CRITICÓN, 50, 1990, pp. 145-155.

El teatro español a fines del siglo XVII (Artículo-reseña)

por María Luisa LOBATO
(Colegio Universitario de Burgos)

El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, Cultura y Teatro en la España de Carlos II (Actas del Simposio Internacional, Universidad de Amsterdam, 6-10 de junio de 1988). Edición de Javier HUERTA CALVO, Harm den BOER, Fermín SIERRA MARTÍNEZ, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1989. 940 p.

- vol I: Historia y literatura en el reinado de Carlos II (ISBN: 90-5183-102-1)
- vol II: Dramaturgos y géneros de las postrimerías (ISBN: 90-5183-104-8)
- vol III: Representaciones y fiestas (ISBN: 90-5183-105-6)

Publicado en : *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, nº 8 / I / II / III - ISSN: 0167-8744

I. HISTORIA Y LITERATURA EN EL REINADO DE CARLOS II

Albrecht von Kalnein, "Dos facetas modernistas del primer ministro Don Juan José de Austria: formación intelectual y afán de publicidad", 15-33, examina su autodidactismo y biblioteca, para afirmar después que su integración en una sociedad urbana, que participaba con interés en las noticias políticas, le llevó a establecer una conexión estrecha con el pueblo, a través de cartas abiertas, la *Gazeta de Madrid* y el fomento de habladurías en las plazas públicas, aspectos que se volverían contra él mismo un año antes de su muerte, sucedida el 17 de septiembre de 1679, en la que "debió sentirse aislado, habiendo perdido todo apoyo popular y real a la vez".— **Francisco-Luis Cardona Castro**, "El testamento de Carlos II como punto final del primer resurgir y pórtico de una nueva era", 35-51, diferencia los dos testamentos firmados por el rey en 1696 y 1698, en los que deja como heredero a José Fernando de Baviera, del de 1700 en el que - muerto el candidato al trono - nombra como sucesor a Felipe de Anjou, nieto de Luis XIV de Francia. Analiza las causas y las consecuencias de esta decisión.— **Manuel Ferrer-Chivite**, "Carlos II y su impotencia: *Auto de fe*, de Carlos Rojas", 53-67, se detiene en esa novela editada por primera vez en 1968, a la que califica de "extensa pesadilla sexual" y relaciona ese texto novelado, que contiene romances tradicionales erotizados e incorporados a la narración, con el

problema de impotencia sexual de Carlos II. La interpretación de los personajes de la novela da cabida a paralelismos con miembros de la familia real española a los que se añaden rasgos ajenos a la historia que nos ha llegado; sirva de muestra el calificativo de 'cornudo' que se aplica al rey.— **María Isabel López Bascuñana**, "Nicolás Oliver Fullana, judaizante mallorquín en Amsterdam", 69-89, amplía los datos biográficos que teníamos hasta el momento de este personaje, casado con Coloma Nebot en Mallorca, nombrado 'sargento mayor' en la guerra de Cataluña, separado de su mujer en Madrid donde ejerce prácticas astrológicas que serán castigadas por la Inquisición, y ciudadano de Amsterdam en contacto con personajes judíos -amigo de Miguel de Barrios- y con círculos literarios y culturales, si bien su labor literaria no fue importante. Siguen sin descifrarse algunos pasajes de su vida privada en Holanda.— **Arturo Martín Vega**, "Cultura y creación literaria en el último tercio del siglo XVII", 91-109, plantea las principales tendencias de la literatura de la época, dentro de la opinión de falta de creatividad, y aumento de textos satíricos y de escritos con fines prácticos. Cita las fuentes principales que nutren el acervo de conocimientos de la época y los especialistas más destacados en los diversos campos culturales de este periodo.— **Isabel Colón**, "Los *Engaños de mujeres* de Miguel de Montreal", 111-123, analiza las ideas contenidas en ese libro publicado por Antonio de Zafra en 1698, en el que el desengaño de todo lo que el mundo puede ofrecer traerá la inactividad y el deseo de escapar de esa realidad eligiendo el 'apartamiento del mundo'. El máximo motivo de desengaño será la mujer, de la que el libro realiza una feroz diatriba. Esta obra anticipa en tres puntos la ideología preilustrada: explicación racionalista de fenómenos considerados sobrenaturales, crítica de la nobleza de linaje y sin virtudes, y defensa de un estilo expresivo natural y antibarroco.— **Javier Huerta Calvo**, "La risa del inquisidor. (En torno a la *Picaresca*, de León Merchante)", 125-135, se fija en esta *Picaresca. Discreta correspondencia del Maestro León, Cathedrático en Alcalá, con su Prima, Religiosa en Toledo*, que reúne 75 cartas publicadas por Foulché-Delbosc en *Revue Hispanique*, XXXVIII, 1916. El contenido de esas cartas se plantea de modo autobiográfico, si bien el erotismo de algunos pasajes y la burla de los autos de fe, por parte de quien estaba involucrado en su celebración, dejan lugar a la sospecha de si tal autobiografismo es algo más que ficción literaria. La opinión de Huerta es que "el Maestro León, clérigo, inquisidor, amigo de burlas, construye, tal vez, eso sí, sobre una base real, un destinatario fingido, un objeto amoroso de carácter ideal sobre el cual proyecta algunas de sus pasiones y frustraciones soterradas más hondas".— **María Cruz García de Enterría**, "Literatura de cordel en tiempo de Carlos II: Géneros parateatrales", 137-154, a partir de una 'muestra' de 150 pliegos de cordel fechables entre 1661 y 1700 analiza los asuntos que eran objeto de atención de este género fronterizo, entre los que destacan durante este periodo los relacionados con la política nacional, los noticieros y los de sucesos, y el aumento de los satíricos. El interés especial de su investigación en relación con el tema de este Seminario radica en el estudio de pliegos 'de relaciones de comedia' y 'de villancicos', que tienen rasgos de teatralidad merecedores de un estudio detenido.— **Luis Estepa**, "Elementos dramáticos en varios sermones del siglo XVII", 155-178, discute el título de 'decadente' que la crítica suele aplicar al sermón de fines del siglo XVII, sin añadir elementos de juicio que puedan mostrar otra realidad, y analiza algunos aspectos de teatralidad que están implícitos en este género.— **Fermín Sierra Martínez**, "El contexto histórico, cultural y teatral en Holanda en la segunda mitad del siglo XVII", 179-203, expone las vicisitudes por las que atraviesa el país en el periodo apuntado. En lo que al teatro holandés respecta, indica que nace en este periodo, tras superar problemas de unificación lingüística, y se realiza en las Cámaras de Retórica, que precedieron a la creación de los primeros teatros municipales, de los que se da noticia. Las influencias de compañías teatrales inglesas y, más tarde, de italianas y francesas, hicieron posible la aplicación de nuevas técnicas y

