán —y decisivamente— esta obra de dicha época y nos la situarán en pleno siglo XVI. En primer lugar, podemos observar cómo Bartolomé Palau construye la obra mediante la combinación de dos historias: la de Rodrigo y la de la santa. La historia del primero ocupa la totalidad del primer acto, la parte central del tercero y la primera parte del cuarto. La de la segunda, la podemos dividir a su vez en dos grandes bloques: la presentación de Orosia, que ocupa los actos segundo y primera y última parte del tercero; y el martirio, momento culminante de la acción, que se extiende por la segunda parte del cuarto y todo el quinto. El sexto, queda reservado a representar el hallazgo del cuerpo, piedra clave que explica el sentido mismo del espectáculo en relación a su contexto más inmediato. Esta complejidad poco tiene que ver con la estructura de las obras hagiográficas medievales, ya que presenta una disposición alternante que va más allá de la exposición lineal propia de las piezas medievales.

Es evidente, además, que por parte del autor existe un interés por lograr que las dos historias encajen lógicamente y que mediante su combinación se explique qué hacía una princesa bohemia por los riscos pirenaicos y qué hacían igualmente por aquellos mismos riscos un ejército de infieles. Para ello, nada mejor,

¹⁴ Dice por ejemplo Justo:

Malditto siempre tú seas,
salvaje y bruto animal,
pues en un dios tan bestial
oses afirmar que creas [...]

Y Pastor no le va a la zaga: «Perdido, loco de ti, / desatinado, malditto [...]» (vv. 306-309 y 316-317). En L. Rouanet, op. cit., t. I, p. 493. Más comedida se muestra Bárbara, que se limita a calificar de locura el proceder del Adelantado romano, a quien tilda también de «ministro de Luzifer». (L. Rouanet, op. cit., t. II, pp. 87 y 89).

¹⁵ Sin ir más lejos, San Jorge espeta lo siguiente al Emperador que lo interroga: «[...] tu y ells [los ídolos] sereu cremats / a l'infern sens més duptar!» (vv. 205-206), y San Cristóbal viene a decir otro tanto: «En lo infern sereu cremats / tu y ells sens may finir» (vv. 344-345). Vid.: Josep Romeu, *Teatre hagiogràfic* (Barcelona: Barcino, 1957), t. III, pp. 45 y 108.

que presentar las dos historias de forma que vayan confluyendo hacia su desenlace infeliz (la prisión y muerte de la santa). En este sentido, Palau se muestra un hábil dramaturgo al alternar ambas historias en el interior mismo de cada acto; así, por ejemplo, en el tercero el monólogo del Rey en el que éste confiesa la pasión irrefrenable que siente hacia la Cava se encuentra encastado en medio de una serie de escenas en las que podemos ver cómo los razonamientos del hermano y del tío de la santa consiguen convencer a ésta para que acepte la propuesta de matrimonio. Se desprende de aquí una fuerte tensión dramática, que nace del contraste entre los esperanzados augurios de un matrimonio que se supone feliz para ambos reinos y para el cristianismo en general, y los funestos presagios que surgen de una pasión que, ya en el acto primero, se había calificado de muy peligrosa.

Quizá se eche en falta en la construcción de la obra, una teatralización más directa de la historia de la violación de la Cava, pero no podemos olvidar que, como he indicado antes, la obra se representó en un templo o en algún recinto sagrado, lo que no facilitaría las cosas a la hora de representar *a lo vivo* una historia de estas características. Apunto esto, de todas formas, como mera hipótesis. En este mismo orden de cosas, y a diferencia de lo que sucede en el teatro religioso medieval, terreno propicio para toda clase de habilidades escenotécnicas, tal y como en su día puso de manifiesto Gustave Cohen¹⁶, Palau recurre a situar el martirio de la santa fuera de escena. Dice en efecto la acotación correspondiente: «Aquí se finge hazer el martyrio en secreto o fuera del recitáculo, y assí canta un ángel, sin ser visto, las coplas siguientes»¹⁷. Palau, como Sánchez de Badajoz en la *Farsa del juego de las cañas*, prima lo auditivo sobre lo visual, lo sugerido sobre lo explicitado¹⁸. Limitaciones técnicas, desde luego: es posible que fuese difícil encontrar un escenógrafo capaz de escamotear, en un escenario improvisado, el personaje de carne y hueso, y substituirlo por un maniquí para que fuese convenientemente desmembrado y descabezado. Limitaciones técnicas, digo, o asunción de uno de los principios de la tragedia clásica, que prefiere

¹⁶ Gustave Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Age*, (Paris: Champion, 1951 [reimpresión]).

¹⁷ O. Mazur, op. cit., p. 183. Mazur interpreta *recitáculo* como «escena, lugar donde se recitaba, especialmente en el templo» (n. 225). Es difícil no pensar en la utilización de una capilla para esta concreta función escénica.

¹⁸ Ya en la acotación inicial de esta obra podemos leer: «todas las demás figuras an de estar y representar en parte ascondida, donde nadie les pueda ver», y más adelante:

«Aquí haran los del coro un bullicio muy grande corriendo con sus cascabeles del un puesto al otro, dando grandes golpes a las adargas como que están jugando cañas sin parar, hasta después que las trompetas y atabales ayan tañido un poco».

En D. Sánchez de Badajoz, *Recopilación en metro* (Ed. Facsímile; Madrid: R.A.E., 1929), pp. 139 v. y 141 r.

—incluso en pleno entusiasmo senequista— la ocultación de hechos particularmente violentos o sangrientos¹⁹. Esta última apreciación tendríamos que ponerla en conexión con la voluntad didáctica de la que hablaré en seguida.

Sea como sea, es innegable que nuestro autor recurre a la doble trama. Recurso típico de la comedia de santos barroca que consiste en el desarrollo de una acción de tipo histórico que corre paralela a la hagiográfica. Una acción, eso sí, que a diferencia de las obras más elaboradas no llega a proyectarse hacia el presente del autor mediante recursos explícitos (del tipo *profecía* por ejemplo) sino que permanece anclada en el contexto histórico del siglo VIII. Esto mismo que acabo de decir, nos aporta otro elemento diferenciador: Palau, autor culto al fin y al cabo, respeta la historia (la que él cree cierta, desde luego) a la hora de escribir la pieza, y no se permite las libertades que encontramos en *La joya de las montañas*, (primera década del XVII), recreación de la misma leyenda hagiográfica que la tradición atribuye a un Tirso juvenil y poco inspirado²⁰. Aquí Palau se situaría a medio camino entre la tradición medieval y las libertades que se toman los autores barrocos cuando teatralizan hagiografías poco fijadas o poco desarrolladas en las *Flores sanctorum* de la época. En un punto intermedio, pues, que tiene que hacernos pensar, claro está, en los esfuerzos de los autores eruditos de la segunda mitad del siglo.

Voluntad didáctica

No le basta tampoco a Palau (a diferencia de lo que acontecía en las obras medievales) con glorificar a la patrona de la ciudad. Aprovechará, pues, la ocasión para tratar de infundir contenidos didácticos a la obra. Didactismo, además, de índole no religiosa, sino proyectado hacia diferentes facetas de la sociedad, como puedan ser la imagen del poder, el papel de la mujer, etc. Por ejemplo, Firmiano —el consejero de Rodrigo— no pierde ocasión de trazar la imagen del Príncipe perfecto, tema éste que (si recordamos los temas de las tragedias españolas escritas unos años después²¹) debía de ser de bastante actualidad. Dice en efecto Firmiano:

¹⁹ Vid., por ejemplo sobre el senequismo en Cristóbal de Virués, Rinaldo Froldi, *Lope de Vega y la formación de la comedia* (Salamanca: Anaya, 1973), pp. 110-116.

²⁰ Edición de Tirso de Molina, *Teatro*, ed. de Blanca de los Ríos (Madrid: Aguilar, 1969), t. I, 161-204.

²¹ Vid. A. Hermenegildo, *La tragedia del Renacimiento español* (Barcelona: Planeta, 1973), en especial las pp. 308-316 y 544-546.

Porque el Príncipe ha de ser
 como un espejo y dechado
 que de todos es mirado
 y en el que se quiere rever.
 Con su virtud y valer
 y costumbre
 ha de dar a todos lumbré
 de perfecta honestidad
 y todos de su alta cumbre
 han de tomar claridad (vv. 79-88).

Lo cual no será posible, nos continúa diciendo, si el Príncipe no toma pronto esposa; Firmiano teme, pues, que los apetitos eróticos del Monarca pongan a éste, y a su reino, en un mal paso, como así sucederá al no llegar a tiempo la prometida...

El diálogo entre Soberano y consejero no se detiene aquí, sino que incluye otras reflexiones:

Rey: [...] Nunca supo mandar
 quien no quiso ser mandado,
 ni menos sabrá enseñar
 quien nunca ha sido enseñado (vv. 204-207).
 Firmiano: ¿Ay mayor hecho y pobreza
 y rectitud
 que seguir a la virtud
 y huir hombre de vicios?
 No ay mejores beneficios
 ni de más beatitud (vv. 244-249).

Esta última afirmación, dado su carácter genérico, pone al descubierto que la vocación aleccionadora de Palau no se limita al terreno de los *espejos de príncipes*, sino que utiliza a las figuras regias como pretexto para adoctrinar a sus espectadores sobre aspectos concretos desde un enfoque que nos recuerda el estoicismo de raíz senequista de que harán gala, años después, los tragediógrafos. Además, en otro momento de la obra (acto II), y por boca de Orosia y su aya Prudencia, se pondrán de manifiesto las consecuencias funestas que nacerían de la ausencia de poder monárquico, o de su mal ejercicio, y que pueden resumirse en un reino destrozado por la anarquía y la injusticia. De forma semejante a como adoctrina en cuestiones digamos «políticas», Palau no rehuye tampoco temas tan tópicos como el canto a las virtudes conyugales que han de poseer las «buenas» mujeres, convenientemente contrapuestas a las «malas»²². Cúmulo de elo-

²² Vid. los vv. 292-315.

gios y vituperios bien tradicional por otra parte, y que hemos de imaginar que buscaba el regocijo de un público buen conocedor de relatos y facecias de tipo misógino. No quiero extenderme en este aspecto, por lo que me limitaré a indicar que resulta evidente que Bartolomé Palau ha sabido utilizar esta obra para exponer si no un programa ideológico, sí por lo menos unas pinceladas morales y éticas que bien poco de medieval tienen.

El trazado de la figura del protagonista

Otro de los aspectos que diferencian la obra hagiográfica medieval de la comedia de santos es el trazado de la figura del (o de la) protagonista. En efecto, en mi artículo de 1991 citado en nota [1], decía —recogiendo las aportaciones anteriores de Delfín Leocadio Garassa o Elisa Aragone Terni citados en la misma nota— que los santos que triunfarán en las comedias hagiográficas vendrán a caracterizarse por su *contemporaneidad*, lo que los acercaba al espectador:

El público [pues] tendría motivo para sentirse identificado con ellos, a diferencia de lo que sucedía con los santos de las obras medievales, en los que privaba su carga histórica que, al hieratizarlos, los alejaba irremisiblemente del espectador teatral medio²³.

Para que este carácter contemporáneo quede bien marcado, el santo hará suyos los principios ideológicos de una ortodoxia que ha sufrido —tras el Concilio de Trento— importantes cambios. Así, como indica Elisa Aragone Terni²⁴, el santo barroco asumirá, con harta frecuencia, la voz del *desengaño*, al tiempo que con su ejemplo, abrirá las puertas a su superación. Es en este sentido que podemos hablar de un género —el hagiográfico— que se pliega a los condicionantes de una nueva religiosidad. No es ninguna casualidad que el acto segundo se inicie con un revelador diálogo entre Orosia y su ama, Prudencia. He aquí el principio mismo:

Prudencia: ¿En qué piensa mi señora
 Orosia, mía querida?
Orosia: En contemplar esta vida
 que es lisongera y traydora (vv. 424-427).

Bartolomé Palau ha situado, en consecuencia, a su santa en el mismo terreno en el que encontraremos a tantas otras de raigambre barroca. Sería, sin embargo,

²³ J. Ll. Sirera, art. cit., p. 62.

²⁴ E. Aragone Terni, op. cit., pp. 61-76.

exigirle demasiado que esta reflexión se adentre de lleno por los caminos del Barroco: ni por su formación, ni por la fecha de escritura de esta obra, ello era concebible. Así, tras un arranque tan prometedor, Orosia y su ama recurrirán a tópicos que parecen entresacados de la poesía moral del Cancionero o de los *contemptu mundi* medievales²⁵. Lo cual no impide que en algunos momentos, se ponga el dedo en la llaga (desde el punto de vista de la ortodoxia católica, claro está) al insistir en conceptos como la vida entendida como un valle de lágrimas, cosa que hace exclamar a Orosia:

Yo querría
dexar esta fantasía
del mundo vanagloriosa
y ponerme religiosa
en una santa mongía (vv. 622-626).

A lo que Prudencia responde arguyendo que también puede ganarse la gloria casándose y engendrando herederos que aseguren la necesaria estabilidad institucional... En resumen: en este diálogo del segundo acto, capital para entender las claves ideológicas y estéticas de la obra, podemos encontrar un planteamiento de las relaciones hombre / mundo regido por el principio del desengaño, pero parcialmente expresado en términos medievales.

