

CASTALIA INSTRUMENTA

Primeros títulos de la colección:

1. *Fernando Carratalá*
MANUAL DE ORTOGRAFÍA ESPAÑOLA.
Acentuación, léxico y ortografía
2. *Carmen Herrero Aísa y Corina González Araña*
MANUAL DE GRAMÁTICA ESPAÑOLA.
Gramática de la palabra, de la oración y del texto
3. *José Antonio Pinel Martínez*
MANUAL DE LITERATURA ESPAÑOLA
4. *Manuel Camarero*
INTRODUCCIÓN AL COMENTARIO DE TEXTOS
5. *Eugenio Cascón Martín*
MANUAL DEL BUEN USO DEL ESPAÑOL
6. *Ana M.^a Rodríguez Fernández*
BIBLIOGRAFÍA FUNDAMENTAL DE LA LENGUA ESPAÑOLA
7. *Rafael Cano Aguilar*
INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS FILOLÓGICO
8. *María Josefa Carnellada y Berta Pallares*
REFRANERO ESPAÑOL

Frank P. Casa
Luciano García Lorenzo
Germán Vega García-Luengos
[Directores]

Diccionario de la comedia del Siglo de Oro

EDITORIAL  CASTALIA

UNIVERSIDAD DE NAVARRA
BIBLIOTECA DE HUMANIDADES

. L 17719690

Copyright © Editorial Castalia, S.A., 2002
Zurbano, 39 - 28010 Madrid - Tel. 91 319 58 57 - Fax 91 310 24 42
Página web: <http://www.castalia.es>

Impreso en España - Printed in Spain

I.S.B.N.: 84-9740-033-X
Depósito Legal: M.-41.345-2002

ESTA OBRA HA SIDO PUBLICADA CON LA AYUDA DE LA DIRECCIÓN
GENERAL DEL LIBRO, ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS DEL MINISTERIO DE
EDUCACIÓN Y CULTURA

*A la memoria de
Louise Fothergill-Payne
y Rafael Maestre*

Queda prohibida la reproducción total o parcial de este libro, su inclusión en un sistema informático, su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, registro u otros medios, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.

go de M.^a Pilar Palomo, en la editorial Atlas, como continuación de la Biblioteca de Autores Españoles (BAE, 236-240, 5 vols.) y las *Obras completas* de Juan Ruiz de Alarcón, a cargo de Agustín Millares Carlo (México, Fondo de Cultura Económica, 1957-1968, 3 vols.).

En la actualidad la Biblioteca Castro ha emprendido la publicación de obras completas de diferentes autores y ya ha aparecido un buen número de tomos con comedias de Lope de Vega (15 vols.), así como otros dos tomos con los autos sacramentales de Calderón y otros tres con las obras de Tirso.

Una obra de gran utilidad para los investigadores del teatro áureo es la edición facsímil de las partes de Calderón publicada por D. W. Cruickshank y J. E. Varey (*The comedias of Calderón. A facsimile edition... with textual and critical studies*, Londres, Gregg & Tamesis, 1973 y ss., 19 vols.).

También conviene destacar la labor de la editorial alemana Reichenberger, que cuenta con una colección de ediciones críticas que sobrepasa ya la centena de títulos, aparte de otras colecciones como «Bibliografías y catálogos» y «Estudios de Literatura». En este sentido, la editorial inglesa Tamesis Books se ha dedicado igualmente a la publicación de monografías dedicadas al teatro áureo, en especial la serie «Fuentes para la historia del teatro en España», aunque las ediciones de textos dramáticos escasean.

Una colección específica de ediciones dramáticas es la que mantiene desde su creación la Compañía Nacional de Teatro Clásico, destinada a publicar las adaptaciones de las obras que lleva cada año a los escenarios, y que ya alcanza las 23.

No obstante, en los últimos años se ha visto la necesidad de editar convenientemente el corpus dramático áureo. Así, exis-

ten diferentes equipos de investigación trabajando en la edición crítica de las obras de los principales dramaturgos. En la Universidad de Navarra y bajo la dirección de Ignacio Arellano se ha acometido la publicación de la edición de los autos sacramentales de Calderón, que van saliendo a buen ritmo en la editorial Reichenberger en colaboración con la Universidad de Navarra, y ya superan la treintena de volúmenes entre textos y bibliografías. El grupo PRO-LOPE, dirigido por Alberto Blecuá y Guillermo Serés en la Universidad Autónoma de Barcelona, se encarga de la edición de las partes de comedias de Lope, de las que ya contamos con las dos primeras (ed. Milenio, 1997 y 1998, 6 vols.). También Tirso está siendo publicado por el Instituto de Estudios Tirsianos de la Universidad de Navarra, y ya han visto la luz los autos sacramentales y la primera mitad de la *Cuarta parte*. El Aula de Investigación sobre Mira de Amescua de la Universidad de Granada, que dirige Agustín de la Granja, tiene previsto sacar a la luz las obras completas de Mira de Amescua, y en el Instituto Almagro de Teatro Clásico de la Universidad de Castilla-La Mancha, bajo la dirección de Felipe Pedraza y Rafael González Cañal, se trabaja en la edición crítica de las obras completas de Francisco de Rojas Zorrilla.

Rafael González Cañal
Universidad de Castilla-La Mancha

Comedia

El término *comedia*, aplicado al corpus teatral del Siglo de Oro, puede significar dos cosas: a) cualquier obra teatral de duración normal (excluye, por tanto, entremeses, mojigangas, autos sacramentales...), y b) «comedia cómica» (por oposición a las

comedias serias —a veces llamadas «dramas»— y a las tragedias).

En el primero de los significados una definición de la comedia del Siglo de Oro equivaldría a trazar los rasgos fundamentales del teatro en esta época, lo que ha intentado reiteradamente la crítica moderna, y las mismas preceptivas auriseculares, entre las que puede tomarse como principal referencia el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega.

Un repaso a las preceptivas desde finales del XVI permitiría entresacar algunos de los rasgos que se consideran pertinentes, y también observar las vacilaciones y las polémicas en la creación y afirmación de la Comedia nueva.

Merece la pena citar a Luis Alfonso de Carvallo (*Cisne de Apolo*), quien señala la conocida estructura dramática en tres partes (prótasis, epítasis y catástrofe), pero añade un punto especialmente interesante al poner como objetivo de la acción «tener siempre el ánimo de los oyentes suspenso»: hay una insistencia particular en la intriga o capacidad de mantener al espectador interesado, lo cual conduce inevitablemente a la relatividad del gusto, y abre la puerta a la dialéctica de influencia mutua público / poeta. Éste es un aspecto esencial en la comedia del Siglo de Oro.

Profundizando este objetivo y ya en la vía dominada por Lope se sitúa decididamente Ricardo de Turia (*Apologético de las comedias españolas*), al defender la mezcla de tragedia y comedia, y elogiarla como más capaz de contentar el gusto de sus destinatarios, mezcla que horroriza a Cascales (*Tablas poéticas*, 1617), el cual llama «monstruos hermafroditos» a estos «engendros» modernos llamados contradictoriamente «tragicomedias».

Lope en el *Arte Nuevo*, obra fundamental en este terreno, apunta rasgos que resultan especialmente cruciales para la concepción

de Comedia Nueva: mezcla de lo trágico y lo cómico; manejo flexible de las unidades dramáticas; división tripartita del drama, exigencia de un lenguaje puro y casto, adecuado a la situación y al personaje (decoro dramático); polimetría de valor estructural y estético; decoro y verosimilitud (habría que matizar: estos conceptos no son absolutos, sino que dependen del molde genérico; el decoro dramático y moral a que están obligados los géneros serios se diferencia del que rige los burlescos, donde se constatan numerosas «rupturas» del decoro que serían inaceptables en los primeros, y la verosimilitud de las comedias hagiográficas —donde el milagro y el hecho sobrenatural son corrientes— es diversa de las de capa y espada donde serían inadmisibles los efectos maravillosos); amplitud ilimitada de los temas; elenco fijo de personajes tipificados (seis personajes básicos: Dama, Galán, Poderoso, Viejo, Gracioso, Criada), etc.

Todos estos aspectos se refieren a la comedia en tanto fenómeno global. Si nos queremos referir a la comedia en tanto comedia cómica debemos plantearnos la cuestión de los géneros y la taxonomía del teatro aurisecular. Efectivamente, muchos aspectos en el manejo de ciertos temas o principios estructurales de la comedia dependen de cada género, y por tanto no será lo mismo la comedia seria que la comedia cómica. Habría que abordar la definición específica de la comedia cómica, estableciendo sus rasgos fundamentales.

M. Newels recoge en este punto doctrinas de los preceptistas, de las que se pueden extraer algunas apreciaciones genéricas útiles. Es común entre ellos (Cascales, Pinciano, Mártir Rizo, Pellicer...) la distinción entre la tragedia y la comedia, con las sabidas caracterizaciones contrastivas en la línea aristotélica: respectivamente, personas graves / humildes; temores y peligros / ausencia de

temores y peligros; final triste / final gracioso; se funda en la historia / invención fabulosa; estilo alto / estilo bajo... La provocación de la risa resume el sentido de la comedia. La catarsis es la de la tragedia, que conoce diferentes variedades según los preceptistas (tragedia patética, implexa, etc.). Muchos comentan la tragicomedia moderna, aceptando el invento o rechazándolo.

Algunos estudiosos modernos han considerado que las comedias cómicas del Siglo de Oro son muy serias. Para Wardropper, por ejemplo, «como en sus obras serias, las comedias de Calderón nos muestran al hombre en su lucha por descubrir algún sentido en la confusión laberíntica que constituye el mundo temporal de las apariencias, en el que debe vivir durante su paso por la tierra»..., pero tales interpretaciones implican una postura metodológica desviada, que básicamente consiste en ignorar las diferencias generéricas, analizando distintas obras como si todas formaran un conjunto indiscriminado y continuo. Sin embargo, cada género o complejo genérico, y entre ellos la comedia cómica, obedece a convenciones distintas, tienen estructuras distintas y su horizonte de expectativas es distinto (y por tanto distinta es la actitud y valoración del receptor). Hay una neta separación entre la tragedia y la comedia. A pesar de la terminología áurea la tragicomedia no es una verdadera mezcla. Género trágico y género cómico se diferencian globalmente de manera clara. A este propósito valga recordar un texto del Pinciano en su *Filosofía antigua poética*, tras preguntar uno de sus dialogantes si en la comedia los «temores, llantos y muertes son para mover a compasión o para hacer reír»:

la diferencia que hay de los temores trágicos a los cómicos es que aquestos se quedan en

Comedia]

los mismos actores solos, y aquellos pasan de los representantes en los oyentes, y así las muertes trágicas son lastimosas, mas las de la comedia, si alguna hay, son de gusto y pasatiempo.

Dicho de otro modo: los temores y peligros, por convención, no implican en la comedia (cómica) riesgo trágico.

Perspectiva global, riesgo trágico, discontinuidad tragedia / comedia, asunción de actitud receptora de acuerdo con las convenciones del género que marcan el horizonte de expectativas, en suma, permiten diferenciar nítidamente, al menos desde el punto de vista teórico, las obras trágicas de las cómicas.

Dentro de esta distinción básica se pueden establecer otros niveles, no siempre claros. Un cuadro apropiado para situar la producción dramática áurea en su terreno cómico podría incluir las siguientes variedades o subgéneros, que a su vez habría que estudiar y definir con precisión:

—Comedia de capa y espada: protagonizada por caballeros particulares, de acción amorosa, situada en una cercanía espacial y temporal respecto del espectador.

—Comedia de figurón: en una trama de capa y espada se inserta un protagonista cómico que se constituye en figura central de comicidad grotesca: este protagonista suele ser un noble provinciano, representante de valores arcaicos, falto de ingenio y lleno de defectos cómicos, que provoca su propia ridiculización y la risa de los otros personajes y del espectador.

—Comedias palatinas: fundamentalmente lúdicas con tramas de enredo, rasgo que comparten con las de capa y espada. Sus protagonistas son duques, príncipes y

[Comedia burlesca

otros títulos nobiliarios, y la acción se sitúa en la lejanía espacial o temporal. Algunos detalles podrían acercarse a tratamientos serios, pero en general su configuración es lúdica.

—Comedia burlesca o de disparates: quiebra de toda lógica, parodia constante, desarticulación grotesca, mundo al revés.

Bibliografía: Arellano [1990] [1995] [1999]; Jones, C. [1971]; José Prades [1963]; Newels [1974]; Oleza [1981]; Parr [1991b]; Profeti [1992]; Reichenberger, A. G. [1959]; Ruggerio [1972]; Ruiz Ramón [1978]; Vitse [1988a]; Wardropper [1978]; Weber de Kurlat [1977].

Ignacio Arellano
Universidad de Navarra

Comedia burlesca

En una de las más conocidas comedias de este género, leemos el siguiente diálogo:

CID.— Señor ¿contra quién te enojas?

La nave no te hizo ofensa.

¿No ves que esto es disparate?

DON SANCHE.— De esto se hace la comedia.

Efectivamente, la comedia burlesca (o de chanza, de chistes, de disparates, como es calificada en las ediciones del siglo XVII) tiene como fin la comicidad por medio de la parodia y, sobre todo, utilizo como referentes los tópicos, conflictos, personajes, situaciones, etc., de la comedia convencional. Como ya indicó F. Serralta, encuentra fundamento en lo irracional, lo ilógico, lo absurdo, ofreciendo unos envidiables re-

sultados en esa cadena de manifestaciones de lo grotesco que abundan particularmente en las artes occidentales. La comedia burlesca nace y se desarrolla principalmente durante el carnaval, ofreciendo ese «mundo al revés» habitual de las fiestas de esos días.

Uno de los aspectos muy tenidos en cuenta por la crítica en los últimos años ha sido el fin satírico de estas piezas, aunque con opiniones diversas. La nuestra es que esa sátira existe y conscientemente llevada a cabo por los autores, que algo debería quedar en la mente de los espectadores al ver ridiculizados en escena personajes como el rey, los nobles, etc., tipos dramáticos, costumbres coetáneas, situaciones perfectamente identificables... No afirmamos con esto que las obras tuvieran como fin principal —el cual creemos que era producir la hilaridad— el desarrollo dramático de problemas sociales o políticos del momento, ni tampoco poner en duda los «grandes valores» del siglo XVII; entre la sátira realizada esos martes de carnestolendas, día en que habitualmente se estrenaban estas piezas, y la puesta en duda de grandes principios hay una distancia no desdeñable y el hecho de que los espectadores del XVII —tanto en Palacio como en el Coliseo del Buen Retiro o en los Corrales— pudieran ver y escuchar burlas de la virginidad, padres que invitan a los caballeros a holgar con sus hijas, reyes idiotas, cobardes y rijosos, clérigos nada ejemplares, etc., nos empuja a creer que el «mundo al revés» puesto en escena con las comedias burlescas tenía como fin algo más que producir la carcajada del espectador. Es más, la parodia lleva implícita la sátira y así se observa sin dificultad si hacemos su historia.

Las obras paródicas en el siglo XVII tienen, sobre todo, como referentes las de los grandes dramaturgos de este periodo. Tras

los nombres de Jerónimo de Cáncer, Suárez de Deza, Monteser o Bernardo de Quirós, están Lope, Moreto, Guillén de Castro, etc. El mismo Calderón se autoparodia al escribir *Céfalo y Pocris*. Algunas piezas fueron hechas en colaboración; otras son anónimas o de muy dudosa atribución. Títulos significativos, por otra parte, son *El hermano de su hermana*, *Las mocedades del Cid* o *La muerte de Baldovinos*, obras que parodian hechos narrados por el *Romanceero*; *El Caballero de Olmedo* o *Los Amantes de Teruel* tienen como referentes sucesos tradicionales; *Píramo y Tisbe* recuerda temas mitológicos; *El Mariscal de Virón* es testimonio paródico de hechos históricos; y así hasta varias decenas, algunos de cuyos textos están siendo reeditados recientemente.

Por lo que se refiere a su extensión, las burlescas son más breves que las comedias convencionales. Aunque alguna de ellas puede aproximarse a los tres mil versos, lo habitual es que tengan en torno a dos mil e incluso mucho menos, como sucede con *Durandarte y Belerma*, que se compone de poco más de mil. Las razones de esta mayor brevedad son, fundamentalmente, cuatro: en primer lugar, la tradicional menor extensión de las piezas de carácter cómico, con las que las burlescas guardan cierta relación (los denominados géneros breves o menores), frente a las comedias o tragedias convencionales; en segundo lugar, la dificultad de mantener la hilaridad de los espectadores con una serie de efectos verbales y paraverbales, que se repetían o aproximaban en su desarrollo; la tercera causa es la propia estructura y el tono de la comedia burlesca, que demanda una concentración en la trama principal prescindiendo de las secundarias o sirviéndose de ellas en función estrictamente de la principal, como asimismo, y para mantener ese interés del espectador, una limitación de los

Comedia de capa y espada]

diálogos que son en este tipo de comedias mucho más ágiles y fluidos; en fin, los autores, no lo olvidemos, tenían que subordinarse temporalmente a la celebración de las fiestas en que se situaban este tipo de obras, fiestas que se completaban con loas, entremeses, bailes y otros tipos de *divertimento*.

En cuanto a la métrica, pueden encontrarse en las burlescas las mismas estrofas y los mismos metros que en las convencionales, aunque son el romance y la redondilla los más empleados. Es muy lógico que el octosílabo resulte el verso de mayor utilización, sobre todo si tenemos en cuenta esa agilidad y fluidez a las que hemos hecho referencia. En fin, y ya Serralta lo vio con detenimiento, en las comedias burlescas abundan más la música y el canto que en las serias, pasando del diez por ciento los versos que se cantan en varias de ellas. En relación con ello, recordemos también la aparición con cierta frecuencia de coplas populares en las que el baile desempeña un importante papel.

Bibliografía: Crespo Matellán [1979]; García Lorenzo [1994]; Serralta [1980].

Luciano García Lorenzo
Consejo Superior de Investigaciones
Científicas, Madrid

Comedia de capa y espada

Entre los géneros dramáticos del Siglo de Oro aparece un conjunto de obras que reciben los nombres de comedias de capa y espada, comedias de enredo o comedias de intriga. La conciencia de este tipo de comedia existe ya en el mismo XVII. En la *Loa en alabanza de la espada* (hacia

[Comedia de capa y espada

1612) se las caracteriza por el «artificio ingenioso»:

muy de ordinario decimos
alabando del poeta
el artificio y estilo
comedia de espada y capa,
que es señal que el que la hizo
puso más fuerza de ingenio.

Durante todo el siglo se repiten menciones, y a veces pequeñas definiciones de la comedia de capa y espada. Bances Candamo, en su *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, da una de las últimas:

aquellas [comedias] cuyos personajes son solo caballeros particulares, como don Juan y don Diego, etcétera, y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo.

Una comedia de capa y espada es, pues, una comedia de tema amoroso, que pone en escena los cortejos de damas y caballeros particulares (personajes de clase media, no grandes príncipes, como la tragedia, ni tampoco plebeyos, como el entremés), personajes de la misma época que el dramaturgo y el público, que visten las ropas del tiempo (capa y espada) y que viven unas aventuras bastante enredadas, llenas de engaños, errores de identidad, persecuciones de padres enfadados, desafíos y duelos de honor, etc.

