PLECAS

Un estudiante florentino, un patio de comedias y un drama de Mira de Amescua. Reconstrucción de una posible escenificación de *El primer conde de Flandes* en la Salamanca de 1605

Miguel Martínez Aguilar
Aula-Biblioteca «Mira de Amescua»

Su Patio de Comedias no despierta,
se mira en San Román. ¡Rumia de ancianos!

(Jesús R. Rasueros, *53 sonetos de amor a Salamanca*, nº 51)

1. UN ESTUDIANTE FLORENTINO

Aquel jueves, 29 de septiembre de 1605, Salamanca seguía de vacaciones, gracias a lo cual Girolamo da Sommaia seguramente pudo planificar la jornada sin rigideces horarias. Como de costumbre, se habría levantado temprano y, tras desayunar, quizá se encaminase hacia la Catedral a oír misa; después, tal vez se acercó a la Universidad en la que no faltarían corrillos de estudiantes y profesores con los que conversar. En uno de ellos, le comentaron que el doctor Caldeira había conseguido la posesión de la cátedra de prima de Leyes («Doctor Caldeyra pigliò la Possesione Della Cátedra di Prima»); en otro, su amigo Guerrero le pidió algo prestado y él le proporcionó ocho reales («A Guerrero magnano in presto reali 8»). Más tarde, se acercó hasta la parroquia del Espíritu Santo, y en la calle de Escoto entró en casa de Juan Dionisio, el estudiante que desde mediados de julio le copiaba los libros que le prestaban, y allí recogió los cinco folios del *Diálogo de la Muerte con Pedro Luis Farnesio*[1] («Da Iuan Dionisio el Dialogo di Pier Luigi copiato in 5 fogli, resto a deuerli due. Gli detti fogli per scriuere, et altro da copiare»). A continuación puede que subiera por la rúa Mayor hasta la concurrida plaza de San Martín, que desde muy de mañana estaría abarrotada de cuantos en ella se proveían de lo ne-

[1] Véase Diego Hurtado de Mendoza, *Diálogo entre Caronte y el ánima de Pedro Luis Farnesio, hijo del papa Paulo III* (1547), en *BAE*, vol. 36, Madrid, Rivadeneyra, 1871, pp. 1-7.

cesario para el sustento diario[2]. Después de pasear y dialogar con unos y otros, antes de las doce habría regresado a su casa, donde debió de almorzar con más frugalidad de la habitual, pues no tardaría en echarse de nuevo a la calle. Esta vez subiría por la rúa de San Pablo hasta la parroquia de San Justo, y a eso de las dos, tras franquear la rambla del arroyo de Santo Domingo, que atravesaba la ciudad por el este, se apresuraría a llegar a la inmediata calle de Pero Cojo, al final de la cual, abriéndose a una plazuela que linda con la iglesia de San Román y el convento de Santa Clara, se levantaba el patio de comedias del *Hospital*, en cuya fachada principal un bullicioso grupo de personas de muy heterogénea condición social y cultural se arremolinaría ya en torno al cartel anunciador, fijado además en algunas de las esquinas de la ciudad y voceado por pregoneros, en el que se leería que, a las cuatro, se representaba *El primer conde de Flandes*[3], del doctor Mira de Amescua, por la compañía de título de Diego López de Alcaraz[4]. Como venía sucediendo desde el pasado día 8, festividad de la Virgen de la Vega (Nuestra Señora de Septiembre), aprovechando los festejos patronales, las vacaciones escolares y el buen tiempo, la ciudad entera se entretenía con las representaciones de las compañías que actuaban en su patio de comedias y da Sommaia no había faltado a ninguna o, al menos, se había interesado por conocer qué se iba a representar cada día.

[2] En 1525, Carlos V había concedido la exención de la alcabala a los comerciantes y campesinos de doce leguas a la redonda que viniesen los jueves a vender a Salamanca. Véase Conrad Kent, «Cronología», en Conrad Kent (coord.), *Salamanca en el Siglo de Oro*, Salaman-ca, Librería Cervantes, 1995, pp. 67-84, en concreto p. 73.

[3] Antonio Mira de Amescua, *El primer conde de Flandes*, ed. Miguel Martínez Aguilar, en *Teatro completo*, Agustín de la Granja (coord.), vol. I, Granada, Universidad, 2001, pp. 487-617. Es una de las primeras comedias del dramaturgo accitano; para ella hemos establecido una horquilla cronológica que va de marzo de 1599 a octubre de 1604. Con relación a éste y otros datos, aparte de la introducción a la edición mencionada, véase nuestra comunicación «Historia y poder en el teatro del primer Mira de Amescua», en Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra (eds.), *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español, Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca «Mira de Amescua» celebrado en Granada del 5 al 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, Granada, Universi-dad, 2001, pp. 371-402, especialmente pp. 391-392, y la comunicación citada en la nota 4.

[4] Véase Miguel Martínez Aguilar, «En torno a la datación *de El primer conde de Flandes*», en Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII*, vol. I, Granada, Universidad, pp. 375-399. Aunque el objetivo del trabajo era determinar los límites cronológicos entre los que pudo redactarse la comedia de Mira de Amescua, también reconstruimos con cierto detalle la trayectoria del *autor* que la puso en escena en Salamanca, Diego López de Alcaraz, uno de los comediantes que más contribuyó a la consolidación de la comedia nueva en su etapa de formación.

En Salamanca[5], Girolamo da Sommaia era, en cierto modo, un estudiante especial, no tanto por ser extranjero, ya que eran numerosos los franceses, flamencos, irlandeses e italianos que habían sido atraídos por la fama de sus Estudios, sino más bien por su edad, 32 años, y porque lejos de las mil industrias con que *manteístas* y *capigorrones* habían de sobrevivir, él, en cambio, podía mantener un acomodado tren de vida, con el que sustentaba casa, ama de llaves (la señora Martínez) y varios criados (un mayordomo-secretario, una criada, un cocinero y un mozo de servicio). Hacía seis años que había llegado a la ciudad del Tormes, resuelto a graduarse en Derecho canónico y civil por su prestigiosa Universidad (« madre de las ciencias, archivo de las habilidades, tesorera de los buenos ingenios» [6]), desde su Florencia natal, donde había disfrutado de una educación esmerada acorde con su clase social y la tradición de su influyente familia, los Guicciardinni. La afición a los estudios humanísticos se había despertado en él desde muy joven, por lo que sus padres, que lo destinaban al foro o a la iglesia, no tuvieron inconveniente en solicitar del Gran Duque Fernando de Medicis (y obtener sin dificultad alguna) la autorización especial necesaria para cursar estudios en una universidad extranjera.

Instalado en Salamanca a principios de junio de 1599 en una casa propiedad de la Catedral (por la que pagaba treinta ducados anuales: *Diario*, 307; aunque el 5 de septiembre de 1605 se acababa de mudar por un precio similar a otra más amplia, cuyo alquiler pagaba a un tal Gaspar de los Reyes: *Diario*, 396, 558) y situada en uno de sus arrabales (probablemente en el de Santiago, a la salida de la Puerta del Río, o en el de allende la puente, en la otra orilla del Tormes, muy cerca, en definitiva, de las dos catedrales y de la Universidad: *Diario*, 194), tras aprobar el preceptivo examen de Gramática, se había matriculado en 1600 ó 1601 en la Facultad de

[5] Como los censos de la época tenían una finalidad tributaria y los padrones sólo recogen el número de vecinos (no el de habitantes) y en ellos no se reflejan adecuadamente algunos sectores –el nobiliario, el eclesiástico y el estudiantil–, los datos de que se disponen no son concluyentes; no obstante, sí se sabe que, a finales del XVI, en Salamanca había poco más de 4.000 vecinos y de 5.000 estudiantes, lo que supone que la población de la ciudad en los primeros años del XVII se aproximaba a los 20.000 habitantes, aunque iba en retroceso. Véase Manuel Fernández Álvarez, «La demografía de Salamanca en el siglo XVI, a través de los fondos parroquiales», en *Homenaje a Juan Reglá*, Valencia, 1975, pp. 345 y ss., y Javier Vela Santamaría, «Salamanca en la época de Felipe II», en *Actas del I Congreso de Historia de Castilla y León. El pasado histórico de Castilla y León. Edad Moderna*, Valladolid, Jun-ta de Castilla y León, 1983, pp. 281-322.

[6] Miguel de Cervantes, *La tía fingida*, en *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2001, p. 638.

Cánones y en 1604 en la de Leyes, alcanzando en ambas el grado de Bachiller. En 1607, de nuevo en Florencia[7], desarrolló una carrera profesional de gran éxito: primero ejerció la abogacía; más tarde, en 1612, se graduó como Doctor *in utroque iure* en la Universidad de Pisa, tras lo cual trabajó dos años en la corte romana hasta que en 1614, después de ser ordenado sacerdote, aceptó el priorato de la iglesia conventual de los Caballeros de Saint-Étienne y la dirección del Estudio de Pisa como *provvedicatore* (administrador principal), cargo en el que murió en 1635.

Durante su estancia en Salamanca («que enhechiza la voluntad de volver a ella a todos los que de la apacibilidad de su vivienda han gustado»[8]), da Sommaia llevó una especie de diario[9] («libro ad forman Ephimerides seu Diarij»: *Diario*, 307), del cual se han conservado dos cuadernos correspondientes al período comprendido entre 1603 y 1607. El primero es, básicamente, un libro de registro en el que anotaba sus gastos e ingresos, a los que solía añadir escuetos comentarios sobre efemérides personales; el segundo, que comparte fines con el anterior, se ha transformando en un detallado recordatorio del vivir cotidiano del florentino y, por ende, en un instrumento impagable para reconstruir los pormenores de la intrahistoria salmantina de principios del siglo XVII.

De entre las ocupaciones de este estudiante florentino, que iba de las aulas universitarias a las tertulias literarias[10], pasando por las mesas de jue-

[7] Véase Adelia Lupi, «Salamanca-Florencia: el regreso de Girolamo da Sommaia a su patria (1607)», en *Actas del I Congreso Internacional de Caminería Hispánica*, vol. II, Guadalajara, Aache, 1993.

[8] Miguel de Cervantes, *El licenciado Vidriera*, en *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2001, p. 267.

[9] *Diario de un estudiante de Salamanca. La crónica inédita de Girolamo da Sommaia (1603-1607)*, edición de George Haley, Salamanca, Universidad, 1977, (desde el párrafo anterior y en adelante, *Diario* seguido del número de la página que se cite; los datos referentes al 29 de septiembre de 1605 que anteceden se encuentran en la página 407). Véase Manuel Fernández Álvarez, «El diario de un estudiante», *La sociedad española en el Siglo de Oro*, Madrid, Editora Nacional, 1983, pp. 955-987; Fernando Jiménez, *Andar y cavilar. Viaje a España desde Salamanca*, Salamanca, Diputación, 1991, y Richard L. Kagan, «La Salamanca del Siglo de Oro: el extracurriculum y el declive español», en Conrad Kent (coord.), *op. cit.*, pp. 287-305.

[10] Su afición literaria queda patente en un manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Florencia en el que se recopila una interesante antología de poemas españoles elaborada durante su estancia en Salamanca (*Diario*, 211). Véase *Raccolta di rime spagnuole, copiate in buona parte da monsignor Girolamo da Sommaia*, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Magl. VII-353.

go y la casa de mancebía[11], una de las más destacadas era su afición al teatro. Y gracias a su *Diario* es posible reconstruir detalladamente durante los cinco años conservados, pero especialmente entre 1604 y 1606, la intensa actividad teatral salmantina, las compañías que visitaron la ciudad y las obras que se pusieron en escena[12]. En ellos da Sommaia documenta la fecha exacta de representación de más de 180 comedias, con referencia explícita del título con el que se anunció, de la compañía que la puso en escena e, incluso, en varias ocasiones, con indicación del poeta que la compuso o con una vaga reseña del argumento o con una valoración sobre la calidad de la obra.