A MODO DE CONCLUSIÓN

De todo lo anteriormente dicho se desprende que este entrecruzamiento de dos universos ideológicos diferentes, será el rasgo definitorio de esta obra. Pieza de transición, en efecto, que se aparta de las formulaciones del teatro tardomedieval para acercarse decididamente hacia una nueva teatralidad religiosa, sin llegar a encontrar todavía soluciones satisfactorias, desde el punto de vista teatral, para los problemas que la dramatización de la nueva religiosidad plantea. Indicios, sin embargo, los hay: la doble trama y su entrelazamiento, el carácter de la protagonista (de sus reflexiones, mejor dicho), la voluntad aleccionadora en un sentido práctico y no estrictamente religioso... han sido los

²⁵ Por ejemplo:

Nuestro desseo es hambriento
por tal cuenta,
que ninguno se contenta
con la suerte que ha nacido: [...]
el labrador
querría ser Emperador,
y el soldado, Capitán,

que más llaman la atención. No son los únicos: podríamos por ejemplo añadir aquí la forma en que Palau trata de resolver el siempre espinoso problema de la comicidad, que se desplaza de las figuras negativas (aquí, los moros), tal y como aparecen en buena parte del teatro medieval, hacia figuras auxiliares y no negativas: aún no el gracioso, pero sí el pastor, rústico y cobarde... Rasgos todos ellos, en definitiva, que hacen de esta obra un excelente ejemplo de la transformación del antiguo teatro hagiográfico, de raigambre medieval, en las *comedias de santos* barrocas.

JOSEP LLUÍS SIRERA
Universidad de Valencia

MONTAJES DE TEATRO CLÁSICO (1996)

El teatro clásico sigue siendo mayoría en la escena. Su presencia se adjetiva según el género (preferencia actual por la farsa y el teatro breve), los autores, nacionales o foráneos (a veces en ciclos de autor), y la libertad con que se escenifican (versionados o no). La menor *acotación* de sus textos supone una ofrenda constante para la reteatralización del teatro, a través de toda la evolución de los lenguajes escénicos. Aquí reseñamos, partiendo de la concepción escenográfica, una selección (enero a junio de 1996) de los montajes madrileños.

Ángel Gutiérrez, director del Teatro de Cámara de Madrid, comenzó montando a los clásicos rusos y ahora aplica su dramaturgia al estreno de la comedia *El maestro de danzar*, de Lope de Vega, en el mes de enero de 1996. Montar un texto, que es puro juego de enredo, sólo justificado por la necesidad de que su misma maquinaria interna siga funcionando hasta alcanzar su archiconocido desenlace, supone una apuesta audaz y una reivindicación del teatro barroco español en su expresión más lúdica y poética.

Con su peculiar impresionismo escénico, el director diseña una escenografía compuesta de detalles mínimos, pero suficientes. Un balcón extraído, situado a la izquierda del escenario, al que se sube por unas escaleras posteriores, es el centro de las escenas que tienen lugar en el jardín y que se desarrollan a través de las consabidas citas entre embozados y amantes. El fondo de la cámara negra es ocupado por un cuadro mitológico y flanqueado por dos columnas evocadas por medio de unas cuerdas que imitan las estrías de éstas, lo cual descarga el aparato escenográfico y da ligereza a toda la escena. El suelo ajedrezado define el salón del palacio y un sillón o alguna mesa terminan de sugerir los diferentes

espacios. Se trata de una escenografía ágil, que aprovecha la economía de medios en beneficio de la rapidez de los cambios escénicos, en algunas ocasiones con una simple variación de luz: del foco central que ilumina el salón a la penumbra de las escenas nocturnas. La simplicidad y austeridad escenográficas no excluyen la constante evocación del ambiente barroco en el que se desarrolla la obra, apuntado por la presencia del cuadro citado, algún racimo de uvas con el que juegan las damas y por los elegantes figurines, llenos de pliegues, lazos y caídas, recargados, mas no exagerados.

No obstante, el sello característico es la dirección de actores, extremadamente cuidada en cada gesto y movimiento, con una peculiarísima dicción del verso, producto de un detenido estudio psicológico de los personajes, que consigue sobrepasar el realismo escénico para situarse en el plano del impresionismo, con el que se descompone la realidad teatral para entrar en un tiempo escénico interior y exclusivo de la obra, en el que se busca alcanzar el máximo de intensidad para cada movimiento, gesto, mirada y silencio. Este tipo de interpretación no se apoya exclusivamente en la dicción del verso, en ocasiones de carácter marcadamente declamatoria y épica, que produce una rara sensación de extrañamiento en el espectador y que logra expresar toda la poesía del verso. Se recurre a la suspensión y, a menudo, incluso, al tono anticadente al final de los grupos fónicos, subrayando las palabras finales del verso, en ocasiones acompañadas de miradas perdidas en el fondo oscuro del escenario y con la cabeza del actor ligeramente elevada. A veces, se tiene la impresión de que no se establecen diálogos, sino que el personaje declama al vacío o a un infinito que sólo se encuentra en la belleza de las propias palabras que está emitiendo. Por supuesto, se rechazan los «apartes» al público, que supondría un intento fácil de comunicación directa con el espectador y que acabaría con la atmósfera que se crea en la escena. Esta búsqueda de la poesía escénica no excluye, sino que, al contrario, se armoniza con el vitalismo del teatro barroco, pero lejos del recurso a las carreras descontroladas y al forcejeo de los personajes peleándose en escena. Se incluye el tono de farsa, pero no a través del socorrido recurso a la figura del gracioso —menor en esta puesta en escena—, sino en la figura del viejo celoso encarnado en el personaje de Tebano, a través del cual, José Luis Alcobendas exhibe sus dotes de actor histriónico, entre el fácil recurso a la interpretación exagerada y burda y la fina creación artística, que reivindica toda la gracia sin perder la elegancia.

Adolfo Marsillach acomete la primera puesta en escena de un clásico no español, *El misántropo*, de Molière, estrenada el 19 de enero de 1996 (comentamos la función del 8 de febrero) en el Teatro de la Comedia. Acorde con declaraciones del director —«Me apetecía hacer un espectáculo sin cambios escénicos, hacer algo, en apariencia sencillo. Me apetecía encerrarme en un espacio con unos actores, en un sitio así, enclaustrado, donde debaten esos personajes tan

curiosos» (*Diario 16* [14-enero-1996], p. 17)—, el montaje consigue la creación de un mundo cerrado, autónomo, por medio de un insólito lenguaje escénico, que no deja de buscar el extrañamiento del espectador. Con una sobria traducción en prosa de Fernando Savater y la ayuda de una imaginativa escenografía y unos fantásticos figurines de Montse Amenós, logra crear un fabuloso mundo escénico en el que se mueven, sin aparentes razones lógicas, unos extraños personajes en una especie de «país de las pesadillas» de un Alceste iracundo y violento, fruto de unas circunstancias sociales no ajenas al mundo del espectador.

La puesta en escena se basa en un discurso dramaturgico destemporalizado, que crea un espacio, unos personajes y unas acciones que se pasean desde el barroco siglo XVII, al que remiten los peinados y los maquillajes de la brillante galería de personajes que ríen y alborotan en torno a Alceste, hasta el siglo XX de los vestidos de las mujeres o la inspiración de principios de siglo de los trajes de los hombres; o desde la solitaria tragedia actualísima que vive el protagonista hasta la farsa barroca y desenfadada con que le atormentan esa serie de extraños seres que pueblan la escena. El escenario único, contraste de los más vivos colores, representa el insólito salón de la Casa de Celimena; una pequeña escalinata, un frontón de maderas entrelazadas y una barandilla con columnas, todo ello sin perder cierta sobriedad, cierran el fondo del escenario. El suelo, de un verde intenso, representa el césped, sobre el que se sitúan muebles de madera color caoba, propio del más señorial de los salones, pero una especie de diván en el lado derecho remite a un jardín. En segundo término, en el lado derecho, una mesa pequeña con un tablero de ajedrez, al que, de vez en cuando, una especie de maestro de ceremonias —que parece estar en el secreto de toda esta singularísima atmósfera— se acerca para mover una pieza, termina de completar el toque onírico y surrealista de esta escenografía.

La interpretación de los actores recorre los más diversos registros, ahondando en esa impresión de extrañeza e intemporalidad que reivindica el montaje para sí, en una pretensión de universalidad. Predominan las interpretaciones algo exageradas y caricaturescas, acordes con la extravagancia de los figurines, de los recargados peinados y maquillajes que parecen hermanar a algunos de los personajes denunciando su linaje común. De la inspiración farsesca de los personajes que rodean a Alceste, se llega hasta la sobriedad realista con la que éste hace frente a esta pesadilla de sociedad.

Marsillach introduce una escena inicial, en la que unos obreros parecen dar los últimos retoques a un escenario y que recuerdan que lo que se va a presenciar es puro teatro, del que sólo parece escapar Alceste cuando huye por el pasillo central del patio de butacas al término de la obra. Con la llegada de ese extraño maestro de ceremonias —que con sus misteriosos movimientos de ajedrez parece ofrecer la metáfora más adecuada de una sociedad en la que los

personajes son como enigmáticos fantoches en manos de un interés superior que los mueve—, los obreros acaban de montar el escenario y desalojan el espacio para que sea ocupado por sus legítimos dueños, los personajes de teatro.

Zampanó Teatro (con su lema «Los Clásicos están Vivos»), con *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, estrenada el 20 de octubre de 1995 en Zamora y el 10 de enero de 1996 en Madrid, propone un «burlador» que marca la acción, intencionadamente confusa, emborronada, que se atreve con la caricatura del gran clásico, a fuerza de no tomarse en serio lo que corresponde a la moral, la estética, la sociología, de un pasado respetable, lo que molestó a la crítica *respetable*. La versión no soluciona los desarreglos de la acción, sino que subraya esa yuxtaposición de sucesos. La triangulación de la escenografía dispone la acción: el biombo (delante derecha), obstáculo que atraviesa el magnetismo de don Juan; el armario de tres cuerpos y falsas lunas (en el centro, por donde salen), falsedad que rodea al resto de personajes, y la alcoba (al fondo izquierda), consumación, sacrificio. El espectáculo se ha aderezado con música flamenca con que fluye la acción despótica de este primario Tenorio (mucho más atractivo que los ya «clásicos» del Teatro Español, que, como siga así, va a hacer que acabemos odiándolos), interpretado por Jesús Noguero. El Don Juan representado es un depredador, es abrasivo, violador de normas, es una fuerza de la naturaleza que absorbe y vampiriza al resto de personajes (con la excepción de su criado Catalinón —comentarista intermediario entre escena y público—), que acapara y se lleva consigo la acción y el verso, que sobresaca su carcajada —irreconciliable con el otro mundo— en un final acertadamente suspenso en cuanto a su sentido; y esta coherencia —hasta sus últimas consecuencias— en el montaje, no exenta de riesgos conscientes, es digna de elogio, cuya variación literaria tiene algo que ver con el asesor del grupo, José M. Ruano de la Haza.

El ciclo «Shakespeare visto por los jóvenes creadores españoles», celebrado en el Centro Cultural Galileo, fue inaugurado por **Teatro Meridional**, con *Romeo (Versión montesca de la Tragedia de Verona)*, el 1 de febrero de 1996 (comentamos la función del día 11). La versión masculina, desmitificadora (que intenta dar una «dimensión ficticia» al amor, ya que sólo vive en uno mismo) y cómica comienza cuando los tres únicos actores, en un escenario ausente, lleno sólo por un fondo de cortinaje negro, se proyectan uno al lado del otro ante el público, en la parte delantera del lado izquierdo del escenario; uno de ellos prelude la obra con una flauta e, inmediatamente, repite la misma melodía tocando la flauta con la nariz. Toda la desdramatización e interés del montaje proviene de su simplificación, de su síntesis; tres actores que encarnan la parte «montesca» del conflicto de la obra y que interpretan —como sugestión (como en sueño), sin dejar de ser su personaje— la parte «capuleta» (la otra mitad), sobre todo las réplicas, aquí imaginarias, de Julieta (ausente, pero ubicada como personaje por los tres actores, que enriquecen, así, sus respectivos personajes), lo que provoca un dis-

tanciamiento jocoso —con una adecuada frecuencia— de lo trascendente en estos personajes (Romeo, Mercutio, Benvolio), físicamente presentes. Esta simplificación, que no simpleza, potencia la imaginación del espectador, que debe aceptar esa ficción y siente cómo los actores transforman rápidamente un personaje (Mercutio, Benvolio) en otro (Fray Juan, Fray Lorenzo) con sólo aparentar la salida del escenario —para volver a entrar, ida y vuelta—, aderezada con un cambio de postura (inclinación) y al echarse encima la capucha que ya llevaban sus vestimentas cuando interpretaba el personaje primero. En último término, el montaje reconoce la labor y las posibilidades del actor.

Niento, niente, niente (interesante investigación sobre *El rey Lear*), por **Teatro la Danaus** (comentamos la función del 18 de febrero de 1996), suponía la renuncia al hermoso texto dramático para potenciar el «texto escénico» (introducción más diecinueve escenas), sin palabras, contando con la expresión corporal como elemento básico, junto al diseño escenográfico, lo que permite expresar de forma directa los conflictos dramáticos de los personajes y subrayar la coherencia estructural de la obra y del montaje, con la dirección de Dick Van Der Pijl.