mayor espectacularidad en la puesta en escena de comedias y farsas o sainetes, protagonistas del fin de siglo, junto a las óperas y otras piezas musicales que ya tenían más tradición en Holanda.

II. DRAMATURGOS Y GÉNEROS DE LAS POSTRIMERÍAS

Primera parte. Bances Candamo y otros autores

Ignacio Elizalde, "Teoría del teatro de F.A. Bances Candamo", 219-231, elogia el *Theatro de los theatros* de Bances Candamo en el que se aprecia con claridad su concepción dramática. Esta obra perseguía tres fines: hacer una historia del teatro español -en la que Elizalde no se detiene-; establecer una preceptiva del teatro nacional -se subrayan los puntos que constituyeron una novedad-; y revisar el viejo problema de la licitud del teatro, refutando los tratados del padre Navarro y del jesuita Camargo. Esta obra es todavía "un caminar por esa vía oscura que es el paso del antiguo sentir a la Ilustración".— **Manuel Sito Alba**, "Mimemas en la gran comedia *El esclavo en grillos de oro* de Bances Candamo", 233-244, analiza los diversos factores que intervienen en el ya conocido -por sus anteriores estudios semióticos- 'mimema' teatral: autor y director de escena, texto, actores, espacio, tiempo y público, aplicándolos a la obra citada de Bances Candamo, en cuyo final, "se intensifica la acción del mimema del Poder conectado con el del Amor".— **Henk Oostendorp**, "Cristina de Suecia en el teatro español del siglo XVII", 245-259, se centra en el tratamiento literario de esta contradictoria figura real, que sirvió de inspiración a Calderón en su auto *La protestación de la fe*, cuya representación se prohibió, y a la comedia calderoniana *Afectos de Odio y Amor* de 1658, a la que siguió diez años más tarde la de *¿Quién es quien premia al Amor?* de Bances Candamo, de mayor veracidad histórica. Oostendorp critica interpretaciones políticas de la comedia de Bances, como la de Bertil Maler en su edición de 1977, y defiende que "el tema principal de la comedia es el amor desinteresado. Si Bances Candamo, con esta obra, aspiraba a enseñar algo a su rey creo que esto sería en primer lugar que no se dejara engañar por las apariencias y estuviera en guardia ante los que aspiraran a favores".— **Josefa Báez Ramos**, "*El castigo de la miseria*: Recursos humorísticos en el avaro Don Marcos", 261-273, se detiene en el humorismo presente en esa comedia de Juan de la Hoz y Mota, especialmente en el que afecta a su protagonista Don Marcos. Tras afirmar que su figura se inspira en la que María de Zayas bosquejó en su novela homónima, hace un rápido balance de los recursos cómicos, deteniéndose más en los lingüísticos. Se echa en falta una conclusión final que cierre el trabajo.— **John Dowling**, "La farsa al servicio del naciente Siglo de las Luces: *El hechizado por fuerza* (1697), de Antonio de Zamora", 275-286, se fija en esa comedia de figurón, representada ante los reyes en mayo de 1697 y Carnaval de 1698, que tiene como centro temático la sátira de un personaje supersticioso en el que podía verse reflejado el rey Carlos II. Se sorprende Dowling de que la familia real aceptara su puesta en escena, si contrastamos esta aceptación con los ataques sufridos por Bances Candamo al presentar un asunto semejante, y da como motivo de la benevolencia real la ridiculización del supersticioso que desemboca en risa. La crítica del siglo XVIII la acogió de modo favorable como reacción a creencias vanas de siglos anteriores, a las que se ataca en la obra.— **Kurt Reichenberger**, "El *Jardín ameno*. Primeros pasos hacia la reconstrucción de una colección de comedias de finales del siglo XVII hasta comienzos del siglo XVIII", 287-297, examina el proceso de localización de esa colección de partes de comedias, que estaría constituida por 342 obras, de las que hasta el momento Reichenberger ha encontrado 310. Las portadas muestran la fecha de 1704, pero por los tipos de imprenta parecen haber sido impresas en el siglo XVII, probablemente a partir de *La restauración de Buda* de Bances Candamo,

representada a fines de 1686. Esta colección sería la tercera en importancia de su siglo, después de las que han venido llamándose "Diferentes" y "Escogidas". Se añade una relación numérica y una lista de títulos de las comedias aún no localizadas.