2. UN PATIO DE COMEDIAS

Con los datos proporcionados por el *Diario* sabemos que la temporada teatral salmantina venía marcada, como en los demás territorios del reino, por el calendario religioso, pero en Salamanca, a su vez, estaba condicionada por el calendario escolar y el clima, de modo que, aunque las representaciones teatrales solían comenzar a partir de Pascua de Resurrección[13], el momento culminante coincidía con el final del verano y el comienzo del otoño, en concreto con las fiestas de la patrona de Salamanca, la Virgen de la Vega, ya que en los cuatro años documentados por el florentino la representaciones se iniciaron invariablemente el 8 de septiembre, fecha en la que terminaba el año académico y se iniciaban las vacaciones universitarias, y se sucedían casi ininterrumpidamente hasta los primeros días de enero del año siguiente (hasta el 9 el año en que más actuaciones hubo), excepción hecha del mes de noviembre en el que parece que no se permitía que ninguna compañía representase en la ciudad.

Antes de nuestro estudiante, es imposible reconstruir la vida teatral co-

[11] Véase Luis Cortés Vázquez, *La vida estudiantil en la Salamanca clásica*, Salamanca, Universidad, 1985, y Richard L. Kagan, *Students and Society in Early Modern Spain*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1974.

[12] Véase José Domínguez Burdalo, «La inauguración del corral de comedias de Salamanca: una crónica sobre el auge escénico en la Castilla la Vieja de Felipe III (1603-1607)», *Bulletin of the Comediantes*, 52, 1, 2000, pp. 171-219.

[13] En 1603 parece que se inició en septiembre y sólo hubo comedias siete días no consecutivos a lo largo del mes; en 1604, pese al inclemente tiempo salmantino, se inauguró en abril, el día de Pascua Florida, hasta el 9 de mayo, y no hubo autos durante el Corpus (*Diario*, 197); en 1605, en mayo, en las vísperas del Corpus, a pesar de lo cual la compañía que ac-tuó, la de Vergara, sólo representó nueve días, del 28 de mayo al 5 de junio, y no hubo representaciones en honor del Santísimo Sacramento (*Diario*, 359); y en 1606, en julio, del 8 al 31.

mercial de Salamanca, ya que las referencias hasta ahora documentadas son escasísimas[14]: se encuentra alguna alusión a la celebración de la Pascua Florida[15] (Velázquez, Heredia, Rodríguez-Gómez de Heredia) o a la

[14] Lo cual no obsta para que la actividad teatral fuese regular y, desde septiembre, intensa. Obviamente, en lo que sigue, nos referiremos sólo a la presencia documentada de compañías profesionales y dejaremos voluntariamente a un lado tanto los acontecimientos parateatrales vinculados a didácticas escolares (*v.gr.*, eran tradicionales las representaciones de obras teatrales latinas: en los *Estatutos* universitarios de 1530 se recoge que se representarían una obra de Terencio y otra de Plauto quince días antes o después del día de San Juan [véase N.D. Shergold, *A history of the spanish stage from medieval times until the end of the seventeenth century*, Oxford, Clarendon, 1967, p. 169]; en los de 1538 se lee: «*Item* de cada colegio, cada año se representará una comedia de Plauto o Terencio, o tragicomedia, la pri-mera el primer domingo desde las octavas del Corpus Christi, y las otras los domingos si-guientes» [véase Enrique Esparabé de Arteaga, *Historia de la Universidad de Salamanca*, I, 1914, p. 203]; los de 1561 recogen que «cada regente de medianos (los alumnos de uno de los colegios de Gramática) haga y represente una comedia o tragedia, las cuales se repre-senten desde Navidad hasta San Juan, en las escuelas mayores en días de fiesta» [véase Manuel Villar y Macías, *Historia de Salamanca*, libro IX, ed. facsímil, Salamanca, Librería Cervantes, 1975, p. 75]), como los actos académicos (*v.gr.*, desde 1574 las celebraciones de *grados* culminaban tradicionalmente con una corrida de toros, que podía ser sustituida por la representación de una obra teatral [véase Fernando R. de la Flor, «Teatro de Minerva: prácticas parateatrales en el espacio universitario del Barroco», en José María Díez Borque (dir.), *Espacios teatrales del Barroco español*, XIII jornadas de Teatro Clásico de Almagro, Kassel, Reichenberger, 1991, pp. 221-253, en concreto p. 237-238]), o litúrgicos [véase A. Cea, «Del rito al teatro: restos de representaciones litúrgicas en la provincia de Salamanca», en J. Álvarez Barrientos - A. Cea (eds.), *Actas de las Jornadas de teatro popular*, Madrid, CSIC, 1987, pp. 25-51], los panegíricos (*v.gr.*, las fiestas académicas de beatificación de San Ignacio de Loyola, realizadas por el Real Colegio de Salamanca [véase Fernando R. de la Flor: «*Picta poesis*; un sermón en jeroglíficos dedicado por Alonso de Ledesma a las fiestas de beatificación de san Ignacio, en 1610», *Archivium Historicum Societatis Iesu*, 52, 1983, pp. 262-273]), los políticos (*v.gr.*, la entrada de la princesa María en Salamanca en 1543 [véase Teresa Ferrer Valls (ed.), *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudio y documentos*, Valencia, UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de Valencia, 1993, pp. 135-142]) y los jocoso-festivos [véase Francisco Layna Ranz, «Ceremonias burlescas estudiantiles (siglos XVI y XVII)», *Criticón*, 52, 1991, pp. 141-162, y «La tradición de las burlas estudiantiles en la Universidad de fray Luis de León», en Víctor García de la Concha-Javier San José Lera (eds.), *Fray Luis de León: Historia, Humanismo y Letras*, Salamanca, Universidad, 1996, pp. 649-654].

[15] En abril y mayo de 1588, Jerónimo Velázquez representó desde Pascua Florida [véase Agustín de la Granja, «Lope de Vega, Jerónimo Velázquez y las fiestas del Corpus (1584-1588)», *Edad de Oro*, XVI, 1997, pp. 189-206, cit. p. 198, y Carmen Sanz Ayán - Bernardo J. García García, «Jerónimo Velázquez. Un hombre de teatro en el período de gestación de la comedia barroca», *Espacio, tiempo y forma (Serie IV)*, 5, 1992, pp. 97-134, en concreto p. 107, revisado en *Teatros y comediantes en el Madrid de Felipe II*, Madrid, Universidad Complutense, 2000, pp. 48-52 y 94-96]; de los que conocemos, éste es el dato más antiguo en el tiempo de actuaciones en la «casa de representación» de Salamanca y el que nos permite

festividad del Corpus[16] (Montemayor, Salcedo-Ríos), alguna celebración en algún Colegio Mayor[17] (Gabriel de la Torre) y poco más[18]. A pesar de

datar su construcción entre abril de 1584 y abril de 1588, como después se verá. A su vez, en 1598, Andrés de Heredia estaba en Salamanca con posterioridad a Pascua Florida (suponemos que actuando desde abril) donde se comprometió con el mayordomo de la cofradía del Santísimo Sacramento de Ledesma para representar en dicha localidad el día 13 de mayo [véase Clara Isabel López Benito, «La sociedad salmantina en la Edad Moderna», en Ángel Rodríguez (coord.), *Historia de Salamanca. III. Edad Moderna*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1999, p. 364]. Por último, el 13 de marzo de 1600, Damián Fernández se comprometió a llevar en sus carros y mulas cuatro días después a la compañía de Pedro Rodríguez y Alonso Gómez de Heredia de Valladolid a la ciudad del Tormes para iniciar la temporada de primavera [véase Luis Fernández Martín, *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid. Siglos XVI y XVII*, Valladolid, Universidad, 1989, p. 60].

[16] El 27 de abril de 1589, Juan Vázquez de Ocampo, músico, se comprometió a ir con la compañía de Sebastián de Montemayor, autor de comedias, al Corpus de Salamanca [véase Luis Fernández Martín, *op.cit.*, p. 49-50]. Por su parte, el 9 de mayo de 1595, Mateo Salcedo firmó una escritura por la que se comprometía a devolver a Gaspar de Porras diez piezas de ropa para representar en las fiestas del Corpus salmantino [véase Cristóbal Pérez Pastor, «Nuevos datos acerca del histrionismo en España en los siglos XVI y XVII» (Primera serie), *Revista española de Literatura, Historia y Arte*, 1901, p. 243]. La descripción del hato prestado la podemos conocer en Bernardo José García García, «Los hatos de actores y compañías», *Cuadernos de teatro clásico*, 13-14, 2000, pp. 165-190, en concreto p. 186. Por su parte, Carmen Sanz Ayán, en «Recuperar la perspectiva: Mateo Salcedo, un adelantado en la escena barroca (1572-1608)», *Edad de Oro*, XIV, 1995, pp. 257-286, afirma que durante esa temporada Salcedo había unido su compañía a la de Nicolás de los Ríos y que hicieron juntos el Corpus en Salamanca (p. 262), la octava en Zamora, las fiestas de Medina del Campo y una particular en Alaejos para el Duque de Osuna, antes de devolverle a Porras el hato en Toledo.

[17] El 15 de mayo de 1599, Gabriel de la Torre firmó un poder en favor del licenciado Matías de Porras, hijo de Gaspar de Porras, para que concertase la fiesta que organizaba el Colegio Mayor del Arzobispo Fonseca por 300 ducados [véase Pérez Pastor, *op.cit.*, pp. 282-283].

[18] Así, por ejemplo, sabemos que, a comienzos de octubre de 1595, Alonso de Cisneros, que acababa de salir de la cárcel por deudas, solicitó permiso para irse de Madrid «a la çiudad de Salamanca y otras partes a ganar de comer con su ofiçio con Gaspar de Porras, autor de comedias, con quien tiene fecho asiento» [véase Bernardo J. García García, «Alonso de Cisneros. Vida y arte de un comediante entre Lope de Rueda y Gaspar de Porres», *Edad de Oro*, XVI, 1997, pp. 171-188, cit. p. 184]. Con posterioridad al *Diario* también son mínimos los datos de que disponemos: en agosto de 1608, Riquelme traspasó a Gaspar de Porras su compromiso de representar veinte comedias desde el 8 de septiembre [véase Francisco de B. San Román, *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre*, Madrid, Imprenta Góngora, 1935, p.143-144]; el 22 de junio de 1609, Riquelme se comprometió a representar en Salamanca desde el 28 de septiembre al 18 de octubre [véase Luis Fernández Martín, *op.cit.*, p. 63], mientras que desde Navidad hasta Reyes actuó la compañía de Domingo Balbín [véase Francisco de B. San Román, *op. cit.*, p. 157]; desde la Navidad de 1610 hasta Reyes del año siguiente actuó la compañía de Alonso de Villalba, en sustitución de la de Luis de Vergara [véase Francisco de B. San Román, *op. cit.*, p. 163]; el 12 de agosto de 1612,

la ausencia de datos, las crónicas locales atestiguan que la afición teatral en la ciudad, plagada de estudiantes jóvenes («gente moza, antojadiza, arrojada, libre, liberal, aficionada, gastadora, discreta, diabólica y de humor» [19]), a los que se unía una población dedicada mayoritariamente a los trabajos mecánicos (textil, cuero, calzado, papel, artes gráficas) y a los servicios (comercio y alimentación), había ido cuajando a lo largo del

Antonio de Villegas otorgó un poder para concertar representaciones en Salamanca para las vacaciones de septiembre, aunque se ignora si pudo hacerse efectivo [véase Luis Fernández Martín, *op. cit.*, p. 58], mientras que en las vacaciones de Navidad hasta Reyes actuó la compañía de Juan de Morales Medrano [véase Francisco de B. San Román, *op. cit.*, p. 177]; el 29 de junio de 1617, Diego Vallejo acordó con el administrador del Hospital General representar veinte comedias desde el 28 de septiembre al 18 de octubre [véase Luis Fernández Martín, *op.cit.*, p. 76]; en 1619, Baltasar de Pinedo debió de representar desde el 28 de septiembre, ya que el 29 de octubre realizó un festejo semipúblico en el patio de las Escuelas Mayores al que asistió Lope de Vega y el público demandó que se escenificase la obra en el patio del Hospital seis días después [véase Agustín de la Granja, «El templo disfrazado. Espacios escénicos, textos, actores y público a la luz de varias crónicas inéditas», en José María Díez Borque (dir.), *Espacios teatrales...*, pp. 121-147, en concreto p. 139-140]; en enero y primeros días de febrero de 1625 debió de actuar la compañía de Juan Jeró-nimo Valenciano [véase Piedad Bolaños Donoso, «Los documentos notariales y el histrionis-mo sevillano: en torno a la última presencia de Diego Almonacid en el corral de Doña Elvira y los 'autores' que contrató», en Pilar Ostos Salcedo y Mª Luisa Pardo Rodríguez (eds.), *En torno a la documentación notarial y a la historia*, Sevilla, Ilustre Colegio Notarial de Sevilla, 1998, pp. 75-82, en concreto p. 78]; en la temporada de verano de 1634 actuó la compañía de Roque de Figueroa [véase Manuel Villar y Macías, *op. cit.*, p. 80]; el 20 de diciembre de 1640, el autor Bartolomé Romero concertó con Francisco Muñoz el traslado del hato de su compañía a Salamanca [véase Luis Fernández Martín, *op. cit.*, p. 86] y, asi-mismo, el 19 de junio de 1645 se comprometió a representar a partir del 8 de septiembre [*ib.*, p. 86-87]; en 1661 debió de actuar la compañía de Sebastián García de Prado, ya que el 12 de diciembre de ese año reclamó que fuera la ciudad de Salamanca la que le reintegrara la multa que se le impuso por salir de Madrid sin licencia [*ib.*, p. 94-95]; en el año 1675 actuó la compañía de Francisco García desde el 8 de septiembre hasta el 18 de octubre, cuarenta días en total [*ib.*, p. 90]. No hemos podido consultar el artículo de F. Jiménez, «Teatro y to-ros en Salamanca a principios del siglo XVII», *Salamanca. Revista provincial de estudios*, 15, 1985, pp. 159-182, que seguramente aportará algún dato más.

