PROGETTO MAMBRINO
HISTORIAS FINGIDAS

La comedia *Amadís y Niquea* de Francisco de Leiva en el teatro caballeresco del siglo XVII

Claudia Demattè
(Università degli Studi di Trento)

Abstract

En el teatro caballeresco español del s. XVII las piezas que reescriben episodios extraídos de las obras de Feliciano de Silva destacan por su abundancia. Entre los autores que llevan a las escenas estas aventuras se halla Francisco Leiva, dramaturgo ligado a la ciudad de Málaga. El presente estudio intenta subrayar la originalidad de una de las trece comedias escritas por este autor, el *Amadís y Niquea*. Última pieza del género caballeresco, la comedia se analiza tanto en relación con los problemas que plantea su puesta en escena como atendiendo al papel sobresaliente de la actriz principal.
Palabras clave: libros de caballerías; Francisco de Leiva Ramírez de Arellano; teatro del Siglo de Oro; *Amadís y Niquea*

In 16th century Spanish chivalry theatre, the plays that rewrote episodes from Feliciano de Silva's novels had considerable importance. Francisco Leiva, a playwright from Malaga, was among the authors that staged those adventures. This article aims to stress the importance of one of his thirteen plays: *Amadís y Niquea*. Being the last play of the genre of chivalric theatre, it includes a high variety of staging problems and moreover a very unusual role of the first actress.
Keywords: Spanish Golden Age Theatre; Spanish Chivalry Novels; Francisco de Leiva Ramírez de Arellano; *Amadís y Niquea*

§

La celebración en 2014 de los quinientos años de la publicación del *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva brindó la ocasión a varios estudiosos de rescatar su obra, y en el caso de la que escribe de volver a investigar el papel de los libros del autor de Ciudad Rodrigo en el teatro caballeresco del siglo XVII. De hecho, entre las conclusiones a las que había llegado en mi *Repertorio bibliografico* dedicado a este subgénero teatral (Demattè, 2005), había por lo menos dos llamativas: si Pérez de Montalbán era el dramaturgo que más había adaptado los libros de caballerías[1], quedaba claro que los libros de caballerías que fueron objeto de más reescrituras teatrales fueron los de Feliciano de Silva (Demattè, en prensa). Quisiera ahora añadir otro dato en este sentido: los personajes de Feliciano que más gustaron a los dramaturgos fueron, desde luego y por encima de todos los demás, Amadís de Grecia y Niquea, con las historias de sus amores, y señaladamente los episodios del primer

[1] Para este dramaturgo, además del portal en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<http://www.cervantesvirtual.com/portales/montalban>), véanse Demattè (2010) y Pérez de Montalbán (2013 y 2014).

encuentro entre los dos héroes y de la gloria de Niquea e infierno de Anaxtarax. Para este último episodio, que tiene lugar en los capítulos XXIX y siguientes del Segundo libro del *Amadís de Grecia*, es obligado citar la famosa pieza del conde de Villamediana, *La gloria de Niquea*, puesta en escena en las fiestas de mediados de mayo de 1622 para el cumpleaños del joven rey Felipe IV (De Armas,1984; Pedraza, 1991). El reparto de las damas que recitaron confirma la importancia del acontecimiento, ya que la señora Doña Isabel de Aragón recitaba el papel de Amadís y nada menos que la señora Infanta actuaba como Niquea, pero al mismo tiempo, y a pesar de que el texto pueda parecer poco interesante a nivel literario, destaca su importancia en la historia de las artes escénicas ya que «los creadores de *La gloria de Niquea* aspiraban al espectáculo total en que se fundieran todas las artes» (Pedraza, 1991, xiv), algo que queda confirmado por la participación en la preparación de la fiesta de los más variados artesanos, además del famoso ingeniero italiano Julio César Fontana. Es a partir de este texto como podríamos medir una de las características de las comedias caballerescas, es decir, su predilección por los episodios que brindaban la ocasión para una puesta en escena espectacular, tanto en las palabras como en el uso de las tramoyas.

El conocido episodio del disfraz femenino de Amadís de Grecia bajo la identidad de Nereida para estar al lado de Niquea en la mansión del Sultán (Libro II, cap. 87) se reescribe en dos comedias caballerescas. La primera es el *Aquiles* de Tirso de Molina, donde la historia clásica se funde con la materia caballeresca, ya que el protagonista al disfrazarse de mujer no adquiere el nombre de Pirra sino el de Nereida. La segunda pieza es un ejemplo de reescritura de segundo grado de la materia caballeresca: la comedia *El caballero dama* de Christobal de Monroy parte de la obra de Tirso para llevar a cabo bien pocas variaciones sobre el tema (Demattè, 2005).

El tercer episodio del *Amadís de Grecia* que destaca por su originalidad, la Torre del Universo construida por Alquife, Urganda y Zirfea en el *Amadís de Grecia* (Libro II, cap. 6), llamó la atención del dramaturgo Pedro Rosete Niño (1608-1659), quien compone *La gran torre del Orbe*, una de las comedias caballerescas más logradas, como destaqué en un estudio anterior (Demattè, 2006).