Clausuró el ciclo **La Escena de Helicón**, con *Mucho ruido y pocas nueces* (estrenada el 27 de febrero de 1996, comentamos la función del 17 de marzo). El montaje parte de la concepción escenográfica, consistente en los hilos que mueven el teatro: cortinas, que son aprovechadas para esconderse, y cuerdas, que, además de servir para atar esas cortinas, dividen la escena (dándole un fondo indeterminado, ambiguo, sugerente); se cuelga ropa en ellas, con la que se enrollan los personajes y que facilita el juego cómico, como cuando Benedicto se cuelga como ropa, con pinzas, para pasar aparentemente desapercibido ante otros personajes. El montaje evidencia ciertas carencias —habría que mejorar la vocalización— y muestra logros parciales (por ej., cuando se interpreta la rabia, hablando un personaje a otro sin darse cuenta de que ha cambiado de lugar; al expresar el amor, limpiándole un personaje a otro la baba, o llamando «Shakespeare» a un perro), mas las buenas intenciones superan ligeramente una función de instituto bien hecha, con esfuerzo, bajo la dirección de Rosa Briones, que aprovecha acertadamente el espacio vertical.

Paso a Paso Producciones iba a abrir paso a una temporada, claramente orientada hacia la muestra de teatro breve, con *Entrepasos* (tres pasos de Lope de Rueda, un entremés de Quiñones de Benavente y otro de Cervantes, estrenados el 22 de marzo de 1996), con dirección de Víctor Manuel Dogar. Del montaje destacamos, ante todo, la escenografía funcional, de José Luis Puerta, que buscaba plasmar en ella el costumbrismo de los textos, por medio de una ampliación coloreada del plano de Madrid de Texeira, a modo de apariencia que ubicaba simbólicamente el ambiente, los tipos y las referencias de cada pieza; una apariencia o panel que era reversible como interior de casa o exterior. Por lo

demás, la interpretación, muy sobreactuada, se orientaba hacia la exageración o hacia la ambigüedad del sentido de las obras, tal que, en un principio, pareció que las obras se dejaban en suspenso para ser continuadas en una segunda parte, pero no fue así.

Quienes no decepcionaron fueron los *Entremeses* de Cervantes, estrenados el 23 de marzo de 1996 por **Teatro de la Abadía**. Tal como viene demostrando José Luis Gómez —director, junto a Rosario Ruiz—, por encima de particularidades, el teatro es concepción, idea unitaria, una dramaturgia que dé sentido al montaje. Esta vez, ésta provenía de la disposición escenográfica e interpretativa y del modo de enlace de los entremeses elegidos. Partiendo de los dibujos, entre tradicionales y vanguardistas, de Benjamín Palencia, la escenografía —de José Hernández, realizada por **Tragacanto**— consistía en un espacio desnudo, dominado por un árbol arquetípico.

El escenario está dispuesto de manera que los espectadores lo abrazan. El montaje comienza con la aparición de los actores a las espaldas del público, de modo que éste es abrazado también; actores que emiten sonidos —de bosque— en réplica a cada actor, que alcanzan relieve con la oscuridad. La unidad perseguida se alcanza con la disposición de los actores a los laterales (hombres, a un lado, mujeres a otro), quienes dicen refranes y se lanzan canciones **desafío** mientras se caracterizan o entonan letrillas que engarzan bien con los entremeses que van a representar en el centro de la escena, los cuales se integran en una unidad superior, definida por la metateatralidad (personajes rurales que representan un entremés, dentro del cual son espectadores pueblerinos que se vuelven actores de un supuesto retablo, el **de las maravillas**), la interpelación (se apela, incluso, a los espectadores como «vecinas» en *El viejo celoso*) y la estilización.

Esta estilización se halla en la interpretación; partiendo del código de la *Commedia dell'Arte*, hay dos momentos que lo ejemplifican: en las figuras en grupo, cuando por ejemplo se persiguen, rodean el árbol, al huir ficticiamente de un toro, evocado por y al ritmo de un pasodoble, donde el movimiento está muy medido, o cuando Inma Nieto —excelente actriz, de vocalización muy precisa—, haciendo de *Rabelín*, marca la simpleza del personaje con un movimiento de brazos, acertadamente mecánico. Toda la función muestra un gran trabajo actoral —a veces, la dicción no es nítida—, escasamente sobreactuado, lleno de gestos, expresiones (Juan Antonio Codina, *Cañizares*, acompasa la interpretación con los golpes —en el suelo— de los bastones con los que anda y le caracterizan y prolonga su inclinación con la elevación de la punta de los zapatos al andar), movimientos (para lo que se aprovecha la distancia del tablado a las gradas) y conjuntos (hay una coreografía encubierta en la interpretación, siendo el contacto físico, corporal, constante, como cuando, al final de *El viejo celoso*, éste se ve en medio de un baile que lo zarandea); un trabajo minucioso, todo muy matizado, muy medido (sobresale Cipriano Lodosa en el imaginario baile

con *Salomé* en *El retablo de las maravillas*); de ahí la depuración de estilo. La vitalidad es expresada en tono festivo, jocoso, apartada del erotismo explícito, transgresor. Al final, los actores se acompasan unos a otros, en torno al árbol omnipresente, que se carga de significación, que se anima ante el sueño de los actores.

ANTONIO GAGO RODÓ

Universidad Autónoma de Madrid

ÓSCAR CORNAGO BERNAL

Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Darío Villanueva, *La poética de la lectura en Quevedo*, Manchester: Department of Spanish and Portuguese, University of Manchester, 1995, 46 pp.

Este trabajo breve de Darío Villanueva procede de una conferencia impartida en la Universidad de Manchester el 18 de marzo de 1993. Se trata de una reflexión acerca de la recepción de toda obra literaria, a partir del estudio del soneto «Retirado en la paz destos desiertos» de Quevedo. Tanto la reflexión teórica que los versos de Quevedo sugieren como el análisis formal de los mismos deparan un discurso lleno de observaciones muy interesantes, que trataré de glosar con detenimiento.

Villanueva confiesa desde el comienzo de su exposición su deuda con la teoría literaria de impronta fenomenológica, aquella que, con sus palabras, concibe «el realismo como un fenómeno fundamentalmente pragmático, que resulta de la proyección de una visión del mundo externo que el lector —cada lector— aporta sobre un mundo intensional que el texto sugiere» (p. 5). Este planteamiento inicial va a ser continuamente matizado por el propio Villanueva en el transcurso de su análisis del poema quevediano, visto desde diferentes perspectivas.

La primera cuestión que plantea Villanueva es la del autor, la de su huella en el texto, la de la probable intención que origina el texto. El profesor compostelano se sitúa en una posición ecléctica sobre este asunto complejo, al relativizar el indudable poso del biografismo que él mismo determina con erudición y el excesivo inmanentismo de quienes consideran que el texto habla por sí solo, al margen de cuáles sean las causas, los motivos o las circunstancias que lo promueven. En el caso de «Retirado en la paz destos desiertos», Villanueva recoge las observaciones de Salas en el título, los diferentes epígrafes que acompañan al soneto donde se declaran algunos pormenores (viudedad, soledad) y la epístola de Quevedo de 1641 donde exalta la lectura con parecidos términos a los del poema, para calibrar la supuesta intencionalidad quevediana. No le importa a Villanueva incurrir, como él mismo declara, en la idea falaz de la intencionalidad del autor, siempre que vaya acompañada de un análisis más subrayado del efecto que causa en el receptor la asimilación de una experiencia similar a la del autor: lo que el propio Villanueva denomina *cointencionalidad*, concepto que explica el supuesto realismo de un texto.

Esta sutil apreciación de Villanueva es fundamental, ya que, si se demostrara que el texto en cuestión no fue originado tal y como se insinúa en el título o si se hallara contradicción en ello, el poema podría percutir en el lector con la misma intensidad. Recordemos que González de Salas dice que se lo *envió desde la Torre*, pero no que lo escribiera durante su estancia en ella. El contenido parece sugerirlo, pero en cualquier caso, ¿variaría un ápice nuestra comprensión del poema determinar circunstancia tan precisa? Ignoro hasta qué punto ese conocimiento afecta al texto, pero me temo que su incidencia se muestre más en el *pathos* que propiamente en la intelección aguda del poema. Quizá resulte más patético (quizá nos guste más, al fin y al cabo) comprobar que tras la máscara del yo aparece un hombre concreto, en una casa concreta, incluso en una estancia concreta, en un lugar reconocible, escribiendo y reflexionando sobre la compañía de los libros, pero, desde luego, no más esclarecedor ni determinante.

El concepto de *cointencionalidad* lleva al segundo de los asuntos tratados por Villanueva a propósito del soneto de Quevedo. ¿En qué medida el mensaje lírico es un reflejo de las cosas? Villanueva recurre en este caso a su tesis conocida del realismo cointencional. Es decir, la determinación de la realidad mediante la acomodación del mensaje a la experiencia de verdad del lector. El poema de Quevedo habla de ello, de cómo el lector dialoga con el pasado, de cómo es el lector el que decide abrir el texto, el que se comunica con las palabras ya escritas. Quevedo, en su composición, reivindica la preminencia del lector en todo acto creativo: «si no siempre entendidos, siempre abiertos/ o enmiendan o fecundan mis asuntos»; la función de los libros reside en su lectura, en la capacidad del lector de poseerlos, de asumirlos como propios. Villanueva no cree que el lector deba revivir la acción creativa del autor, sino incorporar a su propia vida el mensaje transmitido. Sólo así se puede determinar su referencialidad y cobrar sentido.

El emisor, el contexto, la referencia, el receptor, en cierto modo, configuran la parte externa del texto literario. Villanueva no abandona, sin embargo, el análisis interno del soneto. Con los instrumentos del formalismo ruso, pero también de la propedéutica retórica, comenta el poema con detalle. Advierte y explica los oxímoros, las metáforas, las paradojas así como las recurrencias fónicas que enriquecen el poema quevediano. A ello añade un procedimiento relativamente moderno: el de la *genética textual*. Con la versión autógrafa de las guardas del *Trattato dell'amore umano* de Flaminio Nobile, en donde aparecen numerosas correcciones, interpreta el camino seguido por Quevedo en su proceso de pulimiento estilístico. Sobresale en este análisis, que de forma somera había intentado James O. Crosby, la explicación de la continua lima del soneto en sus tercetos finales.

El estudio formal se complementa con el desmenuzamiento de los tópicos y motivos que aparecen en el texto. Recuerda Villanueva el de la vida como sueño, metáfora de tantos precedentes; el del retiro del sabio, tan horaciano; el de la conversación con los libros, de clara raíz senequista; y otros de menor calado, pero que dan lustre al poema. Se subraya como singular y caracterizador el elogio de la imprenta. Aunque tampoco original, ya que Petrarca tantas veces en sus escritos epistolares o Milton en su *Aeropagitica* lo desarrollan, Quevedo amplía el número de los decididos panegiristas de la docta imprenta, capaz de proporcionar vida a los autores ya muertos.

En este sentido, es especialmente perspicaz el vínculo que Villanueva establece con el arte pictórico, con las pinturas de *vanitas* que enaltecen lo efímero. La memoria de los

still-life, de las naturalezas muertas, con calaveras, relojes, frutos, flores, en donde también aparecen libros apilados pero muchos «siempre abiertos», como en el poema de Quevedo, conecta al poeta español con el espíritu, la estética y el pensamiento de su época. La silva «El pincel» también le sirve a Villanueva para recuperar ejemplos de esa visión del arte, de esa capacidad del hombre de superar al tiempo, de ser creador, de encarnarse en un *Deus artifex*. La silva presenta una concomitancia esencial con el soneto, ya que ambos poemas sostienen la idea —tópica, enraizada en la teoría pictórica renacentista— de que el arte vence al tiempo, derrota a la propia historia. Vicente Carducho, en la ilustración que acompaña el diálogo quinto de sus *Diálogos de la pintura* (1633), muestra al pintor con la Muerte y el Tiempo inclinados a sus pies, con una inscripción que recuerda el tópico: *Ars Magna Naturae renovat omnia*. «Restituir» es el verbo clave: en la versión de las guardas, es la imprenta quien *restituye* «las grandes almas que la muerte ausenta» y en la silva, es el pincel el que *restituye* «los príncipes y reyes,/ la ilustre majestad y la hermosura/ que huyó de la memoria sepultada». Esa eternidad del lienzo es la misma que la de los libros: enseñan el pasado y el propio paso del tiempo; son, para Quevedo, el instrumento más valioso, pues hablan de la vida, rememoran y recrean la historia.

El final del ensayo de Darío Villanueva constituye el núcleo de su exposición. En él, desarrolla la relación que observa entre el soneto de Quevedo y la teoría de la recepción. A lo largo de su trabajo, Villanueva no se cansa de destacar el carácter novedoso y audaz del postulado quevediano sobre el relieve del lector en el texto; llega incluso a insinuar, en hipérbole amable, que extensos trabajos de reivindicación del papel del lector no son más que paráfrasis abultadas de los catorce versos del poema de Quevedo.