Segunda parte. Los géneros 'serios'

Joaquín Álvarez Barrientos, "Problemas de género en la comedia de magia", 301-310, se detiene en la evolución de la comedia de magia durante los siglos XVII y XVIII -género objeto de su tesis doctoral publicada en Madrid, U. Complutense, 1986. Distingue tres momentos: se habla de magia en las comedias, pero no existen realizaciones mágicas; hay comedias con magia solo en la palabra; y, finalmente, la magia se hace visual en la comedia. Desde otro punto de vista, indica la evolución de estas comedias que se alejan progresivamente de las reminiscencias religiosas, a partir de *El mágico de Salerno* (1715) de Salvo y Vela. La magia seguirá presente, pero puesta ya al servicio del logro de bienes materiales, y terminará por desaparecer por falta de renovación técnica.— **Ermanno Caldera**, "La magia negada: *El hechizo sin hechizo* de Salazar y Torres", 311-322, realiza un análisis de la concepción y uso dramático de la magia en esa obra, iniciada en 1675 y con dos finales: el mejor, de Vera Tassis y otro ,inferior, en la obra completa atribuida al mismo Salazar y titulada esta vez *La segunda Celestina*. Se examinan sus antecedentes literarios y la evolución del contraste entre realidad y apariencia. Si bien parece que la comedia de magia va a sustituir a la comedia de santos, aún no se trata aquí la magia como ciencia, porque "si en su comedia la magia ya no es ficción, todavía es creadora de ficciones imaginarias". Habrá que esperar hasta bien avanzado el siglo XVIII, para que aparezca el hombre de ciencia.— **Javier Aparicio Maydeu**, "*Juntar la tierra con el cielo*. La recepción crítica de la comedia de santos como conflicto entre emoción y devoción", 323-332, manifiesta ya en el título cuál va a ser su postura sobre la recepción de estas comedias, a las que -dentro del tópico- compara con la predicación visualizada en el barroco, para conseguir un mayor efecto en los espectadores. Nada nuevo se nos añade a las censuras que constituyen la opinión de una parte de la crítica sobre estas obras, aquí expresada con tono anticlerical (p. 325) y falta de deslinde entre la posible verdad de la vida religiosa y lo que no pasaba de ser ficción teatral, más o menos exagerada (p. 328).— **Irene Vallejo**, "La comedia de santos en Antonio de Zamora", 333-341, se centra en el distinto modo de tratar y llevar a escena un tema paralelo -la figura de S. Isidro- que protagonizó tres comedias de Lope y una de Antonio de Zamora. Los cotejos muestran que el paso del tiempo acumula en la comedia del segundo autor intrigas secundarias y presta mayor espectacularidad a la puesta en escena, que cuenta con más medios, aunque pierde en belleza poética. Por otra parte, Zamora es más realista al trazar la humanidad del santo labrador y no puede negar el influjo del modo de hacer lingüístico de Calderón.— **Elisa Domínguez de Paz** y **Pablo Carrascosa Miguel**, "*El niño inocente de la Guardia*, de Lope y *La viva imagen de Cristo*, de Hoz y Cañizares: semejanzas y diferencias", 343-357, analizan de modo descriptivo el proceso de refundición llevado a cabo por Hoz y Cañizares respecto a la obra de Lope. Establecen las coincidencias de asunto, para examinar de modo más detenido las divergencias, que afectan al distinto ambiente ideológico en que se desarrollan determinados temas, a variaciones en el tema, a cambios en la estructura externa e interna de las piezas y a otros que afectan al lenguaje y a la puesta en escena. Si bien los cambios se analizan de modo bastante pormenorizado, se echa de menos en ocasiones el planteamiento de cuáles son las causas de esas variaciones. La valoración final destaca la originalidad y técnica de Lope.— **Anthony J. Farrell**, "¿Imitación o debilitación? *La viva imagen de Cristo* de José de Cañizares y Juan de la Hoz y Mota", 359-367, documenta con fidelidad las fuentes, cronología y

representaciones de las dos obras, ya tratadas en la comunicación precedente. Examina los criterios que gobiernan los cambios realizados en la refundición. Se detiene en el distinto tratamiento de los personajes y la desaparición de los más cercanos a la historia coetánea a Lope. De la diferente concepción de los mismos, derivan desarrollos poéticos que destruyen en la refundición la carga dramática de escenas importantes -rota por la risa- e incluso la verosimilitud de los caracteres. Se desvirtúa la esencia original de la obra que planteaba un drama y se sobrepone una trama amorosa, con lo que cambia radicalmente la intención artística que dio origen a la pieza.— **Rina Walthaus**, "Dido en el teatro español de fines del siglo XVII: *Destinos vencen finezas* y finezas vencen destinos", 369-381, puntualiza la peculiaridad del teatro español en relación con el europeo de la misma época, porque el hispano ofrece no solo dramatizaciones de la Dido virgiliana, sino también la versión tomada del historiador Justino en *Epitoma Historiarum Philippicarum*, según la cual la reina fue una mujer casta, quien a pesar de la presión ejercida por un rey vecino, Yarbas, permanece fiel a su esposo muerto. La comedia de Llamosas, *Destinos vencen finezas*, utiliza la versión virgiliana, pero la entreteje con la historia de Dido y Yarbas, rey de Getulia, que consigue casarse con Dido. La comedia-zarzuela "evita cualquier problemática metafísica o moral y sólo quiere ser un pasatiempo palaciego".— **Luciana Gentilli**, "Eco y Narciso en el mito y en la alegoría: los ejemplos de Sor Juana y de Calderón de la Barca", 383-407, plantea la relación -negada por A. Parker- entre la comedia *Eco y Narciso* de Calderón (impresa en 1672) y el auto *El divino Narciso* de Sor Juana (compuesto hacia 1688), y con sutil deslinde crítico establece el paralelismo de ideas y pasajes concretos y sus diferencias de matiz. Sor Juana se eleva sobre su predecesor en el sentido último de la obra. Si para Calderón era el representar la perdición a que conduce la egolatría, Sor Juana quiere expresar la inmensa generosidad de Cristo, que se ofrece en holocausto por la Humanidad. Más opinable resulta la interpretación que propone de la obra de Sor Juana, aceptada también por otros críticos, en cuanto a que Narciso sería un reflejo de la personalidad de la religiosa.— **Danièle Becker**, "El teatro lírico en tiempo de Carlos II: comedia de música y zarzuela", 409-434, en línea con sus estudios sobre teatro y música, indica que los últimos cuarenta años del siglo XVII presencian en España treinta títulos de obras teatrales con importante intervención musical -sin tener en cuenta las reposiciones-. La oscilación de los títulos: fiesta de música, comedia de música o gran comedia, fiesta real o zarzuela, deja lugar a pensar que era un género falto aún de estabilidad. Analiza la situación en España, en relación con la coetánea en Italia, Francia e Inglaterra, para examinar después con detalle el uso de la música en obras representadas en ese periodo. Concluye que "no ha cambiado fundamentalmente este tipo de zarzuela en treinta o cuarenta años. Sólo se ha vaciado de su sustancia, para quedarse en recital de cuadros obligados".— **José María Díez Borque**, "Los autos del 98", 435-449, da razón en ese breve título de la materia de su investigación, en la que entra una vez apuntado un asunto interesante sobre el que promete volver, como es el del paso de la representación sacramental en la calle a la interpretación en corrales de comedias, documentado ya en 1727. Los autos del 98 son *La honda de David* y *El templo vivo de Dios*. Se detiene en el segundo porque se conserva completo el texto de la representación: loa-entremés-auto-mojiganga, dentro de su interés -que cada vez es común a más investigadores- por estudiar la fiesta teatral en su conjunto. Da una interpretación de las piezas breves cómicas alejándolas de claves 'subversivas', en consonancia con su opinión manifestada ya en otros trabajos. Concluye sugiriendo que, a la luz de los datos que hoy tenemos, el auto sacramental no evolucionó duante el siglo XVII por limitaciones internas y externas, derivadas en buena medida del canon erigido por Calderón, que no volvió a igualarse.