Parte de los sucesos presentados reflejan las costumbres cotidianas de la vida española urbana de la época, por lo que a veces se les ha llamado también comedias de costumbres o comedias urbanas. Se caracterizan por tres marcas de cercanía al espectador o inserción en la coetaneidad: onomástica, temporal y espacial. Los personajes llevan nombres del mismo sistema social vigente, pertene-

cen a la época del espectador y viven en ciudades de la España contemporánea: Madrid, Toledo, Sevilla, Valladolid... No hay que pensar, sin embargo, que tengan objetivos «realistas». Las acumulaciones de peripecias responden a un ritmo frenético y alterado artísticamente, en busca de una inverosimilitud admirable. A ese mismo fin responde el mantenimiento de las unidades de tiempo y lugar, o mejor dicho, la constricción temporal y espacial que persigue potenciar la serie sorprendente de sucesos para provocar mayor admiración. Aunque según todas las teorías literarias que corren por el Barroco —y antes, claro está—, la obra teatral debe ser verosímil, en la comedia de capa y espada hallamos tramas inverosímiles, y esta inverosimilitud apunta al sentido último, a la interpretación global del género: esto es ¿para qué están escritas comedias como *Don Gil de las calzas verdes*, *Los melindres de Belisa*, *La dama duende*, *El escondido y la tapada*, y otros cientos de Lope, Tirso, Calderón, Moreto, etc.?

La comedia de capa y espada pretende sobre todo entretener. Son piezas de diversión, y por eso gozan de una libertad que no tienen los géneros trágicos o serios: los agentes cómicos se generalizan, el honor se mira con burla, los sucesos (muertes, palos, riñas, frustraciones amorosas) que pueden ser trágicos en otro género son plenamente cómicos en éste (como recuerda el Pinciano en su *Filosofía antigua poética*, donde señala que los temores trágicos pasan al espectador, mientras que los temores cómicos se quedan en los personajes, es decir, se toman a broma por el público). La convergencia de todas las convenciones que rigen estas comedias apunta a una función primordial lúdica.

Podrían distinguirse tres etapas en la evolución del género: una primera representada por las comedias urbanas tempranas

nas de Lope de Vega, donde hay todavía cierta relación con los modos cómicos de la comedia antigua (comicidad como *turpitud et deformitas*); una segunda etapa de plenitud (comedias de capa y espada de los años finales de Lope, obra central de Tirso y de Calderón, sobre todo); y la etapa final de nueva degradación cómica con tendencias entremesiles (comedias de Moreto, hermanos Figueroa y Córdoba, Rojas Zorrilla, Diamante, etc.).

Bibliografía: Arellano [1988]; Newels [1974]; Serralta [1987]; Vitse [1988a]; Weber de Kurlat [1977].

Ignacio Arellano
Universidad de Navarra

Comedia de santos

Subgénero dramático que teatraliza uno o más episodios de la vida de un santo (real o legendario). Argumentalmente, las comedias de santos combinan dos tramas: la vida del santo y las vicisitudes (a menudo de tipo amoroso) de otros personajes. La primera adopta dos formas básicas: la síntesis biográfica (con abundancia de episodios autónomos) y la representación de un momento relevante (la conversión o el martirio, normalmente). La segunda desarrolla un conflicto semejante a los habituales en las comedias.

Existen dos categorías diferentes de personajes: los hagiográficos, que suelen ser de tipo histórico, y los que desarrollan las acciones paralelas, casi siempre personajes de ficción. Entre los primeros, destacan el *santo* y el *lego*. El primero se ofrece como ejemplo de que la santidad no cono-

ce barreras sociales, raciales o intelectuales. Se trata, en todo caso, de caracteres fuertemente marcados. Por su parte, el *lego*, con abundantes rasgos derivados del gracioso, hace de escalón intermedio entre la humanidad, limitada, y el santo sobrehumano, sirviendo de contrapunto emocional y humorístico al protagonista. El resto corresponde a la tipología de las comedias (galanes, damas, gracioso, padres, etc.). Existe, pues, una alternancia y coexistencia entre lo sacro y lo profano. Se pretendía de este modo que resultaran edificantes a la par que divertidas.

La escenificación de milagros y episodios sobrenaturales dota a estas obras de una notable espectacularidad, creciente con el paso del tiempo. Destacarán las apariciones de personajes celestes, los descensos del —y ascensos al— cielo, las intervenciones demoníacas (no exentas de humorismo), etc.

Las raíces del subgénero hay que buscarlas en el teatro religioso medieval, que pervive durante buena parte del siglo XVI: el *Códice de Autos Viejos* contiene piezas hagiográficas protagonizadas por santos muy populares en el medievo, como San Jorge o San Cristóbal. Será con la *Comedia de San Segundo* (1594) de Lope de Vega, *El rufián dichoso* de Miguel de Cervantes (antes de 1600) y *La fundación de la Orden de Nuestra Señora de la Merced* (1601) de Francisco Tárrega, cuando el género alcance su plena madurez barroca, e incorpore los elementos incluidos en su definición.

Durante el siglo XVII se continuarán escribiendo y representando comedias de santos, las más de las veces por encargo de los municipios, de las órdenes religiosas, de algunos nobles devotos, etc. Se buscará con ellas aleccionar al pueblo, pero también influir en los procesos de canonización, y celebrar ésta llegado el caso.

Compusieron obras de este tipo los más importantes dramaturgos barrocos: Tirso de Molina, Pérez de Montalbán, Moreto, Calderón, etc. Lope fue su principal cultivador. Entre sus comedias más significativas destacan *El divino africano*, *Lo fingido verdadero*, *Vida y muerte de Santa Teresa de Jesús* y la trilogía dedicada a San Isidro Labrador.

Los comediógrafos se sirvieron preferentemente de las hagiografías para entresacar los principales pasajes de la vida del santo que deseaban dramatizar. Otras fuentes pudieron ser obras de carácter literario, incluidas las comedias de santos precedentes. Por ejemplo, *El lucero de Madrid y divino labrador*, *San Isidro*, de Zamora, se considera una refundición de la mencionada trilogía de Lope. Se ayudaron también de la iconografía para la escenificación.

En el siglo XVIII continuaron escribiendo comedias de santos, entre otros, Zamora, Cañizares, Añorbe y Salvo y Vela. El más prolífico, y también el más innovador, fue Cañizares, con títulos como *La más amada de Cristo*, *Santa Gertrudis* o *A cual mejor, confesada y confesor*, *San Juan de la Cruz* y *Santa Teresa de Jesús*. Esta pervivencia descansará no sólo en los motivos ideológicos y religiosos antes aducidos, sino en su espectacularidad y riqueza escenográfica, que las equipará, ante los espectadores populares del XVIII, a las comedias de magia. A pesar del éxito popular que lograron, las comedias de santos estuvieron sometidas a fuertes críticas, que se fundamentaban, principalmente, en razones de índole moral. Las continuadas censuras acabarán desembocando en decisiones políticas. A mediados del siglo XVIII, durante el reinado de Fernando VI, se prohibió la representación de este tipo de comedias. Por inobservancia de esa prohibición, Carlos III la renovó en 1765, añadiendo a la misma la de

los autos sacramentales. Estos decretos fueron el factor decisivo que provocó la desaparición del panorama teatral español de un género tan arraigado.

Bibliografía: Álvarez Barrientos-De la Fuente [1992]; Aragone [1971]; Roux [1975]; Sirera [1991]; Vallejo, I. [1993].

Josep Lluís Sirera
Universitat de Valencia
Irene Vallejo González
Universidad de Valladolid

Comedia en América

Alejo Carpentier, en su novela *Los pasos perdidos*, hace una parábola de Hispanoamérica como una región en la que se presenta una trayectoria cronológica invertida, desde el centro urbano, occidental y contemporáneo, a un paisaje nativo, de raíces ancestrales. La presencia de la comedia española en América (la «fórmula» de Lope de Vega y sus seguidores) fue el estadio moderno de importación de formas teatrales europeas, que convivió con su mestizaje, generalmente tímido pero también significativo, y formas teatrales o parateatrales de raíz indígena. La conquista española extendió cierta uniformidad sobre un vasto territorio de distintas poblaciones, a su vez sojuzgadas por dos grandes culturas, la azteca-maya en el norte y la incaica en el sur. Que sepamos hoy, aspectos comunes del teatro prehispánico fueron su condición ritual y que en él se combinaban palabra, música y danza, lo que evoca teorías acerca del origen del teatro en Occidente. La única pieza prehispánica que conservamos es el *Rabinal Achí*, de Guatemala, obra de carácter

ritual (supuestamente acabaría con el sacrificio humano del Varón de los Quiché), con un desarrollo lento y redundante (tal como la vio Brasseur, su descubridor, las actuaciones duraban varios días, posteriormente varias horas), representada con música y danza (es un *baile del tun*), la cual, mediante un quiché culto y elegante (el propio pueblo indígena que la representa actualmente no la entiende bien), narra una historia de época precolombina que refleja la mentalidad indígena.

Tras el descubrimiento de América, a través de las rutas de descubridores y conquistadores, se puede seguir el avance de una concepción teatral española, desde las islas del Caribe, en especial Santo Domingo, y la llamada Tierra Firme, hasta la expansión por el norte, gracias a la conquista de Hernán Cortés (Tenochtitlan cae en 1521), y por el sur, con la conquista de Francisco Pizarro (Atahualpa es apresado en 1532). El teatro surge una y otra vez en los documentos como la actividad lúdica principal para los españoles, que lo practican al modo peninsular (autos primitivos, teatro prelopista y teatro escolar fundamentalmente), aclimatándolo también, en algunos casos, a las nuevas circunstancias. El llamado teatro misionero, basado en lo que eran los autos viejos precalderonianos, decaerá a partir de la segunda mitad del siglo xvi. Tras la violencia de los momentos iniciales de conquista y de luchas entre los conquistadores por el poder, la pacificación e implantación del sistema de gobierno virreinal propicia un aumento del teatro, del que será un claro exponente Fernán González de Eslava, español afincado en Nueva España, cuyos *Coloquios* corresponden al teatro prelopista (recuerdan sobre todo a Lope de Rueda), pero vinculado a hechos, personajes y vocabulario del lugar donde se representan y posteriormente se publican.

La progresiva intensificación de la actividad dramática conducirá a la construcción de los primeros teatros a imitación de los españoles, los corrales de comedias surgidos en Ciudad de México y Lima a fines del siglo xvi, en el xvii en otras ciudades destacadas de América, y que se generalizan, ya como coliseos, entrado el siglo xviii. Al igual que sucede en España, los beneficios de la actividad teatral servirán para sufragar hospitales, por ej., el Hospital Real de Naturales en México y el Hospital de San Andrés en Lima. Paralelamente, los Cabildos contratarán compañías de actores para representar autos y comedias de santos en la celebración de la fiesta del Corpus Christi y su octava; habrá representaciones en espacios abiertos con ocasión de celebraciones públicas; se actuará en conventos, en colegios de religiosos, y aquí además como medio de enseñanza y adoctrinamiento, sobre todo en los colegios de los jesuitas llegados a América a fines del siglo xvi; habrá un teatro cortesano en los palacios de los virreyes, capitanes generales o grandes señores.

Pese a la distancia física entre la metrópolis y sus colonias, hoy sabemos que las noticias de España demoraban poco en llegar a los principales puertos y ciudades de América, el tiempo que tardaba un barco en surcar el océano; sin embargo, tal como indicaba Carpentier en *Los pasos perdidos*, el tiempo se iba dilatando cuando se trataba de viajar a lugares remotos. La comedia nueva de Lope de Vega se introduce en las bibliotecas y espacios escénicos de las ciudades importantes de América casi al mismo tiempo de su triunfo en España y convivirá con lecturas y obras representadas de viejo estilo. Como señalara Emilio Carilla, el auge de la literatura colonial se produce con el Barroco a partir de las primeras décadas del xvii; en relación al teatro, Arrom habla de

un «apogeo y ocaso del Barroco americano», tomando como hito para su inicio la fecha de la muerte de Calderón, en 1681. En este primer intervalo, sobresaldrá el hidalgo novohispano Juan Ruiz de Alarcón, seguidor de Lope de Vega, quien triunfará en los corrales madrileños. Entre Lope y Calderón, los dramaturgos americanos preferirán a este último, cuya complicación verbal es acorde al entusiasmo que suscita el gongorismo en la poesía lírica. En el siglo xvii y buena parte del xviii hallaremos en América numerosos imitadores de Calderón. Son los casos de Juan de Espinosa Medrano ("el Lunarejo"), Pedro de Peralta Barnuevo, fray Francisco del Castillo ("el Ciego de la Merced") en Perú; Matías de Bocanegra, Agustín de Salazar y Torres, Sor Juana Inés de la Cruz, Francisco de Soria, Cayetano Cabrera y Quintero, Eusebio Vela en México. A diferencia de los peninsulares, los dramaturgos hispanoamericanos no serán en su mayoría escritores de oficio, sino cortesanos o religiosos aficionados al teatro; entre las excepciones cabe citar a Juan Ruiz de Alarcón y a Eusebio Vela. Las fiestas americanas —mucho más abundantes que en la Península, pues a celebraciones relacionadas con la monarquía y la iglesia se suman otras ligadas a los gobiernos coloniales— tienen por eje la actividad teatral. Como la obra dramática extensa de los festejos suele ser peninsular, el género teatral que más se cultiva en América es la Loa, que permite incardinar el festejo en los acontecimientos locales. Por esta misma razón, los dramaturgos coloniales hispanoamericanos escriben pocas obras (según el repertorio de Trenti Rocamora, rara vez sobrepasan el número de cinco). Éstas siguen las pautas de las peninsulares, hasta hacer olvidar en algunos la región a la que pertenecen; pero a veces encontramos también referencias, temas o personajes que hacen

pensar en el ámbito americano. Los títulos de las obras extensas que conocemos revelan, aparte de la imitación de títulos peninsulares (por ej., *Los empeños de una casa* de Sor Juana, calambur de *Los empeños de un acaso* de Calderón), hechos destacados de la vida colonial, como pudieron ser el culto a la Virgen de Guadalupe en México, la celebración de las beatificaciones y canonizaciones de los santos jesuitas Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Francisco de Borja, y de otros, en particular de la limeña Rosa de Lima, declarada patrona de América en 1670. Como señalara asimismo Arrom, las obras dramáticas cortas son las que recogen más rasgos autóctonos, tendencia criollista que se intensificará en el siglo xviii y que se confundirá al acabar éste con el influjo de Ramón de la Cruz en América. Por ej., en *El amor duende*, de Jerónimo de Monforte y Vera, sainete limeño de principios del xviii, la burla de los gachupines que protagonizan la obra está basada en el uso del manto en forma de tapada, práctica de vestir femenina que aparece asimismo al inicio de *La dama duende*, de Calderón de la Barca, pero que, restringida en la Península, quedó como una prenda característica de las damas limeñas; el argentino *El amor de la estanciera*, tradicionalmente atribuido a Juan Bautista Maciel, de fines del xviii, es visto como uno de los textos que inaugura la fecunda corriente de la literatura gauchesca rioplatense. Sin embargo, aunque en las obras dramáticas extensas no suelen aparecer rasgos autóctonos en los textos, hay que tener también en cuenta que en sus puestas en escena la presencia de indios, negros u otros personajes o temas americanos sería más verosímil que en España; de hecho algunas descripciones de fiestas así lo atestiguan. Por ej., como expone Lohmann Villena al hablar del público hispanoamericano del teatro clásico español, qué diferen-

cia tan grande habría entre hablar de la conquista de los araucanos por Don García Hurtado de Mendoza en España, a hacerlo en Chile o Lima, donde se conocieron de viva voz sus luchas; o entre ver *La monja alférez*, de Juan Pérez de Montalbán, en un corral madrileño, a leerla o a contemplarla en el Perú, donde Catalina de Erauso tuvo sus andanzas.

De la implantación de la comedia española en América deriva asimismo el surgimiento del llamado teatro colonial en lenguas indígenas, término que considero conveniente utilizar ya que facilita su distinción del teatro misionero. La factura medieval de éste ha sido sustituida por una dramaturgia más moderna, que sigue a Lope, Quiñones de Benavente, Calderón o a otros dramaturgos barrocos; con una finalidad que, aunque pueda ser religiosa, no es necesariamente evangelizadora. Son obras de carácter sincrético, en las que el dramaturgo se vale de lenguas indígenas, pero también de temas, personajes, imágenes y de otros aspectos de las culturas nativas. Ejemplos de este tipo de teatro son las peruanas *El hijo pródigo*, de Juan de Espinosa Medrano; *El pobre más rico* o *Yauri Titu Inca*, generalmente atribuida a Gabriel Centeno de Osma; la anónima *Usca Paucar*; la famosa *Ollantay*, de atribución dudosa y ligada al levantamiento de Túpac Amaru; las piezas anónimas que tratan de la muerte de Atahualpa; la obra breve anónima bailada *El Güegüence*, mezcla de español y nahuatl de Nicaragua; obras mexicanas en lenguas indígenas en honor de la Virgen de Guadalupe y otras de carácter popular; sin contar con las expresiones parateatrales.

La tendencia al lujo y ostentación que recriminan las autoridades a los españoles americanos se plasmaría asimismo en el modo de hacer teatro, donde lo espectacular y el uso de la maquinaria escénica pro-

ducen obras de lenguaje y estilo no tan logrado, pero que gozaron de gran aceptación; como sucedió con el teatro criollo de Lorenzo de las Llamosas.

Según explica Maya Ramos, los virreyes reglamentan todo lo pertinente al arte escénico, dada su importancia en la vida cotidiana; así, durante el siglo XVII se autorizan dos compañías principales en los virreinos de México y Perú, las cuales se alternan por períodos de varios meses entre la corte y las ciudades del interior; en el XVIII las compañías de mayor envergadura dejarán de viajar. Documentos de la época recogen datos sobre los comediantes más famosos; como dice Ramos, de los míseros cómicos de la legua, de maromas y volatines, escasean las noticias. No es de extrañar el paralelismo que existe en las prácticas teatrales de México y Perú, no sólo por ser las capitales de los dos primeros virreinos, a los que son destinados los principales nobles y caballeros, sino que hay que tener en cuenta además el tránsito de personas de una zona a otra, que incluye el traslado de algunos virreyes de Perú a México.

Aunque la historia colonial habla de un mayor relajamiento en las costumbres respecto a España, la Inquisición, llegada al continente a fines del XVI, impone su censura: en el XVII, preocupada por la pureza doctrinal y el orden moral, y en el XVIII, convertida además en instrumento político del gobierno de la Península al surgir ideas independentistas. Los debates sobre la licitud de las comedias se producen también en América, teniendo, por ej., como figura relevante a favor del mismo a fray Gaspar de Villarreal, en su *Gobierno eclesiástico pacífico*, y como célebres detractores, a los mexicanos Juan de Palafox y Mendoza, obispo de Puebla, y Francisco Aguiar y Seixas, arzobispo de México. En los últimos años se ha reparado en los mensajes subyacentes de

algunas comedias americanas aparentemente sumisas, pero cuya lectura atenta permite descubrir la disconformidad o subversión de sus autores.