Paso ahora a centrarme en la pieza de Francisco de Leiva Ramírez de Arellano publicada en 1675 en la *Parte cuarenta de comedias de diversos autores*[2] y titulada *Amadís y Niquea*: quizás una de las últimas piezas, cronológicamente hablando, del teatro caballeresco barroco, y, sin duda alguna, la que menos atención ha recibido entre las obras del autor.

Considerado el primer dramaturgo malagueño, Francisco de Leiva vivió entre 1630 y 1676[3]. Se supone que pasó toda su vida en Málaga siendo clérigo menor de la

[2] *Parte cuarenta de comedias de diversos autores,* en Madrid, por Julián de Paredes, 1675, h. 98v-118v. Utilizo el ejemplar que se conserva en la Biblioteca Nacional de España: Sig. TI/16/40. Las citas proceden de esta edición mientras que la numeración de los versos es mía, ya que estoy preparando la edición crítica de esta pieza que saldrá en 2016 con un estudio preliminar que sitúa la comedia de Leiva en el marco del género del teatro caballeresco.

[3] Para su biografía véanse el estudio de 1947 de Montilla y los más recientes *Diccionario de escritores de Málaga y provincia* (pp. 463-469), Mathias, Mancini y Simini.

parroquia de San Juan. Leiva se dedicó exclusivamente al teatro y compuso trece comedias que pertenecen a los distintos géneros de la *comedia nueva*. Ann MacKenzie lo inserta entre los de la escuela de Calderón[4] por su estilo y temas tratados. En el volumen de los *Dramáticos posteriores a Lope de Vega* (BAE, XLVII), que hasta hace poco nos brindaba las únicas ediciones modernas de las obras de Leiva,[5] se recogen cuatro piezas: una comedia histórica (*La mayor constancia de Muchio Escévola*), una de figurón (*Cuando no se aguarda y príncipe tonto*) y dos de enredo, *El socorro de los mantos* (Arellano, 2001, 174) más *La dama presidente*[6], considerada, ésta última, una de sus más brillantes piezas. Pero tenemos constancia del éxito en las escenas del siglo XVII de este dramaturgo, éxito confirmado por la publicación en la *Parte Treinta y una de Comedias nuevas* (Madrid, Josef Fernández de Buendía, 1669) de una comedia suya bajo el seudónimo de Carlos de Arellano, *El socorro de los mantos*, mientras otras tres aparecieron en la *Parte cuarenta de comedias nuevas de diversos autores* de 1675, entre las cuales figura la comedia caballeresca en la que quiero centrarme.

En su pieza *Amadís y Niquea* Francisco de Leiva parte de un episodio muy conocido del *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva: en los capítulos 87-95 del Segundo Libro, Gradamarte propone a su amigo que se disfrace de mujer para presentarse en la corte de Niquea, a la que Amadís pretende, y el héroe griego se viste así de

> una ropa [d]e xamete indio bordada de trenas de oro [...] y cogiendo los sus muy hermosos cabellos, los prendió con una red de plata poblada de argentería, [...] y puestos unos ricos çarcillos en las orejas, quedó tan hermoso qu'el rey Gradamarte quedó espantado. [...] Él, tomando un espejo para se mirar, de la cual vista no fue poco no le acontecer lo que a Narciso, porque la su hermosura era tanta que, si aquella no por quien se hazía, no [o]viera otra que en aquel hábito le pudiera igualar (*Amadís de Grecia,* 444-45).

De las relaciones entre el hipotexto y la pieza me ocupé en otro trabajo (Demattè, en prensa), aquí voy a centrarme en la peculiar y originalísima caracterización de los actores y de las actrices y además en la complejidad de la puesta en escena.

Si miráramos las intervenciones de Amadís en la pieza, aun antes de proceder a cualquier cálculo, nos daríamos cuenta de que este papel resulta presente prácticamente en todas las escenas.[7] Analizando más atentamente descubrimos que la persona que recita el papel de Amadís reúne en realidad tres papeles: el de Amadís; el de Nereida, nombre femenino de Amadís disfrazado de mujer, y por último el de Balarte, ya que este príncipe pretende la mano de Niquea y posee una banda mágica que, al lucirla, le convierte en Amadís. Esta magia se debe a la maga Estivela, ayudante de Balarte, y apunta al hecho de que Niquea está enamorada de Amadís, a

[4] A. MacKenzie, 1993; Urzáiz, 2002, pp. 391-393. Véase también el estudio clásico de Del Pino y el artículo de Mesonero Romanos.

[5] Véanse a este propósito las ediciones críticas de E. Garcés y C. Cuevas a partir de 1994.

[6] Sobre las figuras de Casandra y el duque de Florencia, los protagonistas, véase M. Mac Kenzie, 2010, p. 234.