Tercera parte. Los géneros burlescos

Christiane Faliu-Lacourt, "Un precursor de la comedia burlesca: Guillén de Castro", 453-466, recuerda algunas características de este género, las ocasiones más frecuentes de su representación, los temas paródicos, y la idea de juego que le es inherente y que establece una relación de complicidad entre actores / espectadores. Detiene su análisis en la pionera en las parodias de la 1ª parte de *El Quijote*: la comedia *Don Quijote de la Mancha* de Guillén, compuesta entre 1606-1608, en la que aparece uno de los primeros "figurones" del teatro español y a la que considera preludio de futuras comedias burlescas. Se la aproxima y diferencia de obras coetáneas con el mismo protagonista, y le atribuye el hecho de abrir paso a dramatizaciones burlescas, que traspasan las fronteras de España, por lo que "la trillada explicación sociológica que justifica la expansión del teatro burlesco por la decadencia de los reinados de Felipe IV y Carlos II, con tener indiscutibles fundamentos, no resulta suficiente".— **Loly Holgueras Pecharromán**, "La comedia burlesca: estado actual de la investigación", 467-480, adelanta algunos aspectos que formarán parte de su tesis doctoral. Tras hacer un breve balance de lo conocido sobre este género y de las principales cuestiones que la crítica se ha planteado, trata de contribuir a encontrar respuestas: la brevedad de estas obras puede deberse, además de a otras razones, al alargamiento derivado de la risa del espectador y a la importancia concedida al juego escénico. Estas obras se diferencian de las piezas breves cómicas por su valor más satírico que burlesco -contra opiniones de importantes críticos del género, como Frédéric Serralta-, por su estructura interna y temática, por el tipo de personajes, por la manera en que se representaban acompañadas de sus propias piezas breves y por la conciencia de sus autores que las denominaron "comedias". Explica según razonamientos ya conocidos la aceptación con que se representaron, a pesar de su carga satírica, por estar vinculadas a palacio y a la época de Carnaval, en la que todo se permite, a la espera de la regularidad que traería el tiempo ordinario.— **Laura Dolfi**, "Góngora y *El doctor Carlino* de Antonio de Solís", 481-502, establece las relaciones entre las dos piezas homónimas de Góngora (1613) y Solís (1651-60), y califica a la del segundo autor de "libre elaboración de la fuente utilizada", mientras defiende que de algún modo es su continuación. El distinto modo de presentar a los protagonistas, la complicación del enredo y el uso muy diferente del lenguaje, hacen patente que no se trata de una refundición en el caso de Solís.— **Alfredo Hermenegildo**, "El gracioso y la mutación del rol dramático: *Un bobo hace ciento*, de Antonio de Solís", 503-526, trabaja en un ambicioso proyecto sobre la recuperación dramática del loco carnavalesco en el teatro español de los Siglos de Oro. No es el gracioso lo que le interesa en esa pieza de Solís, sino el peculiar Cosme, al que le correspondería pertenecer al mundo de los señores, pero que actúa como un gracioso de comedia. Esa ambivalencia traerá una alteración en las funciones de los restantes personajes, en los que se rompen códigos de la comedia barroca. Respecto a la frase que cierra su trabajo, referida a que dicha "subversión (...) pone en tela de juicio los valores de los estamentos privilegiados" nos parece que solo resultaría completa si se añadiera "y los disvalores de las clases menos favorecidas", puesto que los criados aparecen con características tradicionalmente aplicadas solo a sus señores y faltos de vicios que parecían ser inherentes a su condición de criados, como por otra parte Hermenegildo dejó patente en su preciso análisis.— **José Romera Castillo**, "Sobre el *Entremés de las visiones* de Bances Candamo", 527-542, se representó con el auto *El Gran Químico del mundo* (1691) y cuenta con una buena y reciente edición realizada por Ignacio Arellano, en la que se basa Romera para establecer relaciones temáticas y de usos lingüísticos, especialmente, de ese entremés con otro del mismo siglo. El hecho de limitarse a los publicados por Emilio Cotarelo en su *Colección* de 1911 le priva de encontrar analogías con otras piezas