El siglo XVIII, con los Borbones, ofrece un complejo panorama de prácticas dramáticas, en el que la mentalidad más conservadora continúa ligada al Barroco, mientras que los escritores e intelectuales progresistas tienden a un cambio de estilo. El influjo francés se hace patente desde comienzos del siglo, en cuyo transcurso hallamos una obra calificada de rococó por J. J. Arrom (*El príncipe jardinero y fingido Cloridano*, del cubano Santiago de Pita), frustrados intentos de «comedia a la francesa» (como *La Rodoguna*, del peruano Pedro de Peralta Barnuevo o *Mitridates, rey del Ponto*, del también peruano fray Francisco del Castillo) y, por último, una primera generación de dramaturgos neoclásicos (por ej., el argentino Manuel José de Lavardén y su drama histórico *Siripo*). El movimiento español de reforma del teatro tuvo repercusiones en América, haciendo efectivas allí, en la segunda mitad del siglo, las prohibiciones que atañen a la representación de autos sacramentales y de comedias de santos. La política ilustrada, eco del gobierno de Carlos III en España, se manifiesta, sobre todo, durante el virreinato de Manuel de Amat y Junient en Perú, entre 1761 y 1776, y del segundo conde de Revillagigedo en México, entre 1789 y 1794. Por otra parte, en los siglos XVII y XVIII se advierte asimismo la huella italiana, no sólo en la escenografía y tramoya de los espectáculos, sino también en los textos de las obras, donde encontramos partes cantadas que hacen pensar en los dramas de Metastasio (por ej., en *Mitridates, rey del Ponto* de fray Francisco del Castillo); lo cual nos lleva a recordar el dominio español en Italia y la consiguiente entrada de artistas y técnicos de esa zona de Europa en el Imperio.

Estas breves notas sobre la comedia en América muestran un rico campo de estudios, que probablemente sorprenda en un futuro más o menos próximo a los investigadores, considerando los materiales de bibliotecas y archivos que quedan por catalogar y analizar. En los trabajos sobre este teatro es frecuente topar con menciones de autores y obras cuyos textos actualmente se desconocen, pero que una búsqueda exhaustiva podría recuperar. La dificultad mayor estriba en la reconstrucción histórica de una época en un extenso territorio, con lugares diferentes y alejados entre sí.

La historia de la comedia en América no concluye en el XVIII, cuando se van imponiendo otros modos de hacer teatro. Durante el XIX, con el Romanticismo, los dramaturgos se inspiran en el teatro clásico español; valgan dos ejemplos de autores influidos por Calderón: la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, que pasó parte de su vida en España, y el argentino Martín Coronado. En cuanto a la presencia de este teatro en el XX, los grupos de Vanguardia intentan su recuperación y se inspiran en él cuando escriben algunas de sus obras. Cabe destacar también la importancia de montajes de este teatro en América; no podemos olvidar el exilio republicano. De su proyección actual, de la que cabría asimismo hablar bastante, se puede citar como ejemplo el trabajo llevado a cabo para su difusión en México por el director Héctor Mendoza o la labor del discípulo de la Xirgu y director exiliado en el Uruguay José Estruch.

Bibliografía: Arrom [1967]; Cid-Martí [1970]; Chang-Rodríguez [1999]; Lohmann Villena [1945]; Ramos [1990] [1994]; Ramos-Vasconcelos-Lamadrid-Lizarraga [1998]; Recchia [1993]; Reverte-De los Re-

yes [1998]; Schilling [1958]; Suárez Radillo [1981]; Trenti [1949].

Concepción Reverte
Universidad de Cádiz

Comedia en Francia

La comedia comenzó a penetrar en Francia con los cómicos españoles que llegaron a París en 1613, a raíz del noviazgo de Luis XIII con Ana de Austria. Pero sólo llegó realmente a difundirse mediante refundiciones más o menos ajustadas a los preceptos aristotélicos. Entre los primeros que se dedicaran a explotar esta rica mina, el más destacado fue sin lugar a dudas Pierre Corneille, pues *Le Cid*, que sacó en 1637 de *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro, sigue siendo considerada todavía hoy como la mejor obra del teatro francés. Menos afortunado, Jean Rotrou, que ya tenía escritas en esa fecha varias tragicomedias inspiradas de las más novelescas de Lope de Vega y de Mira de Amescua, dio, sin embargo, en 1646 una versión de *Lo fingido verdadero*, titulada *Le véritable Saint Genest*, que tuvo todavía no pequeña aceptación en 1988 en el primer teatro nacional, y en 1647 imitó no menos felizmente *No hay padre siendo rey* de Rojas Zorrilla en *Venceslas*.

La afición del público a este tipo de comedia heroica había decaído ya al final del reinado de Luis XIII y se había derivado hacia la de capa y espada y la de figurón. Los que más destacaron en esta nueva orientación fueron d'Ouille con *L'esprit follet* y *Les fausses vérités*, imitadas respectivamente de *La dama duende* y de *Casa con dos puertas* de Calderón; Pierre Corneille con *Le menteur*, sacada de *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz

Comedia en Francia]

de Alarcón; Scarron con *Jodelet ou le maître valet*, inspirada en *Donde no hay agravios, no hay celos* de Rojas Zorrilla y *Dom Japhet d'Arménie* imitada de *El marqués del Cigarral* de Castillo Solórzano; Thomas Corneille con *Dom Bertran de Cigarral*, sacada de *Entre bobos anda el juego* de Rojas Zorrilla y *L'amour à la mode*, inspirada en *El amor al uso* de Antonio de Solís.

Esta boga de la comedia, que había culminado en los años de la regencia de Ana de Austria (1643-1661), se prolongó, a pesar del triunfo del clasicismo francés, a través de las refundiciones italianas de *El burlador de Sevilla*, *El desdén con el desdén* y *El perro del hortelano*, que las compañías de la *Commedia dell'arte* representaron en París durante muchos años y que transmitieron a Molière los argumentos de *Dom Juan* y de *La princesse d'Elide*, y luego a Marivaux los de *La surprise de l'amour* y de *Les fausses confidences*. Más aún, cuando en la España de Felipe V se imponía un teatro afrancesado, en la Francia del Regente se dio con éxito la primera versión francesa —por el paso intermedio de una traducción italiana— de *La vida es sueño* y triunfó la *Inès de Castro* de Houdar de la Motte, inspirada en *Reinar después de morir*.

La primera mitad del siglo XIX tuvo también su pequeña cuota de refundiciones, como la que Pierre Lebrun hizo de *La estrella de Sevilla* en *Le Cid d'Andalousie* y las seis que Hyppolite Lucas logró representar de 1843 a 1848, o sea la de *La estrella de Sevilla* en la Opera, y las de *El anzuelo de Fenisa*, *El médico de su honra*, *El tejedor de Segovia*, *La dama duende* y *Del rey abajo, ninguno* en el Odéon. Además debe señalarse que se publicaron entre 1823 y 1875 varias colecciones de traducciones que difundieron considerablemente en los medios cultos el conocimiento de la dramática de Lope de Vega, de Tirso de Molina, de Cal-

[Comedia en Inglaterra

derón y hasta de la tanto tiempo preterida de Cervantes.

El siglo XX ha sido muy parco en refundiciones, a pesar del interés que despertaron la de *El retablo de las maravillas* por Jacques Prévert en 1936 y la de *Reinar después de morir* por Montherlant en 1942. Pero se ha desquitado con buena cantidad de traducciones muy superiores a las pasadas, una política de descentralización teatral que ha hecho llegar las obras maestras del teatro aurisecular hasta los lugares más recónditos y escenificaciones tan sobresalientes como las de Charles Dullin para *La vida es sueño* en 1922 y *El médico de su honra* en 1935; las de Jean-Louis Barrault para *Numerancia* en 1937 y *El perro del hortelano* en 1955; la de *El alcalde de Zalamea* que Jean Vilar hizo aplaudir en 1962 a más de cien mil espectadores; la de *La vida es sueño* que Jorge Lavelli concibió en 1982 para el primer teatro nacional y la de *El caballero de Olmedo* que Lluís Pasqual propuso en el Odéon en 1992.

Bibliografía: Cioranescu [1983]; Couderc [1998] [2000]; Labarre-Vitse-Mir [1993]; Martinenche [1900]; Sullivan, H. [1999].

Françoise Labarre
Université de Poitiers

Comedia en Inglaterra

La Castilla y la Inglaterra medievales nunca tuvieron muy buenas relaciones, debido a la amistad de los castellanos con Francia, antigua enemiga de los ingleses. Fue la política extranjera de los Reyes Católicos la que cambió todo esto, de modo que cuando su hija menor, Catalina, se ca-

só con el príncipe Arturo en 1501—y más adelante con Enrique VIII—, ésta fue extraordinariamente popular en Inglaterra, y algunos ingleses cultivados empezaron a interesarse por la lengua y la literatura españolas.

Sin embargo, este interés tardó en dar fruto. La primera «comedia» española que inspiró una imitación inglesa fue *La Celestina*, en la que se basó *The Beauty and Good Properties of Women as also their Vices and Evil Conditions (Calisto and Melebea)*, que se imprimió como *new comedye* hacia 1527-1530. Hay noticia también de una versión de 1598 hoy perdida (*A Booke Intituled the Tragicke Comedye of Celestina*), además de la famosa traducción de James Mabbe publicada en 1631. No obstante, muy pocas verdaderas «comedias» fueron utilizadas por autores dramáticos ingleses antes de 1649. Sólo existen cuatro ejemplos, todos posteriores a la visita del príncipe Carlos Stuart a Madrid en 1623: *The Renegado: or, The Gentleman of Venice* (1624), de Massinger, que se deriva en parte de *Los baños de Argel* de Cervantes (impreso en 1615); *The Young Admiral* (1633) de James Shirley, sacada de *Don Lope de Cardona* de Lope (impresa en 1618), y *The Opportunity* (1634), del mismo autor, tomada de *El castigo del penséque* de Tirso (impresa en 1627); por último, hay una clara relación entre *La fuerza de la costumbre* de Guillén de Castro y *Love's Cure: or, The Martial Maid* de John Fletcher. Éste sabía leer español, aunque murió en agosto de 1625, el mismo año de la primera edición conocida de *La fuerza de la costumbre*.

Quizá como consecuencia de este creciente interés en la comedia española, una troupe de actores españoles visitó Londres en 1635: se conserva constancia de «ten pounds paid to John Navarro for himself and the rest of the company of Spanish pla-

yers, for a play presented before his Majesty, Dec. 23, 1635». «John Navarro» es Juan Navarro Oliver, cuya mujer fue Jerónima de Olmedo, sin que se haya encontrado información alguna sobre los demás miembros de la compañía, y sin que se sepa qué obras representaron.

Durante la Guerra Civil y la época de Cromwell, el teatro en Inglaterra se vio afectado, aunque el *Ibrahim: or, The Illustrious Bassa* (1652) de Henry Cogan es de esta época; está basado, a través de la traducción al francés de Madeleine de Scudéry, en *El astrólogo fingido* de Calderón.

Tras la Restauración (1660), vinieron otros ejemplos. El primero fue *The Amorous Fantasma* (1660) de William Lower, derivado de *El galán fantasma* de Calderón, aunque tomado de *Le fantôme amoureux* de Quinault (1656). Animado por Charles II, Samuel Tuke adaptó una obra española bajo el título *The Adventures of Five Hours* (1663). Samuel Pepys escribió en su diario el 9 de enero de 1663 que era «the best [play]... that ever I saw or think ever shall». Él pensaba que el original era de Calderón, pero se trataba de *Los empeños de seis horas* de Antonio Coello. Al año siguiente, el 20 de julio de 1664, vio *Worse and Worse*, ahora perdida, escrita por George Digby, segundo conde de Bristol, probablemente procedente de *Peor está que estaba* de Calderón: «Very pleasant it was». El autor aprendió español en Madrid, donde nació en 1612, cuando su padre era allí embajador. También adaptó *Peor está que estaba* (*Tis Better than it Was*, antes de 1665, ahora perdida) y *No siempre lo peor es cierto* (*Elvira: or, The Worst not Always True*) (1667). Un autor anónimo utilizó *El astrólogo fingido* de Calderón para su *The Feign'd Astrologer* en 1668. Se ha atribuido, aunque con dudosa certeza, a John Dryden, el haber tomado algo de *El prínci-*

pe constante para *The Indian Emperour* (1667); pero sin duda utilizó *El astrólogo fingido* para *An Evening's Love: or, The Mock Astrologer* (1671), y *Con quien vengo, vengo* para *The Assignment: or, Love in a Nunnery* (1672). *Los empeños de un acaso* atrajo dos adaptaciones, ambas de 1671: *Deceptio Visus: or, Seeing and Believing Are Two Things*, de autor anónimo, y *The Wrangling Lovers: or, The Invisible Mistress* de Edward Ravenscroft.

Tuke, Digby y Dryden sabían español y trabajaban con originales en esta lengua. También lo hacía William Wycherley, quien utilizó *Mañanas de abril y mayo* para *Love in a Wood* (1671) y *El maestro de danzar* para *The Gentleman Dancing-Master* (1673). Como se puede apreciar, casi todas las obras mencionadas son comedias. Pero también las obras «filosóficas» de Calderón atrajeron algo de atención: *The Young King* de Aphra Behn (1679) tiene una pequeña deuda hacia *La vida es sueño*, y es posible que el autor anónimo de *The Two Parts of Hercules [sic] and Phocas* (1698) haya conocido *En la vida todo es verdad y todo mentira*.

Lo mismo que pasó en España, el neoclasicismo no puso fin al interés en la comedia tradicional y cuando llegó el Romanticismo, apareció un interés nuevo. En particular, a Shelley le atrajo Calderón: «he excels all modern dramatists with the exception of Shakespeare, whom he resembles, however, in the depth of thought and subtlety of imagination of his writings». Reconoció que parte del Acto II de *The Cenci* estaba basado en un fragmento de *El Purgatorio de San Patricio* y que había sacado a Archy, el loco de su obra inacabada *Charles the First*, de Pasquín (*La Cisma de Inglaterra*). Los críticos han notado también en el acto IV de *Prometheus Unbound*, resonancias de *El mágico prodigioso*, una obra de la que había traducido numerosos pasajes.

Bibliografía: Loftis [1973]; Sullivan, H. [1999].

Don W. Cruickshank
National University of Ireland, Dublin

Comedia en Italia

Es innegable la influencia recíproca de la comedia española e italiana a lo largo del Siglo de Oro; pero si en el XVI prevalece la difusión de la comedia italiana en España, en el XVII es la comedia española la que influye en Italia. Este mutuo intercambio lo favorecieron por un lado los escritores, librerías y comerciantes italianos que viajaron a España, y por otro los numerosos españoles residentes en Nápoles, Roma, Milán, Génova, Venecia y Siena: nobles, soldados y poetas, pero también comediantes (en 1510 se representó en Roma la *Tinellaria* de Torres Naharro), bibliófilos (Cristóbal de Salazar envió a España un número considerable de libros italianos), traductores (Pero Fernández de Villegas, Francisco Garrido Villena, Alfonso de Ulloa, etc.) e impresores (en 1506 se publicó en Roma una traducción de la *Celestina*; durante la estancia del embajador Diego Hurtado de Mendoza, 1539-1547, se abrió en Venecia una editorial para imprimir textos españoles o italianos vertidos al castellano, etc.). Contribuyeron además a la difusión de la comedia italiana los nobles españoles que iban en el séquito del rey y que asistieron a las representaciones teatrales celebradas en su honor: recuérdense, durante los viajes de Carlos V, la de *I tre tiranni* de Agostino Ricchi en Bolonia (1529), otras dos o tres comedias montadas por Giulio Romano en Mantua (1532), las églogas, farsas y

comedias en Nápoles (1535) y *L'amor costante* de Alessandro Piccolomini en Siena (1536) o, para la llegada de Felipe II, *Gl'Inganni* de Niccolò Secchi en Milán (enero de 1549). Un importante papel lo ejercieron asimismo, entre otros, el virrey de Nápoles, Pedro Fernández de Castro, quien desde 1610 a 1616 llevó a Italia muchos actores españoles; y Teodoro Ameyen quien, entre 1643 y 1648, representó en su casa o en otros palacios de Roma comedias españolas que él mismo tradujo al italiano.

Aunque las fuentes italianas del teatro español derivan más a menudo de la producción novelesca (Boccaccio, Bandello, Giraldo Cinzio...) no faltan, ya a comienzos del XVI, ejemplos de imitación dentro del mismo género. Juan del Encina, que durante sus viajes a Italia conoció a los poetas de la corte de Isabella d'Este, tuvo como modelo para su *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* la de *Tirsi e Damone* de Antonio Tebaldeo (1499). Y con Lope de Rueda la deuda se hace evidente: *Los Engañados* repite la comedia *Gl'Ingannati*, representada en Siena en 1531 por los académicos Intronati y escrita casi seguramente, o por lo menos en gran parte, por Alessandro Piccolomini (quien a su vez se inspiró en una novela de Bandello, II, 36); aquí, aparte de unas pocas variaciones, hay identidad de enredo, de escenas, de papeles y hasta de unos diálogos. Algo parecido ocurre, como señala A. L. Stiefel, entre su *Medora* y *La Zingana* de Gigio Artemio Giancarli (Mantua, 1545); hay que excluir, en cambio, que la *Comedia Armelina* proceda de *Il Servigiale* de Gian Maria Cecchi (representada en 1555), puesto que el planteamiento del enredo coincide más bien con la *Altilia* de Anton Francesco Ranieri (Mantua, 1550). Torres Naharro deriva una escena de su *Calandria* (1513) de Bernardo Dovizi, cardenal de Bibbiena, comedia con

la que parece tener alguna afinidad también *El celoso* de Alonso Velázquez de Velasco. Se reduce al planteamiento y desarrollo del enredo el parecido, ya declarado por Fernández de Moratín, entre la *Comedia llamada Cornelia* de Juan de Timoneda y *El Negromante* de Ariosto (1509-20); su *Lena* (1528), en cambio, la imitaron Timoneda y Velázquez de Velasco. Es precisamente Ariosto, iniciador en Italia de la «*commedia regolare*» (inspirada en Plauto y Terencio, pero escrita en lengua vulgar y dividida en cinco actos), el autor que más éxito consigue en España; *I Suppositi* (1508) la representó una compañía italiana dirigida por «Arico» con motivo de las bodas entre el Archiduque Maximiliano y la infanta doña María (Valladolid, septiembre de 1548); sirvió de modelo a Luis de Góngora para *Las firmezas de Isabela* (los papeles de los personajes, la ficción de identidades y el juego de las equivocaciones son iguales) y fue imitada en prosa latina por el humanista Juan Pérez (Toledo, 1574), quien tradujo para el teatro escolar también *El Negromante* y *La Lena* (además de los cit. *Ingannati* de los *Intronati*, con el título *Decepti*). Al contrario, la derivación de la *Comedia de Sepúlveda* de *Gli Inganni* de Niccolò Secchi o de *El Negromante* de Ariosto ha sido desmentida y atribuida, por Julio Alonso, a *L'Ermafrodito* (1549) y a *Il Viluppo* (1547) de Girolamo Parabosco. Y no se olvide que *El honrado hermano* de Lope de Vega procede de la tragedia *Orazia* de Pietro Aretino (1546). Huellas de otro importante dramaturgo italiano, Torquato Tasso, se encuentran en la *Comedia venatoria* de Góngora, cuyo monólogo inicial traduce el del *Prologo* de la *Aminta* (1573), así como el «dulce engaño» de Daliso repite la estratagema amorosa del joven protagonista de Tasso. Finalmente se destaca la presencia en España de los comediantes italianos: *Il Mutio*, quien tomó par-

te en 1548 en las fiestas del Corpus de Sevilla y se relacionó con Lope de Rueda; el ya citado *Arico*; el comediógrafo *Intronato* Antonio Vignali; Massimiano Milamino (en Valladolid y Madrid en 1581 y 1582), Abagaro Francobaldi (en Valladolid y Valencia en 1582 y 1583), Stefano Bottarga (en Valencia en 1583) y, sobre todo, Alberto Ganassa. Este actor, uno de los *Zanni* más conocidos del XVI, actuó con éxito desde 1574 hasta 1584 en Madrid, Sevilla, Valladolid, Alcalá, Guadalajara y Toledo; consiguió que se aumentara el número de las funciones representando en días de trabajo, que se organizaran unas compañías a imitación de las de la *Commedia dell'arte*, que se mejorara la estructura de los corrales añadiendo toldos de protección, ventanas, aposentos, etc. A otro comediante italiano, a Tristano Martinelli, que recitó en Valencia como Arlequín con su compañía *I confidenti*, se debe en cambio el haber conseguido, en 1587, que las mujeres actuaran en papeles femeninos. Y si parece que la estancia en España de compañías italianas organizadas no sobrepasó los finales del XVI, es cierto que el influjo del teatro italiano no se limitó al de las comedias eruditas o *improvvisate*, sino que implicó otros aspectos de la puesta en escena. En el siglo XVII, por ejemplo, otros italianos contribuyeron en hacer más refinada la escenografía de las representaciones palaciegas españolas: el ingeniero Giulio Cesare Fontana organizó la escenografía y la maquinaria del *Vellocino de Oro* de Lope representada en Aranjuez (1622), Cosimo Lotti organizó el montaje de *La selva sin amor* de Lope en Madrid (1626) y Baccio del Bianco cuidó la del *Perseo* de Calderón en el Palacio del Buen Retiro de Madrid (1652).