[19] Miguel de Cervantes, *La tía fingida*, en *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2001, p. 638. En la misma línea están los versos de Ruiz de Alarcón, *La verdad sospechosa*, ed. Juan Oleza y Teresa Ferrer, Barcelona, Planeta, 1986: «En Salamanca, señor, / son mozos, gastan humor, / sigue cada cual su gusto, / hacen donaire del vicio, / gala de la travesura, / grandeza de la locura, / hace al fin la edad su oficio» (vv. 170-176). Ese afán de diversión se manifestaba también en los actos académicos, ya que la elección anual del rector y la de los catedráticos solía convertirse en un festejo; incluso los exámenes de licenciatura y doctorado acababan en fiesta, llegando incluso a representar en la Catedral parodias de rituales litúrgicos («las fiestas del obispillo de San Nicolás», documentadas hasta 1532). Véase Conrad Kent, «Salamanca en la Edad de Oro», en Conrad Kent (coord.), *op. cit.*, pp. 13-66.

último cuarto del siglo XVI[20]. En los años de origen de la comedia como espectáculo mercantil, la frecuencia de las representaciones teatrales y parateatrales en Salamanca no debió de requerir la edificación de un espacio teatral estable, ya que las compañías, profesionales o no, podían servirse de la infraestructura local de plazas públicas, iglesias, conventos, casas particulares, capillas de Estudios, paraninfo o claustro de la Universidad, patios de los Colegios Mayores[21] y, seguramente, del patio de alguno de

[20] Tal debía ser la afición que desde finales de los ochenta la preocupación fue en aumento: en 1589, el Rector de la Universidad prohíbe a los estudiantes su presencia en el patio del Hospital y demanda que no haya representaciones en la ciudad [Fernando R. de la Flor, «Teatro de Minerva: prácticas parateatrales en el espacio universitario del Barroco», en José María Díez Borque (dir.), *Espacios teatrales*..., pp. 221-253, en concreto p. 228]; en 1594 se dispuso que en Salamanca no se representase en días de trabajo, prohibiendo al corregidor y al maestrescuela dar licencia para ello y, en septiembre de 1596, se extendió la prohibición a los días festivos si había *conclusiones*, ya que los estudiantes incumplían sus obligaciones académicas por asistir a las representaciones (véase Manuel Villar y Macías, *op. cit.*, p. 76). El probable incumplimiento de estas provisiones es lo que podría explicar la prevención dictada en 1600 por el Consejo de Castilla: en unos años en que las representaciones teatrales pasan por sus peores momentos, desde la suspensión en noviembre de 1597 por la muerte de la infanta Catalina y a partir de mayo de 1598 por decisión del Consejo de Teólogos y por la muerte de Felipe II, en consulta a Felipe III (fechada con posterioridad al 19 de abril) *sobre la permisión o prohibición de las comedias*, el Consejo de Castilla aconsejaba que se volviesen a permitir (con ciertos reparos), pero mantenía la prohibición «en las universidades de Alcalá y Salamanca», «porque con ellas se distraen los estudiantes y se perturban los estudios y ejercicios de letras, [...], aunque se podría permitir que en las dichas universidades se pudiesen representar en las vacaciones para alguna recreación de los estudiantes, pues en aquel tiempo cesa la razón de la prohibición de ella». (Véase Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, ed. José Luis Suárez García, Granada, Universidad, 1997, p. 163). A pesar de lo cual, tanto Salamanca como Alcalá (re)construyeron espacios teatrales permanentes poco después. Para el de Alcalá, véase Juan Sanz y Miguel Ángel Coso, «El corral de comedias de Alcalá de Henares», en Luciano García Lorenzo – John E. Varey (eds.), *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, Londres, Tamesis, 1991, pp. 63-77, y Miguel Ángel Coso, Mercedes Higuera y Juan Sanz, «El corral de comedias de Alcalá», en *Teatros del Siglo de Oro: corrales y coliseos en la Península Ibérica*, ed. J.M. Díez Borque, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 6, 1991, pp. 237-247.

[21] El propio da Sommaia constata esos y otros espacios teatrales en su *Diario* para los primeros años del siglo XVII: por ejemplo, el 2 de febrero de 1604, se representó en casa del pupilero Guevara; el 25 de abril de 1604, Pinedo representó en casa de don Diego Gaetano; el 29 de diciembre de 1604 Porras, en el convento de la Merced; el 2 de octubre de 1605, Alcaraz, en el palacio de los Anaya; el 15 de septiembre de 1606, Heredia, en el Colegio del Arzobispo Fonseca. Respecto a la utilización de las iglesias locales, tenemos el dato aportado por Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, «Teatro y espacio sacro en el Barroco», en José María Díez Borque (dir.), *Espacios teatrales*..., pp. 101-120, en concreto p. 101, de la representación en la Catedral de un auto con motivo de las fiestas de Navidad de 1589.

los hospitales de la localidad. A partir de mediados de los ochenta, cuando la actividad teatral se había convertido en un fenómeno social imparable, con unas estructuras y una organización consolidadas, uno de esos patios de hospital, concretamente el antiguo de la Santísima Trinidad, fue transformado en corral de comedias permanente de la ciudad[22]. En éste fue en el que da Sommaia debió de asistir a la representación de *El primer conde de Flandes*.

Reconstruir la historia y características de este patio –o *teatro del Hospital*, como es llamado en algunos protocolos notariales– se escapa, en parte, de los límites y fines de esta comunicación, entre otras razones porque ambas están todavía necesitadas de una investigación profunda y sistemática; no obstante, dado que nos resulta imprescindible determinar cuáles fueron las condiciones de representación del drama cuya puesta en escena nos hemos propuesto reconstruir, debemos abordarlas someramente[23].

En este sentido, si los estudios sobre la vida teatral en muchas localidades y zonas de España se encuentran muy avanzados, casi todo lo relacionado con el patio de comedias de Salamanca, de existir documentación para esta *época oscura*, sigue esperando en los archivos, de modo que la mayor parte de lo que digamos al respecto es poco más que (razonables) conjeturas. Sí aventuramos que en la creación y modernización de dicho patio debieron de intervenir, respectivamente, una *disposición legislativa* de Felipe II y una *decisión real* de Felipe III.

La *disposición legislativa* venía de antiguo. Por agotamiento del sistema hospitalario medieval y porque las necesidades médicas de la sociedad

[22] Con la prudencia y provisionalidad que impone la insuficiente documentación hasta hoy conocida, creemos que entre abril de 1584, fecha en la que el Hospital de la Santísima Trinidad se traslada de edificio, y abril de 1588, primera representación documentada de una compañía profesional (vid. *supra*), debió de transformarse el edificio en patio de comedias, para lo cual tuvieron que realizarse dos reformas imprescindibles: el tablado y la fachada del *teatro*. Como después se dirá, en la modernización de 1604 se reformó el tablado, y en la de 1607, la fachada del *teatro*, preexistentes ambos.

[23] En palabras de José María Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000 (en adelante, *Puesta en escena*): «La reconstrucción del montaje original de una obra teatral del Siglo de Oro requiere dos tipos de materiales: los textos literarios, dentro de los cuales se debe prestar particular atención a las acotaciones explícitas e implícitas; y los documentos que se conservan en archivos y bibliotecas españoles e hispanoamericanos sobre arquitectura teatral, reparaciones, compañías de actores, policía de los teatros, contratos de arriendo, etc. Combinando unos y otros, hallando testimonios corroborativos de lo que dicen las acotaciones en los documentos teatrales y viceversa, podremos obtener una idea bastante exacta de la puesta en escena de una comedia determinada en un escenario del siglo XVII» (p. 45).

española del XVI exigían soluciones nuevas, Felipe II, apoyado en los dictámenes del Concilio de Trento, impulsó una reforma de los hospitales, reunificándolos y concentrándolos, a fin de garantizar una asistencia sanitaria más eficaz[24]. El 10 de noviembre de 1581 el rey firmó una provisión en la que conminaba a las comisiones diocesanas de oficiales eclesiásticos y municipales a finalizar el trabajo de investigación sobre la reforma hospitalaria y ordenaba la remisión inmediata de sus conclusiones al Consejo de Castilla. En Salamanca, el proceso fue impulsado con celeridad inusitada por su obispo, Jerónimo Manrique Figueroa (1579-1593), y rematado en diciembre de ese mismo año. Los diecinueve hospitales salmantinos quedaban reunificados en dos: el de Nuestra Señora Santa María de la Blanca, para acoger a enfermos contagiosos e incurables, por lo que se situaba a las afueras de la ciudad, entre la Puerta del Río y la de San Pablo, y el de la Santísima Trinidad, elevado a la condición de Hospital General de Salamanca, para acoger peregrinos, pobres y enfermos, ubicado en un área de influencia del concejo y de la oligarquía aristocrática y de oficios de la ciudad[25]. Sin embargo, las reticencias de las cofradías rectoras de los demás establecimientos hospitalarios a ceder sus privilegios y la oposición a que instituciones seglares quedaran bajo la jurisdicción episcopal, lograron retrasar la iniciativa real de tal forma que el proceso se dilató hasta (al menos) abril de 1584[26].

[24] A petición de Felipe II, dos bulas emanadas de Pío V (6 de diciembre de 1566 y 9 de abril de 1567) establecieron que una comisión de obispos procediese a la reforma y reunión de los hospitales, pero la reforma religiosa que se estaba realizando en ese momento en España hizo imposible su ejecución en los años sesenta y setenta, pese a la grave situación que su-frían las diferentes poblaciones y las reiteradas demandas de los procuradores del reino en las cortes. Véase José García Oro y María José Portela Silva, «Felipe II y el problema hospitalario: reforma y patronato», *Cuadernos de Historia Moderna*, 2000, 25, monográfico V, pp. 87-124, especialmente pp. 102-109 para el caso de Salamanca.

[25] En la Salamanca de la época son cuatro los sectores sociales que se disputan el poder y la influencia: el eclesiástico, el universitario, el municipal y la nobleza (de linajes y oficios), apropiándose y configurando el espacio urbano en función de sus intereses y de su afán de prestigio. Véase María Eva Gutiérrez Millán, «El espacio urbano de la ciudad de Salamanca, escenario físico de un equilibrio de poderes», *Revista de Estudios Extremeños*, LVII, 1, 2001, pp. 181-198.

[26] No duraría mucho esta situación ya que poco después, en 1586, se creó el Hospital de Niños Expósitos y, por su parte, el Hospital del Estudio no había sido sometido a la reducción. En definitiva, cuando en 1753 se realizó el catastro de la Ensenada ya había seis hospitales en Salamanca: el de la Santísima Trinidad, el de Santa María de la Blanca, el de Nuestra Señora del Amparo, el de Niños Expósitos, el del Estudio y el Real de San Antonio Abad. Véase *Salamanca, 1753. Según las respuestas generales del Catastro de la Ensenada*, ed. Centro de Gestión Catastral y Cooperación Tributaria, Madrid, Tabapress, 1971, pp. 107-108.