coetáneas, como *La garapiña* y *La rabia* de Calderón.— **María Luisa Mayayo Vicente**, "Sobre los entremeses de Antonio de Zamora", 543-552, se fija en los quince entremeses conservados de este autor, que pueden servir como ejemplo de la decadencia del género. Destaca su preferencia por la estructura de debate, la ausencia de burlas eróticas, la creación del tipo del gurrumino/a y del marido que gusta de ser pegado por su mujer, y la inclusión del personaje del barón -inexistente hasta ahora en el teatro breve-. Las circunstancias concretas de Antonio de Zamora posibilitan un desarrollo de la escenografía y de variaciones musicales en los bailes que dan fin a las piezas.— **Catalina Buezo**, "Del entremés burlesco a la mojiganga", 553-568, expone en una primera parte tres momentos en la evolución de la mojiganga teatral: los aún 'entremeses' de Carnaval y Corpus, acompañados a menudo de música y baile; los 'entremeses' que parodian temas históricos o literarios del acervo común; y las ya propiamente mojigangas procedentes de festejos callejeros del mismo nombre, que construyen teatro dentro del teatro. No se ve con claridad el origen de algunas afirmaciones, quizá porque se silencia mucha investigación que era, en los días del Simposio, objeto de preparación de su tesis doctoral sobre la mojiganga. Mucho más interesante es la segunda parte, en la que se analiza una pieza de cada grupo. En especial, de la 1ª y 3ª examinadas podrían desprenderse importantes conclusiones, enriquecedoras de nuestro panorama teatral, que aquí -quizá por el riesgo que conlleva toda nueva afirmación en cuestión de atribuciones de obras breves- se prefieren no exponer.— **María Luisa Lobato**, "Mojigangas parateatrales y teatrales en la corte de Carlos II (1681-1700)", 569-588, utiliza documentación procedente de la sección de Varios Especiales de la Bibloteca Nacional de Madrid para presentar una serie de textos de cuyo estudio se desprende que la mojiganga parateatral dio lugar a la representada bien entrado ya el siglo XVII y se mantuvo de forma simultánea en las calles. Distingue las características de cada una de ellas y las ocasiones en que se celebraron, para concluir refiriéndose a este género que "quien surgió del paso de la calle al escenario termina el siglo asimilando el espectáculo parateatral en su interior".— **Eva Sánchez Fernández-Bernal**, "Algunas notas sobre la jácara dramática en el siglo XVII", 589-601, se ocupa de este género teatral breve entre los breves (150 versos, aproximadamente) y establece su origen basándose en la opinión de Emilio Cotarelo, que rebatirá la siguiente comunicación. También de acuerdo con el mismo crítico, indica los nombres de sus mejores autores. El trabajo contiene referencias al lugar que ocupa en el espectáculo, a los fáciles trasvases entre géneros breves y a las peculiaridades de sus protagonistas, entre los que el 'jaque' será reemplazado a fines del siglo XVII por guapos, valientes y gorrones, con una clara desviación de estos géneros hacia lo costumbrista. Apuntamos la posibilidad de intentar rescatar partituras musicales y establecer sus conexiones con textos de jácaras conservadas.— **José Luis Alonso Hernández**, "Los lenguajes de la jácara en su metamorfosis", 603-622, ofrece nuevas perspectivas acerca del origen y esencia de la jácara, mientras rebate teorías comúnmente aceptadas sobre esos puntos, a partir de afirmaciones de González de Salas, Corominas y Cotarelo. Entiende por jácara "una composición literaria escrita en germanía; con un soporte dramático de varios actores destinada a ser representada, cantada y/o recitada, en el teatro según los ejemplos más antiguos muy anteriores a Quevedo; cuyo nombre aparece de manera tardía en Cervantes; que procede del 'villancico, folía, ensalada' (...) y desemboca, completamente degenerada, en el baile (...); y que encuentra su principio de degeneración en Quevedo, y acaso antes, paradójicamente considerado su inventor, al perder lo más característico: el lenguaje de germanía".— **Rosalía Fernández Cabezón**, "Pervivencia de Calderón de la Barca en los albores del siglo XIX: *El Soldado exorcista* de Gaspar Zavala y Zamora", 623-635, se ocupa del entremés calderoniano *El Dragoncillo* -objeto en fechas algo anteriores a las de este estudio de dos magníficos estudios de Jean Canavaggio y Marc Vitse, en los que se ocupaban de sus relaciones con *La cueva de Salamanca* de Cervantes, que

aquí solo se cita- trabaja a partir de esa pieza de Calderón, relacionándola con la de Zavala y Zamora en cuanto a su versificación, lenguaje, juego escénico y personajes. Las mayores diferencias vendrán de la originalidad de dos de ellos: el Romo y la tía Berruga, "que permiten sendos diálogos con Casilda, donde el dramaturgo, por boca de estos personajes, puede exponer su propio pensamiento". Idea esta última opinable, pues incluso autores con amplia producción, como Calderón de la Barca, nos sorprenden con el juego de contrastes ideológicos entre lo que expresa en el teatro mayor y lo que dice en su teatro breve. La pieza del siglo XIX, concluye la autora del estudio, "no es una mera refundición, sino una versión que mantiene la estructura tradicional (...) pero con una intención crítica y moralizante propia de su tiempo".