Por otro lado, la tendencia *spagnolizzante* que, entre otros aspectos, caracteriza al teatro italiano del siglo XVII se manifiesta con una abundante serie de refundiciones

y con un decidido empuje anti-clásico. La comedia italiana abandona las unidades de lugar y de tiempo, mezcla personajes humildes y nobles, acentúa lo solemne (o lo vulgar) del diálogo, subraya el contraste de pasiones, introduce el personaje del español fanfarrón y grandilocuente, etc. Entre los primeros, es Iacopo Cicognini quien abandona las unidades aristotélicas tras haber recibido una carta de Lope de Vega (cfr. el prólogo a su *Trionfo de David*, 1633) e imita unas comedias del Fénix: *Las bodas del alma con el amor divino* en su *Amor pudico* (1614) y *El nacimiento de Cristo* en su *Natale di Cristo* (1625). Uno de los mayores representantes del teatro de influencia española es empero su hijo Giacinto Andrea Cicognini. A él se debe la primera refundición de *El burlador de Sevilla: Il convitato di pietra*, (1632?) donde las cuatro seducciones, los convites con la estatua y la condena final de don Juan se mezclan con personajes y rasgos típicos de la *Commedia dell'arte* (las máscaras del Dottore y Pantalone, la utilización del dialecto, el calificativo *zanni*, etc.). Muchas son las fuentes españolas de sus comedias. *La moglie di quattro mariti* (1659) se ha relacionado con *El castigo del penséque* y *El vergonzoso en palacio* de Tirso (a esta última comedia se liga también *Le glorie e gli amori di Alessandro Magno e di Rossane*, 1651); *Don Gastone de Moncada* (1658) a la homónima comedia de Lope y a *La más costante mujer* de Juan Pérez de Montalbán; *L'onorata povertà di Rinaldo* a *Las pobreza de Reinaldos* de Lope y *Le amorose furie di Orlando* a *Angélica en el Catay* del mismo Lope y, más indirectamente, a *Un pastoral albergue* y a *Los celos de Rodamonte; Il maritarsi per vendetta* (1688) remite a *Casarse por vengarse* de Francisco de Rojas Zorrilla. Análogamente, Cicognini imita *La vida es sueño* y *El secreto a voces* de Calderón de la Barca en *La vita è un sogno* (1664) y en *Il secreto in pubblico*; discutida es

en cambio la derivación calderoniana de *Il maggiore mostro del mondo o la Marienne* (1656; *El mayor monstruo los celos*) y de *Il figlio ribelle ovvero Davide dolente* (1691; *Los cabellos de Absalón*), así como dudosa es la de *Cipriano convertito* (*El mágico prodigioso*) y *Le gelosie fortunate del principe don Rodrigo* (1654; *No siempre lo peor es cierto*). Del mismo modo dudosos son los puntos de contacto entre su *Santa María Egiziaca* (1668) y *El rufián dichoso* de Cervantes. Añádanse, además, Tommaso Caló, quien traduce en 1638 la *Isabela* de Juan Pérez de Montalbán; Giovan Battista Pasca, quien deriva sus comedias *Il cavaliere trascurato* (1652) y *La taciturnità loquace* (1653) de *El castigo del penséque* y de *Quien calla otorga* de Tirso de Molina; Francesco de Lemene, quien escribe un *scenario di commedia* titulado *L'errore del nome* (1654) inspirado en *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón; Mattias Maria Bartolommei, quien declara haber sacado el tema de *Le gelose cautele* (1669) de una comedia de Francisco de Rojas; Raffaele Tauro que refunde *La vida es sueño* en *La falsa astrologia o il sognar vegghiando* (1669?), y *Lo cierto por lo dudoso* de Lope en *L'ingelosite speranze* (1651); Lionardo De Lionardis, que en *Il finto incanto* (1674) traduce *El encanto sin encanto* de Calderón; Lodovico Adimari, quien refunde *Duelo de honor y amistad* de Jacinto de Herrera y Sotomayor en *Le gare dell'amore e dell'amicizia* (1679); Giovan Battista Ricciardi, que deriva de una no precisada comedia española *Chi non sa fingere non sa vivere ovvero le cautele politiche* (1679) y publica en 1695 *Lo sposalizio tra' sepolcri* inspirada en el cuento V de los *Sucesos y prodigios de amor* de Juan Pérez de Montalbán. *La fuerza lastimosa* de Lope de Vega la refundieron sucesivamente Giuseppe Fivizzani en *No ha cuor chi non sente* (1687), Giuseppe Genovese en *Vero conoscitore del suo proprio male* y Ettore Calcolona

(seudónimo del canónigo Carlo Celano) en *Il vero consiglieri del suo proprio male* (1692). Se consideran además autores de comedias *italospagnole*: Francesco Stramboli, Michele Stanchi, Giovan Bartolomeo Duranti, Giuseppe Squillace, Pietro Capaccio, Domenico Veraldo, Francesco Savaro, Ignazio Capece, Onofrio Di Castro y, entre las mujeres, Brigida Bianchi, Angela d'Orso, doña Isabella Mastrilli (hija del duque de Marigliano), etc. No se olvide, en la segunda mitad del XVII, la influencia ejercida por el teatro español en el *dramma sacro* que, siguiendo el género de la comedia de santos, lleva a las tablas las insidias del demonio, el triunfo de la virtud, los milagros y figuras alegóricas, consiguiendo un éxito extraordinario, como atestigua, por ejemplo, *Il vero lume tra le tenebre ossia la splendonca arricchita per la nascita del Verbo incarnato* (1698) de Andrea Perrucci, que siguió representándose en Nápoles hasta 1889.

Bibliografía: Arróniz [1969]; Belloni [1955]; Dolfi [1994] [1995]; Rodríguez Cuadros [1991]; Sanesi [1954]; Sullivan, H. [1999].

Laura Dolfi
Università di Genova

Comedia en los Países Bajos

La fecunda comedia española probablemente alcanzó su cima en la década de 1620 y 1630, cuando, además de docenas de otros ingenios dotados, Lope, Tirso y Calderón estaban escribiendo simultáneamente para los corrales de Madrid o para el Palacio. A partir de estas fechas, la comedia española empezó a exportarse fuera de las

fronteras nacionales, en primer lugar a Italia (sobre todo Nápoles) y a Francia. Pronto, en la década de 1650, comenzó a establecerse en traducciones o refundiciones al neerlandés. Se ha podido documentar una riquísima difusión de la comedia a través de los Países Bajos Meridionales (hoy Bélgica), en idioma flamenco; y a través de los Países Bajos Septentrionales (hoy Holanda), en el idioma prácticamente idéntico, el holandés. Los centros culturales en los Países Bajos del Sur eran Bruselas y Amberes, y el del Norte, sobre todo, el floreciente puerto y capital financiera de Amsterdam.

La sorprendente acogida de la comedia española en los Países Bajos puede asombrarnos aun más cuando tenemos en cuenta la situación política y las divisiones religiosas de entonces. La revuelta de 1568 contra el duque de Alba y la represión católica había sido general. A la larga, en las diez provincias «leales» al sur, el dominio español se volvió a imponer, de modo que el español en Bruselas tenía valor de idioma oficial. Los refundidores meridionales del teatro peninsular (Federico Antonio de Conincq, Pedro Antonio Kimpe, Theodore Rodenburg, Schouwenbergh, Claude de Griek, Antonio Francisco Wouthers) vertieron los textos españoles de fácil acceso (ya que Amberes siguió siendo un gran centro de publicación en ese idioma) directamente al flamenco. Rodenburg tomó como modelo sobre todo a Lope de Vega, cuyas obras había visto como testigo ocular en Madrid. Los demás vertieron obras de Lope, Calderón y otros a su idioma con notable éxito en los teatros de allí. En Bruselas, por ejemplo, Schouwenbergh refundió levemente *La vida es sueño* (en hexámetros afrancesados) en el año 1647, sólo once años después de que apareciera en la *Primera parte* de comedias de Calderón en 1636.

En Holanda la vida teatral se centró en el Schouwburg de Amsterdam. Allí, aun siendo protestante, y a pesar de las críticas al teatro en general de los calvinistas, el público dio una acogida aún más entusiasta y trascendental a la comedia española que los pueblos vecinos del Sur. El poeta más imitado y traducido tanto en Holanda como en el Sur siguió siendo Lope de Vega. Quedan huellas de hasta treinta obras cuyas refundidas de alguna forma durante el siglo XVII (*La fuerza lastimosa; Amar sin saber a quien; El castigo sin venganza; El amigo por fuerza; La escolástica celosa; El molino; El perseguido*, y muchas más).

La extensión global del drama basado directa o indirectamente en Calderón no puede dejar de impresionarnos. Entre 1647 y 1767, *La vida es sueño* fue vista en cuatro versiones diferentes y *El astrólogo fingido* en cinco. *La dama duende* tuvo dos versiones rivales, como también *El mayor encanto amor*, y hubo dos versiones de *Lances de amor y fortuna*, si incluimos una obra flamenca supuestamente perdida. Existió una refundición tanto de *La devoción de la cruz* como de *La gran Cenobia*, *El galán fantasma* y *El alcaide de sí mismo*. A éstas hay que agregar un misterioso *Don Jan de Tessandier* atribuido a Calderón por su refundidor en 1654; posiblemente *La hija del aire* y, al menos, el título de *El encanto sin encanto. El tejedor de Segovia* de Juan Ruiz de Alarcón, bajo el título de *Dom Louis de Vargas*, gozó de inmensa boga hasta muy entrado el siglo XVIII, cuando el famoso actor Jan Punt frecuentemente asumió el papel de Dom Louis.

Hay que observar que los métodos de traducción en Holanda eran bien distintos de los de los poetas bilingües flamencos. Casi ningún dramaturgo holandés dominaba el español. Los refundidores de Amsterdam dependían por tanto de intermediarios. Lo más común es que éstos fueron franceses,

como Philippe Quinault, Thomas Corneille o Antoine de Metel d'Ouille. La versificación de la obra holandesa era en este caso una traducción de una traducción. En otros casos, el poeta holandés empleaba los talentos de un dotado políglota, como el judío Jacobus Barokus, quien hiciera un calco en prosa del original español que el comprador/dramaturgo entonces reelaboraba en hexámetros neerlandeses según su gusto.

La importancia de esta ubérrima recepción de la comedia en los Países Bajos tenía otra vertiente de tipo más internacional. Ya que los holandeses en la segunda mitad del siglo XVII habían desarrollado el arte teatral a un alto punto de perfección profesional, sus compañías de actores empezaron a buscar nuevos públicos fuera de su patria. Durante decenios (entre 1640 y 1740) las compañías itinerantes holandesas llevaban su brillante teatro a las regiones norteafricanas de Alemania y a puertos importantes sobre el mar Báltico donde se hablaba aquel bajoalemán tan parecido al neerlandés. Como por estos centros se habían instalado colonias de ciudadanos holandeses, además de un público indígena que se expresaba en un idioma o dialecto muy cercano, las compañías itinerantes solían encontrar una fácil comprensión y calurosa bienvenida y así lograron divulgar su ecléctico repertorio (Lope de Vega, Hooft, Vondel, Bredero, Molière, los dos Corneille, Racine, Calderón) hacia la Europa del Este. En el caso de Calderón, las compañías itinerantes llevaron sus dramas hasta las fronteras de Rusia cuando el dramaturgo español aun vivía.

Bibliografía: Sullivan, H. [1998]; Van Praag [1922]; Worp [1904-08].

Henry W. Sullivan
The University of Missouri

Comedia en Portugal

La crítica portuguesa, impulsada en ocasiones por posturas nacionalistas, ha omitido o no ha abordado con la profundidad necesaria el estudio de un teatro en lengua castellana que durante más de siglo y medio (finales del siglo XVI-mediados del siglo XVIII) se representó, y también se escribió, en Portugal, por considerarlo ajeno a su historia. Para nosotras, dicho teatro debe ser incorporado plenamente a ella, pues gozó de total aceptación por parte del público, creadores y críticos, como muestran numerosos testimonios de la época. Conviene recordar que, aunque éste sea un período de enorme vacío en la producción teatral en lengua portuguesa, ese vacío no se corresponde con una ausencia de representaciones, a las que asistía un público ávido de diversión, sin importarles la lengua en la que estaban escritas. Pero, de la misma manera, ese teatro debe formar también parte de la historia española, ya que españolas eran las compañías, la lengua utilizada, los poetas representados o el modelo dramático seguido cuando los dramaturgos eran portugueses, así como la estructura de la función, el calendario dramático y el lugar de la puesta en escena, pues, aunque con peculiaridades propias, el Patio de las Arcas de Lisboa —lugar que gozó de la hegemonía de las representaciones castellanas desde su creación en la última década del Quinientos hasta su desaparición con el terremoto de 1755— se había construido a imagen y semejanza de los corrales de comedias de la España barroca. Si bien mostraremos la presencia del teatro español en Portugal a través del estudio de este espacio, no debemos olvidar

Comedia en Portugal]

su aceptación también por la corte portuguesa (De los Reyes [1992] y Bolaños-De los Reyes [1997]).

Algunos eruditos portugueses se han ocupado del Patio de las Arcas, especialmente José Maria António Nogueira [1866] y José Gonçalves Ribeiro Guimarães [1874-1877], aunque su labor no parece haber sido suficientemente aprovechada por los historiadores portugueses posteriores, pudiendo citar entre ellos a Gustavo de Matos Sequeira [1933] y, en fecha más reciente, a Maria Alexandra T. Gago da Câmara [1996], que en su trabajo sobre los espacios teatrales en la Lisboa del siglo XVIII se ocupa de él de forma bastante breve.

Aunque nuestras investigaciones se hayan centrado con prioridad en el Patio de las Arcas, nos hemos ocupado también de la visita de comediantes castellanos a Lisboa en época anterior a su creación, siendo la del actor Juan de Limos, a finales de 1582, la primera hasta ahora documentada (Bolaños-De los Reyes [1990]). La concesión de Felipe II, el 20 de agosto de 1588, al Hospital Real de Todos los Santos de Lisboa, de un privilegio sobre el teatro para que la piadosa institución pudiera aprovecharse de los ingresos de las comedias, permitirá tener sistemáticamente noticias de ellas a partir de ese momento. El Hospital Real, celoso velador de su propia economía, anotará en sus libros de cuentas —*Receita y Despesa*— las entradas y salidas provenientes del teatro, registros que son un testimonio de incalculable valor para reconstruir, casi día a día, la actividad dramática de la capital lisiponense. Como se advierte en los citados libros, muy pronto empezó el Hospital a disfrutar del privilegio otorgado por Felipe II, pues el 21 de noviembre de 1588 se anota el primer ingreso procedente de las representaciones teatrales.

[Comedia en Portugal

Gracias a los datos suministrados por las escrituras contenidas en tres tumbos del Hospital de Todos los Santos, conocemos hoy la situación, límites, medidas y propietarios del Patio de las Arcas en tres momentos distintos de su historia y hemos podido reconstruir el lugar de representación en dos momentos concretos de su larga vida (De los Reyes-Bolaños [1991]):

1. A finales del siglo XVII (1696 o 1697), antes de que un voraz incendio lo destruyera por completo el 10 de diciembre de 1697, presentando una fisonomía que podemos hacer extensiva en líneas generales a toda su primera etapa (desde su creación en la última década del siglo XVI hasta su destrucción por el fuego en 1697).

2. A principios del siglo XVIII (1707), tras su reedificación después del incendio, con una fisonomía extensiva a toda su última etapa (desde el incendio de 1697 hasta su definitiva desaparición con el terremoto de 1755).

Rodeado de casas vecinas y sin fachada a la calle, el Patio de las Arcas estaba situado, tomando como referencia el trazado moderno de la ciudad, en la calle de la Prata, entre las de Santa Justa y Assunção. Su primer propietario, Fernando Díaz de la Torre —un español avecindado en Lisboa—, lo construyó en un huerto anexo a unas casas que adquirió por escritura de 31 de mayo de 1593.