[7] Remito a la edición crítica de esta comedia que estoy preparando para el análisis puntual de la presencia en el tablado de Amadís.

quien ha visto tan solo en retrato, ya que es el acérrimo enemigo de su padre. Balarte considera entonces que con el aspecto de Amadís podrá llegar a acercarse a la princesa y declararle su amor. Los tres papeles se reunen bajo un mismo «recitante», término que Lope utiliza en su *Arte Nuevo*. Al observar la única edición impresa conservada de esta comedia, en la *Parte cuarenta*, reparamos en que el mismo dramaturgo había dejado bien claro que el papel de Amadís lo tenía que hacer una mujer: «Amadís, que lo hace mujer» (98r). No solo, sino que las acotaciones a lo largo de toda la pieza nos describen puntualmente cómo se lleva a cabo la puesta en escena y sobre todo cómo tienen lugar los cambios de papel de la actriz que hace de Amadís-Nereida-Balarte. En la primera escena en la que Amadís sale con su nueva identidad femenina, la acotación dice: «Salen Amadís de esclava con hierro, y Turín de Mercader» (105r) y Niquea, quien ha visto al héroe griego solo en retrato hasta el momento, observa «No he visto cosa en mi vida / a Amadís más parecida» (ivi). Aprendemos en este momento que el hecho de llevar hierro en la cara, símbolo de su calidad de esclava, como era tradición, se convierte en marca de reconocimiento para el personaje de Nereida. Ya Lope había tratado este tema en *La esclava de su galán*, con Elena, quien ha escogido la identidad de Bárbara para servir a su amado:

DON FERNANDO ¿Cómo, Bárbara, ese clavo
os puso en la barba?
ELENA Fue
presumir, amenazando
rendir mi pecho a su gusto,
en defensa de mi honor,
y como sé que le traigo,
lunar de mi honor le llamo,
que como ponen blasones
los que empresas acabaron,
puso por armas mi honor
hierro negro en campo blanco (vv. 167-177) [8].

Cuando Elena –por fin– descubre su identidad a su amado don Juan, lo hace de esta forma:

Fingí hierros en mi cara,
porque están los verdaderos
en el alma, señor mío,
donde no los borra el tiempo.
Hierro es este de mi cara,
porque el del alma es acierto,
que solamente por mí
se dijo acertar por hierro (vv. 774-781).
[...]
que hubo una mujer que fue
por solo agradecimiento

[8] *Parte veintecinco, perfeta y verdadera, de las Comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio,* Zaragoza, por la viuda de Pedro Verges, a costa de Roberto Devport, 1647 (edición digital en la Biblioteca Cervantes Virtual). Sobre esta pieza posiblemente compuesta en 1626, véase Cornejo, 2003.

esclava de su galán,
por el nombre y por los hechos (vv. 780-793).

En el caso de Nereida, de nuestra pieza se marca su ser «siervo libre de amor» de la princesa, como Amadís mismo afirma en el primer encuentro con Niquea:

AMADÍS (...) que solamente por vos
traigo, señora, este hierro.
NIQUEA ¿Por mí el hierro traéis?
AMADÍS Sí.
NIQUEA Cuál es la causa no advierto.
AMADÍS Por buscar en vos mi acierto
he hallado el yerro en mí (vv. 1065-1075).

El segundo objeto identificador es la banda, que señala a Balarte bajo la apariencia de Amadís, mientras, por supuesto, cuando Balarte está al paño sin banda, es un actor y no una mujer quien recita este papel:

BUSENDO Si has acabado el exordio,
reparo, señor, que fuera
bueno, que con esa banda
hiciéramos la experiencia
desta *mutacio caparum*,[9]
porque veamos si es cierta,
no sea el diablo, señor,
que la señora hechicera
nos dé perro, y cuando aguardas
que en Amadís te convierta,
que según de su hermosura
a voces la fama cuenta,
¿lo mismo es que si en Narciso,
o Adonis te convirtiera? (vv. 1502-1515)
[...]
No quieres que me de miedo
el ver que una banda pueda
en un instante hacer lo que
el barbero en hora y media.
AMADÍS ¿Qué ha hecho?
BUSENDO Dejarte sin barbas (vv. 1564-1568).
[...]
pero aora he reparado:
le pareces a Nereida
como un huevo al mesmo huevo

[9] Con *mutatio caparum*, vulgarizada en latín macarrónico por el gracioso, se alude a la ceremonia de cambio de capas rojas forradas de piel por otras moradas, de seda, propia de los cardenales y miembros de la curia romana en ocasión de la Pascua de Resurrección. De la misma ceremonia se burla Ariosto en la *Sátira II* y Cervantes tanto en el *Quijote* (I, 21) como en el *Coloquio de los perros*. Véase a este propósito Muñoz Iglesias, 1989.

menos el hierro eres ella (vv. 1574-1577, cursiva añadida)[10]