III. REPRESENTACIONES Y FIESTAS

Carmen Sanz Ayán, "La crisis económica durante el reinado de Carlos II y su influencia en el mundo del teatro", 649-667, distingue periodos en la actuación de la Hacienda Real durante el reinado de Carlos II, que estarían en relación con la evolución económica del mundo teatral en el mismo tiempo. Toma la documentación base de su estudio de los contratos de arrendamiento de corrales de comedias en Madrid -*Fuentes* de Shergold y Varey- y se centra en los fiadores de los arrendadores y en los mismos arrendadores, que se ocupan desde la contratación de compañías hasta la financiación de los gastos de éstas, por lo que son verdaderos "banqueros del negocio teatral". Por otra parte, el teatro se convierte en un negocio más, del que se estudian los principales protagonistas.— **Pedro Ojeda Escudero** y **María Jesús Díez Garretas**, "Algunos problemas del teatro en el reinado de Carlos II: repercusiones del impago de las entradas", 669-677, aportan un documento inédito, fechado en 1698 y localizado en el Archivo General de Simancas. Está firmado por la Junta de Corrales y se dirige al rey, manifestándole la situación insostenible desde el punto de vista económico provocada por el impago de entradas a los corrales de comedias; recoge la relación de perjudicados, quiénes son los que se niegan sistemáticamente a ese pago y sugiere medidas para resolver el conflicto. La comunicación añade algunos datos más a los esenciales del documento y señala que ese problema junto con las controversias sobre la licitud del teatro fueron los más importantes del teatro barroco.— **Harm den Boer**, "El teatro entre los sefardíes de Amsterdam a fines del siglo XVII", 679-690, aduce pruebas de la afición a la 'comedia nueva' por parte de los sefardíes procedentes de España y Portugal, establecidos durante el siglo XVII en Amsterdam. La primera parte se dedica al estudio de las representaciones que tuvieron lugar en ese periodo, entre las que destacan las producciones de Miguel de Barrios, para pasar en la segunda parte a analizar las ediciones de colecciones de comedias en 1697 y 1704, con la particularidad de que ocultan que el lugar de impresión es Amsterdam y lo sustituyen por las ciudades católicas de Colonia y Bruselas, respectivamente. Los motivos que expone den Boer para este cambio están relacionados con el temor a la censura de los rabinos y el deseo de que llegaran a un público más amplio, no judío, aficionado a este teatro.— **Giuseppe Mazzochi**, "El teatro español en Lombardía a fines del siglo XVII", 691-714, analiza con amplia y bien tratada documentación la situación e influencia del teatro español en Lombardía durante el periodo indicado. Se inicia el estudio por la descripción del ambiente cultural de esa región italiana, en la que destaca un movimiento poético anti-barroco, encabezado por Maggi y De Lemene. Faltan datos de primera mano para conocer cuál es la reacción ante el teatro que se hacía en España, pero a través de opiniones de autores italianos se puede afirmar que el teatro melodramático y el musical que estaban en boga en Italia dejaban poco margen a las tendencias hispanas. Se alaba a Calderón, mientras Lope ocupa un lugar secundario y se recogen opiniones sobre otros autores. Prima la

influencia francesa que abarca también otros aspectos de la vida italiana.— **John E. Varey**, "El influjo de la puesta en escena del teatro palaciego en la de los corrales de comedias", 715-729, nos recuerda que el público teatral madrileño que acudía a las representaciones en los corrales, estaba influido por la estética del teatro palaciego al que también tuvo acceso durante el siglo XVII. La documentación muestra que hacia fines de ese siglo se dio un incremento notable de la maquinaria teatral en los corrales, representándose obras en perspectiva al menos desde 1691. Los estudios de planos de los corrales de la Cruz y del Príncipe -de los que se adjuntan láminas- dejan constancia de la existencia de juegos de bastidores para lograr perspectivas. Se añaden testimonios de Sevilla, Valencia y Córdoba sobre la repercusión de esas escenografías en aspectos económicos. Varey se plantea cómo podían ser compatibles en una misma temporada comedias de espectáculo con otras que necesitaban los recursos normales del corral, y por qué no se refleja en la documentación del Archivo Municipal las consecuencias de la supresión de localidades en gradas y aposentos laterales, que debieron originar trastornos económicos. Las cuestiones quedan abiertas.— **Javier Navarro de Zuvillaga**, "La escenografía realizada por Gomar y Bayuca para la representación de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón, dada en Valencia en 1690", 731-762, coincide con el trabajo que casi de forma paralela llevaban a cabo Manuel Sánchez Mariana y Javier Portus, en la edición del manuscrito que contiene esa fiesta, con sus 25 grandes dibujos de los decorados utilizados para la representación original, de los que aquí se incluyen 8. Se detiene Navarro de Zuvillaga en el estudio de esos decorados y en los juegos de perspectiva, para lo que tiene en cuenta además de los dibujos conservados, las memorias de apariencias que Calderón escribió de forma detallada para esta obra.— **Antonia Martín Marcos**, "El actor en la representación barroca: verosimilitud, gesto y ademán", 763-774, se plantea en qué consistía el ideal de perfección del actor del siglo XVII, a lo que responde -basada en testimonios de la época- que en la sabia combinación de naturaleza y arte. Sigue especialmente a López Pinciano y su ideal de verosimilitud. Rechaza, por tanto, opiniones de críticos modernos que discrepan de la importancia de la identificación de personaje/actor. Sin embargo, en el caso de José María Díez Borque, creemos que es compatible su teoría de que existe en el Barroco una tendencia a romper la ficción escénica -atestiguada en numerosos documentos- con la identificación citada, que se mantiene a lo largo de la obra y que es precisamente la causante del efecto sorpresa cuando se interrumpe repentinamente. Se examinan, con los muchos límites que impone la brevedad, diversos gestos tipificados, por los que el espectador teatral conocía inmediatamente qué personaje tenía ante sí. El estudio de las acotaciones y las referencias de los parlamentos podrían contribuir a ampliar ese elenco.— **Kazimierz Sabik**, "El teatro de tema mitológico en la corte de Carlos II (texto y escenografía)", 775-791, hace una relación de los autores que cultivaron el tema mitológico en el teatro de esa época y analiza, por tanto, la producción de Juan Vélez de Guevara, Juan Bautista Diamante, Agustín de Salazar y Torres, Melchor Fernández de León, Marcos de Lanuza, Pablo Polope y Francisco A. de Bances Candamo. Especifica también cuáles fueron las fuentes utilizadas, antes de establecer relaciones entre las piezas de los autores citados y las de Calderón representadas durante la misma época, que alcanzaron categoría de drama, mientras sus coetáneos y sucesores trataron de innovar cultivando temas y llevando a escena personajes ausentes en las obras calderonianas.— **María Luisa Tobar**, "Pablo Polop: de colaborador de Calderón a autor de fiestas palaciegas", 793-810, da referencias biográficas y relativas a la actividad teatral de este dramaturgo, a partir de una documentación minuciosa. Su doble tarea de actor/dramaturgo le llevó a formar parte de prestigiosas compañías del siglo XVII, como fueron las de Pedro de la Rosa, Simón Aguado y Manuel Vallejo. Se conservan noticias de su actividad como autor teatral a partir de 1676, en que se estrena con la mojiganga *Los matachines de Proserpina*. Siguió figurando como actor en las listas de Agustín Manuel, José de Prado,