En este lugar de representación actuaron las más importantes compañías de actores españoles; una presencia que ni siquiera corta la restauración de la independencia portuguesa (Bolaños-De los Reyes [1989, 1990] y De los Reyes-Bolaños [1992 y 1993a]). Autores como Mateo de Salcedo (1591-1592), Jerónimo Velázquez (1595-1596), Antonio de Villegas (1605-1606 y 1606-1607), Alonso de Riquelme (1610-1611), Andrés de Claramonte (1611-

1612), Cristóbal Ortiz de Villazán (1619-1620), Pedro Cebrián (1619-1620), Lorenzo Hurtado (1626-1627), Bartolomé Romero (1633-1634 y 1634-1635), Alonso de Olmedo Tofiño (1635-1636), Pedro de Ortegón (1635-1636) y otros muchos representaron a lo largo de más de siglo y medio ante un público portugués, con un éxito en ocasiones muy digno de destacar. Sirvan como testimonio estos expresivos versos de la *Loa con que empezaron Rueda y Ascanio* de Quiñones de Benavente (estrenada en Madrid, en la Pascua de 1638), donde María de Heredia alude a la buena aceptación que ella y su marido —Juan Jerónimo de Heredia— tuvieron en Lisboa (noviembre 1637-febrero 1638) como *autores* y a los grandes éxitos del actor Damián Arias de Peñafiel:

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

La continuada presencia de actores españoles en Portugal y su éxito, el interés de los sucesivos dueños del Patio de las Arcas por la contratación de compañías españolas, la representación de obras en castellano escritas por poetas españoles y la utilización de esta lengua por dramaturgos portugueses constituyen sobradas pruebas para afirmar la inexistencia de barreras lingüísticas que impidieran la comprensión de nuestro teatro por el público lusitano. No podemos tampoco olvidar que la pro-

pia naturaleza espectacular de este arte —escenografía, música, vestuario, mímica, gestos y movimiento de los actores— contribuiría poderosamente a su mejor entendimiento. No obstante, conviene advertir que, igual que ocurría en los corrales españoles, no todos los espectadores irían al teatro y se acercaría a las obras con las mismas expectativas. La captación de sus distintos niveles de significación estaría, como es lógico, en relación directa con el bagaje cultural de cada uno.

Como testimonio de esa realidad que fue el teatro áureo español en la Lisboa seiscientista y de su semejanza con el exhibido en otras ciudades españolas durante la misma época, podemos citar la *Loa para empezar en Lisboa* (De los Reyes-Bolaños [1993a]). Representada por la compañía de Miguel de Orozco e Hipólito de Olmedo muy plausiblemente en septiembre de 1672, ofrece datos preciosos para reconstruir esa presencia del teatro español en Lisboa, al estar llena de referentes a una realidad extradramática. Sus versos reflejan las circunstancias concretas de la llegada de muchas de estas compañías a Lisboa; su permanencia en ella y el desplazamiento a otras ciudades —en este caso Setúbal— durante el período de cierre estival; el empleo del castellano como vehículo expresivo; la cartelera dramática; la estructura de la función; y las expectativas del público portugués, totalmente semejantes a las de los espectadores de los corrales españoles. Valga como ejemplo este pasaje referente al equipaje dramático de la compañía:

OROZCO.— Catorce comedias nuevas
vienen al servicio vuestro,
y las más de Calderón,
que para encarecimiento
de ser buenas, decir basta
que son rasgos de su ingenio.
[Cantando]

Comedia en Portugal]

HIPÓLITO.— *De Calderón comedias para las tablas que son buenas definiendo a espada y capa.*
Los sainetes que me tocan a mí, aseguraros puedo que son nuevos y escogidos de los mejores ingenios: unos de ellos son de Cáncer y de cáncer os prometo que no adolecen, que el cáncer en lo escrito sólo es bueno.
[Cantando]

SRA. NABA.— *Los sainetes de Cáncer, si bien lo apuro, aunque enferman de achaque sanan de gusto.*

Los nombres de Calderón y Cáncer, uno para las comedias y el otro para los entremeses —sainetes—, al ser utilizados como reclamo, muestran que en esas fechas la popularidad de estos dos dramaturgos, indiscutible en España, se extendía por igual al reino vecino. Junto a ellos, las licencias estampadas en los manuscritos de los autores de comedias para que éstas pudieran representarse en Lisboa, testimonian la presencia de otros dramaturgos y de obras como *La batalla del honor*, de Lope de Vega (1610); *La isla bárbara*, de Miguel Sánchez el Divino (1614); *El cordobés valeroso Pedro Carbonero* (1617) y *El cuerdo loco* (1617), de Lope de Vega; *La Atalanta*, de Gaspar de Ovando (1618); *La discordia en los casados* (1618), *El príncipe despeñado* (1621) y *El desdén vengado* (1622), de Lope de Vega; *El ejemplo mayor de la desdicha y Capitán Belisario*, de Mira de Amescua (1629); *Amor con vista* (1630), *El piadoso aragonés* (1631) y *El marqués de las Navas* (1631), de Lope de Vega; *El satisfecho*, de Luis de Belmonte Bermúdez (1639) y un largo etcétera, tanto en cuanto a títulos como en cuanto a dramaturgos, según pone de manifiesto el testimonio literario aportado por el poeta portugués Tomás

[Comedia en Rusia

Pinto Brandão en *La comedia de comedias*. En esta obra recrea en forma dramática la renovación de la compañía que actuaba en el Patio de las Arcas para la nueva temporada, 1726-1727, recogiendo los títulos de 132 obras de los dramaturgos más diversos, si bien es Calderón el más citado. Le siguen Agustín Moreto, Francisco de Rojas Zorrilla, Lope de Vega, Juan de Matos Fragoso, Mira de Amescua, Luis Vélez de Guevara y otros muchos (De los Reyes-Bolaños [1987]). Es verdad que este tipo de obras compuestas a base de títulos de comedias tenían mucho de juego y de ejercicio de erudición por parte de sus compositores; pero también lo es que, para conseguir su efecto, era necesario el conocimiento, por parte del público al que iban destinadas, de los títulos —o al menos de algunos— de dichas comedias. Recordemos, además, que así lo han reconocido la historia y la crítica literarias, pues *La comedia de comedias* es un texto citado una y otra vez por investigadores portugueses, al estudiar la vigencia del teatro español del Siglo de Oro en Portugal durante la primera mitad del setecientos. Una época ya en la que comienzan a sentirse en Portugal las influencias del teatro francés e italiano, las cuales constreñirán en parte la total hegemonía de la que había gozado el teatro español durante el seiscientos, tanto en el teatro de corral como en el cortesano.

Bibliografía: Bolaños-De los Reyes [1989] [1990] [1997]; Gago da Câmara [1996]; Gonçalves Ribeiro [1874-1877]; Matos Sequeira [1933] [1948-49]; Nogueira [1866]; De los Reyes [1992]; De los Reyes-Bolaños [1987] [1991] [1992] [1993a] [1993b].

Piedad Bolaños Donoso
Universidad de Sevilla
Mercedes de los Reyes Peña
Universidad de Sevilla

Comedia en Rusia

La comedia del Siglo de Oro español llega a la Rusia de los zares por varias causas. En las guerras, los dos países con alguna frecuencia tenían enemigos mutuos, como el Islam y Napoleón. Su carácter multifacético daba expresión a los sentimientos de diversas capas de la sociedad rusa. Personas de las más diversas orientaciones políticas veían en ella una comedia una manera para expresar sus aspiraciones sociopolíticas. Los rasgos que estas dos naciones compartían eran el fervor por el país, el rey y la religión. El desarrollo de la comedia en Rusia se debe también a los esfuerzos de burócratas, actores, escritores y críticos, todos embriagados por su encanto y fuerza humana.

Los primeros contactos entre Rusia y España se remontan por lo menos al siglo x. En aquellos momentos entraban en la España musulmana gran número de esclavos eslavos, entre ellos rusos. Primero eran esclavos de los reyes de Taifas. Después llegaban a ser escritores, consejeros y guerreros. Más tarde llegaban renegados rusos a España desde el Norte de África donde habían sido prisioneros de guerra de los musulmanes y apóstatas de su fe cristiana.

Durante la dinastía de los Habsburgo el peligro turco empuja a los dos países a establecer contactos y crear alianzas político-económicas. La embajada a España en 1668 de Pëtr Potëmkin tenía además un propósito cultural. Su señor, el zar Alexéi Mikháilovich (1645-1676), se interesaba por establecer el teatro europeo en sus reinos. Pero la muerte de Felipe IV en 1665 impidió que el embajador moscovita viera comedia alguna.

Sin embargo, durante el reinado del hijo de Alexéi Mikháilovich, Pedro el Grande (1672-1725), sí se pusieron en escena entre 1702 y 1709 dos comedias: una basada en *El burlador de Sevilla* y la otra en *El alcaide de sí mismo* de Calderón. El teatro bajo Pedro el Grande llegó a ser uno de los instrumentos para la occidentalización de sus reinos. Durante casi todo este período, las obras teatrales españolas que se ponían en escena en Rusia eran traducciones de traducciones y a veces de una tercera traducción.

Puesto que el gobierno —con contadas excepciones— mantenía una censura teatral férrea, las obras —incluyendo las españolas— reflejaban el gusto moral de los dirigentes. La comedia en Rusia durante el siglo XVIII encuentra mucha resistencia a causa de ser un período antiespañol. A España se la consideraba un país atrasado controlado por un clero retrógrado donde imperaban las supersticiones y la ignorancia. Y por eso durante el Siglo de las Luces la comedia española tuvo poco éxito. Tampoco fue tema de mucho estudio.

Sin embargo, Catalina la Grande (1720-1796) se sintió atraída por algunas comedias españolas, en particular las didácticas, y, entre ellas, *El escondido y la tapada* de Calderón, que ella rusificó en una versión inocua que enseña la moral y el respeto por la familia y por la autoridad.

Con las victorias de Napoleón, España empieza a adquirir una imagen positiva en Rusia, completamente opuesta a la que tuvo en el siglo anterior. La España negativa ya se iba convirtiendo en un pueblo valiente, amante de la libertad y hostil al invasor francés. Era un pueblo que adoraba a su rey, su religión y su nación: monarquía, iglesia y nación, lema ruso también. Los rusos empezaron a preguntarse con asombro ¿quiénes son estos españoles que luchan tan intensamente contra Napoleón? Se puede

decir, sin la menor duda, que en los primeros años del siglo XIX Rusia sentía una verdadera pasión por España y por lo español en todos los niveles sociales.

La Rebelión de Riego en 1820 asustó a los autócratas y animó a los liberales. Entre los que se obsesionaron por España están el poeta Alexánder Pushkin (1799-1837) y el decembrista Vil'gelm Kiukehl'beker (1797-1846). Éste escribió su propio auto sacramental por influencia de Calderón. Iván Turguénev (1818-1883) se entusiasmó por Calderón y Cervantes. Su *ménage à trois* con Paulina Garcia Viardot y su marido, el hispanista francés Louis Viardot, aumentó su inclinación por España y sus conocimientos sobre ella.

Los rusos también se preguntaban: ¿por qué no estudiamos la literatura y cultura de este pueblo tan valiente? Y, efectivamente, es con las guerras napoleónicas cuando se aprecia la comedia en Rusia. El número de estudios rusos sobre ella en la primera mitad del siglo XIX, aunque pocos originales y científicos, aumentan. La fuerza motriz e impulso teórico en Rusia para estudiar la comedia después de la derrota de Napoleón se originan en las obras de los hermanos Schlegel. Éstos miraban hacia la España medieval como una época llena de ideales caballerescos. Y para los Schlegel, Calderón era un dechado e ideal de aquella época soñada por ellos. Un ejemplo de este interés es la presentación en 1831 de *El médico de su honra* en San Petersburgo, cuya puesta en escena causó asombro y repugnancia, pues los rusos no llegaban a entender ni podían captar cómo un marido pudiese matar a su esposa sólo por sospecha de infidelidad.

El realismo y la liberalización del gobierno después de la muerte de Nicolás I (1796-1855) permitieron la presentación de comedias con más impacto social. El pri-

mer literato responsable de este cambio fue el crítico y amigo del Teatro Maly en Moscú Alexánder Bazhénov (1818-1867). A causa de su inspiración, en 1865 y 1866 el Maly puso en escena dos obras de Calderón *A secreto agravio, secreta venganza* y *El alcaide de sí mismo*, según la traducción de Sergéi Iúr'ev (1821-1888), director en el Maly y gran comediante.

Entre 1866 y 1886 se pusieron en escena comedias españolas que eran gritos contra la crueldad y en favor del buen trato y justicia: *La gran cisma de Inglaterra* (1866), *El alcalde de Zalamea* (1866), *Fuenteovejuna* (1876) y *La Estrella de Sevilla* (1886), entre muchas más. La puesta en escena de *Fuenteovejuna* causó particular sensación entre el público y algún temor entre las autoridades. Creo que la censura permitió su puesta en escena por ser una obra que adula a los reyes y promueve la unión entre ellos y el pueblo.

En este período también aparecen en las tablas del Maly algunos entremeses de Cervantes traducidos por el gran dramaturgo Alexánder Ostrovski (1823-1886). Es importante notar que los susodichos títulos representan una ínfima parte de todas las obras teatrales españolas que vio el público ruso entre 1865 y 1886. El asesinato de Alexander II en 1881 detuvo la liberalización gubernamental caracterizada por una serie de reformas importantes. En el teatro los años siguientes están marcados por el movimiento simbolista y por una gran censura teatral. Se puede decir que las comedias de capa y espada y las comedias de costumbres son las que más se ponían en los teatro rusos: *Marta la piadosa*, *El perro del hortelano*, *El anzuelo de Fenisa* y *El desdén con el desdén*. Son obras menos estridentes que las de los años de Iur'ev, aunque casi cualquier comedia puede admitir una interpretación política.

Entre las obras españolas más populares de comienzos del siglo XX hay varias fi-

losófico-religiosas de Calderón como *La vida es sueño*, *La devoción de la cruz* y *El purgatorio de San Patricio*. Con el movimiento simbolista ruso se puede ver un gran interés en el teatro religioso de Calderón, a quien muchos rusos por motivos nacionalistas y religiosos rechazaban.

La última década anterior a la Revolución Soviética se caracteriza por un entusiasmo tanto en el teatro realista con tendencia revolucionaria como en el teatro simbolista y religioso. Pero la mayoría de las comedias españolas puestas en escena son las religiosas de Calderón. Estos directores y su público superaron el abismo anticatólico que había imperado casi siempre en la Rusia ortodoxa y que seguiría en la Unión Soviética.

Un director muy importante para nuestro tema es Vsévolod Meierkhol'd (1841-1941). Dos de sus creaciones españolas son *La devoción de la cruz* y *El príncipe constante*, que él presentó en el apartamento del escritor simbolista ruso Viácheslav Ivánov (1866-1949). Pero el ápice de la comedia española en la Rusia de los zares es la temporada de 1911-1912 en el teatro fundado en San Petersburgo por el barón Nikolái Drizen llamado el Teatro Antiguo. El propósito de este grupo era presentar comedias españolas de la manera más auténtica posible. Con este fin algunos participantes hasta viajaron a España para estudiar el teatro, el arte, la música y el baile con los mayores maestros españoles, entre ellos Ignacio Zuloaga y Felipe Pedrell. Las comedias en el repertorio eran muy variadas: *El gran duque de Moscovia*, *Fuenteovejuna*, *Marta la Piadosa* y *El purgatorio de San Patricio*.

En las últimas cuatro décadas de la Casa de los Románov la crítica rusa sobre la comedia española en general era poco original y principalmente de carácter divulgativo. Sin embargo, hubo algunos críticos que te-

nían profundos conocimientos de la comedia española y del carácter español: Sergéi Iúr'ev, Dmitrii Merzhkovskii (1864-1941), Konstantín Bálmont (1867-1949), Maksim Kovalevskii (1851-1916) y Dmitrii Petrov(1872-1925).

Cinco años después de las representaciones españolas por el Teatro Antigo se acaba la Rusia de los zares. Durante el período soviético la comedia española sigue como teatro de gran interés cuya fuerza vital los soviets usaron para sus propios fines. En esto los soviets no se distinguían de los zares.

Bibliografía: Alekséev [1975]; Weiner [1982] [1988] [1990].

Jack Weiner
Northern Illinois University

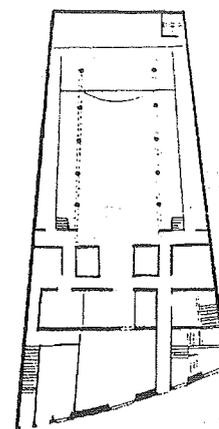
Comedia hoy

James Parr ha resumido el estado de la crítica de la comedia. De cara al final de siglo sintetiza las posiciones en las que se mueven los estudios sobre la misma, debidos a Rivers, Sullivan, Lacan, Wilson y Sloman, Girard, Genette y el propio Parr. Ni que decir tiene que tales tendencias críticas se refieren a los textos, en los que los avances en su comprensión, génesis e interpretación han sido muy relevantes. En cambio, no se puede decir lo mismo de las lecturas escénicas de la comedia, de su puesta en escena o representación, en la que la bibliografía es notoriamente inferior. Sin embargo, bien podemos afirmar que el punto de partida del tratamiento escénico de la comedia no ha dejado de ser dual: los que propugnan por la mirada arqueológica tradicional, y los que se apoyan en la actualización de los signos pretéritos. Desde es-

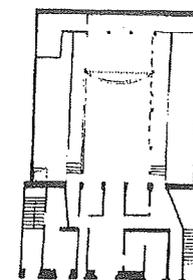
tos dos enfoques se siguen viendo comedias hoy.

García Lorca inició la tendencia de restituir a los clásicos españoles, ante la inclinación a refundirlos en beneficio de intereses artísticos personales. Con su propio trabajo demostró que los autores del Siglo de Oro podían mantener un nivel de comunicación especial. En esta línea se manifestó también Cipriano de Rivas Cherif, el cual indicó que cortando a los clásicos se destruyen y pierden su ritmo dramático. Tras la Guerra Civil, la comedia se ajustó al espíritu patriótico derivado del momento, y sirvió para una especie de exaltación de valores del pasado que se consideren recuperados en aquel presente: honor, hidalguía, pureza de sangre, los símbolos castellanos, etc. Mientras que en países cercanos se buscaba la profundidad y contemporaneidad de los clásicos, en España volvían a convertirse en piezas de museo, adecuadas para reverenciarlas pero no para discutir las.