La primera actriz a estas alturas tiene ya casi por completo el dominio en la presencia en el escenario, y los cambios de papel (y de objetos escénicos) se llevan a cabo rápidamente, según nos detallan de forma pormenorizada las acotaciones que acompañan cada cambio. Y cuando el desenlace pide la presencia de dos de los personajes interpretados por la misma actriz, el uso de la mascarilla y de un paño que cubre la cara mientras duerme soluciona el apuro. Elijo uno de los momentos de la segunda jornada:

Éntranse los tres por una puerta y salen por otra Niquea y una mujer con los mesmos vestidos de Amadís, la mesma banda y la mesma mascarilla que como dicho es de tapar todo el rostro y al salir al paño haga la mujer acciones de hablar y habla por ella Amadís detrás del paño

MUJER SEÑ. AMADÍS ¡Que esto mi fortuna ordena!
NIQUEA Mira si viene...

Cuando se entró Amadís, pónese brevemente el hierro, quítase la mascarilla y el sombrero y asómase aora a una reja que habrá, de manera que solo se le vea la cabeza

AMADÍS ¡Qué miro!
BUSENDO Asomada está a la reja.
AMADÍS ¿Con un hombre? ¡Ah cielo impío!
¿con máscara? ¡O quién tuviera
una espada! ¿Mas qué aguardo
que por ella no voy?

Quítase de la reja. Quítase el hierro, pónese el sombrero y la mascarilla

BUSENDO Ea,
que ya se ha ido.
NIQUEA Pues volvamos
a la otra cuadra.

Al entrarse haga la mujer acciones de hablar y hable Amadís al paño por ella y entran por una puerta y salen por la otra

MUJER SEÑ. AMADÍS Que sea
estorbo...

Éntranse aora. Salen por la otra puerta, Amadís por la máscara y sin hierro como antes y su banda, y prosigue

...una humilde esclava
de gozar vuestra belleza.
BUSENDO *Ap* Ea, Balarte, ¿qué aguardas
que la ocasión no aprovechas?
¿no ves que durar no puede
de este disfraz la cautela? (vv. 1647-1662)

[10] Nótese la referencia a las marcas que de ahora en adelante el público tendrá que tener en cuenta para reconocer qué papel está recitando la actriz protagonista.

Las acotaciones de las escenas aclaran puntualmente cómo se lleva a cabo este triple papel de la actriz que hace de Amadís, Nereida y Balarte (por ejemplo: *Quítase el hierro, pónese el sombrero, y la mascarilla)*, pero hay que aclarar que, por supuesto, todos los diálogos recitados por la actriz protagonista llevan en el texto como personaje a *Amadís* y en las acotaciones siempre se advierte si va vestido «de hombre» o «de esclava», aunque son dos las marcas realmente distintivas, es decir, el hierro de esclava y la banda.

No falta de todas formas ocasión en la que alguien avise verbalmente al espectador, como acabamos de ver, de quién se halla delante de nosostros a través de unos versos que confirman la señal identificadora

BALARTE *Ap* La banda

Saca la banda

saco y en la forma quiero
convertirme de Amadís (vv. 1995-1997).

Incluso en algún momento se corre el riesgo de que todo el castillo de mentiras se venga abajo:

BUSENDO ¿Y por qué quitado
te has la banda? ¿Di, te ha dado
la transformación fatiga?
BALARTE Estando cerrado aquí
si llamaren, fácil es
ponerme la banda, pues
la tengo en la mano (vv. 2207-2213).

A menudo el agente es el gracioso que nos sugiere a quién está representando en ese momento la actriz que hace el triple papel, recordando a través de un comentario, a menudo metatextual, muy explícito, que toda la pieza se rige sobre el adecuado uso del disfraz oportuno:

BALARTE Pues saco la banda.
BUSENDO ¿Ah,
qué aguardas cuerpo de Cristo,
no te la pones?
BALARTE Demos por aquí la vuelta
para salirle al encuentro.
BUSENDO *Y ustedes estén alerta*
a aquestas transformaciones,
que peligra la comedia
si no se pone cuidado.
BALARTE Ya empieza
a ejecutarse mi engaño (vv. 1548-1558, cursiva añadida)

Por supuesto la pieza en sus escenas cumbres adquiere una tal rapidez en los cambios que no es nada fácil seguir el complicado enredo de disfraces: en la tercera