Para esa fecha, el Hospital General ya había sido trasladado a otro inmueble próximo, más amplio[27], con lo que el viejo edificio del Hospital de la Santísima Trinidad[28], ubicado «en buen sitio e comodidad de la çibdad», quedaba disponible para otro uso y fue habilitado como local fijo y cerrado para las representaciones teatrales, con cuyo aprovechamiento económico se sufragaría, al menos en parte, la labor asistencial y de beneficencia de los dos hospitales salmantinos[29]. Así se decidió, aunque la fecha exacta en que ocurriera[30] es todavía una incógnita[31].

[27] Dada su mayor capacidad, se acordó trasladar el Hospital de la Santísima Trinidad, ahora Hospital General, al edificio de otro hospital ubicado en la plaza de San Román, el de Santa Margarita o el de San Cosme y San Damián, según, respectivamente, José María Cuadrado, *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*, vol. 3 (Salamanca, Ávila, Segovia), Barcelona, Daniel Cortezo, 1884-1891 (versión digital de lo referente a Salamanca en www.cervantesvirtual.com), y Gil González Dávila, *Historia de las antigüedades de la ciudad de Salamanca*, ed. facsímil, Salamanca, Diputación-Universidad, 1994, p. 366. Dos siglos después, tras otro traslado, ese edificio albergó la Facultad de Medicina y en la actualidad lo ocupan las Siervas de San José.

[28] Había sido creado en 1410 y estaba situado entre las actuales plaza de Bretón y calle de Pedro Cojos, frente a la calle Patio de comedias. Tras su demolición en 1845 (véase Villar y Macías, *op. cit.*, p. 85), en el solar se levantó el hoy llamado Teatro Bretón (3600m^2).

[29] En el estatuto elaborado después de la reducción hospitalaria de Salamanca se incluye un epígrafe sobre la «posibilidad de enajenación de los edificios y bienes de los hospitales suprimidos cuyo producto se dedicaría al mantenimiento de los dos únicos hospitales constituidos». Asimismo, en el acta de reducción se establece «quel dicho Ospital General de la Santyssima Trinidad ayude [al de Santa María la Blanca] con alguna cosa, conforme a la posibilidad que tuviere». Véase José García Oro y María José Portela Silva, *op. cit.*, p. 107 y 105.

[30] Son pocos los estudiosos que han abordado esta cuestión: 1) Alfonso Rodríguez G. de Ceballos y José Ramón Nieto González, «Patios de comedias en Salamanca, Zamora y Ciudad Rodrigo», en Luciano García Lorenzo (dir), *Calderón. Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, t. III, Madrid, CSIC, 1983, pp. 1673-1683, en concreto pp. 1674-1676, no descubrieron documento alguno que avalase una fecha exacta, por lo que se limitaron a insinuar que debió ser a finales del XVI: «las representacio-nes debieron canalizarse a fines de aquel siglo en el Hospital de una manera estable, edificándose para ello un recinto a propósito» (p. 1674). 2) Por su parte, José Rodríguez Burdalo, *op. cit.*, a partir de lo contenido en el *Diario* de da Sommaia, defiende la tesis de que el patio de comedias de Salamanca fue inaugurado por la compañía de Morales el 8 de septiembre de 1603. Su argumentación se apoya en la siguiente afirmación de da Sommaia: «Andai a la prima Comedia che si fece in un Aposento col Signor Conte, Don Gonzalo et il Dottor» (*Diario*, p. 298). Algo tardía nos parece esa fecha para la inauguración del patio de comedias de Salamanca; más bien creemos que se trata de la inauguración de la temporada de otoño en sus tradicionales fiestas de la Virgen de la Vega. Las palabras de da Sommaia (la *prima Comedia che si fece*) simplemente constatan que fue la primera comedia que la compañía de Morales representó en Salamanca tras su llegada a la ciudad, ya que el florentino siempre indica la primera y la última comedia que representa una compañía: por ejemplo, el 19 de abril de 1604 anota: «Vdi commedia la prima che si rappresento da Pinedo detta la ocasión

Si en la creación del patio de comedias de Salamanca fue decisiva la política hospitalaria de Felipe II, en la modernización del mismo intervino probablemente una *decisión* de Felipe III. En enero de 1601, el rey acepta trasladar la corte a Valladolid. La repercusión de esta iniciativa fue importantísima para el mundo de la farándula, ya que las compañías teatrales tuvieron que adaptar las rutas por donde circulaban a la nueva ubicación de la corte. Sin embargo, Salamanca, tan próxima a Valladolid (24 leguas por Toro, unos tres días en mula), contaba con un patio de comedias viejo y seguramente incómodo, poco adecuado para una explotación comercial

perdida» (*Diario*, 175), o el 3 de noviembre de 1606 apunta: «Representó per despedida hieri las Indias de Portugal». (*Diario*, 566). En lo que no cabe discusión es que, tras la primera modernización del patio de comedias, la realizada en 1604, las mejores compañías de comediantes, las de título, visitaron la ciudad y su presencia fue en aumento año a año: Juan de Morales Medrano en 1603-1604; Baltasar Pinedo, Nicolás de los Ríos y Gaspar de Porras en 1604-1605; Luis de Vergara, Alonso de Riquelme, Diego López de Alcaraz y Ríos en 1605-1606; Porras, Riquelme, Alonso de Heredia, Morales y Juan de Arteaga en 1606-1607. Es evidente que los autores de comedias, a partir de 1604, tuvieron que incluir el patio de Salamanca en los canales oficiales de representación y gracias a da Sommaia conocemos sus repertorios durante esos años. 3) Por último, más cerca de lo que pensamos (vid. *supra*) está Ignacio Javier de Miguel Gallo, «Teatro en el norte de España», en Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos (dirs.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002, s.v., pp. 289-291, que lo fija «antes de 1587». De hecho, en 1587 (pero publicado dos años más tarde), el agustino Fray Diego de Tapia escribía en Salamanca un libro en el que criticaba que se diesen los sacramentos a los comediantes y la licitud de las limosnas obtenidas por los hospitales con las representaciones: «ignoro ego cur istorum quae dicuntur eleemosynae ab ecclesiis et hospitalibus recipiantur in quibus repraesentatur. Illud tamen scio, quod numquam es pecunias res ecclesiae aut hospitales augebitur» (véase Emilio Cotarelo y Mori, *op. cit.*, p. 563); por su parte, el también agustino Fray Alonso de Mendoza, el mismo año y en la misma ciudad, defendía la utilidad y necesidad de las comedias (*ib.*, pp. 466-467), lo cual invita a pensar en la existencia de un debate abierto en Salamanca tras la apertura del patio de comedias.

[31] Como incógnitas siguen siendo: a) la fecha en que el Hospital General fue autorizado a transformar el patio del hospital de la Santísima Trinidad en corral de comedias; b) la fecha en que se le concedió al Hospital General la explotación (¿en exclusiva?) de las representaciones teatrales de la ciudad o, en su defecto, el derecho a percibir una cantidad por las que se hiciesen en otros espacios escénicos (si bien en las ordenanzas de la ciudad de 1558 y 1575, según Rodríguez G. de Ceballos y Nieto González, *op.cit.*, pp. 1673-1674, ya se menciona algo al respecto); c) la fecha en que, tras su conversión en espacio de representación permanente, el patio fue acondicionado, ya que habría sido imprescindible adaptar la infraestructura arquitectónica del hospital a los requerimientos de un teatro comercial. Esperamos que la pronta publicación del curso de doctorado «El teatro en Salamanca durante el Siglo de Oro. Textos y representaciones» de Manuel García Martín, profesor de la Universidad de Salamanca, aclare algunos de estos extremos que hasta el momento siguen esperando cumplida respuesta.

rentable[32]. La presencia de más y mejores compañías teatrales por la zona, unido a la perspectiva de mayores beneficios económicos (imprescindibles dada la penuria ocasionada por las virulentas sequías y epidemias de los últimos años del siglo XVI y, consecuencia de ello, los numerosos pobres que deambulaban por la ciudad), aconsejó al Hospital General modernizar y acondicionar el patio de comedias mediante unas reformas que se realizaron poco tiempo después, en dos fases (por los apuros económicos que el propio Hospital atravesaba), entre 1604 y 1607[33], con lo que el espacio de representación fue mucho más atractivo y lucrativo para las principales compañías de título, cuya llegada a Salamanca quedó asegurada desde 1604, fecha a partir de la cual (y siempre según los datos que aporta da Sommaia) el número de representaciones anuales se acerca o supera el centenar y, en meses de estancia acumulada, abarca aproximadamente los cuatro recomendados por la normativa del Consejo de Castilla[34].

Si limitado es nuestro conocimiento de lo relativo a la creación del patio de comedias de Salamanca, no es mucho más completo lo referente a su infraestructura. Ahora bien, sabemos que por mucha variedad de dise-

[32] Esto quizás explique que Gaspar de Porras, el 8 de julio de 1601, rescindiera un contrato, previsiblemente poco sustancioso (comparativamente hablando), según el cual debería representar en Salamanca «las vacaciones de setienbre y navidad deste año de seiscientos e uno» y, en su lugar, marchase a Valencia donde actuó durante cuatro meses en la Olivera a partir del 15 de julio. Véase Francisco de B. San Román, *op. cit.*, p. 50 y John J. Allen, «Gaspar de Porres, autor de comedias», en Manuel V. Diago y Teresa Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Valencia, Universidad, 1991, pp. 337-348, en concreto p. 339.

[33] Esta hipótesis habría que matizarla desde otra perspectiva. A finales de junio de 1600, Felipe III y Margarita de Austria visitaron Salamanca; a partir de esa fecha, olvidada en parte la austeridad impuesta por Felipe II, se incrementaron de forma exponencial las celebraciones públicas: «las beatificaciones y canonizaciones, las tomas de posesión del obispado, las rogativas, honras fúnebres, festejos de natalicios reales, variadísimos acontecimientos académicos, fundaciones y colocación de primeras piedras; [...] las otras prácticas eclesiológicas: Cuarenta horas, ratificación del dogma inmaculista...» (véase Fernando R. de la Flor, *Atenas castellana. Ensayos sobre cultura simbólica y fiestas en la Salamanca del Antiguo Régi-men*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1989, p. 34). Como detrás de este proceso de teocratización urbana se encontraban fundamentalmente dos de los sectores sociales de la ciudad (el eclesiástico y el universitario), los otros dos sectores, el municipal y la nobleza (de linaje y oficios), «desplazados de los centros de propaganda y de acción» (*ib.*), debieron de intentar potenciar su influencia social por medio del teatro comercial, para lo cual se hacía necesario modernizar el patio de comedias. Con relación a las reformas del mismo, véase Manuel Villar y Macías, *op. cit.*, p. 77 y 82-84, y Alfonso Rodríguez G. de Ceballos y José Ramón Nieto González, *op. cit.*, pp. 1674-1676. La descripción del patio que a continuación se incluye se realiza a partir de lo contenido en ambos.

[34] Véase Emilio Cotarelo y Mori, *op. cit.*, p. 164.

ños y estilos que presenten los teatros comerciales españoles del Siglo de Oro[35], no es menos cierto que la mayoría de los corrales de comedias suele responder a una tipología arquitectónica común que toma como paradigma los madrileños. El de Salamanca, por lo poco que conocemos de él[36], se amoldaba a ese modelo[37], con las diferencias (y limitaciones) impuestas por ser adaptación de un patio de hospital.

A tenor de los escasos datos contenidos en los contratos de modernización del patio, podemos intentar dibujar su traza, a la que nuestro estudiante florentino nada añade[38].

En la fachada principal de entrada al patio se abrían dos puertas con batientes de piedra que daban acceso a un zaguán de donde arrancaban, de una parte, unas escaleras que subían a los corredores de los aposentos y, de otra, un pasillo que conducía al interior del patio, seguramente empedrado, de poco más de 11 metros de ancho, y a las gradas. Por encima de este zaguán, en un primer piso, sobre tres columnas de piedra rematadas con capiteles labrados, se sucedían tres aposentos principales reservados, el central, adornado con colgaduras de damasco carmesí y pasamanos de oro[39], destinado al Corregidor de la ciudad, y los laterales, a los caballeros del Hospital; en un segundo piso, se ubicaban otros tres aposentos para el

[35] Véase José María Ruano de la Haza, «Hacia una metodología para la reconstrucción de la puesta en escena de la comedia en los teatros comerciales del siglo XVII», *Criticón*, 42, 1988, pp. 81-102, en concreto pp. 81 y 83, y John Allen, «Los primeros corrales de come-dias. Dudas, enigmas, desacuerdos», *Edad de Oro*, XVI, 1997, pp. 13-27, en concreto p. 14. Sin olvidar el otro gran espacio escénico: el coliseo, dotado de total autonomía, tanto arquitectónica como funcional; véase al respecto el número 6 de los *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1991, dedicado a *Los teatros del Siglo de Oro: corrales y coliseos en la Península Ibérica*.