Basado en la tesis de McLuhan sobre las diferentes etapas del proceso cultural, Villanueva sitúa a Quevedo en el paso de una cultura oral a una cultura escrita, donde la imprenta ejerce su función difusora, pero, sobre todo, restauradora. La imprenta, lejos de acabar con la cultura, renueva las voces de los antiguos poetas. Cuando Quevedo habla de escuchar con los ojos a los muertos o de vivir en conversación con los difuntos, está dotando a la lectura, a la *visión* de la palabra escrita, de una dimensión auditiva que la engarza con su antigua condición de transmisión oral. En palabras de Villanueva, la célebre sinestesia reduce «a unidad la contraposición anterior entre *conférer* —dialogar— y leer. Entre la vieja y la nueva cultura. La imprenta es, por lo tanto, la docta heroína que libra del olvido a los que siendo sabios no merecen morir, y con los que, gracias a ella, se puede, para siempre, vivir en auténtica conversación» (p. 38).

El soneto de Quevedo constituye una apología de la poética de la lectura; defiende la función del receptor como conversador activo. «Impronta gadameriana» se atreve a observar Villanueva en Quevedo, con admisible anacronismo, si convenimos con Borges la acronía de todos los textos. Pero, como el propio Villanueva se apresura a aclarar, el fundamento común se halla en la misma disciplina retórica y «en el interés de la Sofística hacia el arte de la palabra» (p. 39). La retórica es el arte de la seducción, de la persuasión; su base y efectividad se mide en su destinatario. Sin él, no tendría sentido el propio texto. Villanueva va más allá, pues entiende que el soneto de Quevedo no sólo resalta la categoría del lector, sino que le otorga la función de agente creativo: «la escritura de Quevedo impide en la práctica el adocenamiento del lector, pues le obliga a una hiperactividad hermenéutica sin la que el texto no podría ser entendido» (p. 41).

Darío Villanueva concluye su trabajo con el análisis detenido del primer terceto del poema: «las grandes almas que la muerte ausenta/, de injurias de los años vengadora,/ libra, ¡oh don Joseph!, docta la imprenta». Ese hipérbaton que pospone hasta el final el sujeto de la oración es la prueba más evidente, para Villanueva, de que Quevedo piensa en ese lector, al que *obliga* «a conversar, casi a discutir con el texto». Toda una reivindicación del papel necesario y fundamental del lector en todo fenómeno literario.

En este trabajo, Villanueva, haciéndose eco del lamento de Borges, trata de «amonedar un símbolo» para la obra de Quevedo y lo halla en este soneto. «Retirado en la paz destos desiertos» es homenaje a la imprenta como restauradora del tiempo y exaltación de la lectura como acto creativo.

MANUEL ÁNGEL CANDELAS COLODRÓN
Universidad de Vigo

J.M. Ruano de la Haza y John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid: Castalia, «Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica», 8, 1994, 624 pp.

Dentro del rico panorama literario que es el siglo XVII, el teatro supone uno de sus pilares más atractivos, por su desdoblamiento textual y escénico; las últimas líneas de investigación han tratado de cubrir documentalmente las carencias que en torno a la escena barroca existían, de modo parcial —con la monumental aportación de John Varey y Norman Shergold, en sus *Fuentes...*—, mas permitiendo, al mismo tiempo, la aparición de un estudio como el que tenemos delante: estamos ante el primer libro, riguroso y sintético, sobre los corrales y espacios teatrales áureos y la práctica escenográfica realizada en ellos. A esto debemos añadir el incentivo de que los autores señalan siempre todas las fuentes, ya sean bibliográficas o documentales.

La primera parte versa sobre los teatros comerciales en el siglo XVII: consta de seis capítulos, dos de los cuales —V y VI— han sido individualmente desarrollados por John Allen. El estudio se ocupa de los antecedentes escénicos madrileños, comenzando con la precisión terminológica sobre la palabra «teatro», articulado en tablado y vestuario, amén de potenciales tablados laterales, anexos al tablado central como particularidad casi exclusiva de los corrales madrileños (Cruz y Príncipe); éstos ascendían a cinco antes de 1579, que es de cuando data la inauguración del Corral de la Cruz, cuya descripción se convierte en un ejemplo de corral de comedias y del cual los autores destacan las orientaciones lumínicas y la postulación de un balcón encima del vestuario; tres años después, nació el Corral del Príncipe con la principal distinción entre gradas y tablados laterales.

A continuación, los autores se centran en la descripción y la comparación entre estos corrales madrileños, los principales en los siglos XVI y XVII. Las explicaciones se acompañan simultáneamente con ilustraciones (hasta 44 en esta primera parte del libro), que no sólo ilustran, sino que apoyan las argumentaciones dadas en letra impresa: destacan los planos de Ribera para el Príncipe —confundido con el bosquejo de Armona en la p. 59— y la Cruz (descrito en p. 68); a partir de este último, los autores han trazado un

plano hipotético antes de la reforma de 1722 (ilus. 13, no citada en el texto, aunque sí comentada). Este apartado se ilustra con una útil tabla de medidas aproximadas comparativa de todas las partes de los dos corrales; quizás no estuviera de más añadir un cuadro cronológico de las modificaciones efectuadas en el Corral del Príncipe que acompañara al texto, que deja establecida cada parte con sus modificaciones.

Tras el espacio horizontal de localidades (patio, gradas), los investigadores se ocupan del espacio vertical de los corrales, combinando acertadamente sus apreciaciones descriptivas con la ambientación costumbrista de Zabaleta. Se recorren las varias etapas, tres, en la construcción del Príncipe, lo que, junto a la descripción, les permite a los investigadores contradecir la hipótesis de reconstrucción plasmada en la maqueta del Príncipe, expuesta en el Museo del Teatro de Almagro, e incluir tres precisos dibujos de sección del Príncipe (pp. 171-173), que permitirían una fidedigna reconstrucción de este corral.

Para finalizar la descripción completa de los corrales madrileños, los autores se ocupan del edificio del *teatro* (tablado y vestuario), con valiosos apuntes sobre escenografía (la utilización de adornos rústicos y la representación de caídas por el escotillón del tablado, por ejemplo): sobre el vestuario, se halla el doble corredor, que en tres espacios ofrece posibilidades escénicas, como el empleo de cortinas. En cuanto al tablado, se reseñan de nuevo los tablados laterales (que seguían sirviendo como bancos para el municipio), es decir, la suma de estos tablados a la escenificación, cuyos decorados solían ser los «montes».

El capítulo V trata de armonizar la relación entre los corrales y la sociedad. John Allen analiza la figura del autor de comedias en cuanto relacionado con la economía teatral; en concreto, se ocupa de Gaspar de Porres (Toledo, 1550-1615?). La figura del arrendador también es incluida en el estudio, como organizador (actual empresario), sobre todo a partir del control municipal de los corrales (1632). El capítulo concluye con un estudio sobre el público asistente al corral, para el que se tiene en cuenta el lugar social donde éste se ubica; se subrayan las relaciones entre teatro y poder (la figura del Protector, del responsable de la censura), con un público compuesto por la nobleza y el poder político; se pone de manifiesto el condicionamiento impuesto a las compañías por las autoridades, a cambio de las ventajas concedidas por el contrato del Corpus para toda la producción escénica, lo cual no excluye que los autores se acomodaran a los gustos del vulgo. El investigador incluye los precios de entrada y la distribución de la recaudación, aunque sería necesario un cuadro aclarativo de la evolución de los precios, los cuales suben, por ejemplo, con la vuelta de la corte a Madrid en 1606 y en los que interviene el municipio a partir de 1615.

El último capítulo de esta primera parte se dedica a la descripción de otros corrales en ciudades de la península: Sevilla, Valencia, Oviedo, Badajoz, Pamplona, Tudela, Toro, Zamora, Burgos, Toledo, Córdoba, Granada, Almagro, etc. Allen coteja las distintas partes de los corrales de diferentes lugares mediante planos y contratos de construcción, que ofrecen cierta variedad. El estudio culmina con un extracto sobre el sistema de cobro, la repartición y el aforo, que rodea la esencia de los corrales: la relación de contacto entre los actores y el público.

En apéndice, se editan tres contratos de construcción de corrales (1574, 1605, 1606) y el de la formación de la Compañía de Gaspar de Porres (1605), que marcan el objetivo

del libro: el «cotejar las fuentes documentales con la totalidad de nuestros conocimientos de los corrales de comedias».

La segunda parte del libro —a cargo de J.M. Ruano de la Haza— trata de la puesta en escena de la comedia áurea.

Tras explicar las peculiaridades de los textos dramáticos del XVII —material básico de su investigación junto con los documentos— en un capítulo previo, el autor dedica los ocho siguientes (III a XI) a ilustrar los diferentes elementos de la escenificación de la comedia. Se ocupa, en primer lugar, de los objetos inanimados que pueblan el escenario. El vestuario, los accesorios escénicos y la utilería de personaje son analizados en su forma y función como elementos contextualizadores y simbólicos (caps. III y IV).

En segundo término se destaca la importancia de la música (cap. V) que va más allá de ser un mero motivo ornamental, como viene demostrado por el estudio de la especialización de los instrumentos en las diferentes situaciones dramáticas que el profesor Ruano lleva a cabo.

La magia de la escena nos es desvelada por el autor desde que ésta descansaba fundamentalmente en la imaginación del espectador y en las convenciones preestablecidas en las «comedias a lo pobre» (cap. VI), hasta los sofisticados trucos, máquinas y tramosyas de los decorados espectaculares (cap. IX). Los capítulos VII y VIII se destinan a explicar los medios escénicos empleados para la creación de espacios interiores y exteriores.

Por fin el elemento vivo de la representación sube al tablado con el análisis de la presencia de animales en escena y con las técnicas de representación de los actores que las acotaciones dejan traslucir (caps. X y XI).

Si temáticamente los capítulos resultan interesantes, aún lo son más al apreciar el método empleado para construirlos, pues todas y cada una de las afirmaciones y presupuestos teóricos vienen avalados por los textos y documentos. Si a esto añadimos que la mayoría de los aspectos tratados —indumentaria, música, escenografía— concluyen con el estudio de su funcionamiento en una obra determinada, así como un análisis final completo de tres piezas, es evidente el rigor empírico.

El ingente número de ejemplos resulta en ocasiones excesivo en una lectura continuada —hecho del que ya advierte el autor—, si bien, merece la pena sacrificar la amenidad en favor del gran número de piezas sobre las que podemos obtener información escenográfica. Tras la lectura de esta obra, es factible uno de los propósitos planteados por el prof. Ruano en su introducción: la reconstrucción fiel de la puesta en escena de cualquier comedia del XVII.

De gran utilidad resultan por último los índices onomástico y de comedias, cuya extensión nos muestra, una vez más, la exhaustividad del trabajo.

Parece evidente que nos hallamos ante un nuevo vademécum en la historia del teatro áureo, teatro que con dificultad se podría comprender sin tener en cuenta los factores externos que esta obra aborda.

DELIA GAVELA GARCÍA

ANTONIO GAGO RODÓ

Universidad Autónoma de Madrid

Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Edición de José M. Ruano de la Haza, Clásicos Castalia, 208, Madrid: Editorial Castalia, 1994, 337 pp.

La edición preparada por José M. Ruano es la última de una extensa lista de ediciones hechas por varios eruditos a lo largo del siglo XX. Editar una obra que posee una tradición crítica tan amplia podría obligar al crítico a embarcarse en un sin fin de temas; para evitarlo, Ruano se ha centrado en «algunos aspectos desatendidos por la mayoría de los comentaristas» de *La vida es sueño*.

La introducción es amplia y se divide en cinco apartados. El primero de ellos, una discusión sobre las dos versiones de *La vida es sueño*, arranca de su trabajo *La primera versión de La vida es sueño de Calderón* publicado en 1992. Ruano hace constar cómo llegó a la conclusión de que son realmente dos versiones distintas de la obra a través de un estudio bibliográfico de las variantes de las doce primeras impresiones del siglo XVII. En cuanto a la fecha de composición, este autor la fija hacia finales de 1620, aunque la primera impresión es del año 1636. Esta conclusión viene apoyada por un importante análisis de Don Cruickshank de la tipografía de una de las sueltas que, sin indicación de fecha ni lugar de impresión, fue impresa alrededor de 1632-1634, lo cual confirma una redacción anterior. Teniendo estas fechas en cuenta, Ruano también adelanta el momento de representación y sostiene que fue anterior al año 1630. Defiende su hipótesis citando a los comentaristas que han señalado las alusiones a *La vida es sueño* por parte de Lope de Vega en su obra *El castigo sin venganza* de 1631, y la alusión hecha por Calderón en la primera versión de *La vida es sueño* a Lope de Vega como «cosa vieja». En cuanto a las diferencias entre las dos versiones, Ruano resume las conclusiones a las que llegó en *La primera versión de La vida es sueño de Calderón*. Pone en evidencia que no se trata de una refundición, sino de dos versiones distintas, la primera «una primitiva y extraordinaria redacción»; la segunda evidentemente superior, por ser la «más acabada, más literaria, y más ortodoxa» de las dos.