jornada Amadís, después de haber estado al paño observando a Niquea, deja el vestido de esclava, sale «de hombre con la banda, quita el hierro», siendo entonces Balarte quien poco después «Éntrase poniendo la banda y salen por la otra puerta Niquea y Amadís de hombre acabándose de acomodar la banda» (112r). Cuando al final los dos pretendientes corren el riesgo de encontrarse al mismo tiempo en el escenario, tenemos la acotación, para Amadís: «Vase. De hombre con la banda sin hierro y salen Balarte con cadena y Busendo, y trae Balarte la banda en la mano», detalle que nos avisa de que en este momento Balarte tiene su aspecto «real» y no el mágico. Pronto se hace necesario el uso de una segunda actriz que permite estos cambios de papel entre Balarte y Nereida: su papel es instrumental (y no figura en el reparto) ya que en ningún momento vemos su cara, tapada en toda ocasión por una mascarilla o un pañuelo para representar a Balarte, a Amadís y a Nereida al mismo tiempo en el escenario o dejar tiempo a la protagonista para que cambie su traje. Encerrado en la prisión, Balarte escribe una carta de desafío, pero queda interrumpido por una visita inesperada, el alcaide, y se hace necesario un cambio de actores en el escenario ya que se supone que Amadís está encerrado: así Busendo «cierra la cortina, y quede encubierto» Balarte, y «quítase Balarte y pónese Amadís en su lugar» (114r) hasta que «abre. Tira la cortina y parece Amadís de el género que quedó Balarte» (ivi). Acabada la escena, Balarte «quédase dormido con el lienzo en los ojos de manera que le tape todo el rostro» (114r), se vuelve a cerrar la cortina y así «de esclava con el hierro, quítase Amadís y pónese en su lugar la mujer que lo finge el modo que Amadís quedó» (ivi).

En la escena final se presenta el espectáculo caballeresco por excelencia, el torneo para obtener la mano de la dama, donde el público «real» queda apuntado en las acotaciones: «descúbrese un balcón donde estará el rey y las damas se sienten por sus orden» (117v). Recordemos que al desafío lanzado por Amadís/Balarte para la mano de Niquea se ha adelantado Gradamante, quien en nombre de Amadís/Nereida sale, antes que nadie, para aceptarlo y según las leyes del campo, el primero en presentarse luchará primero con el contendiente. Así que Nereida pide permiso al rey, y volverá a vestir el traje de hombre, interpretando a Amadís. El juego escénico representa, de hecho, un fenómeno especular con la realidad: la actriz que representa a Amadís lleva faldas cuando es Nereida (es decir, un papel femenino), pero no hay que olvidar que se trata de un disfraz de mujer para un personaje masculino interpretado por una actriz. El problema se plantea metateatralmente en la pieza:

REY ¿Pero la objeción, Nereida,
que me pondrá todo el reino
de que a una mujer permito
el campo?
TURÍN Ajustado está eso,
con que la historia lo dice,
que aquí no lo componemos (vv. 2686-2691).

Ya en otro momento Amadís había justificado su actitud apoyándose en la tradición antigua, aunque con menos resultados, frente a la oposición de Gradamante a su propuesta de disfraz femenino:

AMADÍS [...] Pues si Hércules, si Aquiles,
si Iupiter satisfacen
con su valor mi valor,
mi disfraz con sus difraces...
[...]
AMADÍS ¿Qué dices?
GRADAMANTE Señor, negarte
no puedo que su hermosura
es la mayor de las grandes,
que la quieras no te culpo
pero cúlpote el viraje
que hoy en tu valor intentas
y aunque quieras disculparle
con ejemplos fabulosos
eso en las fábulas cabe,
que al fin son ficciones todas,
y cuando fueran verdades,
la acción que es mala por sí
nunca deja de llamarse
mala porque haya habido
otros que la ejecutasen,
pues cuando la obraron ellos,
también sería culpable (vv. 657-678).

Volviendo a la escena final del torneo, el hecho de que los caballeros se presenten armados de todo punto, y por supuesto con yelmos calados, facilita la puesta en escena: la acotación de todas formas es muy larga y detallada.

Vienen por palenque Busendo con tres lanzas, Gradamante como padrino y Balarte armado de todas armas con la banda puesta y Turín con otras tres lanzas, Rodulfo por padrino y Amadís armado, hacen las cortesías al rey, toman puestos, los padrinos les miden las armas, toma su lanza cada uno, háyase puesto una valla donde las jueguen, corren las tres, y después sacan las espadas y riñen, mejorándose siempre Amadís, hasta que Balarte cae (v. 2779, f. 118r)

Acto seguido, la desesperada Niquea baja al campo de batalla para embestir a Nereida acusándola de haber matado a Amadís, y solo tras la intervención de las magas, quienes quitan la banda mágica a Balarte y le descubren el rostro, la comedia tiene un final feliz:

AMADÍS Mis deseos premió amor.
NIQUEA A hablar de gusto no acierto.
[...]
BUSENDO Yo me huelgo
de verle tan consolado
y aquí, Senado discreto,
casándose con Niquea
Amadís, tiene fin esto.

Y don Francisco de Leiva
hoy rendido a los pies vuestros
no os pide vitor, os pide
perdón de sus muchos yerros (vv. 2960-2969).