[36] De los protocolos notariales de las reformas de 1604 y 1607 faltan los planos.

[37] «A comienzos del XVII, los componentes básicos del 'teatro' en los locales comerciales, imprescindibles para poder escenificar las piezas que Cristóbal Suárez de Figueroa denomina en su *El Pasajero* 'comedias de ingenio', son tres: una plataforma rectangular de madera, rodeada de público en tres de sus lados y elevada un metro y medio del suelo; un 'vestuario', cubierto por una cortina, al fondo del tablado; y un balcón o corredor encima del 'vestuario'. Éstos eran los elementos básicos con que contaba cualquier dramaturgo a la hora de componer su comedia, fuese ésta a representarse en un corral madrileño, coliseo andaluz, patio de hospital o plaza de pueblo». Véase Ruano, *Puesta en escena*, p. 130.

[38] Su esquemática información se limita a los aposentos: indica el número del que ocupa, lo ubica (arriba, abajo), a veces anota su propietario o quién lo paga ese día y, en alguna ocasión, lo valora, atendiendo quizás a sus dimensiones, comodidad o posibilidades acústicas y visuales.

[39] Este dato y los dos últimos los aporta Villar y Macías, *op. cit.*, p. 83, a partir del proyecto de reforma del patio realizado en 1767.

alquiler común. Todos ellos tenían antepechos de hierro dorado. A ambos lados del pasillo de entrada al patio, que iba por debajo del aposento central, se disponían dos gradas raseras separadas del patio por medio de rejas[40], que tal vez se utilizasen como cazuela baja.

En el lateral situado a la izquierda del patio[41] se alzaban tres pisos: el primero, algo elevado con relación al nivel del patio y separado de él por medio de una barandilla que servía de antepecho, formaba un soportal dividido por tres pilares de piedra que se prolongaba hasta el tablado; en esta galería los espectadores veían la representación sentados en gradas de madera. En el segundo (corredor bajo) y tercer pisos (corredor alto) se alineaban, delimitados por pies derechos de madera que descansaban sobre los pilares, tres órdenes de aposentos, seis en total, a los que se accedía por sendos corredores exteriores, y que se abrían al patio con celosías de madera.

El lateral de la derecha se asemejaba al de la izquierda[42], con la peculiaridad de que sobre el segundo piso de aposentos, en 1607 se construyó una cazuela alta[43], por lo que hasta ese momento las mujeres, si no querían aguantar las *deshonestidades* y *ofensas a Dios* que se escuchaban en la cazuela baja provenientes de los mosqueteros del patio, habrían tenido que conformarse con asistir a las representaciones sólo si eran invitadas a los

[40] Aunque no queda clara su ubicación en el edificio, es posible que en las inmediaciones del zaguán hubiese una «espaciosa y bien enjalbegada *botillería*» (alojero), al menos tras la reforma de 1767. Asimismo, «formando ángulo con ella, y ya de muy moderna fecha, se alzaba el pintado salón de la fonda, de que sólo se servían cuando había bailes» (*ib.*).

[41] Este lateral se reformó hasta alcanzar la estructura descrita entre julio y septiembre de 1604 por el *maestro carpintero* Mateo Lozano con un coste de 350 ducados. Además, se reformó el tablado de la representación, que fue nivelado y *centrado* en el patio (¿estaría el tablado, como el del Hospital de la Misericordia de Guadalajara, arrimado a una de las esqui-nas del patio?) y que seguramente carecía de tabladillos laterales.

[42] Da Sommaia no conoció el resultado de esta reforma, realizada entre marzo y julio de 1607, también de mano de Mateo Lozano, y que ahora incluía mayores arreglos de carpinte-ría, cantería y albañilería, ya que, además de levantar la cazuela, hubo incluso que reducir un pie la anchura del edificio a favor del patio. El coste se elevó a 500 ducados. No queda claro si antes de la reforma había más aposentos, ya que da Sommaia menciona: «stetti nell'aposento 6 a man diritta a basso» (*Diario*, 176), «stetti nell'aposento 5 basso a man rit-ta, malo» (*Diario*, 178), «el aposento 7 basso» (*Diario*, 180). ¿Existirían casas contiguas que habrían abierto ventanas al patio y él las contabiliza y numera entre los aposentos?

[43] Villas y Macías, *op. cit.*, p. 83-84, a tenor de la reforma de 1767, extiende la cazuela a los otros dos laterales del teatro (el central y el izquierdo). Asimismo, en esa fecha (y seguramente desde mucho antes), ya existía «la puerta de las mujeres».

aposentos o podían costeárselos[44].

Detrás del tablado de la representación, al fondo del escenario, se alzaba la fachada del *teatro* en la que se distinguían dos niveles: el inferior, a modo de armazón de pies derechos que dividía el ancho del tablado, a tenor de la descripción incluida en la modernización, en cuatro espacios o huecos[45], cubiertos de cortinas, y una galería o corredor en el piso superior con la misma división. Esta estructura de ocho *capillas*, distinta de la de los corrales madrileños y parecida a la del corral de Alcalá de Henares, no ocasionaría ningún problema a los tracistas a la hora de adaptar las obras pensadas para una fachada con seis o nueve huecos, ya que, al carecer seguramente de tabladillos laterales, una de las dos secciones extremas de la fachada del escenario, verticalmente hablando, podía facilitar –tal como nosotros hemos procedido– la colocación en diagonal de la rampa escalonada que solía servir de ladera de monte, habitual en muchas comedias. Aparte de esto, el edificio contaría con otros dos niveles no visibles para el público: el foso y el desván de los tornos, desde los que se manejaría toda la maquinaria teatral.

Una última característica, exigida por la climatología local, convertiría a este patio de comedias en un adelantado a su tiempo: Rodríguez G. de Ceballos y Nieto González suponen que el patio de Salamanca estaba cubierto (aunque no antes de 1607, ya que en diferentes ocasiones da Sommaia constata la suspensión de la representación por 'lluvia': *Diario*, 403, 413), y que presentaba una abertura de iluminación y aireación situada encima del tablado de la representación[46].

[44] Así se explican las numerosas ocasiones en que da Sommaia costea el aposento a su ama de llaves y a familiares o amigas de ésta (por ejemplo, *Diario*, pp. 134, 159, 406). Con relación al hecho de que hombres y mujeres se mezclasen en el patio, pese a las críticas de los moralistas, véase Agustín de la Granja, «Sin los pies en la cazuela: público femenino y ruptura de normas en los corrales españoles de los siglos XVI y XVII», en Isabel Pardo Molina y Antonio Serrano (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. XV jornadas de teatro del Siglo de Oro*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2001, pp. 177-185.

[45] En 1607 se eliminaron las divisiones, de modo que los dos niveles se mostraban como galerías corridas a todo lo ancho del tablado, el superior precedido, seguramente, de una barandilla desmontable.

[46] En cambio, Villar y Macías, *op. cit.*, sostiene que «en 1762 se construía la techumbre del de Salamanca, bajo los planos y dirección del arquitecto don Juan de Sagarvinaga» (p. 82).

3. Y UN DRAMA DE MIRA DE AMESCUA

Así era el patio de comedias que tanto frecuentó Girolamo da Sommaia durante su estancia en Salamanca. No podemos asegurar que aquel 29 de septiembre asistiera a la representación del drama de Mira de Amescua. De hacerlo, a eso de las dos de la tarde, tras haberse provisto de aloja, agua fría, fruta y otras mercaderías, en medio de una tumultuosa algarabía que luchaba por «tomar la delantera», se hallaría sentado en el interior de un aposento[47] en compañía de algunos de los amigos con los que solía acudir al teatro (sobre todo, Lorenzo Ramírez, Antonio de Herrera, Juan de Salas o algunos miembros de la nobleza e hidalguía locales, como el Duque de Béjar) o, incluso, de alguna *amiga* (aquel día vio a Marica, con la que ya había ido *a la comedia* el 5 de enero de ese año), deseoso de divertirse con el espectáculo cuya puesta en escena iba a realizar, recién llegada de la corte vallisoletana, una de las compañías más célebres, la de Diego López de Alcaraz, agrupación que desde 1602 contaba con el privilegio real. Esta compañía estaba formada, a tenor de la tabla de personajes del drama de Mira, por una decena de actores (como los conocidos Gabriel Duarte, Benito Castro y Pedro Dávila), cuatro actrices (entre ellas, la famosa Magdalena Osorio[48], esposa del autor) y, posiblemente, algunos aprendices y mú-

[47] Es curioso que, siendo la finalidad primordial del *Diario* anotar los ingresos y los gastos, da Sommaia no siempre anotara el coste de la representación, probablemente porque no siempre acudía al teatro, pese a dejar constancia de lo que se representaba (hay numerosas referencias del tipo *non la veddi*) o quizá porque asistía invitado (también suele indicarlo). No obstante, de las referencias existentes, se concluye que el coste de los aposentos osciló de 1603 a 1607 entre 4 y 6 reales (¿altos y bajos indistintamente?), aparte de la entrada, que el florentino siempre tasa en 1 real por persona. ¿Se cobraría en Salamanca por encima de lo estipulado, a pesar de que las ordenanzas municipales establecían que sólo se cobrase doce maravedís por persona (véase Manuel Villar y Macías, *op. cit.*, p. 77)? Años después, era famosa en España, y puesta como modelo, la rentabilidad del patio de comedias salmantino: «es de llorar lágrimas de sangre, que habiendo en todas las ciudades de España renta situada para esta obra, que bien conocida es la del Hospital de la Cruz de Toledo, la de la Soledad, y Niños Expuestos de Madrid, la de San Joseph de Valladolid, y la de Salamanca, que aun en estas dos Ciudades bien se sabe que de las sillas y aposentos de las comedias se agrega una copiosa suma, es de llorar que en una ciudad como Sevilla haya un Hospital de Niños tan pobre» (Luis Brochero, *Discurso breve del uso de exponer los niños expósitos*, Sevilla, Simon Faxardo, 1629, p. 56). Más de un siglo después, José Zorrilla Sanmartín, obispo de la ciudad entre 1749 y 1762, a fin de evitar al pueblo los peligros del teatro, aportaba al Hospital General siete mil reales, quizá el equivalente al rendimiento producido por las compañías de la época (véase Villar y Macías, *op. cit.*, p. 82, y *Salamanca, 1753*, p. 106-107).

[48] Véase Carmen Sanz Ayán, «La saga teatral de los 'Osorio' durante el último cuarto del siglo XVI», en M.L. Lobato - A. Ruiz Sola - P. Ojeda Escudero - J.I. Blanco (eds.), *Mito y personaje. III y IV Jornadas de teatro*, Burgos, Universidad, 1995, pp. 267-278.

sicos, más un cobrador y un guardarropa. La importancia de esta compañía aseguraba la calidad y vistosidad de la representación y, en particular, la fastuosidad de su vestuario, que Alcaraz acababa de renovar (con cincuenta y dos ducados) para las exitosas y concurridas fiestas del Corpus (9 de junio) celebradas en Valladolid[49], en donde había representado dos de los autos que más prestigio le dieron, *El colmenar* y *San Astasio*[50].