La estructura y la versificación son los aspectos tratados a continuación. Nos explica la estructura de la obra en jornadas y cuadros, y la consiguiente división que se determina por la distribución estrófica. Los cuadros son siete en total. La torre es el punto de partida y final dando así una estructura circular a la obra. Cada cuadro comienza con una clase de estrofa distinta y lo mismo ocurre con los cambios dramáticos; Ruano comenta cómo las emplea Calderón, y explica claramente su reparto y función.

La sección sobre la puesta en escena proporciona al lector un retrato conciso que también proviene de una obra anterior de mayor envergadura: *Los teatros comerciales en el siglo XVII y la escenificación de la comedia*, publicada conjuntamente con John J. Allen en 1994. El Corral de la Cruz y el Corral del Príncipe, donde se representaron las obras en cuestión, son descritos señalando sus capacidades y cómo se prestaban para la escenificación original de *La vida es sueño*. Ruano utiliza la conocida salida de Rosaura «en lo alto de un monte», entre algunos ejemplos de otros dramaturgos, para demostrar estas dotaciones y de esta manera poner en evidencia su amplio conocimiento de la técnica de la escenificación de la época.

El enfoque de los análisis sobre los personajes, tema último de la introducción, se centra en su caracterización, elemento que Ruano considera algo abandonado por la crítica moderna. A través del protagonista nos explica cómo lo que muchos críticos consi-

deran «excesos barrocos» que Calderón dirigía al hombre universal son, a su modo de ver, «expresiones de la psicología, del subconsciente» de un caso particular y excepcional y que no deben ser considerados como postulados sobre «el carácter trágico de la existencia humana». Esto no quiere decir que el personaje de Segismundo no tenga ningún elemento universal; su universalidad —según el catedrático— yace en una conducta propia de su sociedad y del ser humano. Hace hincapié en que el escenario es un componente fundamental para la comprensión del comportamiento de Segismundo, y si se toma eso en cuenta, su proceder parece más lógico dramáticamente hablando.

Ruano considera que Rosaura es un personaje que no ha recibido el estudio que la complejidad de su figura merece. Así se adentra en el examen de su papel en la intriga secundaria de que forma parte y termina por clasificarla como un ser polifacético, pero a la vez estático, con una composición psicológica llena de polos opuestos. Basilio, Clotaldo, Clarín, Astolfo y Estella también reciben su examen, todos bajo esta perspectiva teatral resucitada por Ruano, quien, así, logra arrojar luz sobre algunos aspectos olvidados por los comentaristas hasta ahora.

El texto de la obra, la segunda parte de esta edición, proviene de la versión preparada por el hermano de Calderón en la cual el dramaturgo intervino directamente. Los errores de texto han sido corregidos, y en cada caso se ha dejado constancia del cambio. Las notas que proporciona son en su mayoría de índole aclaratoria, fruto de la historia ecdótica que posee esta obra.

Por último, desde el punto de vista de la interpretación —aunque el editor señala el carácter relativo y no concluyente de su trabajo— esta edición ofrece una aproximación clásica que es a la vez renovadora. Si la mayoría de la crítica calderoniana ha centrado su atención en los aspectos metafísicos de *La vida es sueño*, sobre todo de los personajes, Ruano lo hace en los fundamentos más tangibles. Su análisis no entra en lo filosófico, ni en lo moral ni en lo alegórico, sino que vuelve hacia los elementos primordiales de la teatralidad, y de esta manera recupera algunos aspectos de esta obra maestra que de otra forma habrían quedado destinados al olvido.

G. ROBERT LEGATE

Universidad Autónoma de Madrid

John Elliot, *Lengua e imperio en la España de Felipe IV*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1994.

Este libro es la reproducción del discurso pronunciado el 5 de julio de 1993 por John H. Elliot en la Universidad de Salamanca con motivo de la entrega del premio Elio Antonio de Nebrija que le fue concedido dicho año. Con un estilo sencillo y claro, se nos conduce desde los planteamientos iniciales hasta las conclusiones generales evitando, en todo momento, la proliferación de datos y disquisiciones que, por necesidad, caracterizan los estudios históricos y filológicos; se logra, así, un ritmo pausado y tranquilo a la vez que ameno y agradable sin alejarse, por ello, del rigor que exige un estudio científico. Estas cualidades conllevan que aquellos lectores que acudan buscando un estudio

profundo y pormenorizado de la lengua de la época se sientan defraudados porque Elliot lo que trata es de exponer los puntos de interés y aspectos básicos que se han de tomar en consideración para una posterior profundización coherente en el estudio del tema. Su exposición, si bien de carácter general, no impide que, al finalizar la lectura, el lector atento haya adquirido una visión general pero precisa del cómo se expresaban los hombres de la época de Felipe IV y, fundamentalmente, del porqué se expresaban de esa determinada manera. En este sentido, el trabajo de Elliot ha de considerarse no como un tratado de historia de la lengua, sino como una llamada de atención sobre un campo de los estudios humanísticos —particularmente los de carácter lingüístico y literario— tan útil y provechoso como tan poco cultivado por los especialistas en el Siglo de Oro. Aquí reside, pues, uno de los grandes valores de este libro: como sugeridor de caminos, de vías de trabajo y de investigación.

Partiendo de la famosa frase escrita por Nebrija en el prólogo de la *Gramática Castellana* —«siempre la lengua fue compañera del imperio»—, el autor se lamenta del olvido en el que está sumido el estudio de esta relación que tantas claves podría dar para la comprensión de la historia y de la sociedad del momento. Este olvido no se puede achacar exclusivamente a una rama del saber, puesto que, como muy acertadamente apunta Elliot, el estudio ha de ser realizado en estrecha colaboración entre filólogos e historiadores y, por lo que nos compete como filólogos, es de interés, por lo menos, para la historiografía y la sociolingüística histórica, ya que la lengua es sin duda alguna uno más, y no el menos importante, de los caminos que conducen al conocimiento y comprensión de una sociedad pasada o presente. La interacción entre las diversas ciencias y disciplinas se debe, en primer lugar, a que la lengua, en este tipo de estudios, no puede ser vista únicamente como un sistema de signos lingüísticos y su norma de utilización o, exclusivamente, como el vocabulario empleado, sino que ha de ser concebida en un sentido amplio en el que tengan cabida la retórica, las imágenes visuales que han sido utilizadas como medio de comunicación social, etc. En segundo lugar, porque para el estudio de la lengua hemos de acudir a textos políticos, filosóficos, literarios, judiciales, etc.

Lo que interesa a Elliot es dar respuesta a dos cuestiones primordiales: qué rasgos caracterizaban a la lengua empleada por el poder de la época y cuáles a la lengua de los súbditos. Las respuestas a estas dos cuestiones se nos dan de una forma escalonada y ordenada, de manera que una idea lleva, casi inevitablemente, a la siguiente.

Lo primero que se establece son los objetivos políticos del poder del momento que, como es lógico, determinan el empleo de un cierto tipo de lenguaje. La monarquía de Felipe IV se proponía conseguir «restaurar la autoridad del rey dentro y fuera de la monarquía y reconstruir la maltrecha economía de Castilla» (p. 34) y estas dos pretensiones le hacen intentar alejarse del reinado de su predecesor, Felipe III, y de la política de sus privados a los que el pueblo culpaba de la malparada situación en la que se encontraba. De este intento de alejamiento, se deduce que la lengua empleada por el poder anterior no puede ser de utilidad por esta nueva monarquía.

La ruptura con lo anterior puede hacer pensar, como de hecho también contempla Elliot, que el lenguaje adoptado tendría que ser un lenguaje en el que primasen los campos conceptuales de «cambio» e «innovación», pero existen elementos que impiden que este tipo de lenguaje sea usado: en primer lugar, porque es difícil que estos campos conceptuales formasen parte del lenguaje de los políticos del momento y, en segundo lugar

y como elemento fundamental, porque en aquellos momentos toda innovación o cambio era visto como algo peligroso que debía ser rechazado.

Si se pretende romper con la imagen de la monarquía anterior y no se puede utilizar un lenguaje que pueda inducir a la idea de cambio, ¿qué lenguaje utilizarán para transmitir y tratar de convencer de la necesidad de ese cambio? La solución de la monarquía fue, en palabras del propio autor, «asentar cualquier cambio que deseara introducir en el contexto de una tradición bien establecida, lo que indujo a usar el lenguaje de la restauración en vez del de la innovación» (p. 38). Esta restauración se plantea con respecto al reinado de Felipe II con el que se intenta establecer un puente que relacione el reinado de Felipe IV y el de su abuelo para que, de esta manera, el entronque entre los dos reinados justifique y legitime la política del nieto. Pero la distancia generacional hacía imposible que el lenguaje utilizado en el reinado de Felipe II fuese utilizado en el de Felipe IV. Esta es la razón por la que el lenguaje por medio del que se transmitía dicha política no podía ser el mismo y se hubo de buscar una nueva forma de expresarse que sirviese a los objetivos que se pretendían alcanzar. El salto generacional producido entre Felipe II y III y los hombres de la época de Felipe IV se muestra claramente en la diferente forma de expresarse del Conde de Gondomar, nacido en 1567, y el Conde-Duque, nacido en 1587.

Como podemos observar, se nos ha conducido a través de ideas encadenadas y, aunque no lo hemos plasmado, muy bien ejemplificadas hasta una primera conclusión: el poder en el reinado de Felipe IV ha de buscar un nuevo lenguaje para transmitir los objetivos de su política. Esta primera conclusión da pie al comienzo de otra etapa de estudio en la que se analizarán los rasgos de ese nuevo lenguaje.

Llegado este momento, J.H. Elliot podría optar por un estudio, más o menos detallado, del lenguaje político, pero no lo hace. Para comprender el lenguaje de la época acude al análisis de las fuentes, al descubrimiento de cuáles fueron los autores y corrientes políticas y filosóficas que sirvieron como modelo a aquellos hombres que dirigían un reino muy convulso y, para ello, estudia, como punto principal, las fuentes del pensamiento y lenguaje del hombre más influyente del momento: el Conde-Duque de Olivares. Reconoce el autor como fuente principal del pensamiento del Conde-Duque y, por tanto, también del pensamiento del poder reinante, al humanista del siglo XVI, Justo Lipsio. La influencia de Lipsio se ve facilitada porque tanto sus ideas políticas y filosóficas como la forma de expresarlas servían a los intereses políticos del momento y porque las relaciones entre España y Flandes eran en esos momentos muy fluidas. Según Elliot, Lipsio, entre otras cosas, trataba de llevar las virtudes del ejército a la política: «disciplina, orden, obediencia, austeridad, y prudencia en el comandante, que era también príncipe» (p. 51). Estas ideas marcarán el lenguaje del poder que se caracterizará por ser el lenguaje del mando y que buscará la obediencia de los subditos a las órdenes del príncipe para remontar los graves problemas que aquejaban al reino. Esta forma de utilizar la lengua para conseguir los fines políticos e influyó no sólo en los escritos nacidos del poder, sino también en la literatura. De esta influencia, queremos destacar un ejemplo que, entre otros, es citado por el autor: entiende Elliot que, en la comedia de Francisco de Quevedo *Cómo ha de ser el privado*, el Marqués de Valisero no es otro que el Conde-Duque y que en ella se pretende hacer una defensa del privado real frente a la imagen negativa que sus detractores trataban de propagar, presentando al privado como un «héroe lipsiano» fren-

te a aquellos que lo consideraban como un hombre movido por ambiciones personales que dominaba la voluntad real (vid. pp. 55-56).

Pero, no sólo es de interés el estudio de la lengua empleada por los hombres del poder para sus fines puesto que un poder tan dominante creaba numerosos detractores que también tenían que buscar un modo propio de expresión para propagar sus ideas. En un reino tan agitado como era en aquellos momentos el de España no podían expresarse de la misma manera aquellos que intentaban el fortalecimiento del poder real y aquellos que buscaban otras soluciones. Incluso, entre los detractores del poder real existen también diferencias; así, por aquellas épocas estallan las «revoluciones» portuguesa, catalana, siciliana y napolitana, pero todas ellas con características diferentes. Es por ello lógico pensar que la lengua usada en la rebelión portuguesa de ideología separatista y cortesana habría de ser diferente a la usada en la revuelta popular napolitana. Dejando a un lado las revoluciones que agitaron en esos momentos el reino, centrémonos, tal como hace el autor, en Castilla. Los detractores del régimen buscaban su forma de comunicación en el lenguaje del constitucionalismo, en el que se utilizaban metáforas mediante las que se trataba de situar al rey como pieza importante pero no única del estado; por ejemplo, se comparaba el reino con un cuerpo en el que el Rey era la cabeza y los súbditos el cuerpo de modo que, si uno enflaquecía, el otro también, o se compara al rey con el comandante de un navío y a los súbditos con los navegantes; el rasgo común de todas estas metáforas es que proponen la existencia de un pacto entre rey y súbditos al que ninguno debe fallar. Destaca Elliot el caso de Lisón que llegó a escribir que podía haber reino sin rey gobernándose por elecciones y al que esta idea, tras una entrevista con el Conde-Duque de Olivares, obligó a retirarse a su finca lejos de la corte allá por el año 1627; a raíz de este hecho el régimen estableció una fuerte censura a todo escrito que contuviese algo que lo atacase por menudo que fuese, a pesar de que la censura estuviese en contra de la tradición del reino de Castilla.