El éxito de estos cambios de papel, y de la presencia tan prolongada en el tiempo de una mujer en traje varonil en el tablado se comprueba en las informaciones sobre su puesta en escena que tenemos. A pesar de que se trata de representaciones posteriores en más de veinte años a la muerte de Leiva, los datos resultan sumamente interesantes. En 1697 en Valladolid la compañía de José de la Rosa y Ardara llevó al tablado la comedia de Leiva Ramírez en un conjunto de unas treinta comedias entre el 8 de abril y el 8 de junio, es decir entre Pascua de Resurrección y hasta acabadas las fiestas del Corpus. No muchos títulos se repitieron, y menos aún en días seguidos, como pasó en el caso de *Amadís y Niquea*, puesta en escena el 12 y el 14 de abril, siendo el 13 día de descanso de la compañía[11]. José de la Rosa y Aldara había protagonizado la temporada teatral primaveral también el año anterior y podía contar entre sus actrices con Serafina Manuela, primera dama, y en ocasiones con Luisa Fernández, quien integraba en algunas ocasiones el reparto. Así ocurrió con dos comedias puestas en escena el 6 de julio. Con toda probabilidad habría podido ser una de las dos actrices la que llevó a cabo el papel de Amadís: Serafina Manuela era actriz, pero también autora y su compañía se documenta a partir de 1680[12]. Como actriz tenemos constancia de que fue segunda dama en la compañía de Eufrasia María de Reina (1684) y de Miguel de Castro (1688) mientras que en 1692 la hallamos como primera dama de la compañía de José Antonio de la Rosa y Ardara y su mujer Manuela Pereira para la temporada teatral de Pascua hasta Carnaval en Burgos. En 1696 la compañía de Serafina Manuela representó en Valladolid entre enero y marzo. Por otra parte Luisa Fernández era *figlia d'arte*, hija de la actriz Águeda de Ucedo, y hermana de las actrices Vicenta y Antonia Fernández y hermanastra por parte de madre de los actores Ramón Verdugo y Jacinto Verdugo. A partir de 1692 tenemos constancia de que detentaba el papel de segunda dama en la compañía de José Antonio de la Rosa, junto a su madre quien actuaba como legítima administradora de Luisa. Aunque no se nombre en el caso de la puesta en escena de *Amadís y Niquea*, sabemos que Luisa tuvo el papel de primera dama en 1697 para tres representaciones de dos comedias cerca de Palencia, en Ampudia, el 6 de julio.

La segunda compañía que llevó a escena la pieza que nos ocupa fue la de José Garcés, conocido autor, actor longevo, pues representó el papel de primer galán hasta los 85 años, edad en que murió, y dramaturgo de varias obras, loas y bailes (Urzáiz, 2002, I, 335). En este caso sabemos que en Madrid en 1711 se representó tres veces el *Amadís y Niquea*, siendo el día sábado 3 de octubre el primer día de representación, con un promedio de 300 espectadores según las investigaciones de Varey y Shergold (1992, 430). En este año nos consta que formaba parte de la

[11] Alonso Cortés (1923); para todas las informaciones sobre las compañías y las actrices que cito en mi trabajo, véase también DICAT.
[12] Según M. de Salvo (2008b, 537), Serafina Manuela ejerció entre 1682-1696 sea como autora, sea como actriz.

compañía de Garcés su cuñada Agustina Mosquera, quien representaba papeles de sobresalientes. Agustina era hija del autor Manuel de Mosquera y de la actriz María de Cisneros y su hermana o hermanastra era Josefa Cisneros, casada con José Garcés (De Salvo, 2008b, 563). Ejerció entre 1697 y 1712, y antes de entrar en la compañía de este último, representó sobresalientes en la compañía de José Andrés en Mallorca (1700-1703) y en la de Salvador de Navas en Valencia (1704), tanto que no nos resulta difícil pensar que podría muy bien encajar en el triple papel de Amadís/Nereida/Balarte.

El papel destacado de una mujer en la comedia no es caso exclusivo del *Amadís y Niquea*[13]. En algunas de sus piezas Leiva privilegió los papeles de mujeres anticonformistas y con una presencia escénica importante: pensemos en *El socorro de los mantos*, que se abre de forma bastante original, situándonos en el cuarto de doña Beatriz, la protagonista, quien ya ha dejado entrar a su galán don Diego en casa y se ve sorprendida por su hermano Fernando y con gran rapidez y desenvoltura tapa con un manto a su pretendiente y sale sin apuro de la peligrosa situación; por otro lado doña Leonor, que actúa como coprotagonista junto a Beatriz, sorprendida por su hermano don Diego en compañía de don Fernando, se finge criada de su criada tapándose con manto hasta que decide destaparse y enfrentarse a su pretendiente cuando éste le confiesa al amigo que su amor es pura burla. Poco después Leonor escucha al paño la conversación de don Fernando con don Pedro, otro pretendiente de la dama, y sale para intervenir y protestar acerca de la actitud de don Fernando. Tanto el papel de Leonor como el de Beatriz son en esta pieza muy «modernos» por su oposición al control de los hermanos en tema de bodas[14].