Para imaginar la escenificación de *El primer conde de Flandes* no son necesarios excesivos recursos escénicos ni una maquinaria teatral complicada[51]. Habrá que tener en cuenta: a) el tablado de la representación, en el

[49] Durante estas fiestas, la ciudad de Valladolid lucía unas galas especiales, ya que, al boato y la solemnidad propios del Corpus, se unían los festejos derivados del bautizo del futuro Felipe IV. Es posible que las fiestas de cañas y toros y los saraos nocturnos restaran algo de protagonismo a las representaciones teatrales, pero tanto la compañía de Alcaraz como la de Nicolás de los Ríos obtuvieron importantes ingresos por las representaciones religiosas. De ello nos deja fiel relato Tomé Pinheiro da Veiga en su *Fastiginia* (ed. Narciso Alonso Cortes, Valladolid, Ámbito, 1989): «Esta tarde [9 de junio] y todo este octavario hay comedias públicas, y dan a los comediantes mil ducados por andar representándolas por las calles a todos los del Consejo Real, Regimiento y otras personas, delante de sus ventanas; y para ello tienen sus carros grandes, cada uno de 34 palmos y juntando dos representan muy desembarazadamente, y en los testeros tienen casas y torres muy bien pintadas y doradas en partes y aposentos de donde salen, y así corren toda la ciudad» (p. 122). Además de estas celebraciones, las dos compañías debieron de actuar en los corrales de la ciudad (quizá Alcaraz representase en uno de ellos *El primer conde de Flandes*) y es posible que acompañasen a los reyes en algunos de los desplazamientos que realizaron a villas próximas (el 22 de junio parte para Burgos por Lerma): «Para allá [Lerma] se dejó el torneo, y van los comediantes» (p. 165). No queda claro si las dos compañías regresaron a Valladolid o siguieron hacia la capital burgalesa (y de ahí, quizás, a Zaragoza). El hecho es que las representaciones continuaron, pues el 11 y 12 de julio «mandaron ir allá [Lerma] a los comediantes» (p. 214); el 14 de julio, jueves, «hubo en la Plaza un entremés» (p. 222), aunque parece que se refiere a otra compañía llegada desde Aldea Gallega, y el 16 ya se encontraba en la corte la compañía de Riquelme: «Y para principio los convidé a ir aquella misma tarde a ver una comedia, pues teníamos un aposento, que estaba Riquelme en la corte y representaba la Portuguesada, y, como es entremés portugués, acude todo el mundo» (p. 226).

[50] Véase Cristóbal Pérez Pastor, *op.cit.*, pp. 363 y 364, docs. 28 de marzo de 1605 y 26 de febrero de 1606.

[51] Lo empleado es similar a lo que en esos años o, un poco antes, utilizaban Lope de Vega o Miguel de Cervantes (movimientos escénicos constituidos por procesiones, séquitos y desfiles de tropas; elementos escenográficos fijos como apariencias, decorados pintados, balcones y escotilllones; dispositivos escenográficos móviles como montes y tramoyas), tal como demostró José María Paz Gago en «Texto y representación en el teatro español del último cuarto del siglo XVI (Cervantes y Lope: una perspectiva comparada)», *Bulletin of the Comediantes*, 45, 2, 1991, pp. 255-275. Para lo relacionado con la escenificación en Mira de Amescua, aunque centrado en sus comedias de santos, véase Miguel González Dengra, «La escenografía en las comedias de santos de Antonio Mira de Amescua», en José Luis Suárez García (ed.), *Texto y espectáculo. Selected Proceedings of the Fifteenth Internatio-nal*

que un escotillón será boca del infierno en la tercera jornada; b) el nivel inferior de la fachada del teatro, que funcionará como signo visual en el que irán colocándose diversos accesorios escénicos –que transformarán el tablado vacío en campamento militar, sala palaciega, calle, espacio rústico o jardín– y diversa maquinaria teatral –una *tramoya* o, tal vez, un bofetón, una apariencia y un lienzo dibujado–; c) el corredor superior –unas veces balcón, otras monte–; y d) aunque sin funcionalidad alguna hasta el penúltimo cuadro[52] de la comedia, una rampa escalonada –que estaría adornada 'de monte' y cubierta seguramente con un lienzo pintado de árboles, rocas y plantas silvestres y una cortina en el costado que daba al público hasta el momento de ser utilizada– que descendería diagonalmente desde el segundo hueco de la izquierda del primer corredor hasta el borde del tablado central o hasta un tabladillo lateral levantado al efecto, anulando el correspondiente hueco del vestuario[53]. Pese a lo elemental de los recursos teatrales que demanda la puesta en escena de este drama, no faltarán en ella momentos dramáticos de gran impacto ni mecanismos para la escenificación de hechos portentosos, casi todos en la tercera jornada, como veremos más adelante.

I.1. Al inicio de la obra, Girolamo da Sommaia habría visto que la fachada del teatro presentaba todas las cortinas corridas. No imaginaría que en unos momentos el tablado iba a trasladarlo al siglo IX (año 875), a la época carolingia, a los campos de batalla de Frankfurt, y que las cortinas representan las tiendas de campaña y el muro que rodea el campamento de uno de los ejércitos que dirimen sus ansias territoriales: el de los reyes de Francia y Alemania, el rey Carlos (Carlos el Calvo) y el rey Ludovico (Luis el Germánico), aliados contra su sobrino, el emperador del Sacro Imperio, Ludovico (Luis II). De pronto, para atraer la atención del público hacia las tablas, desde el fondo del escenario, o sea, desde el otro campamento, se oye un frenético redoble de tambores que «tocan al arma»[54] y

Golden Age Spanish Theatre Symposium (March 8-11, 1995) at The University of Texas, El Paso, South Carolina, Spanish Literatura Publications Company, 1996, pp. 1-33.

[52] Sobre el concepto de «cuadro», véase Ruano, *Puesta en escena*, pp. 68-71.

[53] De manera que o bien está arrimada al foro hasta el momento de utilizarse, o bien, al no estorbar la línea de visión de los espectadores, pasaría relativamente desapercibida para el público. Véase John E. Varey, «*Sale en lo alto de un monte*: un problema escenográfico», *Archivum Calderonianum*, 5, 1988, 162-172, y Ruano, *Puesta en escena*, pp. 192-199.

[54] De esta forma se conseguía el interés de los espectadores, poco atentos al tablado, después de la loa: véase Josef Oehrlein, «El actor en el Siglo de Oro», en José María Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, London, Tamesis, 1989, p. 24. Si la hubo, pues, como confirma Suárez de Figueroa en *El pasajero* (Madrid, 1617),

voces «dentro» que avisan del asesinato del emperador. Inmediatamente, a través de la abertura de una de las cortinas inferiores (la de la derecha), los príncipes Ludovico y Rodulfo salen del interior de su tienda al real y, tras ellos, los reyes. Aunque las acotaciones no indican nada al respecto, es seguro que el animoso parlamento del rey Carlos cumple tal función e iría acompañado del rápido movimiento por el tablado de los príncipes que ejecutarían sus órdenes abriendo las puertas del campamento (o sea, descorriendo cortinas) y animando gestualmente la salida de sus tropas a campo abierto, temerosos del ataque enemigo («abrid las puertas: salgamos», v. 14), pese a la tregua de que disfrutan. Con vehementes indicaciones, unidas a efectos sonoros de tambores y trompetas, Mira de Amescua ha conseguido articular perfectamente en los parlamentos las instrucciones necesarias para la preparación del teatro, ya que la abertura de la cortina del lateral izquierdo, tendría por objeto dejar visible al público una especie de *pasadizo* que requiere la escena siguiente («traen por un pasadizo a Ludovico, muerto», ac. post. v. 70).

La expectación inicial prolonga su impacto en los espectadores con otro redoble de tambores, éste patético («tocan un tambor destemplado», ac. post. v. 70), ya que por el pasadizo mencionado empieza a salir un cortejo fúnebre en el que un capitán, Arnaldo, y un grupo de soldados portan a hombros un cadáver cubierto, identificable sólo por las insignias imperiales que lo escoltan («el mundo a los pies y una corona imperial en la cabeza y una cruz en la mano izquierda y un estoque en la derecha; delante, la ropa imperial colorada en una fuente, y una lanza», ac. post. v. 70). Avanzan hacia el borde del tablado, que rodean (una acotación indica que «den una vuelta»), en un lento y ceremonioso recorrido con el que cubren la distancia que separa los dos campamentos, a la vez que Arnaldo, que inició el emotivo relato de lo sucedido desde el interior del vestuario («antes de llegar al tablado dice Arnaldo», ac. post. v. 70), suplica a los reyes que se

ya no era algo tan habitual: «En las farsas que comúnmente se representan, han quitado ya esta parte que llamaban loa. Y según de lo poco que servía, y cuán fuera de propósito era su tenor, anduvieron acertados» (fol 109r°), o, más modernamente, Agustín de la Granja («'Este *paso* está ya hecho'. Calderón contra los *mosqueteros*», en Ignacio Arellano y Ángeles Cardona (eds.), *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes*, Barcelona, Anthropos, Extra, 1, 1997, pp. 73-84; cito por Javier Aparicio Maydeu (ed.) *Estudios sobre Calderón*, 1, Madrid, Istmo, 2002, pp. 160-190: «Desde principios de siglo el uso de la loa se fue reduciendo cada vez más en los corrales de comedias; pero quedó la costumbre de *servirla* dentro de aquéllos cuando las compañías iniciaban sus actuaciones en alguna ciudad, ofreciéndose los días posteriores, en vez de loa, alguna "música" o roman-ce cantado por dos o tres actores, al inicio de cada una de las representaciones» (p. 164).

apiaden de su sobrino muerto («descubren al emperador», ac. post. v. 157), al que dedican dos interesantes elegías en quintillas en torno a los tópicos barrocos de la fugacidad de la vida y lo inevitable y sorpresivo de la muerte.

Al enterarse de que el emperador no deja sucesor, Carlos y Ludovico reclaman para sí el título del asesinado. La tensión vuelve a subir al tiempo que los actores en escena van agrupándose en torno a cada uno de los hermanos, quienes frente a frente, enloquecidos por la ambición, las manos en las espadas, se amenazan hasta declararse la guerra («tocan al arma y pónense al lado de los reyes la mitad de los unos y la mitad de los otros», ac. post. v. 308). En el instante en que van a acometerse, entran en escena (por la abertura de la cortina de la derecha) las infantas Margarita, francesa, y Matilde, alemana, que imploran a sus respectivos padres que sea el Papa el que asigne el título imperial[55]. Las sensatas palabras de las infantas convencen a los reyes, quienes juran ante el cadáver que aceptarán la decisión papal; en ese instante, el emperador muerto levanta sus manos y coge las de sus tíos, sirviendo de testigo del compromiso, primer prodigio sobrenatural de la obra que provocaría el pasmo de todos los presentes.

A continuación, por el pasadizo, el valiente Balduino, soldado de Flandes y su futuro primer conde, entra en escena con las cabezas[56] de los tres asesinos del emperador («sale Balduino con tres cabezas», ac. post. v. 451). Como premio a su arrojo, el rey Carlos lo nombra almirante de Francia. Acto seguido, acuerdan enterrar al asesinado, por lo que vuelve a formarse nuevamente el cortejo fúnebre («en los hombros le llevemos», v. 516) que, al ritmo de «cajas destempladas y trompetas» (ac. post. v. 516), sale solemnemente del tablado encaminándose hacia el campo imperial.

[55] Véase nuestro trabajo, «¿Función escénica o disfunción social? Los personajes femeninos de *El primer conde de Flandes*», en Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez (eds.), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro*. Actas del II Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua, Granada-Úbeda del 7 al 9 de marzo de 1997 y cuatro estudios clásicos sobre el tema, Granada, Universidad, 1998, pp. 345-373, donde explicamos por extenso la escena. En síntesis: en este drama Mira apuesta por la utopía del monarquismo universal y el sueño de la restauración de la vieja *Universitas Christiana* (el sentimiento de pertenecer a una patria común por encima de las fronteras nacionales, la Cristiandad), que se sustenta en el plano histórico-teológico en dos pilares: de un lado, en la defensa de un or-den político mediado por el poder espiritual (símbolo del orden cristiano) y subordinado a sus fines, y, de otro, en la mitificación de la figura del 'buen príncipe cristiano' (símbolo del sistema monárquico-señorial) como modelo de virtudes (*v. gr.*: prudencia, mansedumbre, fortaleza, templanza, continencia, justicia, liberalidad, magnanimidad).

[56] Con seguridad de cartón, recubiertas de cuero pintado al que se pegaba una cabellera; véase Ruano, *Puesta en escena*, p. 313.

Han quedado en el tablado Balduino y las infantas, y sus posiciones dibujan una especie de triángulo («no tienen beldad tan grata / ni su perfec-ción tan bella / como estas damas, y aquélla / el corazón me arrebata», vv. 533-536). El galán y las damas dan muestras de súbito enamoramiento, lo cual debería de ir acompañado de algún gesto convencional que lo indica-ra[57], iniciando así la segunda trama de esta comedia, un modélico proceso de seducción en el que la infanta Margarita pondrá en juego todo su inge-nio a fin de lograr a Balduino. En espera de ese momento, los tres se alejan en seguimiento del cortejo fúnebre, cerrándose tras de sí las cortinas como señal de que ha concluido el primer cuadro.