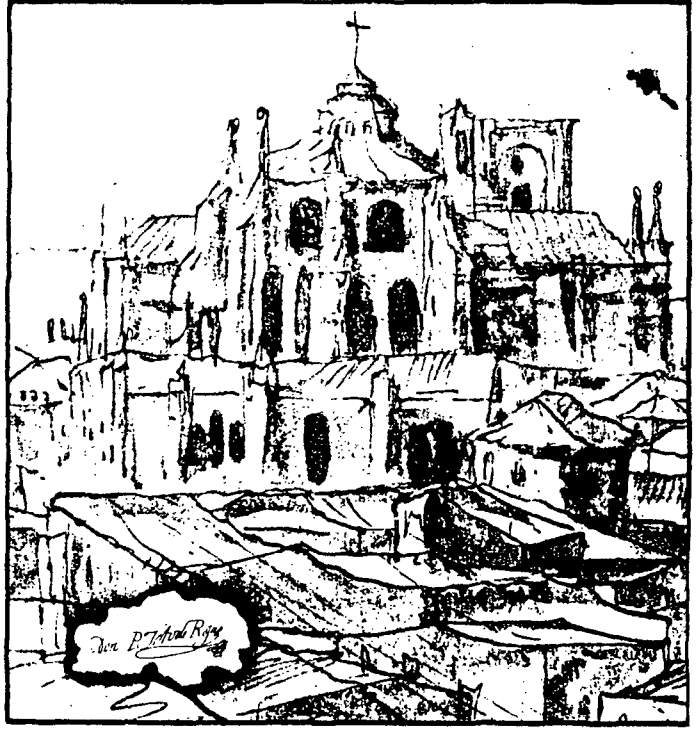
Gerónimo García y Manuel Mosquera, entre otros. En ese periodo también compuso el fin de fiesta *El labrador gentilhombre*, las obras *La perfecta Casandra, El hidalgote de Jaca, Los tres mayores ingenios, el cielo, el mar y el abismo* y quizá las piezas breves de alguna de ellas; es obra suya la zarzuela *Perfección es el desdén* y la refundición de la mojiganga *La pandera* de Calderón. Fue dramaturgo predilecto de la reina María Luisa.— **Mercedes de los Reyes Peña y Piedad Bolaños Donoso**, "El Patio de las Arcas de Lisboa a finales del siglo XVII. Comparación con el corral castellano", 811-842, presentan en páginas de gran interés, una muestra del trabajo extenso que llevan a cabo sobre el Patio de las Arcas de Lisboa. Construido a fines del siglo XVI por Fernando Díaz de la Torre -español vecino de Lisboa-, fue destruido por un incendio en 1697 y se reconstruyó con nuevas características antes de desaparecer totalmente en el terremoto de 1755. Se analiza su emplazamiento y aspecto externo, anterior a 1697, a partir de la escritura de "mediçaõ e confrontaçaõ" del Patio de las Comedias y casas anejas, escrita hacia 1696-97 y conservada en el Archivo del actual Hospital de San José de Lisboa. Se aportan planos y se reconstruyen otros de forma verosímil, útiles para establecer comparaciones con los corrales castellanos del momento. Para evitar equívocos, valga notar que por descuido de composición los pies de las láminas I y II contienen erratas, que corregimos aquí: el I debería comenzar "Fragmento de la 'Planta da cidade de Lx^{a}...' ", mientras el II no responde ni en el dibujo ni en el pie al plano al que las autoras remiten en el texto, que es un "Fragmento del plano antiguo de la parte *baixa* arruinada de Lisboa, con el plano superpuesto de su reconstrucción (Lisboa, Instituto Geográfico e Cadastral, Carta antigua, nº 354)".— **Amelia García-Valdecasas**, "Concepción de los actores en la sociedad de la época", 843-861, analiza, citando nombres concretos, algunos aspectos relativos a los actores: su origen social, su doble capacidad de actores/dramaturgos, las causas que motivaron su dedicación al teatro, la procedencia laboral y el futuro que siguió a quienes se retiraron del teatro.—**Piedad Bolaños Donoso y Mercedes de los Reyes Peña**, "Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1640-1697)", 863-902, continúan la investigación sobre ese corral. La independencia política de Portugal (1668) no influyó en la llegada de compañías españolas, que representaron en ese Patio. En un estudio muy bien documentado, las autoras siguen de modo cronológico estas actuaciones, que aclaran, además, vacíos existentes en la documentación española sobre el paradero de determinadas compañías teatrales y contribuyen a fijar fechas en las que determinados 'autores' españoles comienzan a serlo. Por su interés, nos permitimos esquematizar los años y nombres de 'autores' de compañías en aquel corral portugués: (1670-71) Francisco Gutiérrez / (1672) Escamilla no acepta ir al precio que le ofrecen; Jerónimo de Heredia / (1672-73) Miguel de Orozco e Hipólito de Olmedo / (1673-74) Carlos de Salazar / (1674-75) Félix Pascual / (-) / (1676-77) Carlos Vallejo y Gregorio Antonio / (1677-78) Carlos Vallejo / (1678-79) Carlos Vallejo (?) / (1679-80) Magdalena López y Carnacha / (1680-81) Magdalena López y Carnacha (?) / (1681-82) Isidoro Ruano / (1682-83) Alejandro Bautista / (-) / (1688-89) José de Mendiola (?) / (1689-90) Antonio Arroyo, Juan Rodríguez y José de Mendiola / (1691-92) Juan Ruiz / (1692-93) Juan Ruiz / (1693-94) Antonio de Arroyo / (1694-95) Cristóbal Caballero / (-) / (1696-97) Alfonso de Medina. Finalmente, y aunque parece que una fe de erratas ha llegado a algunos compradores de estos volúmenes, no podemos dejar de lamentar la falta de ilustraciones de las firmas autógrafas de gentes de teatro, que nos prometen sus pies de imprenta en las pp. 874, 880, 891 y 895.— **Kenneth Brown**, "Los 'juegos olímpicos' de Barcelona en 1702/1703: un episodio en la historiografía literaria y en la historia político-militar de Cataluña", 903-913, se ocupa de las representaciones dramáticas en castellano, que se celebraron esos años en Bellesguard (Barcelona). Entre la documentación de la Academia literaria "de los Desconfiados" se encuentra una loa, compuesta por don Antonio de Peguera y Aymeric, para la comedia *Los Juegos Olímpicos* de