Al mismo tiempo podríamos observar que la pieza *La dama presidente* utiliza una vez más del disfraz varonil de la actriz protagonista, quien es tan inteligente (y desdeñosa) que pasa el tiempo estudiando y ayudando al padre a solucionar pleitos. Cuando es su turno de sufrir un desengaño amoroso, Ángela no tarda en disfrazarse de hombre y perseguir a su galán hasta la corte de Florencia, donde por sus dotes es nombrada magistrado supremo o presidente. Una vez más el papel de la protagonista ocupa un número de versos y escenas muy alto en todos los actos y su presencia en la escena en traje varonil («de hombre, con hábito de consejero»[15]) ocupa todo el tercer acto.

La pasión por la materia caballeresca no es algo que encontramos tan solo en *Amadís y Niquea*: no hay que olvidar que el príncipe de Tracia es el protagonista de *El príncipe tonto*, mientras que el soberano de Grecia y su corte protagonizan la pieza *No hay contra un padre razón*, pero destaca sobre todo una escena de *El socorro de los mantos*

[13] Véanse Giuliani y Ferrer Valls y la bibliografía allí citada para un acercamiento al tema de la presencia de las actrices en escena en las obras de Lope de Vega.

[14] R. Mesonero Romanos, en un artículo del *Semanario pintoresco español* (9/05/1892, 6-8) dedicado al teatro de Leiva, añade una nota acerca de la relación de Fernando en *El socorro de los mantos*, que «granjeaba muchos aplausos» a principios del XIX, cuando el actor Isidoro Maiquez recitaba estos versos transportados a la comedia *Cuantas veo tantas quiero* de los dramaturgos S. Rodríguez de Villaviciosa y F. Avellaneda de la Cueva y Guerra (publicada en la *Parte veinte y cinco de Comedias Escogidas*, Madrid, Domingo Garcia Morrás, 1666). Estos mismos datos se recopilan en la edición de las comedias de Leiva en la BAE, vol. XLVII.

[15] *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, BAE, XLVII, 375.

en la que don Fernando habla del amor y queda claro el guiño de ojo al género caballeresco (pero también al género teatral):

> La mujer es bien y es mal,
> admítola y huyo de ella:
> porque esto de enamorarse
> solo se usa en la comedia
> o en las selvas encantadas
> de don Belianís de Grecia[16].

Sin duda alguna la pieza *Amadís y Niquea* llevaba a la escena todo el encanto de los libros de caballerías, disfrutaba de la técnicas más adelantadas de tramoyas, pero sobre todo brindaba la oportunidad de lucir las dotes artísticas de una actriz que desde luego tenía que ser «sobresaliente»[17]. Quién sabe si el dramaturgo malagueño pensaría en alguna actriz en concreto a la hora de elegir la materia caballeresca y el complicado enredo de un papel triple para una misma estrella del escenario[18].

§

[16] *Ibid.*, 388.

[17] Utilizo este término entre comillas por cuanto en el último tercio del siglo XVII indicaba «el papel extraordinario, y por tanto puntual, que como fuerzas de lucimiento, algunas reconocidas especialistas de la escena desempeñaron en el marco de determinadas representaciones y festejos» (De Salvo, 2008a).

[18] El objetivo de este artículo es presentar una pieza de la que estoy preparando la edición crítica que aparecerá en breve donde se profundiza en el ambiente teatral de la Málaga de finales del siglo XVII al estudiar las compañías allí presentes y sus relaciones con Francisco de Leiva. Remito a la introducción de mi edición crítica del *Amadís y Niquea* para estos datos.

Bibliografía citada

Textos primarios:

Amadís de Grecia = Silva, Feliciano de, *Amadís de Grecia*, ed. de Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.

Amadís y Niquea = Leiva Ramírez de Arellano, Francisco de, *Amadís y Niquea*, en *Parte cuarenta de comedias de diversos autores,* Madrid, Julian de Paredes, 1675, ff. 98v-118v. Localización: Biblioteca Nacional de España: Sig. TI/16/40.

Dramáticos posteriores a Lope de Vega, Biblioteca de Autores Españoles, vol. XLVII, Madrid, Atlas, 1951.

Leiva Ramírez de Arellano, Francisco de, *Una comedia y dos entremeses inéditos* ed. crítica, prólogo y notas de Cristóbal Cuevas y Elena Garcés, Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 1994.

—, *Comedias,* ed., prólogo y notas de Julio Mathias, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 1999.

—, *No hay contra un padre razón. Comedia,* ed. de Elena Garcés, Málaga, Diputación Provincial de Málaga (Clásicos Malagueños, 12), 2005.

Pérez de Montalbán, Juan, *Primer tomo de comedias*, ed. de Claudia Demattè, Kassel, Reichenberger, 2013, vol. 1.1: *A lo hecho no hay remedio y príncipe de los montes* (ed. Claudia Demattè); *Cumplir con su obligación* (ed. de Katerina Vaiopoulos); *Lo que son juicios del cielo* (ed. Daniele Crivellari);

—, *Primer tomo de comedias*, ed. de Claudia Demattè, Kassel, Reichenberger, 2013, vol. 1.2: *El hijo del Serafin, San Pedro de Alcantara* (ed. de Esther Borrego Gutiérrez); *Los templarios* (ed. de Ester Rodríguez del Cerro)*; La doncella de labor* (ed. de Maria Grazia Profeti), Kassel, Reichenberger, 2014.