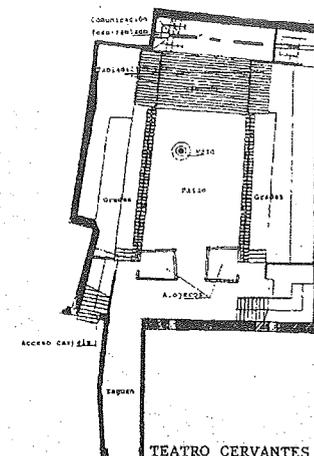
Con el paso de los años, y poniendo la vista en el ejemplo del exterior, las adaptaciones en busca de significados ocultos o poco evidenciados empezaron a proliferar. Aunque el Teatro Español, de Madrid, mantuvo una programación más o menos permanente de autores áureos, lo cierto y verdad es que siempre se ha echado en falta la creación de una institución que, como en Inglaterra o en Francia, mantuviera una constante línea de trabajo con los clásicos. Sobre todo desde 1978, cuando en Almagro se empezaron a organizar anualmente unas Jornadas de estudio de las que salió el Festival Internacional de enorme auge e incidencia social. El paso definitivo se dio en 1986, con la creación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, cuya sede está en el Teatro de la Comedia, de Madrid. Esta compañía no sólo forjó una línea de trabajo muy definida sino que hizo posible un pú-



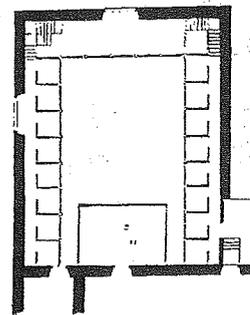
LA CRUZ



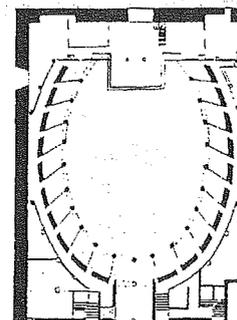
EL PRÍNCIPE



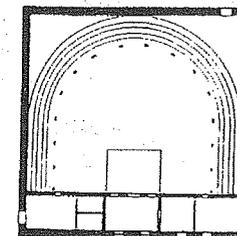
TEATRO CERVANTES



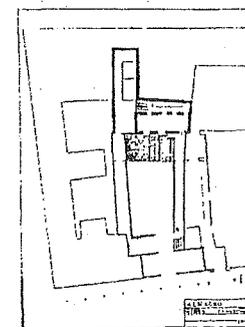
TORO



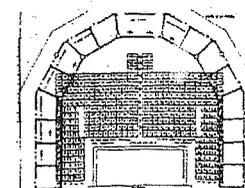
LA MONTERÍA



CÓRDOBA

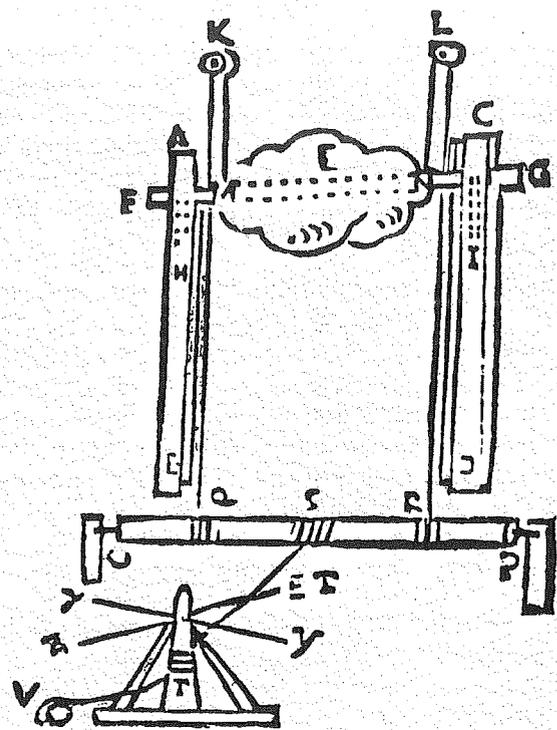


ÁLMACRO

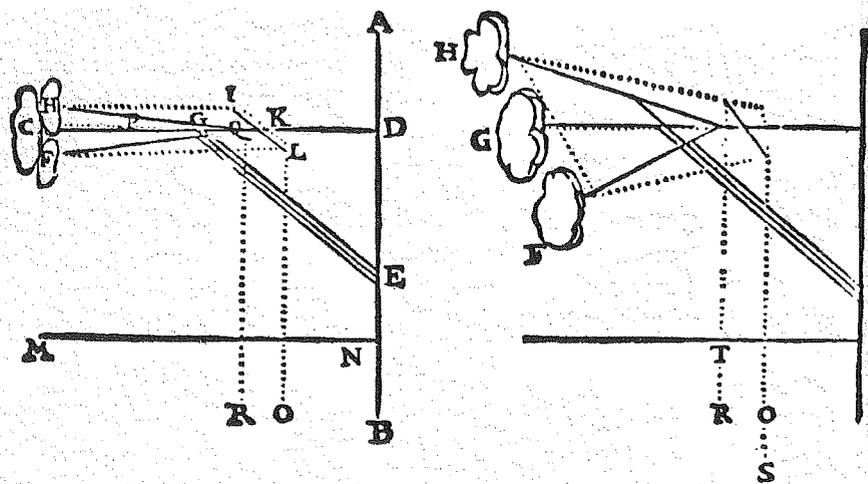


LA OLIVERA

Conjunto de tablados.



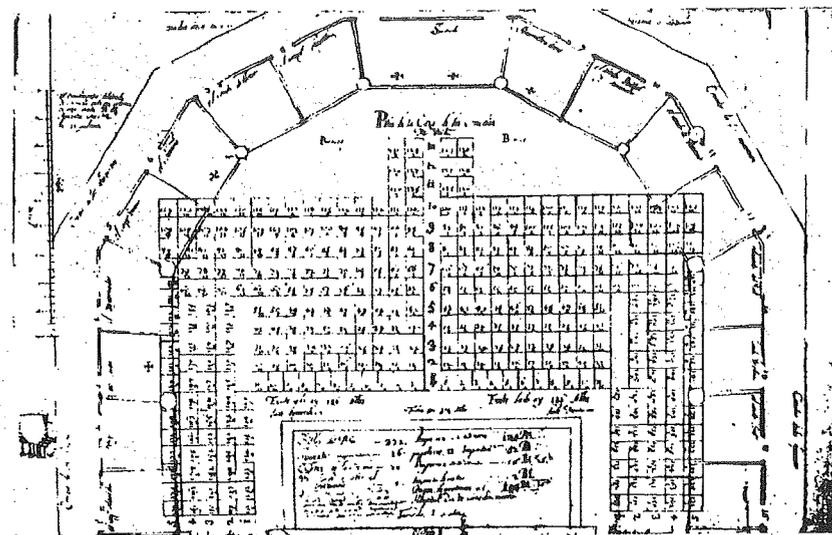
Máquina de nube doble de Sabbatini.



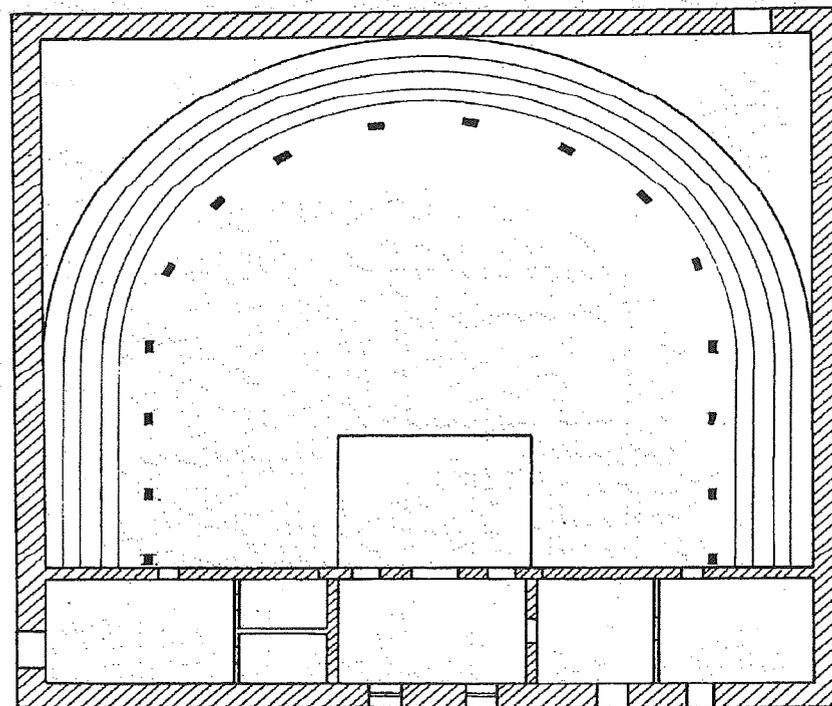
prima figura

seconda figura

Máquina con movimiento rotatorio y horizontal de Sabbatini.



El Corral de la Olivera.



Patio de la Casa de Comedias de Córdoba, según García Gómez.

VIDA Y HECHOS DE DON PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

 1. Estas las facciones son de D. Pedro Calderón.	 2. Su madre en ciste observaba que ya en el viento lloraba.	 3. Nació en el año mil seiscientos el mayor de los posteros.	 4. Cierta tarde al día veinte bautizan en San Martín.	 5. Sus padres van con cariño la prociencia del niño.	 6. Halla conversación cabal en el Colegio Imperial.
 7. De allí en genio la erranca y la lleva a Salamanca.	 8. Toda la ciencia á perla en un momento aprendió.	 9. Venirse era su concupis cuando hizo el Cuervo del Ocho.	 10. A la corte vuelve cuando el gran poeta cristiano.	 11. Aun ni tiene veinte años y ha escrito versos á milas.	 12. Mas el bueno del poeta no gana ni una poseta.
 13. De tal situación la mira la pretensión del Abba.	 14. Queriendo tomar estado muere plega de soldado.	 15. Luce con gran gloria en Flandes y Lombardía.	 16. En la ciudad de Milán es nombrado capitán.	 17. Aunque blande la sica nunca la pluma abandona.	 18. Harto ya de la capucha regresa por fin á España.
 19. Escribo con grande empeño su drama. La vida es sueño.	 20. Tan extraordinario parto sobrevive á Felipe cuarto.	 21. En la tarde del estreno hizo en el teatro un llano.	 22. Al formular la Noctión recibió gran ovación.	 23. La multitudumbre no escasa le acompañó hasta á casa.	 24. Y la prensa al día siguiente le dió un bombó sorprendente.
 25. Todo retirar á perla proponiéndole la hacha.	 26. Pero Calderón con arte los envió á mala parte.	 27. Era D. Pedro famoso como poco en el mundo.	 28. Sale de caballo á una destilada á Cataluña.	 29. Cuando á la corte vuelve dice que el Rey lo abraza.	 30. Por nuevas hoy guardas día que acierte á castellanía.
 31. Una peligras herida pudo curarla la vida.	 32. Por una pérdida hermosa dió pasión amorosa.	 33. Mas ella rechazó us no lo pedia calderonista.	 34. Buscando paz y ventura decide á otras cura.	 35. Cierta día á toda prisa casó la primera una.	 36. Para alivio de sus males hizo Actos sacramentales.
 37. Es muy dado á la piedad y á ejercer la caridad.	 38. El Rey por sumo favor le hace capellán de honor.	 39. A suelta afan catalán ingresó en los Naturales.	 40. Los cércos de repente le sombran en puidencia.	 41. Cuando en los ochosó firmó escribió de hudo y divina.	 42. Cierta dolor de costado le usas muy delisado.
 43. Una aguda pulmonía miera su postero día.	 44. Toma en aquellos momentos los últimos sacramentos.	 45. Al fin dejó nuestro mundo aquel voto sin agüido.	 46. Con lujo y con pompa real le hace el Rey sus funerals.	 47. Hoy el pueblo madrileño le fustaja con empuño.	 48. Dios Calderón la gloria en el cielo y en la historia.

MADRID. — Despacho: Librería y Casa Editorial Hernando (S. A.), Arcenal, 11.

Aleluyas sobre la vida de Calderón. Museo Municipal, Madrid.



Ilustración alegórica de A. Ferrant para el libro Homenaje a Calderón. La vida es sueño. Madrid, 1881.

Dr. J. de Bruij 80 J. de Car. Carlos 1647

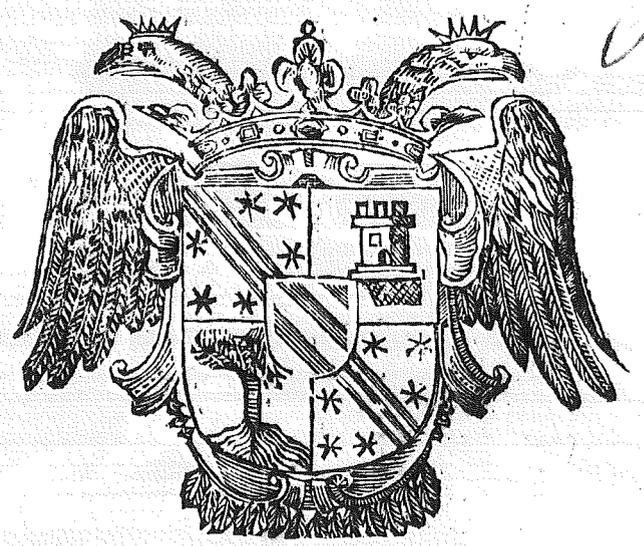
PARTE VEINTECINCO, *primera*
PERFETA, Y VERDADERA,

DE LAS COMEDIAS DEL FENIX
de España Rey Lope Felix de Vega Carpio, del Abito de Sã Iuan,
Familiar que fue del Santo Oficio de la Inquificion, Pro-
curador Fiscal de la Camara
Apostolica..

SACADAS DE SVS VERDADEROS ORIGINALES,
no adulteradas como las que hasta aqui han salido.

A DON FRANCISCO ANTONIO GONZALEZ XI-
menez de Virrea, señor de Berbedel, olim de Tigenique.

71.



CON LICENCIA,

En Çaragoça, Por la Viuda de Pedro Verges. Año 1647.

Acosta de Roberto De-vport.

Portada de la Parte XXV de las Comedias de Lope de Vega.

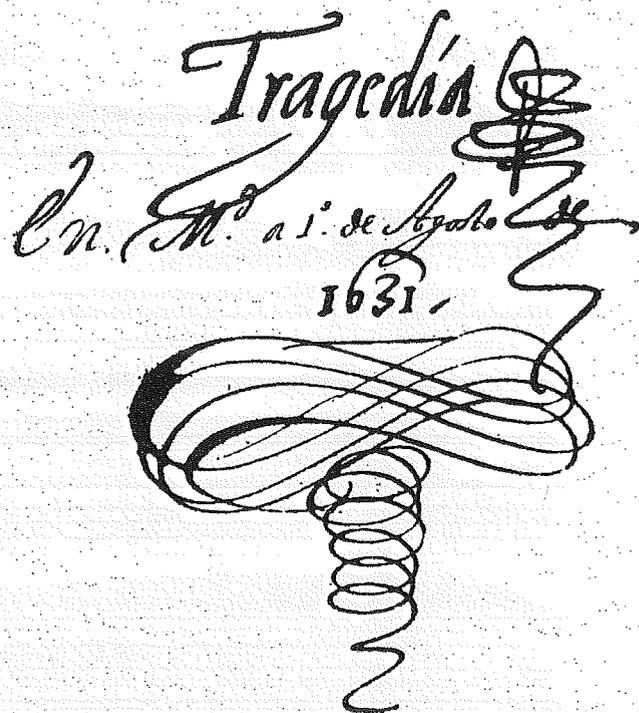


Lope de Vega.

Biblioteca Nacional, Madrid.

P23061

EL CASTIGO SIN VENGANZA



Portada del manuscrito autógrafo de *El castigo sin venganza*.

Biblioteca Nacional, Madrid.

[Comedia nueva

75

blico para los clásicos y, lo que es más importante, una necesidad de verlos y oírlos que alcanzó a otros elencos y grupos. En diez años, no ha sido difícil asistir a representaciones de autores del Siglo de Oro por muy diversos actores y directores, lo que ha supuesto la proliferación de muy variados tratamientos estéticos. Pese a esta abundancia, bien se puede afirmar que aquella dualidad en el enfoque de los clásicos en la escena se mantiene, aunque la balanza se haya inclinado de manera considerable hacia la vertiente actualizadora.

Realmente la adaptación de los clásicos no es una novedad del siglo xx. Ha sido habitual en otros tiempos, aunque los motivos que había para ello fueron cambiantes. O bien por razones de ajuste a férreas preceptivas, o por adecuación a los elencos, o por simple lucimiento para determinados actores, el texto ha sido manipulado desde el mismo momento de su escritura. En la actualidad, la aparente caída de las ideologías ha llevado a un manejo de los clásicos cercano al mero deleite y goce del espíritu. Por otras razones, el propio Parr saca a colación el concepto de «muerte del autor» en el discurso posmoderno (Barthes, Foucault, Derrida), idea que bien se puede relacionar con la práctica escénica de los clásicos. La suma de elementos creativos en el teatro (autor, adaptador, director, editor, actores...) hace a este arte especialmente apto para la debilitación del concepto de creador único, es decir, el autor tradicional. En la experiencia posmoderna encontramos, pues, una explicación a muchas de las puestas en escena de los últimos años, en las que la posición del director anula, en cierto modo, a la del poeta.

Un repaso por lo montajes que mayor y mejor recepción han tenido en los últimos años (*La vida es sueño*, de José Luis Gómez [1981], *La hija del aire*, de Lluís Pasqual

[1981], *El médico de su honra*, de Adolfo Marsillach [1986], *El alcalde de Zalamea*, de José Luis Alonso [1988], *El caballero de Olmedo*, de Miguel Narros [1990]), demuestran un cierto respeto al texto pero también una evidente búsqueda de renovaciones formales. Podríamos decir que los últimos creadores españoles no practican la arqueología, tal y como se entendía antes, aunque tampoco renuevan versos y estrofas con deseo de destruir el modelo. Es como una ponderada manipulación de las obras a la búsqueda de una moderna expresión alejada de los telones pintados y enmarcados en las viejas embocaduras románticas.

Bibliografía: *Actas* [1983]; *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico* [1987]; Parr [1991a]; Vilar, J. [1982].

César Oliva
Universidad de Murcia

Comedia nueva

Tras la revisión del origen romántico e intuitivo del llamado teatro *nacional*, el término *comedia nueva* ha pasado a expresar una noción genérica para describir una formulación de síntesis de las prácticas escénicas que se desarrollan en la península desde el siglo xv al xvii. Por una parte, una práctica de carácter populista originada en los espectáculos juglarescos y, sobre todo, en la tradición del teatro religioso del siglo xv y de la primera mitad del xvi, pero que se irá independizando de la iglesia a medida que ésta, obligada por la presión de un público popular, saque el teatro de los templos. Esta práctica escénica llegará a definir sus características propias (textos, técnicas de puesta en escena, tipos de actores y escenarios) a través de la formación de las pri-

meras compañías de actores-autores profesionales (Timoneda, Lope de Rueda) y de la adaptación de los modelos teatrales italianos que lleguen a la península (entre ellos la *Commedia dell'arte*). En segundo lugar, la práctica cortesana de un teatro de fasto ceremonial que, con orígenes también en la Edad Media, se desarrolla a lo largo del siglo XVI y que, por exigencias sociales, se abrirá progresivamente saliendo de los palacios a la calle. Y, finalmente, una práctica de raíces eruditas y literarias: la actividad teatral de algunos círculos ilustrados y humanistas (Juan de la Cueva, Cervantes y autores trágicos como Lasso de la Vega o Virués) cuyos orígenes descansan —probablemente en su mayor parte como lecturas— en algunas comedias elegíacas y humanísticas y que cristalizará entre 1575 y 1590. La práctica teatral populista imponía un teatro abierto a la expresión de la sensibilidad y de la cultura populares que demandan progresivamente espectáculos públicos y que satisfacen con las incipientes compañías profesionales y con las grandes celebraciones municipales, pero no son capaces de organizarlas ni sostenerlas financieramente. La práctica teatral cortesana expresaba los intereses dominantes de la aristocracia feudal, pero resultaba incapaz como instrumento de hegemonía social, dado su escaso u ocasional impacto sobre las masas populares. La práctica erudita respondía a ciertos círculos intelectuales, en plena decadencia del humanismo, que deseaban incidir ideológicamente (ya que han sido arrojados del aparato del estado absoluto al que han ayudado a promover) en la sociedad. Pero carecen de atractivo para esa misma población por el tratamiento de cuestiones como la discusión crítica del poder o del honor.