Agustín de Salazar y Torres que se representó en la Torre de Gualbes (Barcelona). La loa de Peguera es ya una obra de propaganda anti-borbónica, que reemplazó a la primera que se representó junto a la comedia en Bellesguard y que tuvo por fin alabar a Carlos II y a Mariana de Austria.— **María José Rodríguez Sánchez de León**, "La academia literaria como fiesta barroca en tres ejemplos andaluces (1661, 1664 y 1672)", 915-926, se fija en el modo de llevarse a cabo tres fiestas: 1661 en casa de don Pedro de Córdoba y Valencia en Granada, con motivo del nacimiento del príncipe Carlos; 1664 en casa de don Rodrigo Velázquez de Carvajal, también en Granada, para celebrar la visita a esa ciudad de dos nobles; y 1672 en casa del marqués de Jamaica en Cádiz, dedicada a la reina Mariana de Austria, con motivo de su cumpleaños. Los tres festejos muestran dos variantes de la Academia barroca: la primera y tercera tienen por eje un certamen en torno al cual se desarrolla un espectáculo destinado a honrar a la Casa de Austria, mientras la segunda se centra en la justa poética en la que predomina el ambiente burlesco.— **Andrée Mansau**, "María-Luisa de Orléans: imágenes de la reina desde el matrimonio hasta la sepultura", 927-935, nos proporciona datos extraídos de diversa documentación, para seguir el itinerario -especialmente de fiestas teatrales- en honor de la reina, con motivo de su matrimonio con Carlos II en 1679. Se detiene Mansau en las fiestas celebradas en Burgos, Madrid y Guadalajara, sin dejar de lado otros aspectos relativos al arreglo personal de la reina.

Al término de la reseña de estos trabajos, sólo nos queda hacer una pequeña réplica a los editores por las erratas que en algunos momentos nos distrajeron de la lectura (trece en el vol. I, veintinueve en el vol. II y siete en el vol. III), y una felicitación por la tarea llevada a cabo para proporcionarnos estos textos, que nos dan un mejor conocimiento de los últimos años del siglo XVII y que ya son imprescindibles para todos los interesados en el teatro de esa época.

AURORA EGIDO

SILVA DE ANDALUCÍA
(Estudios sobre poesía barroca)



BIBLIOTECA POPULAR MALAGUEÑA
EDICIÓN DE BOLSILLO

Al lector o peregrino de esta *Silva de Andalucía* se le invita a pasear por el *Paraíso cerrado* o a transitar por la selva de silvas que el Barroco produjo al abrigo de los modelos clásicos, antes y después de las *Soledades* de Góngora. En el *Desengaño* de Soto de Rojas encontrará las secuelas poéticas del amor configurado como enfermedad y locura, y la presencia de una iconografía amorosa rica en imágenes y emblemas. En el margen prologal de las silvas de Estacio alcanzará las fuentes de las famosas *obrecillas* que se le cayeron de las manos a Fray Luis de León. Porque la silva aparentemente improvisada, abierta y desenfrenada, no olvidó que la esencia de la poesía es la imitación.

SERVICIO DE PUBLICACIONES
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE MÁLAGA

Págs.

I. LA SILVA EN LA POESÍA ANDALUZA DEL BARROCO 7

II. LA POESÍA DE SOTO DE ROJAS 87
1. En el *Paraíso cerrado* 89
2. La enfermedad de amor en el *Desengaño* 111
3. La iconografía amorosa del *Desengaño* 143

III. UN VEJAMEN DE 1598 EN LA UNIVERSIDAD DE GRANADA 173