Esta lucha entre partidarios y detractores de la política y poder del Conde-Duque influyó también en la literatura de la época. Tomemos dos de los ejemplos propuestos por Elliot: Quevedo paso de ser un ferviente defensor del Conde-Duque a ser uno de sus mayores detractores entre los años 1633-1636. Calderón, por su parte, mientras que en su auto sacramental *El nuevo palacio del retiro* hace una alabanza del rey, del Conde-Duque y del palacio, sin embargo en la comedia *El mayor encanto, amor*, representada dos años más tarde (1635), compara el Palacio Real con el Palacio de Circe y al Conde-Duque con Circe que mantiene prisionero a Ulises que no es otro que el Rey al que impedía ir a dirigir sus ejércitos contra los franceses; si bien Calderón defendía un fuerte poder real, también critica, a veces, sus formas de actuar.

Rafael Lapesa («Ideas y palabras: del vocabulario de la ilustración al de los primeros liberales», *Asclepio* XVIII-XIX (1966-1967) *Homenaje a Pedro Laín Entralgo*, pp. 189-218) y José Antonio Maravall abrieron ya hace años un interesantísimo campo de investigación que intercambiaba diversas disciplinas humanísticas, pero que, sin embargo, no ha sido cultivado en todos sus aspectos. Libros como el de Pedro Álvarez de Miranda (*Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)*, Madrid, RAE anejo II del BRAE, 1992) o este de John Elliot que ahora reseñamos son significativa muestra del valor e interés de este tipo de trabajos.

No pretendemos desvelar todos los argumentos y análisis del libro, baste como orien-

tación lo dicho hasta aquí. Como hemos indicado al principio, es un libro que, escrito en un lenguaje claro y sencillo, elabora un cuadro general del uso del lenguaje por el poder y sus detractores en el reino de Felipe IV y evita las dificultades que todo estudio histórico o filológico de carácter técnico presenta, pero sin por ello renunciar a una exposición con rigor científico, ni a la aportación de una bibliografía básica para el estudio, ni al apoyo de sus argumentaciones en ejemplos bien escogidos que facilitan la comprensión y amenizan la lectura.

ANTONIO RIFÓN
Universidad de Vigo

Jaime Moll, *De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII*, Madrid: Arco-Libros (Instrumenta Bibliologica), 1994, 174 pp.

Un total de trece trabajos —número nada fatídico en esta ocasión— integra *De la imprenta al lector*, recopilación de estudios de Jaime Moll que Arco-Libros nos ofrece en la serie Instrumenta Bibliologica, que con tan buen tino dirige Julián Martín Abad.

Si no nos falla la cuenta, siete de tales trabajos eran inéditos hasta la fecha. Se trata de los siguientes: «Quevedo y la imprenta»; «El éxito inicial del *Quijote*»; «De nuevo sobre *Novelas ejemplares*, ‘Madrid’, 1614»; «La justificación de las matrices y el estudio de las letrerías»; «Juan Gómez de Morales, fundidor de tipos»; «Tres notas sobre la Imprenta Real»; y «Dos inventarios de la imprenta de Joaquín Ibarra». Los seis restantes habían sido dados a conocer con anterioridad, si bien andaban bastante dispersos —el lector podrá verificar su procedencia en las notas de pp. [29], [45], [57], [77], [89] y [95]— y en un par de casos no era posible leerlos en castellano, razones que por sí solas bastarían para justificar su inclusión en el volumen.

Poco comentario requiere el *modus operandi* de Jaime Moll a estas alturas, siendo el autor, como es, uno de los instauradores de la moderna Bibliografía en nuestro ámbito cultural. Su trabajo ya clásico «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro» (*BRAE*, LIX [1979], pp. 49-107) constituye hoy punto de partida inexcusable para quienes han de afrontar cualquier tarea que haga necesario el manejo de impresos manuales, y está complementado por otros magníficos estudios de conjunto como «El libro en el Siglo de Oro», artículo que vio la luz en estas mismas páginas (*EdO*, I [1982], pp. 43-54), o el inteligente replanteamiento de condicionantes financieros y técnicos de «Para el estudio de la edición española del Siglo de Oro» (en *Livres et libraires en Espagne et au Portugal [XVI^e-XX^e siècles]*, Paris: CNRS, 1989, pp. 15-25). Todo esto por mencionar tan sólo algunos de sus trabajos de índole más general sobre la imprenta de tipos móviles en España. Similares funciones propedéuticas desempeña en su terreno «La Bibliografía en la investigación literaria» (en *Métodos de estudio de la obra literaria*, coord. J. M^a Díez Borque, Madrid: Taurus, 1985, pp. 145-182), una de las más cumplidas síntesis que en castellano pueden leerse sobre el tema. Aun a riesgo de resultar prolijos, no queremos dejar al margen su inapreciable recuperación (Madrid: El Crotalón, 1984) de

la *Institución y origen del arte de la imprenta*, esa delicia —utilísima, por otro lado— que a fines del XVII compusiera Alonso Víctor de Paredes.

Maneja Jaime Moll con mano maestra la erudición más sana: aquella que, lejos de agotarse en sí misma, sirve para extraer conclusiones pertinentes y, en el caso de este insigne bibliógrafo, siempre prudentes. Es el el único modo fiable de avanzar por unos inhóspitos territorios en los que lograr una mínima visión de conjunto exige años de paciente dedicación. Nos permitiremos citar por extenso un párrafo del prologoillo con que se inaugura este *De la imprenta al lector*, por cuanto constituye buena síntesis de las circunstancias que presiden la investigación sobre historia del libro: «El análisis y estudio del libro abarcan campos muy diferenciados, entrelazados, interdependientes, que permiten captar toda la complejidad del fenómeno libro. Editor, impresor y librero, o sea industria editorial, industria gráfica y sector comercial, están al servicio de unos textos —o sea autores— que, obteniendo beneficios, pretenden difundir, y de unos lectores a los que procuran atender. Son cinco factores —no los únicos— que es preciso estudiar en sus variadas combinaciones y condicionamientos si queremos profundizar en el camino seguido por un texto desde el autor al lector» (p. [5]). A esta tarea se ha aplicado Jaime Moll con admirable empeño durante las últimas décadas, y en ello insiste una vez más desde este volumen compilatorio, si bien atendiendo a aspectos más parciales que complementan algunos de sus trabajos mayores, de carácter sintético, ya citados. De manera que tal vez lo más oportuno para entender cabalmente estas aportaciones sería tener a la vista «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro» o, en su defecto, «El libro español del Siglo de Oro», los lugares donde más a fondo se abordaban las interrelaciones entre los factores aludidos, y, con esa carta de navegación, incardinar cada uno de los capítulos que componen *De la imprenta al lector* en su lugar correspondiente. Aprovechando de paso para admirar el impresionante dominio de la materia que Jaime Moll exhibe con encomiables discreción y probidad intelectual: las mismas que le llevan a entonar «un *mea culpa*» (p. 16) al reconocer el error de atribución en una edición quevedesca que en su día se coló de rondón en «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro».

Pero pasemos a tratar más detenidamente cada uno de los artículos. Si hacemos caso del índice —por más que el cuerpo del libro, quizá por un mero lapso, omita tal parcelación—, el volumen se presenta dividido en dos bloques de estudios: (1) «Autor, editor, texto»; y (2) «De tipos e imprentas».

Encabeza el primer bloque «Quevedo y la imprenta» (pp. [7]-20), trabajo que pretende «dar una visión global y estructurada de las ediciones quevedianas hasta 1645, teniendo en cuenta la dinámica editorial que se desarrolla alrededor de unas obras que ofrecían grandes expectativas de éxito, que despreció o, quizás mejor, no quiso aprovechar Quevedo» (p. 8). En efecto, Moll expone detenidamente las circunstancias que concurren en la publicación de las distintas obras de Quevedo, tanto en lo que se refiere a sus ediciones propiamente legales como a las falsificadas o contrahechas. De este modo se nos brinda un nítido retrato al minuto de esa «batalla editorial» (p. 19) que en torno a Quevedo se entabló a partir de 1626, especialmente en la Corona de Aragón, Navarra y Portugal, al amparo tanto de la peculiar legislación hispana sobre la imprenta como de la renuencia del propio autor a verse en letras de molde. La cuestión es sugestiva y ha llamado la atención de estudiosos como Henry Ettinghausen, Pablo Jauralde o, muy recientemente, Alfonso Rey. Y es que el de Quevedo, bien lo apunta Moll, «es un caso singu-

lar» (p. [7]), por cuanto al terminar una obra «no sigue el camino habitual de buscar un editor y publicarla» (*Ibid.*).

Tres son los trabajos consagrados a la producción-difusión impresa de Cervantes. «El éxito inicial del *Quijote*» (pp. [21]-27) pone en su justo punto lo que a menudo ha sido una visión distorsionada, fruto de la «respuesta global a casi cuatro siglos de reediciones» (p. [21]). En efecto, la *Primera parte* conoció un madrugador éxito, lo que dio lugar a otras ediciones no enteramente legales y a las subsiguientes reclamaciones por parte de Francisco de Robles, quien a tales efectos contó con la plena aquiescencia de Cervantes. Pero este empuje temprano de la *Primera parte* parece haberse ralentizado a partir de 1608, de suerte que la *Segunda* obtuvo «un éxito considerablemente menor, pues ocho años después [de su publicación, es decir, en 1623] quedaban 366 ejemplares. Hasta 1637 no se reeditó el *Quijote* en Madrid» (p. 26). Y otro tanto puede decirse de los demás centros editoriales en que el *Quijote* tuvo presencia impresa: Bruselas, Lisboa, Barcelona... De modo que, como concluye Moll, ese exitoso tono inicial no se recupera «hasta que, avanzado el siglo XVIII, el *Quijote* pasa a ser una obra de surtido, reeditada muy frecuentemente» (p. 27).

En «*Novelas ejemplares*, Madrid, 1614: edición contrahecha sevillana» (pp. [29]-40) Jaime Moll propugna razonadamente, a partir de las marcas de impresor y los tipos utilizados, una nueva atribución para la segunda edición de 1614: al taller sevillano de Gabriel Ramos Bejarano, y no al lisboeta de Antonio Álvarez, como habían propuesto Salvá y otros estudiosos. Cierran el artículo un útil cuadro comparativo de las once ediciones de las *Novelas ejemplares* publicadas entre 1613 y 1622, con expresión de su pie de imprenta, tamaño y número de pliegos (pp. 38-39), y la reproducción de las tres marcas de impresor aludidas (pp. 39-[40]). El trabajo «De nuevo sobre *Novelas ejemplares*, 'Madrid', 1614» (pp. [41]-44) se concibe como breve suplemento al estudio anterior y como respuesta a un artículo de Frances Luttikhuisen en que, una vez más, se abogaba por la adscripción lisboeta. Rebate Moll los argumentos de Luttikhuisen y reafirma sus anteriores conclusiones, de manera que estas páginas son, de paso, una buena muestra de algo que Moll ha venido defendiendo desde hace tiempo: la utilidad de un profundo conocimiento bibliográfico a la hora de abordar cualquier edición crítica de textos, en el sentido más estricto de los términos.

Muy interesante resulta «Los surtidos de romances, coplas, historias y otros papeles» (pp. [45]-55), trabajo que dirige su atención hacia ese heterogéneo producto impreso que conocemos como *pliegos sueltos*. El estudio de esta forma editorial se adentra obligadamente en el campo de la sociología de la edición y la lectura, pues el de los *pliegos sueltos* es terreno en que desempeña singular papel «una serie de [...] factores de relación entre el acto de su edición y el de su recepción, sin olvidar el de su distribución» (p. 46). Por tales vías transita Moll, mostrándonos en qué se diferencia el *pliego* del libro, qué clases de materiales impresos llegan a componer un surtido —o, en término más de época, un «surtimiento»—, quiénes son sus editores, sus distribuidores-vendedores, qué tipos de publicaciones se editan y por qué, elementos todos ellos «que necesitan completarse con el análisis de la función que realizan estos impresos entre el público lector» (p. 49). A todo esto se aplica el autor, precisando, según su costumbre, no sólo lo que se sabe y se puede hoy afirmar, sino también —y es muy de agradecer— lo que todavía queda por hacer en los distintos aspectos.

Por una línea derivada discurre «Un tomo facticio de pliegos sueltos y el origen de las ‘relaciones de comedias’» (pp. [57]-75), donde Moll ofrece el catálogo —con pormenorizadas descripciones— de un total de cuarenta y dos *relaciones de comedias*, precedido por unas muy enjundiosas páginas introductorias en que se da noticia de sus diferentes impresores junto con un esbozo acerca de la principal finalidad de las *relaciones de comedias*: la «recitación en las tertulias de familiares y amigos» (p. 58), en el sentir de Moll. Discute así algunas afirmaciones de M^a Cruz García de Enterría en su *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco* (Madrid, 1973), libro reciente en las fechas de publicación primera del artículo que nos ocupa. En todo caso, quizás hubiese convenido poner al día este trabajo siquiera mencionando algunas aportaciones posteriores como las de Maria Grazia Profeti o Julián Martín Abad.