La insuficiencia de estas prácticas escénicas, que aisladamente no responden ya a

las necesidades sociales del momento, coadyuva a la propuesta de Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), basada tanto en las corrientes teóricas neoaristotélicas como en su propia experiencia de dramaturgo. La formulación de síntesis supondrá asumir modelos de la vocación populista del teatro italianizante que se fusionarán en cierto modo con la tradición autóctona (el *pastor bobo* o el *simple* y el *gracioso*), asimismo Lope recogerá algunos temas de la tradición cortesana (la casuística neoplatonizante del tema amoroso, por ejemplo) y, desde luego, la consideración artística de los valores literarios y retóricos del teatro clasicista.

La trascendencia de esta propuesta se resume mejor en la propia práctica escénica de Lope de Vega, consolidada a través de su indudable relación con la llamada *escuela valenciana* (en su estancia en Valencia entre 1588 y 1589) que en *Arte nuevo*, escrito en torno a 1608, en un ambiente académico y, en consecuencia, volcado a defender sus propios logros frente a la ortodoxia de las reglas que habían persistido en las poéticas renacentistas. El poema contendrá pues, bajo la serie genérica de una *epístola al modo horaciano*, una elevada dosis de ironía y de sátira contra los pedantes eruditos, verificada a través de un discurso oratorio construido con los elementos y recursos preceptuados por la *Retórica* aristotélica, incluyendo sus célebres pareados finales o «aforismos».

Ya en *Lo fingido verdadero* (1608) Lope propugnaba «una nueva fábula» en la que prevaleciera la «invención» sobre los «preceptos», y lo «natural» sobre el «arte» (es decir, la aplicación rigurosa de las reglas) que impedía el acercamiento psicológico al público e introducir a éste en una visión de la comedia, observada no sólo como entretenimiento sino a través del tópico ciceronia-

no de un espejo socialmente educador. La *comedia nueva* lopesca revela la constante barroca de la tensión entre la preceptiva (arte) y la libertad creativa (el concepto de lo *natural* que Lope, según Menéndez Pidal, parece recuperar de ideas derivadas de Platón). El *arte*, entendido como conjunto de preceptos tradicionales que guiaban al escritor, se revela inútil para alcanzar lo que malévolamente Lope determina como «justo»: atender al «gusto» del «vulgo», siempre que este término equivalga al hombre contemporáneo del dramaturgo no maleado por la sabiduría libresca y las reglas artificiosas (por ejemplo las unidades de *tiempo* y *lugar*). Un teatro que no va a limitarse ya a un público erudito o doctrinal y que se abre a un reflejo «verosímil» pero también idealizador de una realidad compleja y vitalista. La «vil quimera deste monstruo cómico» proviene así de una decidida fluidez en la rigidez taxonómica del teatro clasicista (tragedia/comedia) y de la formulación de la mezcla (en el contenido social o invención, en la composición que facilita la connivencia de personajes nobles y plebeyos, en la acción, en la métrica, incluso en la mixtura del discurso lírico o reflexivo y el lenguaje directo y comunicativo de los graciosos) que supone el asumir como divisa propia el término *tragicomedia*.

La elección de Lope es pues conscientemente sincrética: «Dorando el error del vulgo, quiero / deciros de qué modo las querría, / ya que seguir el arte no hay remedio / en estos dos extremos dando un medio». Ciertamente niega la erudición pedante pero el puro instinto de lo *natural* es reconducido por la *norma* artística interior, y sigue hablando, consecuentemente, de *arte*, aunque éste nada tenga que ver ya con una ortodoxa *summa estética* de la *Poética* de Aristóteles (ya revisada en cierta medida por Alonso López Pinciano en su *Philoso-*

phia Antigua Poetica de 1596). Que Lope presta atención, con todo, al sentido artístico de la comedia lo prueba la importancia dada a la retórica y a su carácter de verdadero arte de la persuasión (cuando un personaje «persuade, aconseja o disuade»), que ha de convivir con la defensa indiscutible de un lenguaje claro y de eficacia comunicativa sobre el escenario («no ofenda con vocablos exquisitos [...] si ha de imitar a los que hablan»). Con ello, una vez más, Lope se inclina por una *comedia nueva* definida en términos de comunicabilidad con un público muy diversificado y no de canon racionalista, si bien defendiendo siempre el *decoro* en el lenguaje de los personajes y satirizando ciertos excesos de la peroración (anacronismo del vestuario). Apunta, en fin, a un excepcional olfato para las preferencias del público en cuanto a la temática, subrayando el poderoso atractivo de los «casos de honra» y las «incertidumbres anfibológicas», base de los tópicos enredos de la comedia.

Pero en ningún momento Lope menciona ataques contra una *comedia antigua* o *teatro clasicista*. Esta polémica será producto del siglo XVIII, en donde sí se distinguió el teatro regular y el lopesco o incluso la tragedia nacional del Quinientos y la tragedia nacional moderna del siglo XVII. Autores posteriores como Tirso de Molina (*Cigarrales de Toledo*, 1621) usarán el término *comedia nueva* en una acepción conscientemente diferenciada respecto al de *comedia antigua* (que Lope había reservado a alguna alusión a Lope de Rueda): «el lugar que merecen *las que ahora se representan* en nuestra España, comparadas con *las antiguas*, les hace conocidas ventajas aunque vayan contra el instituto primero de sus inventores». Tirso además llama a Lope «reformador de la comedia nueva», reconociendo así su trabajo previo sobre diversas tradiciones. Asistiremos, pues, para la com-

pleta concepción de la *comedia nueva*, a una sucesión histórica de síntesis: la de los valencianos, la de Lope y una cristalización definitiva (casi esclerotizada) en la dramaturgia de la generación calderoniana, que afectará a la repetición de personajes y argumentos, a la concepción escenográfica y al propio tratamiento del lenguaje, pues, más allá de la cuidada literariedad poética de Lope, la influencia gongorina invadirá el teatro. Con ello ya se produce, por así decirlo, una división del trabajo ideológico: la comedia popular por un lado y la autocelebración cortesana del gran teatro mitológico por otro.

Ni que decir tiene que el despegue de la *comedia nueva* se explica también por el hecho de que entre finales del siglo XVI y primeros años del XVII, la práctica teatral se somete a una sólida organización (corrales estables desde 1580, gestión de cofradías y hospitales controlada posteriormente por los ayuntamientos y el Consejo de Estado) al servicio de los intereses de la clase dominante (aristocracia neofeudal), de su estado (la monarquía absoluta) y de su aparato ideológico fundamental (la Iglesia).

Bibliografía: Frolidi [1973]; Menéndez Pidal [1964]; Montesinos, J. F. [1967]; Orozco [1978]; Rozas [1976]; Diago [1984].

Evangelina Rodríguez Cuadros
Universitat de Valencia

Commedia dell'arte

Género cómico italiano que se desarrolló durante la primera mitad del siglo XVI y que también fue denominado *commedia all'improvviso*, *commedia di zanni*, *commedia a sogetto* o *commedia non scritta*.

Existen varias hipótesis respecto a su origen. Para algunos estudiosos no sería si-

no una continuación de los *mimi* y *atellanae* latinos. La existencia de caracteres fijos y tradicionales en las representaciones *dell'Arte* emparentarían directamente con esta influencia clásica. Pero lo más probable es que se desarrollara a partir de la *Commedia erudita renacentista*, según ésta fue desarrollando formas y sentimientos cada vez más populares. De hecho, los decorados y tramoyas, proceden inequívocamente de aquel teatro.

No obstante estas influencias, la *Commedia dell'arte* ofrece una serie de caracteres propios que la convierten en un género exclusivo. En primer lugar, por su propia organización socio-laboral. El desarrollo de este género está íntimamente ligado con la formación de compañías de actores profesionales que aprendieron y transmitieron una técnica singular propia a la hora de representar, y adoptaron una organización profesional interna con una jerarquía claramente delimitada.

La agrupación estaba encabezada por un *capocomico* que ejercía de empresario, director, actor y con frecuencia autor de las obras; aunque en varias facetas de la vida de la compañía, las decisiones debían consensuarse entre los miembros más importantes de la misma (itinerarios, cambio de vestuario, contrataciones, etc.). Del mismo modo, los salarios de sus miembros eran proporcionales a la importancia que cada uno tenía en la compañía y al nivel de las ganancias globales obtenidas. Los miembros a sueldo sólo se encontraban a veces y en los estadios más bajos de la organización.

Las fuentes primigenias de las obras que se representaban procedían de la comedia erudita, las *novelle* o cualquier combinación que pudiera realizar el *capocomico*.

Cada una de las piezas se escribía en la forma de *scenari*, esto es, de bosquejos ar-

gumentales en actos o escenas. En la actualidad se conservan unos ochocientos. El *scenari* indicaba las entradas y salidas de los actores y era cuidadosamente estudiado por éstos, que, sin embargo, improvisaban durante la representación buena parte del diálogo, si bien algunos fragmentos de la pieza, tales como soliloquios, discursos o fragmentos bufos, solían memorizarlos.

Cada actor representaba un carácter fijo o «máscara» y lo cierto es que llevaban unas caretas durante la representación, que ayudaban al espectador a identificar rápidamente a cada uno de los personajes.

Los principales caracteres eran: los dos viejos, *Pantalone* o *il Dottore*; los dos *zanni*, *Arlequin* o *Brighella*; *il Capitano*, personaje fanfarrón y cobarde que asumía muchos nombres: *Scaramuccia*, *Fraceaso*, *Matamoros*, *Inferna...* y que hablaba italiano intercalando frases en español; la muchacha, *Franceschina* o *Colombina*; los dos *innamorati*, que no presentaban nombres fijos.

Los argumentos ofrecían tramas urdidas en torno a un enredo amoroso sin complejos estudios psicológicos de los personajes. Éstos eran más bien caricaturas humanas en donde amantes, padres, alcahuetes, criados y doncellas, se implicaban en una acción, a veces obscena, que se complementaba con extraños disfraces, apariciones de fantasmas o raptos de los implicados en la trama.

En cierto sentido, la *Commedia dell'arte* se burlaba de algunos aspectos de la vida sacralizados por un humanismo que en la expresión de sus más elevadas emociones podía resultar pedante.

Durante la segunda mitad del siglo XVI, sus exitosas representaciones alcanzaron Francia, Castilla, Portugal, Inglaterra, Polonia, Alemania o Rusia, y el éxito de la fórmula perduró hasta fines del siglo XVIII.

Bibliografía: Falconieri [1957]; Frolidi [1996]; George [1993]; Molinari [1985]; Ojeda Calvo [1995]; Sanz Ayán-García García [1995].

Carmen Sanz Ayán
Universidad Complutense, Madrid

Compañía

Al definir el concepto de *compañía teatral* en la Edad de Oro, es obligada la alusión a Rojas Villandrando y la Loa VIII de su *Viaje entretenido*, en la que describe y clasifica los distintos tipos de agrupaciones escénicas existentes a comienzos del siglo XVII según el número y el cúmulo de habilidades dramáticas de sus componentes, la condición socioeconómica de los actores, su repertorio y vestuario.

En el recuento de esas categorías, Rojas comenzaba por el único y versátil actor del llamado *bululú*, describía dos tipos de agrupaciones más modestas que denominaba *cambaleo* y *garnacha* en las que el número de comediantes no superaba la media docena y sus hatos, libretos y exigencias económicas eran en general muy modestos, para finalizar su exposición describiendo las compañías superiores denominadas *bojiganga*, *farándula* y *gran compañía*. En esta última el número de componentes podría ser de quince o más, contaría con más de una actriz en su seno y abarcaría un amplio repertorio de comedias, autos y entremeses.

Los empleos que ineludiblemente debía cubrir una compañía de estas características en el escenario eran los de galán, dama, barba, dueña y gracioso, y para asumir sus compromisos con holgura debía haber al menos un doble o triple juego de esos empleos además de músicos y aprendices que hacían papeles menores. También era po-

T

Teatro del siglo XVI

El teatro español del siglo XVI, como todo producto cultural, utiliza la tradición textual y la manipula y transforma según los distintos intereses que lo dirigen. Es esta perspectiva la que resulta útil para trazar la evolución de la literatura dramática en el XVI, ya que uno de los agentes que intervinieron en la elaboración de dicho producto estaba constituido por los diversos públicos asistentes a las representaciones. Dichos públicos, sujetos y objetos de los intereses mencionados, eran de dos órdenes; por una parte el selecto, cerrado, cautivo; por otra, el abierto. En el sistema comunicativo que rige la fiesta teatral, el espectador cautivo tiene un rol relativamente ritualizado; posee un papel previsto por la convención que rige el espectáculo; es parte del mecanismo que mueve la representación. Al espectador cautivo, colectivamente considerado, no se le permite la desviación ideológica. El mensaje le llega condicionado por una finalidad predeterminada. El público cerrado, selecto y cautivo que asistió a las representaciones en los palacios reales, nobles y eclesiásticos, en las universidades, en los colegios jesuíticos, en las empresas catequísticas, condiciona irremediamente las obras de teatro. La vida cortesana de los palacios reales, pontificios o nobles fue el marco en que surgió el primer teatro castellano. La región salmantina y su prolongación hacia el país vecino, Portugal, fue el lugar donde apareció la actividad que daría nacimiento a lo que después se ha llamado propiamente teatro. La corte de los duques

de Alba y el palacio de los reyes de Portugal albergaron los ejercicios dramáticos y teatrales de Juan del Encina, Lucas Fernández y Gil Vicente, ejercicios que marcaron una pauta seguida por los escritores que desplegaron su actividad en otros medios culturales. Tal fue el caso de Torres Naharro en la Italia renacentista. La *Égloga de Plácida y Victoriano* (Encina), el *Auto de la Pasión* (Fernández) e *Himenea* (Torres Naharro) marcan tres momentos capitales en el nacimiento del teatro de España. La dimensión cortesana del ejercicio no excluye la representación de obras marcadas por la temática y la dinámica religiosas. Un fenómeno parecido, condicionado por un público cerrado, surgió en el ejercicio teatral universitario —el que escribieron y organizaron, entre otros, Fernán Pérez de Oliva, en Salamanca, y Lorenzo Palmireno, en Valencia—, así como en las obras montadas por los jesuitas en sus colegios —la *Tragedia de San Hermenegildo*, en Sevilla—; una y otra actividad tuvieron en común la preocupación por la formación y el perfeccionamiento intelectual de los estudiantes. Y aunque el espectáculo teatral de los colegios se abrió a los padres y familiares de los alumnos e incluso a un público más amplio, nunca se perdió la condición cautiva del espectador. No se olvide que una buena parte de los grandes dramaturgos del siglo XVII debieron de entrar en contacto con el teatro en estos ejercicios fundamentalmente pedagógicos.

Los años centrales del siglo marcaron una etapa importante en la evolución del teatro español. La aparición de un público abierto, que pagaba, exigía y condicionaba el fenómeno teatral, tuvo lugar cuando surgieron los primeros signos de profesionalismo en las tablas. Los actores, que poco a poco fueron transformando la actividad de la representación en medio de ganarse la vida, recibieron un apoyo importante con la llegada de las compañías italianas a la Península. El año 1538 parece ser el momento en que un tal Mutio, italiano, tomó parte en las representaciones del Corpus sevillano con el grupo que él dirigía. Como momento central en este proceso evolutivo, hay que fijar la época en que Lope de Rueda desplegó su actividad, documentada a partir de 1542 o 1543. Las comedias y pasos de Rueda (*Eufemia*, *Armélina*, *Los engañados*, *Medorra*) parecen ser el resultado literario de montajes teatrales hechos a partir de textos italianos. Dichas comedias fueron alteradas para tener en cuenta al público ruedesco a que iban dirigidas. La inserción de los pasos dentro de las piezas mayores supone la adecuación del texto extranjero a la mentalidad y a las preocupaciones del espectador español y, más concretamente, valenciano. Las obras conservadas son una versión recogida en Valencia por Juan Timoneda, tras las representaciones que Lope de Rueda hizo en la ciudad del Turia. Rueda tomó parte activa en las representaciones de los autos religiosos llevados a cabo en la festividad del Corpus Christi. La actividad teatral de finalidad catequística se centra en dicha celebración, pero va mucho más allá. Hubo en la segunda mitad del siglo una intensa creación teatral que tuvo como objetivo fundamental la instrucción religiosa del pueblo, su edificación moral y, en general, la propagación de los ideales y normas de vida predicados por la Iglesia católica. La

actividad creadora del clérigo Diego Sánchez de Badajoz, escritor y director escénico, y la larga serie de obras recogidas en el *Códice de autos viejos*, son la mejor muestra de este ejercicio teatral en que se aunaban el esfuerzo de quienes no estaban marcados por el signo del profesionalismo —personas cercanas a las instituciones religiosas—, y el de quienes hicieron del ejercicio escénico un medio de vida. En el proceso de profesionalización del cómico español, el teatro religioso y catequístico tuvo una importancia decisiva. Y con la aparición de esta actividad profesional, surgieron las representaciones propiamente comerciales y, en consecuencia, el público abierto. Lope de Rueda no fue ni el primero ni el único actor profesional, pero ha quedado como el gran nombre que marca la aparición del teatro comercial. Junto a él se manifestó un mundo abigarrado que se congregaba y se transformaba, una actividad escénica que se hacía cada vez más intensa, que inundaba progresivamente plazas, casas nobles y, sobre todo, corrales, los espacios diseñados especialmente para la representación, es decir, los teatros públicos.

La creación del nuevo modelo dramático tuvo en cuenta la experiencia histórica. Las tragedias y comedias grecolatinas, las preceptivas aristotélica, horaciana y seneciana, la práctica escénica de la Italia renacentista, alimentaron la puesta en marcha de una serie de experiencias de éxito relativo, pero que iniciaron algunos mecanismos teatrales vigentes en la base de lo que después sería la comedia nueva iniciada por Lope de Vega y, más tarde, ya en el siglo XVII, el llamado teatro barroco.

En el último tercio del siglo apareció una serie de experiencias dramáticas, muy marcadas por un discurso político no necesariamente acorde con el que organizaba la pirámide del poder de una tragedia español-

la, donde se inscriben, desde la periferia peninsular, los nombres del gallego Jerónimo Bermúdez, el aragonés Lupercio Leonardo de Argensola, los valencianos Cristóbal de Virués y Andrés Rey de Artieda, el sevillano Juan de la Cueva, etc. Si este teatro fracasó y fue remplazado por la Comedia Nueva de Lope de Vega, sin embargo, abrió una serie de puertas que, posiblemente, no han vuelto a ser franqueadas desde entonces. Añadamos, para concluir, el gran esfuerzo creador del grupo valenciano, ya coincidente en ciertos aspectos con la obra lopesca, pero dotado de una gran originalidad. Guillén de Castro, Francisco Tárrega, Gaspar de Aguilar, etc., son nombres necesarios a la hora de diseñar el mapa teatral del siglo XVI español. Finalmente, el gran ejercicio dramático de Miguel de Cervantes, sus comedias, sus entremeses y la espléndida tragedia *La destrucción de Numancia*, cerraron este largo caminar y dejaron paso franco al «monstruo de naturaleza», a Félix Lope de Vega Carpio.

Bibliografía: Crawford [1937]; Hermenegildo [1973] [1994]; Surtz [1979].