I.2. En el segundo, la acción se ha desplazado al palacio real de París. Como no se utiliza decorado alguno, todas las cortinas de la fachada del teatro siguen corridas, aunque ahora empieza a descorrerse un trozo de la central del corredor superior, para representar el balcón del aposento de la infanta Alfreda, hija del rey Carlos («salen Lamberto y Alfreda, infanta, al balcón», ac. post. v. 544); al mismo tiempo, del antepecho cuelga (o tras los primeros parlamentos el actor colgará) una escala hasta el tablado, que pronto será la calle.

Está amaneciendo («ya en el cielo no hay estrella / y teñido de arrebol / muestra el rostro el alba bella / y así, duque, como el sol, / tienes de salir tras ella», vv. 545-549). La infanta Alfreda y Lamberto, duque de Borgoña y gobernador de París, se despiden tras otra noche de pasión («muchas no-ches desde entonces / a su cámara he subido / y bajé templado el fuego / de este amor, que ya está frío», vv. 856-859). Después de unas cuantas fi-nuras y galanterías, el duque ya se encuentra en la escala descendiendo («desciende por una escala», ac. post. v. 582), aunque es retenido por las sucesivas preguntas de Alfreda que, presa de los celos, intenta dilatar un poco la marcha de su 'esposo' y averiguar a qué es debida la repentina hosquedad del borgoñón. El descenso de Lamberto al tablado adquiere así una dimensión, más que referencial, simbólica, ya que supone su caída mo-ral en la oscuridad y en el deshonor («bien sé que en dificultades / me des-peño y precipito / y que voy contra mi honor / si me arrojo y determino», vv. 892-895), al traicionar la confianza que en él depositó el rey Carlos («título justo le has dado, / porque yo del duque fío / la vida y el reino mío, / y aun el honor le he fiado. / Segura estará con él / mi tierra, mi gente y casa», vv. 963-966) y al faltar a la palabra dada a la infanta

[57] Véase Ruano, *Puesta en escena*, pp. 308-309.

(«palabra le di de esposo», v. 860), precipitándose en la discordia y confusión que él mis-mo va a transferir al orden establecido.

Ya en la calle, medita sobre el dilema amoroso en que se halla (¿Alfreda, a la que dio palabra de matrimonio, o Matilde, a la que adora?), dando tiempo a que se le unan sus criados, Enrico y Ricardo. Una larga relación de Lamberto, en la que refiere su llegada a París y su progresivo éxito en la corte y con las damas, especialmente con Alfreda, haría las delicias del público masculino, que con sonrisas de complicidad envidiarían los deleites del duque («muchas noches desde entonces / a su cámara he subido / y bajé templado el fuego / de este amor, que ya está frío», vv. 856-859) y reirían sonoramente en señal de aprobación con los tópicos misóginos que recita («¿quién adora a la mujer / sabiendo que es un hechizo / que la razón quita al hombre / y aun a la fiera el distinto?», vv. 812-815). Mientras tanto, amo y criados caminan lentamente por las calles parisinas alejándose del palacio real. Momentos después, justificando su irreflexión en el hechizo amoroso del que es víctima, Lamberto les pide ayuda en el engaño que ha urdido para conseguir deshacer la promesa de matrimonio hecha a Alfreda y casarse con su prima Matilde. A continuación, entrarían en su palacio levantando alguna de las cortinas laterales del vestuario, quedando, tras cerrarse la cortina del balcón de Alfreda (si no la cerró ella al retirarse), de nuevo el tablado vacío.

I.3. El tercer y último cuadro de la primera jornada no necesita ningún cambio de decorado, pero la acción se ha desplazado al interior del palacio real («aquí tus ilustrísimos mayores / dieron con majestad espanto al mundo: / Dagoberto, Pipino y Carlomagno / pisaron estas salas», vv. 915-918). Las diferentes aberturas en las cortinas del vestuario representan las distintas puertas de acceso a la sala desde la calle y demás dependencias del palacio.

Los reyes Carlos y Ludovico, seguidos de un fastuoso séquito, entran en palacio, seguramente por el espacio de las apariencias («todas las veces que a París allego / divisando las torres suntüosas / de estos palacios en que habitas», vv. 908-910). Acto seguido, y de forma sucesiva, envían a Roma a sus hijos con despachos para el Papa alegando sus derechos a la sucesión imperial; previamente les han pedido que se aproximen a una de las aberturas laterales, cuyo hueco, que no llega a abrirse, funcionaría como sala de gobierno o similar, en donde les entregan las misivas («entra y daréte / unos despachos», vv. 924-925).

Se suceden a continuación las entradas (y salidas) de personajes que dan la bienvenida a los recién llegados hasta que en un momento dado

que-dan en el tablado dos parejas, agrupadas a modo de semiescenas simul-táneas[58]: en una Balduino requiebra a la esquiva Margarita y, en la otra, Lamberto, a Matilde, que lo ignora ya que no aparta los ojos del flamenco («de allá los ojos no quita: / priva a lo menos lo más», vv. 1057-1058). Por su parte, Alfreda, que se encuentra medio oculta entre la cortina y uno de los postes del primer corredor («asómase Alfreda al balcón», ac. post. v. 1062), observa el descarado galanteo con la alemana de su amante, a quien intenta llamar la atención tosiendo y chisteando, hasta que consigue que se marche de palacio retirándose ella también. Margarita, sorprendente-mente, también se retira.

Mientras tanto, Balduino y Matilde permanecen solos en la sala: él, conmovido por la arisca actitud de Margarita («él no está favorecido, / pues que le siento quejar», vv. 1111-1112); ella, insinuándole su receptividad amorosa («si una águila se remonta, / otra vuela el cazador, / que si la levanta igual / y la coge, no le pesa. / Sacre es amor: haga presa / en otra águila real», vv. 1121-1126). Margarita, por su parte, ya ha tenido tiempo para subir por la escalera interior del vestuario hasta donde Alfreda había observado la escena anterior, o junto al otro poste de esa galería. Contempla las insinuaciones de Matilde y ejecuta el primer paso de su proyecto amoroso: arroja una carta anónima a los pies de Balduino, citándolo para esa noche («una dama de palacio / hablarte quiere despacio / esta noche en el jardín», vv. 1148-1150). Al terminar la jornada todas las cortinas están corridas para la representación del divertido entremés del entreacto.

II. 1. Toda la segunda jornada transcurre en el jardín privado de palacio, a un tiempo espacio de seducción galante y de caos[59]. Al principio del cuarto cuadro de la obra se abre la cortina del lateral derecho del primer

[58] Véase Agustín de la Granja, *Del teatro en la España barroca: discurso y escenografía*, Granada, Universidad, 1982, pp. 21-24 (en adelante *Del teatro*).

[59] Frente a la simbología del jardín como espacio paradisíaco y armónico, propicio para el cortejo amoroso, la música, el halago de los sentidos y la seguridad, síntesis de la naturaleza dominada por el orden, atributo femenino por tratarse de un espacio cerrado, en *El primer conde de Flandes* el jardín pasa a convertirse en el espacio de la confusión y de la mentira, provocador de la ceguera pasional de Alfreda. Idéntica ruptura simbólica presenta, como más adelante se verá, el monte, habitualmente territorio del caos y del desorden, y que aquí adquiere la función de espacio milagroso, de pureza originaria o de cumplimiento de la justicia divina, próximo a lo que Arellano ha denominado, para las comedias hagiográficas, *lugar teofánico*, unión de la tierra y el cielo, habitación de Dios. Véase Ignacio Arellano, «Espacios dramáticos en los dramas de Calderón», *XXIII Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 77-106, en concreto p. 86-89, donde ejemplifica otras subversiones morales similares realizadas por Calderón años más tarde.

corredor que deja ver su antepecho y dibuja la forma de un balcón[60] («sale Margarita al balcón», ac. post. v. 1158) en el que la infanta Margarita espera la llegada de Balduino). Por su parte, en el vestuario, se ha abierto la cortina del hueco central, en cuyo interior, enmarcado con hiedra, ramas y macetas, cuelga un lienzo, artísticamente dibujado, con una fuente, árboles, flores y, tal vez, pájaros[61] («fantasma, duende, figura, / ilusión y sombra oscura, / que en la negra noche nacen, / miran los lejos que hacen / oscurecer la pintura», vv. 1359-1363).

La acción comienza «de noche»[62], como la vestimenta de Balduino, embozado en su capa, comunica al público («sale Balduino de noche», ac. post. v. 1178). Sus primeras palabras, de espaldas a los espectadores, parecen dirigirse a las cortinas cerradas del primer corredor, probablemente de color oscuro, y que representan el cielo estrellado con el que se completa el decorado verbal del escenario («¡noche ciega [...] / pues nos descubres ahora / cuarenta imágenes bellas, / mil y veinte y dos estrellas / de que el cielo es adornado», vv. 1179-1186).

La conversación de la pareja insiste en varias nociones relevantes: a) en la oscuridad, símbolo de la confusión de Balduino, que intenta conocer la identidad de su interlocutora a la que no ve («antes soy ciego, / que por la voz saco luego / si la mujer es hermosa», vv. 1201-1203); y b) en la diferencia de jerarquía social existente entre ellos, manifestada en la posición elevada en que se encuentra la dama con respecto al galán[63] («amo un monte inacesible», v. 1221; «soy / rayo de amor engendrado, / que de su esfera arrojado / en altas fábricas doy», vv. 1240-1243; «el ser vos rayo confiesa / que pretendéis alta dama», vv. 1249-1250). Tras múltiples insinuaciones, requiebros y promesas, para reconocerla a la mañana siguiente, Balduino entrega a la dama una cinta roja que ha de prenderse del tocado,

[60] Véase W. H. Shoemaker, «Windows on the Spanish stage in the sixteenth century», *Hispanic Review*, 2, 1934, pp. 303-318, y Ruano, *Puesta en escena*, pp. 147-148.

[61] El decorado del jardín estaba bastante generalizado, por lo que Mira de Amescua tenía perfectamente claros los elementos que lo integraban y que detalla en las didascalias implícitas de esta y de las siguientes escenas. Véase Ruano, *Puesta en escena*, pp. 178 y 180-181, y José Lara Garrido, «Construcción temática, códigos de género y escenografía (El jardín en la comedia: de Lope de Vega a Agustín Moreto», *Del Siglo de Oro (métodos y relecciones)*, Madrid, Universidad Europea-CEES Ediciones, 1997, pp. 515-590.

[62] Las descripciones del vestuario que suelen encontrarse en las acotaciones teatrales oscilan desde las que anotan sólo un detalle de la indumentaria, que por una razón u otra se considera de importancia, a las muy minuciosas; véase Ruano de la Haza, «Hacia una metodología...», p. 91. El caso de *El primer conde de Flandes* es el primero.

[63] Véase John E. Varey, «Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón», *Edad de Oro*, V, 1986, pp. 271-297, especialmente pp. 276-277.

aunque él interpreta la actitud de la dama no como forma de velar por su honor, sino a causa de su fealdad.

II. 2. El siguiente cuadro transcurre en el mismo lugar, aunque quizá el tablado ha quedado vacío más tiempo del habitual para justificar que ya ha amanecido («¿su majestad se levanta / cuando apenas sale el día?», vv. 1369-1370). Carlos y Lamberto salen al jardín por una de las aberturas de la cortina del lateral derecho, que, al estar debajo del balcón de Margarita, forma parte del palacio. Conversan sobre la tristeza que muestra la infanta Alfreda y que Lamberto atribuye a una reacción provocada por el temor de que su padre hubiera muerto en la guerra. Las damas van a bajar al jardín a distraerla y, mientras las esperan, se adentran en él, sin ver a Balduino que ha regresado y, situado en las inmediaciones de la puerta (o sea, de la cortina), se dispone a vigilar la salida de las damas («por aquesta puerta / salen, sin duda a la huerta, / todas las damas», vv. 1406-1408).