Para terminar con la serie de trabajos dedicados a estos formatos menores, a estas «menudencias» —en término grato a la época—, «La ‘cartilla’ y su distribución en el siglo XVIII» (pp. [77]-87) nos acerca a la historia de esos cuadernitos, tradicional pasto de lectores principiantes, que, merced a un privilegio otorgado por Felipe II, fueron objeto de un largo monopolio por parte del cabildo catedralicio vallisoletano. Como podrá apreciar quien lea el artículo, la existencia misma de este producto editorial presenta sustanciales bifurcaciones hacia los territorios de la sociología. En otro orden de cosas, habría sido de desear que se hubiese mantenido el ilustrativo facsímil que, a modo de apéndice, complementaba la edición original de este trabajo: véase en *De l’alphabétisation aux circuits du livre en Espagne (XVI^e-XIX^e siècles)*, París: CNRS, pp. 325-332.

«Implantación de la legislación castellana del libro en los reinos de la Corona de Aragón» (pp. [89]-94) recupera y analiza dos importantes documentos oficiales de 1716 y 1722 que, como no podía ser menos en la época de los *Decretos de Nueva Planta*, tienden a eliminar particularismos legislativos regionales en aras de una concepción centralista y unitaria del Estado. En suma, como recuerda Jaime Moll, la «implantación de la legislación castellana impuesta por Felipe V en los reinos de la Corona de Aragón también incluye al libro. De la centralización de licencias en el Consejo de Castilla sólo quedó al margen el reino de Navarra» (pp. 91-92). Los textos transcritos suponen, además, un diagnóstico y una breve tipología de las prácticas editoriales fraudulentas tanto en la Corona de Aragón como en Castilla.

«Un memorial del impresor y librero barcelonés Carlos Gibert y Tutó» (pp. [95]-107) estudia y reproduce un documento fechado en 1788 relativo a la ambiciosa —y, a la postre, fallida— empresa del catalán Carlos Gibert. Enlaza este artículo con el trabajo anterior, en tanto el memorial aquí publicado conforma «un intento de lucha contra las trabas legales de la edición de libros en el siglo XVIII, centralizada la concesión de licencias en Madrid, a consecuencia del Decreto de Nueva Planta» (p. [95]). En el documento expone Gibert «la concepción de su proceso editorial: su molino de papel, la imprenta con mayor número de prensas de Barcelona, su librería» (*Ibid.*). Un proceso integral que pretendía abaratar costes y mejorar tanto la calidad como el sistema de distribución del producto impreso. En definitiva, el memorial y su adjunta información ante notario —datada en 1775 y asimismo transcrita— nos hablan de quien fue «un audaz hombre de negocios, con una visión capitalista del mundo editorial y librero» (p. 99).

«La justificación de las matrices y el estudio de las letterías» (pp. [109]-118) abre el segundo bloque de trabajos. Con esta interesantísima propuesta se adentra Moll en una

parcela del análisis tipográfico prácticamente nueva en nuestra tradición bibliográfica. El frecuente desvío de las letras con respecto a la vertical, resultado de una justificación de matrices inhábil, se contempla como posible vía de identificación de impresos, e incluso como auxiliar de cierta entidad en otros terrenos de la ciencia bibliográfica (puesto que revelaría «aspectos relativos a la difusión de una determinada letrería, [así como] las relaciones existentes —directas o a través del proveedor común— entre los distintos poseedores de la misma», p. [109]). La idea es harto sugestiva; el razonamiento de Jaime Moll, impecable; el método, factible en casos muy evidentes... Pero, en general, se nos antoja complejísima la tarea de precisar con exactitud las variantes en la justificación de matrices producidas con un mismo punzón, a partir del reflejo especular —no otra cosa es la letra impresa— dejado por un carácter sobre un soporte frágil, que, a su vez, ha estado sometido a las muy varias acciones de la manipulación y del tiempo (cfr. p. 110). Es probable, en fin, que las nuevas tecnologías de digitalización, análisis y manipulación de imagen tengan mucho que decir en este campo, siguiendo algunas líneas que Mercedes Dexeus ha puesto de relieve recientemente. Por lo demás, el lector encontrará en este trabajo un excelente resumen tanto del proceso de fabricación de los tipos móviles como de «las posibilidades de aprovisionamiento de tipos que tiene un impresor» (p. 111).

En «Juan Gómez de Morales, fundidor de tipos» (pp. [119]-132) se reconstruyen las vicisitudes del negocio de este fundidor madrileño, que durante algún tiempo fue arrendatario de las matrices pertenecientes al Colegio Imperial, para adquirir más tarde en propiedad diversos juegos de matrices procedentes de talleres igualmente diversos. Tras su muerte, acaecida en 1733, las matrices fueron transmitiéndose, siempre en el seno de la familia, a lo largo de la centuria. El minucioso rastreo documental (cuasidetetectivesco) que Moll lleva a cabo incide, fundamentalmente, en un par de aspectos: la consabida endogamia que preside el universo de la manufacturación y comercio librarios en este período; así como —y es acaso lo más interesante— la «amplia difusión territorial» (p. 126) de las fundiciones de Gómez de Morales y herederos, quienes «siguieron abasteciendo las imprentas españolas en la segunda mitad del siglo XVIII» (p. 132). Para confirmar estos últimos puntos bastará con ojear las partidas transcritas en pp. 126-127 y 131-132.

«Tres notas sobre la Imprenta Real» (pp. [133]-158) es un soberbio trabajo de recuperación documental, subdividido en los siguientes apartados: «La Imprenta Real a la muerte de Julio Junti de Modesti» (pp. [133]-141); «De Tomás Junti a Miguel Francisco Rodríguez» (pp. 141-150); y «El primer inventario de la Imprenta Real borbónica» (pp. 150-158). El acopio de testimonios relativos a los dos establecimientos que ostentaron ese título entre las postrimerías del siglo XVI y la segunda mitad del XVIII permite a Jaime Moll dar cumplida cuenta de muchos de sus pormenores históricos, con un muy interesante excursus (pp. 142-144) sobre titularidad y propiedad de imprentas. Pero, sobre todo, el artículo aporta inventarios y tasaciones sumamente detallados que constituyen óptimos instrumentos para calibrar la entidad de ambos talleres. En una línea semejante se sitúa el trabajo que cierra la colección: «Dos inventarios de la imprenta de Joaquín Ibarra» (pp. [159]-174) puede entenderse además como complemento documental de «El entorno de dos letrerías del siglo XVIII» (en *Joaquín Ibarra y Marín, impresor: 1725-1785*, dir. J.L. Acín Fanlo y P. Murillo López, Zaragoza: IberCaja-Diputación General de Aragón, 1993, pp. 147-164).

No empañan la buena realización técnica del volumen unas cuantas erratas que el lector suplirá sin dificultad; no obstante, deberían evitarse en ulteriores reediciones. A título de ejemplo: «quarenta» (p. 8); «sín» (pp. 10, [41], 42, [89], [109], 110, 111, etc.); «bibliográfico» (p. 20); «sigos» (por 'siglos', p. 21); «geográgica» (p. 50); «VIRIGLIO» (por 'VIRGILIO', p. 30); «GALLARGO» (por 'GALLARDO', p. [77] n. 2); «paradógica» (p. 81); «aún» (por 'aun', p. 81); «aprenziaje» (por 'aprendizaje', p. 87); «Calos» (por 'Carlos', p. 98 n. 14); «Goledn Age» (por 'Golden Age', p. [119] n. 4); «enejenarlas» (por 'enajenarlas', p. 125), etc. Asimismo, en aras de la congruencia histórica deberá entenderse 1759 en vez del erróneo «1579» que figura en la p. 86. Y quien quiera consultar el interesante facsímil del catálogo de Agustín Laborda y Campo mencionado en p. 54 no deberá dirigirse a «*Cuadernos de Bibliografía*, núm. 8 (1981-82) pp. 57-66», según se lee en p. 54 n. 3, sino a iguales número y páginas de los beneméritos *Cuadernos de Bibliofilia*.

Creemos apreciar, por último, una incoherencia cuando, a propósito del *Quijote*, escribe Moll: «Doce mil libros, si consideramos la tirada más habitual, que era una jornada o sea mil quinientos ejemplares, representan ocho ediciones» (p. [21]; las cursivas son nuestras). Parece tratarse de un lapso a la vista del alcance del concepto *jornada*, según lo define el autor mismo en otro capítulo: «Aunque asombre a los estudiosos actuales de las antiguas técnicas de imprimir, la producción diaria de una prensa manual era de unos 1.500 pliegos (o sea 3.000 caras impresas, que se traducen en 6.000 golpes de prensa), lo que se conoce con el nombre de jornada» (p. 79). Esto y no otra cosa es lo que confirma la bibliografía aducida por Moll en p. 79 n. 3.

En el orden desiderativo, se echa en falta un índice analítico, puesto que no es escaso el caudal de nombres propios, conceptos y elementos o procesos técnicos aludidos, cuya recuperación se agilizaría sumamente merced a ese instrumento. Tampoco hubiese estado de más un mínimo índice de abreviaturas: sin ser muchas, en ocasiones pueden inducir a confusión.

El volumen es, en suma, todo cuanto hemos descrito y algo más, ya que inscribe hechos y procesos en sus oportunos parámetros históricos y socioculturales, contribuyendo así a ver, entender y casi vivir el complejo mundo del libro durante el largo período tratado. *De la imprenta al lector* servirá a una amplia gama de investigadores y estudiosos. Filólogos, bibliógrafos, bibliotecarios, esperarán —esperaremos— con impaciencia un próximo volumen colectivo, quizás ese que, entre otros, recoja precisamente los estudios de alcance más general que hemos mencionado en los párrafos iniciales de esta reseña.

JOSÉ ÁNGEL SÁNCHEZ IBÁÑEZ
Universidad de Zaragoza



CÁTEDRA

LETRAS HISPÁNICAS

LA DOROTEA

Lope de Vega

Edición de José Manuel Blecua

EL PRÍNCIPE CONSTANTE O ESCLAVO POR SU PATRIA

Calderón de la Barca

Edición de Fernando Cantalapiedra y Alfredo Rodríguez López-Vázquez

EL PERRO DEL HORTELANO

Lope de Vega

Edición de Mauro Armiño

LOS TRABAJOS DE PERSILES Y SIGISMUNDA

Miguel de Cervantes

Edición de Carlos Romero

POESÍA INÉDITA COMPLETA

Conde de Villamediana

Edición de José Francisco Ruiz Casanova

TEATRO COMPLETO

Luis de Góngora

Edición de Laura Dolfi



CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

EL AMOR CORTÉS EN LA LÍRICA ÁRABE Y EN LA LÍRICA PROVENZAL

Álvaro Galmés de Fuentes

RUINA Y RESTITUCIÓN: REINTERPRETACIÓN DEL ROMANTICISMO EN ESPAÑA

Philip W. Silver

HISTORIA DEL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XVII

Ignacio Arellano

De venta en las principales librerías. Pedidos a



Oficina central: Juan Ignacio Luca de Tena, 15

Tels.: (91) 3938600

Fax: (91) 3209129 / 7426631

28027 MADRID

EDITORIAL CASTALIA

Zurbano 39 - Tel.: 319 58 57 - Fax: 310 24 42 - E. mail: castalia.edit@mad.servicom.es - 28010 MADRID



- Lope de Vega
19/ **EL CABALLERO DE OLMEDO**
Edición de Joseph Pérez
- 21/ **RAMILLETE DE ENTREMESOS Y BAILES**
Edición de H. E. Bergman
- Lope de Vega
25/ **EL PERRO DEL HORTELANO. EL CASTIGO SIN VENGANZA**
Edición de A. David Kossoff
- Miguel de Cervantes
29/ **ENTREMESOS**
Edición de E. Asensio
- Tirso de Molina
31/ **EL VERGONZOSO EN PALACIO**
Edición de Francisco Ayala
- A. Moreto
33/ **EL DESDÉN, CON EL DESDÉN**
Edición de Francisco Rico
- Rojas Zorrilla
38/ **DEL REY ABAJO, NINGUNO**
Edición de Jean Pestas
- A. de Rojas
44/ **EL VIAJE ENTRETENIDO**
Edición de J. P. Ressayre
- Lope de Vega
55/ **EL PEREGRINO EN SU PATRIA**
Edición de J. B. Avalle-Arce
- Lope de Vega
68/ **SERVIR A SEÑOR DISCRETO**
Edición de F. Weber de Kurlat
- Guillén de Castro
76/ **LOS MAL CASADOS DE VALENCIA**
Edición de L. Gª. Lorenzo
- Calderón de la Barca
82/ **EL ALCALDE DE ZALAMEA**
Edición de José Mª. Díez Borque
- Calderón de la Barca
112/ **EL MÉDICO DE SU HONRA**
Edición de D. W. Cruickshank

Calderón de la Barca
116/ **ENTREMESOS, JÁCARAS Y MOJIGANGAS**
Edición de E. Rodríguez y A. Tordera

Calderón de la Barca
119/ **LA CISMA DE INGLATERRA**
Edición de F. Ruiz Ramón

Tirso de Molina
128/ **LA HUERTA DE JUAN FERNÁNDEZ**
Edición de B. Pallares

Tirso de Molina
135/ **LA VILLANA DE LA SAGRA. EL COLMENERO DIVINO**
Edición de B. Pallares