Alfredo Hermenegildo
Université de Montréal

Teatro en colegios de jesuitas

Desde su fundación en 1540 la Compañía de Jesús se ha destacado por su celo misionero y educativo. Por toda Europa, América y el Oriente los jesuitas establecieron colegios en los que aspiraron a formar a los hijos de la clase dominante a temprana edad. Por tanto, junto con la instrucción en las lenguas clásicas, la filosofía moral y la religión, se enfatizaba el dominio del arte

retórico, tan indispensable para futuros abogados, religiosos y gobernantes. La enseñanza en las artes retóricas comprendía la producción de una obra teatral en latín, práctica pedagógica que con los años iba produciendo un corpus teatral inmenso, minuciosamente documentado aunque poco estudiado en España.

El teatro de los jesuitas reviste un carácter a la vez internacional y nacional. Desde la sede en Roma la Compañía vigilaba la instrucción y regularizaba la producción teatral por medio de la publicación periódica de una *Ratio Studiorum*. En ésta inicialmente se imponían restricciones en cuanto a la frecuencia de las representaciones, se proscribía el uso de la lengua vulgar y la inclusión de papeles femeninos en la obra, al tiempo que se les vedaba a las mujeres la entrada al colegio para presenciar la función. Sin embargo, muchas de estas reglas fueron contravenidas por los colegios mismos. En España se mezclaba el latín con el español y se presentaban historias dramatizadas sobre famosas mujeres romanas o bíblicas, papeles desempeñados con gran éxito por los alumnos. Además, debido a la gran popularidad del teatro, se montaban espectáculos teatrales hasta cinco veces por año ante un público numeroso que comprendía «toda la villa». Sólo en el contenido de las obras deja marca la intervención de Roma, la cual seguía insistiendo en el objetivo espiritual y educativo de las actividades teatrales. Así se estableció una uniformidad de argumentos inspirados en la Biblia, la historia romana, la mitología y las vidas de santos, que hacía posible el intercambio de obras entre colegios por el mundo entero.

Donde sobresale este teatro es en el cultivo de relaciones públicas, afán que respondía a la necesidad de competir con otras instituciones de enseñanza y de conseguir fondos para el colegio. Con este fin se en-

Teatro en el norte de España

Formando parte del proceso de desarrollo y consolidación de la Comedia y de las representaciones dramáticas del Corpus en la segunda mitad del siglo XVI, se creó en el norte de la Península, al igual que en el resto del territorio español, una infraestructura que supuso la base de una actividad teatral profesionalizada y de carácter comercial. Uno de los pilares de esa infraestructura fue la formación de agrupaciones de actores con una organización propia y una regulación de sus relaciones laborales mediante contratos en que se señalaban sus derechos y deberes (las compañías), que comenzaron a vivir no de la limosna, sino de su salario. El otro pilar es la aparición de unos recintos donde poder llevar a cabo las representaciones teatrales de forma estable en cada ciudad (los patios de comedias), que generalmente estaban vinculados a una obra de beneficencia a la que iban a parar los posibles beneficios de las funciones dramáticas.

Todavía faltan muchos estudios para arrojar luz sobre lo que ocurría, en materia teatral, en numerosas poblaciones de la zona norte de la Península (localidades de Galicia, País Vasco, Cantabria, algunas de Aragón, etc.). En las ciudades más importantes de esta área geográfica en la época, fueron apareciendo una serie de teatros que llegarían a constituir una red de centros fijos, por la que se movieron las compañías que tenían autorización para actuar en Castilla (compañías de título). La mayor parte de estos patios de comedias se encontraban en ciudades situadas sobre un eje suroeste-este, que venía a coincidir con una de las vías más importantes del Norte, la que unía

salzaba a menudo a algún santo local, como a San Hermenegildo en Sevilla, o se aludía a alguna peculiaridad de la región, como la producción de vino en Jerez. Más importante, sin embargo, era el deseo de causar admiración por medio de una suntuosa escenificación. Así, se montaban espectáculos cada vez más ingeniosos que emulaban el teatro de palacio y el auto sacramental.

Es difícil negar la influencia del teatro jesuítico sobre la formación del teatro nacional. Por ejemplo, Lope y Calderón eran discípulos de colegios de jesuitas y es muy probable que allí participaron en la presentación, incluso en la composición de obras. En efecto, Lope afirma que había escrito su primera obra a la edad de doce años. Más importante aún, el teatro de colegio implantó en la juventud una afición duradera por el quehacer teatral.

Debido a la prioridad pedagógica y doctrinal de las obras, el estudio de este teatro no promete descubrir joyas literarias. Sin embargo, el contexto de las representaciones, minuciosamente documentado en los debates y controversias que suscitaba este tipo de teatro, permite arrojar luz sobre aspectos sociopolíticos inaccesibles por otra parte al estudioso de la Comedia. Por lo que se refiere al teatro jesuítico español, hay todo un corpus inédito de coloquios, loas, entretenimientos, comedias y tragedias reunidos en la Colección de Cortes de la Academia de la Historia, verdadera mina de información en el campo de los estudios culturales.

Bibliografía: Elizalde [1990]; Fothergill-Payne [1986]; García Soriano [1945]; Griffin [1975] [1976].

Louise Fothergill-Payne †
University of Victoria

rias ediciones de sus *Autos sacramentales*). Otros autores recogieron esta tradición, caso de Jaime Ferruz con su *Auto de Caín y Abel*, o el *Auto del colmenar*, atribuido al Canónigo Tárrega, si bien el teatro religioso en la segunda mitad del XVI evolucionó dentro del nuevo género de la comedia, con las denominadas «comedias a lo divino» o «comedias hagiográficas», caso de Aguilar, Ricardo de Turia o Guillén de Castro.

En los últimos años de la década de los setenta hay una reacción frente al teatro de los autores-actores y en varios focos de la Península surge un intento de imitación de la tragedia clásica. Dos son los valencianos que sobresalen en esta labor: Rey de Artieda y Cristóbal de Virués. *Los Amantes* de Artieda es una obra innovadora, al alejarse explícitamente de las tragedias de Bermúdez y suprimir los coros. También Virués, aunque muy influido por el senequismo italiano y la preceptiva de raíz aristotélica, es partidario de cierta ruptura con la norma canónica. Es autor de *La gran Semiramis*, *La cruel Casandra*, *Atila furioso*, *La infelice Marcela* y *Elisa Dido*. Los trágicos valencianos influyeron decisivamente en los autores posteriores del grupo valenciano, sobre todo en el Canónigo Tárrega, Gaspar Aguilar y Guillén de Castro. La tragedia (siendo de entre todas las tradiciones teatrales la más culta), es la que presenta una mayor coherencia lógica y estructural; al mismo tiempo en los trágicos valencianos se ve un claro afán por la representabilidad, con lo que fue una buena base para la creación de las propuestas posteriores de la nueva «comedia barroca».

Las representaciones teatrales en Valencia se dieron desde épocas muy tempranas, de ahí los datos conocidos sobre el *Carrer de les Comedies* (1566), probablemente porque allí o en alguna posada (el *Hostal del Gamell*) se realizaban las representaciones teatrales.

Teatro palaciego]

Esta demanda teatral irá en aumento, y será en 1584 cuando se cree el primer teatro estable: *La Casa de comedies de la Olivera*, e inmediatamente después la *Casa dels Santets*, para el caso de que se encontrasen en Valencia dos compañías a la vez.

Bibliografía: Canet [1986]; Diago [1984]; Frolidi [1986]; Sirera [1995].

José Luis Canet
Universitat de Valencia

Teatro palaciego

El teatro secular del Siglo de Oro, en cierto sentido, nace en palacio, con la representación de las primeras églogas de Juan del Encina (c.1495) en el palacio del duque de Alba. Por las mismas décadas, en las cortes del norte de Italia una alianza de intereses entre príncipes y humanistas propició el brote de las semillas dramáticas que fructificarían en el siglo XVII con los espectaculares dramas representados en el Teatro del Coliseo del Buen Retiro en ocasiones de estado. Pero como a Carlos I y Felipe II no les interesaba el teatro, el pleno desarrollo del teatro palaciego en España tuvo que esperar la conjunción de un rey muy aficionado al mismo, Felipe IV, y un dramaturgo maestro en la disposición de todos sus códigos, Pedro Calderón de la Barca.

Desde el siglo XIV, sin embargo, unos entretenimientos parateatrales (entremeses, momos o máscaras) constituían parte de las celebraciones cortesanas. En ellos, miembros de la corte o incluso de la familia real, disfrazados de figuras exóticas y simbólicas, aparecían en escena en rocas o carros o emergiendo de la boca de un monstruo. Breves textos poéticos explicaban el significado de los disfraces.

[Teatro palaciego

Felipe III prefería el baile y la reina Margarita no aprobaba el teatro, pero tras la muerte de ella, el duque de Lerma patrocinó en los jardines de sus propiedades en Lerma varios entretenimientos teatrales con maquinaria impresionante y música, incluyendo *La fábula de Perseo* (1613-14) y *El premio de la hermosura* (1614) de Lope de Vega y *El caballero del sol* (1617) de Luis Vélez de Guevara.

Poco después de la llegada al trono de Felipe IV, hubo tres producciones espléndidas en Aranjuez en 1622: *La gloria de Niquea* del Conde de Villamediana; *Querer por sólo querer* de Antonio Hurtado de Mendoza; y *El vellocino de oro* de Lope. El escenario y las máquinas para *Niquea* fueron diseñados por un ingeniero italiano, Giulio Cesare Fontana, el primero de varios traídos a ese efecto; de ellos, los más importantes serían Cosme Lotti, entre 1626 y 1643, y Baccio del Bianco entre 1651 y 1657. En estas obras, también representadas por miembros de la corte, los efectos visuales y la música eran más importantes que los textos poéticos, basados en motivos caballerescos, pastoriles o mitológicos.

Calderón, en contraste, logró emplear el espectáculo para resaltar el efecto de un texto dramático coherente, representado por compañías profesionales. Desde *El mayor encanto amor* (1635), exhibido en los jardines del Buen Retiro antes de la apertura del Coliseo en 1640, adaptó la comedia de tres actos, incorporando técnicas del teatro cortesano italiano. Usó temas mitológicos en *La fiera, el rayo y la piedra* (1652), *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653), *Eco y Narciso* (1661), *Apolo y Climene* (1662), *El hijo del sol*, *Faetón* (1662), *Ni Amor se libra de amor* (1662) y *La estatua de Prometeo* (1670?), y motivos caballerescos-novalescos en *El jardín de Falerina* (1648) y *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* (1680). Los es-

pectáculos empleaban múltiples escenarios en perspectiva, pintados en juegos de bastidores cambiables. Máquinas teatrales hacían volar a personajes, solos o montados en cisnes, caballos, o nubes; crecer o hundirse montañas; o moverse las olas de un mar pintado. Incluían danzas que simbólicamente bajaba a tierra la armonía de las esferas, y música estrófica tradicional en coros y solos, además de una versión española de recitativo en que cantaban los dioses mientras que declamaban los mortales.

Hubo intentos de introducir la ópera cortesana italiana en *La selva sin amor* (1627), una «égloga pastoral» de Lope, y *La púrpura de la rosa* (1660) y *Celos aun del aire matan* (1660-61) de Calderón. Pero se prefería un estilo mixto «semi-operático» (ver Stein) que combinaba canto, recitativo y representación en las obras mayores mitológicas. Obras más cortas, pastoriles y rústicas, como *El laurel de Apolo* (1657) de Calderón, que Stein denomina «zarzuelas», alternaban diálogo hablado con escenas musicales más tradicionales.

Otros dramaturgos produjeron obras palaciegas empleando los mismos medios, aunque, con excepción de Bances Candamo, rara vez con la coherencia dramática lograda por Calderón. Notables son, por ejemplo: Luis de Ulloa, *Pico y Canente* (1656); Juan Bautista Diamante, *Triunfo de la paz y el tiempo* (1659) y *Alfeo y Aretusa* (ca. 1672); Antonio de Solís, *Triunfo de Amor y fortuna* (1658), *Eurídice y Orfeo* (1654?-1684); Juan Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas* (1672); Agustín de Salazar y Torres, *Los juegos olímpicos* (1673), *Thetis y Peleo* (1684) y *También se ama en el abismo* (1686); Lorenzo de las Llamosas, *Amor, industria y poder* (1692) y *Destinos vencen finezas* (1698); José de Cañizares, *Salir el Amor al mundo* (1696?) y Francisco Bances Candamo, *Duelos de in-*

genio y fortuna (1686), *Fieras de celos y amor* (1690) y *La restauración de Buda* (1686).

Además de las obras espectaculares, se representaban «particulares» en teatros sencillos en el Salón grande (o dorado) del Alcázar o el Saloncete del Buen Retiro. Allí las compañías profesionales acudían ciertos días de la semana para representar o bien comedias escritas para los corrales, o dramas escritos para exhibición en palacio que podían luego representarse en los corrales. Después del estreno real, se podía también abrir el Coliseo a un público que pagaba para ver los espectáculos.

Las obras espectaculares palaciegas no sólo divertían al monarca sino que constituían un arma y una expresión del poder absoluto, por el fausto de las producciones. Las loas que las introducen son importantes (cf., las de *Fortunas de Andrómeda y Perseo* y *El laurel de Apolo*), porque en ellas Calderón incorporó, junto con la exaltación del monarca, una «poética» dramática que explicaba su técnica artística. Además, como precisa Bancas Candamo, representar ante el monarca ofrecía una oportunidad para instruirle con diplomacia, a través de las glorias y debilidades de los dioses y héroes representados con quienes lo vinculaban.

Bibliografía: Aerke [1994]; Ferrer [1991] [1993]; Greer [1991] [1997]; Sabik [1994]; Shergold [1967]; Shergold-Varey [1983]; Stein [1993].

Margaret Greer
Duke University

Tiranicidio

En el teatro áureo español, el concepto de tiranicidio, sobre todo de la real persona, ha sido uno de los temas mayormente

eludidos por la crítica. Durante los primeros 60 años de este siglo, hispanistas como A. Castro, L. Pfandl, K. Vossler, C. V. Aubrun y R. Menéndez Pidal aludieron a este concepto sólo para negar su existencia, pensando que el noble se negaría a sí mismo al alzar armas contra una persona universal y necesaria a la comunidad como sería el rey. Esta rígida postura todavía ha sido mantenida por críticos como J. A. Maravall y J. M. Díez Borque. Desde el año 1968, sin embargo, ha aparecido un diálogo opuesto que postula no sólo la existencia de asombrosos casos de tiranicidio en el teatro barroco, sino que llega a veces a justificarlo. Obra clave al respecto es la de A. Gómez-Moriana, ensayo preliminar que eludía obras de auténtico regicidio. Anteriormente, R. R. MacCurdy ya había discutido el tema del tirano en piezas renacentistas (1964), hecho que no asombraba a Díez Borque, pues estas obras se daban en el periodo «abierto» anterior al «absolutista» del xvii (cf. la obra de A. Hermenegildo sobre los trágicos renacentistas españoles [1961]). Fue en Alemania, primero, y después en Estados Unidos, donde críticos como W. Floeck (1973) y F. P. Casa (1978) planteaban como un hecho la discusión del tiranicidio de reales personas en el teatro barroco. Por otra parte, respecto a literatura inglesa, M. Mack publicaba *Killing the King* en 1973, obra que trataba los tres famosos regicidios de Shakespeare.

No fue hasta la década de los ochenta cuando finalmente volvió a evaluarse la comedia en términos estrictamente políticos. Esta década, en efecto, se sirvió de las primeras monografías importantes de los años setenta sobre poetas marginados por la crítica: estudios como los de A. I. Watson sobre Juan de la Cueva (1971) y L. García Lorenzo sobre Guillén de Castro (1976). Con más seguridad continuaron

apareciendo obras sobre Castro, como las de M. Delgado (1984) y J. Crapotta (1985). En 1986 lo hace la de D. Fox sobre los monarcas calderonianos que levemente trata aspectos de tiranía. Finalmente, en 1987, aparece el estudio de A. R. Lauer, primero en tratar en conjunto el tema del tiranicidio en el drama español entre 1579 y 1698. En él se examina la cuestión por escuelas: la neo-senequista (ca. 1579-1609), que incluye obras de J. de la Cueva, L. Leonardo de Argensola, y C. de Virués, y que justifican el tiranicidio (o regicidio) en términos morales (cf. *La comedia del rey don Sancho de Cueva*); la lopesca (ca. 1602-1634), que incluye obras de Lope de Vega escasamente estudiadas, como *El príncipe despeñado*, *El Gran Duque de Moscovia* y *La reina Juana de Nápoles*, así como de G. de Castro, A. Mira de Amescua, Tirso de Molina, J. Cordeiro y C. de Morales, que tratan el tiranicidio en términos de justicia divina o humana; y la calderoniana (ca. 1625-1698), que trata obras de Calderón, como *La gran Cenobia* y *Los cabellos de Absalón*, y de F. de Rojas Zorrilla, A. Moreto, Matos Frago, J. B. Diamante y el escasamente mencionado Lorenzo García, que valoran el tiranicidio en términos estrictamente políticos.

Al iniciarse la década de los noventa, el diálogo sobre el tiranicidio (no sólo del tirano «absque titulo» sino incluso del déspota «in regimine») en la comedia española ya es considerado un hecho, como indica la obra de H. W. Sullivan. Sin embargo, la tendencia opuesta, aferrada en negar aspectos de justificada rebelión, desposesión y parricidio, sigue dando frutos tardíos, como demuestra el libro de A. Sánchez sobre la figura del rey don Pedro en la literatura del Renacimiento y el Barroco (Guadalajara, 1994). Por otro lado, en la literatura inglesa, N. K. Maguire publica en 1992 *Regicide and Restoration: English Tragicomedy, 1660-1671*,

obra que trata los *divided kings* de la Inglaterra de este período.

Bibliografía: Casa [1978]; Floeck [1973]; Gómez-Moriana [1968]; Lauer [1987]; Sullivan, H. W. [1990].

Robert Lauer
The University of Oklahoma

Títeres

Arte teatral existente en todas las culturas y desde los albores de la humanidad. Como señala Charles Magnin, «los títeres son esas prestigiosas pequeñas criaturas, dotadas desde su nacimiento de los favores de las hadas, las marionetas han recibido de la escultura, la forma; de la pintura, el colorido; de la mecánica, el movimiento; de la poesía, la palabra; de la música, el canto; de la coreografía, la gracia y la medida de los pasos y los gestos; y finalmente, de la improvisación, el máspreciado de los privilegios, la libertad de poder decirlo todo».

Los títeres forman parte de un verdadero arte popular que no está escrito con gran detenimiento en los archivos ni en las historias oficiales, pero del que tenemos constancia suficiente como para demostrar que existió y que dejó profunda huella en la «honda mente del pueblo», como nos detalla John Varey, uno de los mayores estudiosos de este arte en España. Esto mismo lo corrobora Julio Caro Baroja cuando dice que «el teatro o espectáculo de títeres tiene más importancia cultural de la que a primera vista puede dársele».

Durante la edad áurea se desarrolló a lo largo y ancho del país, si bien en el siglo xvi aún no se ha precisado con total claridad la especificidad de este arte ni el nombre dado a los que lo ejercitan, utilizando