Villamediana, Conde de, *La Gloria de Niquea*, Ed. facsimilar de Felipe B. Pedraza Jiménez, Festival de Almagro, Almagro, Universidad de Castilla la Mancha, 1992.

Estudios críticos:

Alonso Cortés, Narciso, *El teatro en Valladolid*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1923.

Arellano, Ignacio, *Calderón y su escuela dramática*, Madrid, Laberinto, 2001.

Cornejo, Manuel, «*La esclava de su galán* (¿1626?): nuevos datos acerca de las estancias sevillanas de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 9 (2003), pp. 195-210.

De Armas, Frederick, «Villamediana's *La gloria de Niquea*: An Alchemical Masque», *Journal of Hispanic Philology*, 8 (1984), pp. 209-231.

De Salvo, Mimma, «Mujeres en escena: las primeras damas en el teatro español de los Siglos de Oro», Midesa, 2008 (a), ed. digital *on line* : < http://www.midesa.it/articoli.html >.

—, *La mujer en la práctica escénica de los Siglos de Oro: la búsqueda de un espacio profesional*, Midesa, 2008 (b), ed. digital *on line* :
< http://www.midesa.it/articoli.html >.

Del Pino, Enrique, *Tres siglos de teatro malagueño*, Málaga, Universidad de Málaga, 1974.

Demattè, Claudia, *Repertorio bibliografico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2005.

—, «*La gran torre del orbe* de Pedro Rosete Niño como ejemplo de la comedia de caballerías del s. XVII», en *La comedia de caballerías,* ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 137-148.

—, «Del libro a las tablas: la comedia *Las aventuras de Grecia* como ejemplo de reescritura burlesca de la materia caballeresca», en *Amadís de Gaula, quinientos años después (estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, ed. José Manuel Lucía Megías y Mª Carmen Marín Pina, col. Ana Carmen Bueno Serrano, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 175-190.

—, «El proyecto "Un autor madrileño recuperado: Juan Pérez de Montalbán"» en *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega*, ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada, Olmedo, Universidad de Valladolid, 2010, pp. 401-408.

—, «El triunfo de Feliciano de Silva en el teatro caballeresco del siglo XVII», en *Feliciano de Silva y sus libros: 500 años del Lisuarte*, ed. Axayácatl Campos García Rojas y Aurelio González, México D.F., Colegio de México, en prensa.

Diccionario de escritores de Málaga y provincia, ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, Castalia, 2002.

DICAT = *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT), Kassel, Edition Reichenberger, Colección Teatro del Siglo de Oro. Biliografías y Catálogos, 2008, Edición digital.

Ferrer Valls, Teresa, «La mujer sobre el tablado en el siglo XVII: de actriz a actora», en *Damas en el tablado: XXXI Jornadas de Teatro Clásico*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Almudena García González, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, pp. 83-100.

Giuliani, Luigi, «La comedia desde lejos: sobre actrices y guiones», en *La escondida senda. Estudios en homenaje a Alberto Blecu*a, Eugenia Fosalba y Gonzalo Pontón, Madrid, Castalia, 2012, pp. 283-333.

MacKenzie, Ann L., *La escuela de Calderón: estudio e investigación*, Liverpool, Liverpool University Press, 1993.

MacKenzie, Melveena, *Woman and society in the Spanish Drama of the Golden Age*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

Mancini, Guido, «Algunas notas al margen de la producción dramática de Francisco de Leiva», en *Jewish Culture and the Hispanic World: Essays in Memory of Joseph H. Silverman*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2001, pp. 367-375.

Mathias, Julio, *Un dramaturgo del siglo XVII*: *Francisco de Leiva : (1630-1676)*, Madrid, Ed. Nacional, 1970.

Mesonero Romanos, Ramón de, «Teatro de Leiva», *Semanario pintoresco español*, 9/05/1892, pp. 6-8.

Montilla, Rafael, *Vida y obras de D. Francisco de Leyva y Ramirez de Arellano*, Málaga, Diputación provincial de Málaga, Publicaciones del Instituto de cultura, 1947.

Muñoz Iglesias, Salvador, *Lo religioso en El Quijote*, Toledo, Estudio Teológico de San Ildefonso, 1989, pp. 117-118.

Pedraza Jiménez, Felipe, «El entorno literario de una fiesta teatral», *Riada*, 2 (1991), pp. 7-11.

Simini, Diego, «A vueltas con Francisco Leiva Ramírez de Arellano» en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH,* ed. Patrizia Botta y Debora Vaccari, Roma, Bagatto Libri, 2012, pp. 228-238.

Urzáiz Tortajada, Héctor, Catálogo de autores *teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.

Varey, John Earl; Shergold, Norman David, *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid* (1706-1719), London, Tamesis Books, 1992.