Tirso de Molina
187/ **DON GIL DE LAS CALZAS VERDES**
Edición de A. Zamora Vicente

F. de Rojas
191/ **LA CELESTINA**
Edición de P. E. Russell

L. de Góngora
202/ **SOLEDADES**
Edición de Robert Jammes

Calderón de la Barca
208/ **LA VIDA ES SUEÑO**
Edición de J. M. Ruano de la Haza

Tirso de Molina
216/ **CIGARRALES DE TOLEDO**
Edición de L. Vázquez Fernández

Juan de Mena
223/ **LABERINTO DE FORTUNA**
Edición de Maxim. Kerkhof

Francisco Manuel de Melo
224/ **HISTORIA DE LOS MOVIMIENTOS, SEPARACIÓN Y GUERRA DE CATALUÑA**
Edición de J. Estruch i Tobella

Lope de Vega
225/ **FUENTE OVEJUNA**
Edición de F. López Estrada



CASTALIA DIDÁCTICA

Calderón de la Barca
38/ **EL ALCALDE DE ZALAMEA**
Edición de José Montero Reguera

CLÁSICOS MADRILEÑOS

Jerónimo de Barriónuevo
11/ **AVISOS DEL MADRID DE LOS AUSTRIAS Y OTRAS NOTICIAS**
Edición de José Mª Díez Borque

B. Remiro de Navarra
12/ **LOS PELIGROS DE MADRID**
Edición de Mª Soledad Arredondo



LITERATURA Y SOCIEDAD

R. Andioc
43/ **TEATRO Y SOCIEDAD EN EL MADRID DEL SIGLO XVIII**

S. Zimic
53/ **EL TEATRO DE CERVANTES**

M. Oehrlein
54/ **EL ACTOR EN EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO DE ORO**



NUEVA BIBLIOTECA DE ERUDICIÓN Y CRÍTICA

J. M. Ruano de la Haza y J. J. Allen
8/ **LOS TEATROS COMERCIALES DEL SIGLO XVII Y LA REPRESENTACIÓN DE LA COMEDIA**

Juan de Mena
9/ **LABERINTO DE FORTUNA**
Edición de Maxim. Kerkhof

Paul Julian Smith
10/ **ESCRITO AL MARGEN**

Afonso Rey
11/ **QUEVEDO Y LA POESÍA MORAL ESPAÑOLA**

Augustin Redondo
12/ **OTRA MANERA DE LEER EL QUIJOTE**

BIBLIOTECA CLÁSICA

Bajo la dirección de Francisco Rico

Últimos títulos publicados:

GIL VICENTE

TEATRO CASTELLANO

GARCILASO DE LA VEGA

OBRA POÉTICA Y TEXTOS EN PROSA

JORGE DE MONTEMAYOR

LA DIANA

PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

EL GRAN TEATRO DEL MUNDO

Próxima aparición:

LOPE DE VEGA

PERIBÁÑEZ Y EL COMENDADOR DE OCAÑA

PÁGINAS DE

BIBLIOTECA CLÁSICA

EL ENSAYO ESPAÑOL Y LOS ORÍGENES:

SIGLOS XV A XVII

ANEJOS DE

BIBLIOTECA CLÁSICA

FRANCISCO DE QUEVEDO

EXECRACIÓN CONTRA LOS JUDÍOS

CRISTÓBAL DE VILLALÓN

EL SCHOLÁSTICO



CRÍTICA



grijalbo mondadori

MANUSCRT. CAO

VI

Revista de publicación no periódica que recoge textos, noticias, material, etc., surgida como órgano de expresión e investigación del equipo *Edad de Oro* que cataloga los fondos manuscritos literarios castellanos de los siglos XVI-XVII de la Biblioteca Nacional de Madrid.

Las tareas de este proyecto de investigación vienen siendo subvencionadas, parcialmente, por el Departamento de Filología Española de la Universidad Autónoma de Madrid.

Director:

Pablo Jauralde Pou

Secretaria:

Mercedes Sánchez Sánchez

Consejo de Redacción:

Mariano de la Campa Gutiérrez

Manuel Cebollo Acosta

Delia Gavela García

Miguel Marañón Ripoll

Mercedes Méndez de Mesa

José Montero Reguera

Lola Montero Reguera

Luis Peinador Marín

Isabel Pérez Cuenca

Pedro J. Rojo Alique

Manuel Urí Martín

Elena Varela Merino

Julio C. Varas García

Consejo Editorial:

Ignacio Arellano

Alberto Blecua

Antonio Carreira

Clara Giménez Fernández

Begoña López Bueno

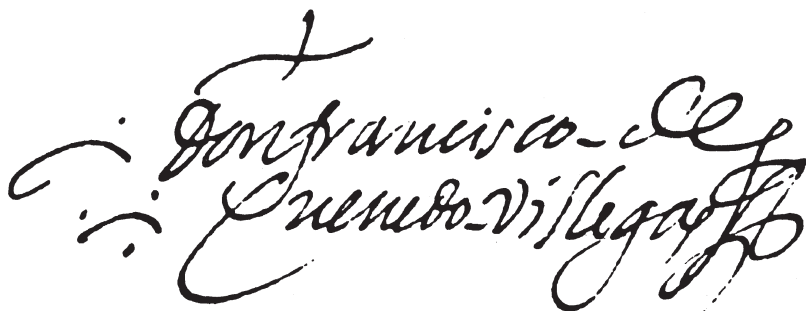
José Lara Garrido

Julián Martín Abad

Dolores Noguera Guirao

Manuel Sánchez Mariana



A large, elegant handwritten signature in black ink, reading "Francisco de Quevedo Villegas". The script is fluid and characteristic of the 17th century.

QUEVEDO Y SU FAMILIA

EN SETECIENTOS DOCUMENTOS NOTARIALES

(1567-1724)

por James O. Crosby y Pablo Jauralde Pou

- 671 documentos desconocidos sobre Francisco de Quevedo Villegas y su familia, sus antepasados y sus herederos.
- 59 reproducciones fotográficas ampliadas.
- “Ante mí pareció presente Agustín Villanueva, Secretario de Su Majestad, y dijo que doña María de Santibáñez... ha muerto hoy a las cuatro de la mañana” (el notario Juan de la Cotería certifica la noticia de la muerte de la madre de Quevedo en el Palacio Real, el 7 de diciembre de 1600).
- “En la biblioteca particular del marqués de Valdeterrazo me di cuenta de que yo era uno de doce o quince personas que a lo largo de los siglos había visto aquella firma de Quevedo, pequeña, débil y temblona, de tinta clara, que delataba los estragos de una enfermedad tan grave que le hizo dictar su testamento. Aún menos personas han visto en el Archivo de Protocolos de Madrid las firmas correspondientes de su padre, su madre, su hermana y su abuela” (James O. Crosby, 1966).

Pedidos a: Librería de la Universidad Autónoma de Madrid, 28049 Madrid.

Precio: 3.800 pesetas.

**CATÁLOGO DE MANUSCRITOS
DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII
POETAS CASTELLANOS
EN LA BIBLIOTECA NACIONAL**

Volumen II (3.674 a 3.800)

Madrid, 1993

En prensa los volúmenes I y III
Publicados los volúmenes IV y V

Edad de Oro (Universidad Autónoma de Madrid)

Directores:

Pablo Jauralde Pou
Manuel Sánchez Mariana

Coordinación:

Clara Giménez
Isabel Pérez Cuenca

Investigadores:

Paloma Alfaro Torres
Mariano de la Campa
Juan Antonio Martínez Comeche
José Montero Martínez
Antonia María Ortiz Reguera
Luis Peinador Marín
Pedro C. Rojo Alique
Mercedes Sánchez Sánchez
Carmen Valcárcel Rivera

El equipo de investigación de *Edad de Oro* ha recibido, durante dos periodos de tres años, una ayuda a la investigación de la Dirección General para la Investigación Científica y Técnica (DGYCT), para la realización de este catálogo.

Coordina la edición:

© Copyright 1993, Gabinete de Difusión

NIPO: 306-92-008-5

ISBN: 84-7483-391-9 (obra completa)

84-7483-932-7 (volumen II)

Depósito Legal: M-11573-1993

Imprime: RUMAGRAF, S.A.

Nicolás Morales, 34. 28019 Madrid

EDAD DE ORO
HOJA DE PEDIDO

Apellidos

Nombre

Institución

Dirección

Deseo recibir los números de **Edad de Oro**

Firma:

Envíese a:

Librería de Universidad Autónoma de Madrid
28049 MADRID

La decimoséptima edición de **EDAD DE ORO** tendrá lugar en la primavera de 1998 y versará sobre *Felipe II*.

NÚMEROS DE LA REVISTA PUBLICADOS

EDAD DE ORO I

Madrid, U.A.M., 1982, 105 págs.

EDAD DE ORO II

Los géneros literarios.

Madrid, U.A.M., 1983, 215 págs.

EDAD DE ORO III

Los géneros literarios: prosa.

Madrid, U.A.M., 1984, 309 págs.

EDAD DE ORO IV

Los géneros literarios: poesía.

Madrid, U.A.M., 1985, 235 págs.

EDAD DE ORO V

Los géneros literarios: teatro.

Madrid, U.A.M., 1986, 311 págs.

EDAD DE ORO VI

La poesía en el siglo XVII.

Madrid, U.A.M., 1987, 285 págs.

EDAD DE ORO VII

La literatura oral.

Madrid, U.A.M., 1988, 285 págs.

EDAD DE ORO VIII

Iglesia y literatura. La formación ideológica de España. Homenaje a Eugenio Asensio.

Madrid, U.A.M., 1989, 226 págs.

EDAD DE ORO IX

Erotismo y literatura.

Madrid, U.A.M., 1990, 346 págs.

EDAD DE ORO X

América en la literatura áurea.

Madrid, U.A.M., 1991, 245 págs.

EDAD DE ORO XI

San Juan de la Cruz y fray Luis de León y su poesía. Homenaje a José Manuel Blecua.

Madrid, U.A.M., 1992, 251 págs.

EDAD DE ORO XII

Edición, transmisión y público en el Siglo de Oro.

Madrid, U.A.M., 1993, 410 págs.

EDAD DE ORO XIII

Francisco de Quevedo y su tiempo.

Madrid, U.A.M., 1994, 240 págs.

EDAD DE ORO XIV

Lope de Vega.

Madrid, U.A.M., 1995, 328 págs.

EDAD DE ORO XV

Leer «El Quijote».

Madrid, U.A.M., 1996, 216 págs.

EL BANDOLERO Y SU IMAGEN EN EL SIGLO DE ORO. Edición al cuidado de Juan Antonio Martínez Comeche.

Anejo de EDAD DE ORO.

Madrid, U.A.M., Casa de Velázquez, U.I.M.P., Université de la Sorbonne Nouvelle-CNRS, 1989, 262 págs.

NOTA EDITORIAL

JOHN ALLEN

Los primeros corrales de comedias: dudas, enigmas, desacuerdos

JULIO ALONSO ASENJO

Dos mujeres de armas tomar en la «Fabella Ænaria» de Palmireno

STEFANO ARATA

Notas sobre «La Conquista de Jerusalén» y la transmisión manuscrita del primer teatro cervantino

PIEDAD BOLAÑOS DONOSO

Acerca de la ubicación del corral de las Atarazanas

MARIANO DE LA CAMPA, DELIA GAVELA, DOLORES NOGUERA

Breve corpus documental para el estudio de los festejos públicos y su dimensión teatral a finales del siglo XVI en Madrid

JEAN CANAVAGGIO

Nuevas reflexiones sobre Juan de la Cueva

JOSÉ LUIS CANET VALLÉS

El nacimiento de una nueva profesión: los autores-representantes (1540-1560)

GUILLERMO CARRASCÓN

Disfraz y técnica teatral en el primer Lope

TERESA FERRER VALLS

Géneros y conflictos en los autores de la escuela dramática valenciana

PRIMITIVA FLORES

Técnicas escénicas en el teatro del padre P. Pablo de Acevedo

CARMEN GALLARDO

El teatro como predicación: la homilética del Padre Acevedo

BERNARDO GARCÍA GARCÍA

Alonso de Cisneros. Vida y arte de un comediante entre Lope de Rueda y Gaspar de Porres

AGUSTÍN DE LA GRANJA

Lope de Vega, Jerónimo Velázquez y las fiestas del Corpus (1584-1588)

TERESA KIRSCHNER

Lope-Lope y el primer Lope: «Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe»

JOSÉ MATEOS ROYO

Teatro y sociedad en la Daroca del cuatrocientos: la «Istoria de los Sanctos Corporales»

JOAN OLEZA

La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del Arte Nuevo

MERCEDES DE LOS REYES PEÑA

El drama sacramental en la segunda mitad del siglo XVI: los autos del Ms. B2476 de la biblioteca de The Hispanic Society of America

JUAN CARLOS RODRÍGUEZ

La mirada distante: el nacimiento del teatro moderno

JEAN SENTAURENS

De artesanos a histriones: La tradición gremial como escuela de formación de los primeros actores profesionales. El ejemplo de Sevilla

JOSEP LLUIS SIRERA

Un teatro para una nueva religiosidad: la «Historia de Santa Orosia» y los orígenes de la comedia de santos

CRÓNICA

RESEÑAS