La siguiente escena sería muy del agrado del público, pues, conforme van apareciendo las infantas, Balduino comprueba, cada vez más confuso, que todas, incluso Verecinta, la dueña que las acompaña, llevan una cinta roja en el tocado, similar a la que él había entregado a su desconocida dama la noche anterior. Las infantas pasean por el tablado, seguidas por la vieja, que provocaría las carcajadas del respetable colgándose el adorno de una oreja («¿no es extraña / esta gala de la oreja?», vv. 1429-1430), y se encaminan después hacia el interior del jardín. Alfreda se queda un po-co rezagada de sus acompañantes, que deberían cruzarse con Lamberto, quien aprovecha la soledad de la infanta para poner en práctica su primer engaño.

Alfreda y el duque se han situado «a la margen de [una] fuente» (v. 1446), o sea, en las proximidades del lienzo dibujado, cuando, del interior del jardín salen dos enmascarados (Enrico y Ricardo) que se ocultan detrás de un seto –los postes que enmarcan el espacio de las apariencias («uno salió enmascarado / y entre tiernos mirabeles / otro quedaba espïando, / temeroso de tu gente», vv. 1737-1739). En mitad de la escena galante, para sorpresa de los espectadores, uno de los enmascarados asesta varias estocadas a Lamberto, que simula agonizar en brazos de Alfreda, la cual describe enloquecida su agonía: la frialdad de sus labios («los labios parecen hielos», v. 1519), la falta de pulso («ya está sin pulsos, ya es muerto», v. 1520), la hemorragia imparable («y tú, con sangre tiñiendo / la hierba, estás convirtiendo / en coral las esmeraldas», vv. 1530-1532). El dramatismo de la escena y la vibrante actuación de la actriz («bramando como leona, / como la osa lamiendo», vv. 1539-1540) provocarían el aplauso enfervorizado del público, cuya admiración aumentaría cuando la turbación de la

dama parece conducirla al suicidio (él, Píramo; ella, Tisbe), pero sus convicciones religiosas se lo impiden y la impulsan a adentrarse en el jardín en busca de ayuda.

Se suceden a continuación las entradas de los demás personajes que parecen recrearse en el paradisíaco jardín que ahora representa el tablado. Sin embargo, las intempestivas entradas de los criados de Lamberto y del propio duque, y los comentarios que realizan en torno a Alfreda predisponen a la corte a aceptar la locura de la infanta. Poco después llega ésta que, al ver a Lamberto 'resucitado', comprende inmediatamente que todo ha sido una patraña urdida por el duque para poder casarse con su prima Matilde, cuya mano entre tanto ha pedido y le ha sido concedida. Las damas aplaudirían a rabiar cuando la infanta, poseída de una furia incontenible, espada en mano, da tras Lamberto y sus criados, exigiendo justicia.

Sosegada Alfreda, la segunda jornada termina de forma similar a la primera: Balduino ha quedado sólo en el jardín lamentándose de los desdenes de Margarita, mientras que ésta, de nuevo en su balcón, le arroja una segunda carta citándolo otra vez para la noche. Ambos se retiran, cerrándose las cortinas. El tablado está preparado para la realización de un gracioso baile durante el entreacto.

III. 1. En la jornada tercera las dos acciones del drama se precipitan hasta confundirse. El cuadro sexto se desarrolla en una sala de palacio con todas las cortinas de la fachada cerradas. La primera escena da un giro inesperado a los propósitos de Margarita: su padre le advierte de que se prepare para casarse con uno de los hijos del rey Ludovico a la mañana siguiente («prevente para mañana», v. 2201), lo que la obligará a forzar la situación con Balduino. Poco después, el príncipe Ludovico regresa de Roma (por el espacio central) y con una extensa relación refiere a su padre el éxito de sus gestiones ante el Papa, anunciándole que el título imperial ha recaído en él. Cuando padre e hijo están abrazándose para celebrar la elección, el rey Ludovico se asoma «al paño»[64] por una de las cortinas laterales («sale Ludovico rey y quédase en la puerta escuchando») y, aunque no ha logrado escuchar lo que decían, ha comprendido el significado de los abrazos, reforzados, poco después, por el regocijo del pueblo, que ya cele-

[64] Esta es la segunda función convencional de las cortinas: el personaje que quería ocultarse de los personajes que se encontraban en el tablado y ser visto, en cambio, por el público, salía 'al paño', asomando la cabeza por la cortina (o las puertas, en los corrales que las tuvie-ran). El uso de las cortinas o del primer corredor facilita, pues, que algunos personajes, ocul-tos, puedan espiar cómodamente el desarrollo de la acción o irrumpir en escena en el mo-mento en que la tensión dramática lo requiera. Véase Ruano, *Puesta en escena*, p. 137.

bra la elección por las calles de París (detrás del foro). Acto seguido llega el príncipe alemán, Rodulfo, que confirma lo infructuoso de sus diligencias. Su relato se ve interrumpido varias veces por música de «chirimías y cajas» y vítores al nuevo emperador, que predisponen a Ludovico a acep-tar los diabólicos consejos de su hijo: marcharse de París, organizar su ejército y ganar por las armas lo que el Papa les ha negado. Y así lo hacen.

III. 2. El séptimo cuadro vuelve a transcurrir en el jardín de palacio, de manera que el tablado estaría dispuesto como en la segunda jornada. Balduino, de nuevo «de noche», ha acudido a su cita; golpea con su espada en el balcón para avisar a la dama que ya lo aguarda («da con la espada en el balcón y sale Margarita», ac. post. v. 2576a) y que intenta convencerlo de que rapte a Margarita para evitar su inminente boda, pero, ante su negativa por lealtad al rey, se las ingenia para que acepte sacar de palacio a un paje que ha matado a otro en una riña.

Mientras expresa su extrañeza, al tiempo que se cerrarían todas las cortinas abiertas (y los mozos se encargarían de descolgar el lienzo del jardín), se abriría la de un lateral del vestuario donde se toparía con el rey Carlos, Lamberto y un paje, que porta «una hacha encendida» (ac. post. v. 2641)[65]: el tablado, casi sin transición, ha pasado a representar el interior del palacio[66]. El hecho es que Carlos, ya en el tablado, le ordena que parta a Flandes a comunicar la buena nueva. En ese momento, por el otro lateral, asoma Margarita, disfrazada ya de paje y enmascarada[67] («vestida de hombre, con máscara», ac. post. v. 2662), que pide a Balduino que cumpla su promesa y la saque de palacio.

[65] A causa del horario de la representación, no era normal que se utilizase iluminación artificial fuera del espacio de las apariencias o de los huecos laterales, donde no solía haber demasiada iluminación natural. Es evidente que, cuando Carlos y Lamberto salen al tablado buscando confidencialidad, el criado permanece en el hueco del vestuario. No obstante, tampoco encontramos objeciones insalvables a que en la puesta en escena de esta comedia se usaran luces artificiales al margen de los usos convencionales.

[66] De esta manera se cumpliría lo que Ruano de la Haza denomina «subversión de las relaciones espaciales por motivos dramáticos»: sin pausa en el transcurso de la acción el tablado pasa de representar el jardín privado del palacio a ser una sala interior; el cambio se produce mientras los personajes recitan sus parlamentos casi sin interrupción temporal. Véase José María Ruano de la Haza, «Hacia una metodología...», pp. 81-102.

[67] De esta forma, al cambiar los signos del vestuario (*máscara* y *disfraz*) que la hacen reconocible, cambia su función en la realidad representada en escena. Véase José María Díez Borque, «Aproximación semiológica a la 'escena' del teatro del Siglo de Oro español», en José María Díez Borque y Luciano García Lorenzo (eds.), *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 51-92, en concreto p. 71.

Tras esto, Lamberto saldría del hueco y se aproximaría con el rey al borde del tablado central («Lamberto, pues que ya solos quedamos, / retírate allá fuera, escucha aparte», vv. 2673-2674): lo delicado de la situación exige sigilo. Carlos le ordena que aclare las acusaciones de Alfreda y repare lo que haya de verdad en sus palabras. Lamberto improvisa una segunda patraña con la que conseguir su propósito: como Alfreda desconoce el motivo de las celebraciones, puede decírsele que son por la boda del duque con la infanta alemana; si reacciona con violencia, él aceptará casarse con ella. Carlos, un pelele en manos de su privado, admite la solución y, mientras busca a Alfreda en sus aposentos, ésta sale y discute con el duque («pues, traidor, ¿cómo te atreves / a llegar donde estoy?», vv. 2721-2722), que le aconseja entrar en religión («calla y escoge religión sagrada», v. 2737). A continuación, se suceden nuevas entradas y salidas de personajes en las que el movimiento confiere a la puesta en escena una agilidad y un ritmo incomparables. Al final, Alfreda, ante lo irreversible de la supuesta boda de Lamberto, simula haber recuperado la cordura y achaca al *frenesí* sus acusaciones anteriores. Ante la mejoría de su hija, Carlos no cabe en sí de gozo, momento que aprovecha la fortuna voltaria para dar un nuevo giro que vuelve a hundirlo en la confusión («¡qué tristemente celebro / el imperio que me han dado!», vv. 2899-2900): se entera de que su hija Margarita ha huido con Balduino y de que su hermano se dispone a arrebatarle el imperio por la fuerza. Por si fuera poco, Alfreda, que acaba dándose cuenta del engaño de Lamberto, recae en su locura y vuelve a perseguir al duque, sin que su padre entienda nada de lo que pasa. La acción de este cuadro se interrumpe aquí: habrá que esperar al noveno y último que continúa en este punto.

III. 3. El octavo cuadro es el más efectista y simbólico por su riqueza escenográfica, ya que en él, como en las comedias de santos, se va a producir la reiterada irrupción del mundo sobrenatural en la experiencia humana. Transcurre simultáneamente a las últimas escenas del anterior, pues la única referencia cronológica que se menciona es que sigue siendo de noche, a causa de la cual, camino a Flandes, Balduino y la infanta-paje se han perdido en un bosque («imagino / que con la noche tenemos / perdido nuestro camino», vv. 2939-2941). El cuadro exige que el lateral de la galería desde la que desciende diagonalmente la rampa tenga la cortina descorrida y el antepecho quitado, ya que representa *lo alto*, o parte superior de un monte, en el que habría adornos de retama, ramas de árboles y rocas de cartón («desde la cumbre de este monte vimos / a caballo venir a Baldüino», vv. 3024-3025). La rampa, por su parte, ya sin lienzo que la oculte,

adquiere ahora toda su función[68]. Asimismo, el vestuario podría tener descorrida la cortina lindante con la rampa, y el hueco podría estar adornado como *espacio rústico*.

De este cuadro, lo primero que debemos resaltar es la acotación que lo introduce: «suena una trompeta y sale Balduino a caballo con Margarita a las ancas, con velo en el rostro» (ac. post. v. 2928). La música de trompe-tas anuncia a los personajes que son perseguidos («este rumor / de guerra me da cuidado», vv. 2929-2930), pero principalmente serviría para anun-ciar al público la entrada por el patio de la pareja montada a caballo. Es sabido que, frente a las representaciones que tenían lugar en las plazas de las ciudades o en los teatros palaciegos, en los corrales permanentes no era normal que aparecieran caballos sobre el tablado por lo complicado de la operación de subirlos hasta allí. Lo habitual era que caballo (tal vez de car-tón) y jinete entrasen desde la calle a las proximidades del tablado por la entrada del público; una vez en el patio, los espectadores les abrirían paso, permitiendo que los actores y el caballo, magníficamente enjaezado, se acercaran al borde del tablado al que subirían los actores por una escalera o saltando desde el animal[69].

Para poder averiguar el origen de las voces que se escuchan «dentro», Margarita se apea del caballo («desciende, que este rumor / de guerra me da cuidado», vv. 2929) y se oculta entre unos arbustos en el lateral del vestuario («escóndete tras esos ramos / que yo acometo», vv. 2949-2950a; «escóndese Margarita entre unos ramos», ac. post. v. 2951). Por su parte, Balduino, que aún sigue montado en el caballo, ve descender por la ladera del monte a un clérigo que se ilumina con una antorcha («va descendiendo un clérigo con una hacha en las manos», *ib.*) y le pregunta que dónde se encuentran y adónde se encamina. El clérigo le contesta que se dirige a llevar a un enfermo el Santísimo Sacramento, representado en un cuadro que transporta («temor ni peligro siento / de quien matarme procura / que el Arca del Testamento / libre pasó y fue figura / de este Santo Sacramen-

[68] Como queda demostrado suficientemente, el *monte* era un recurso escénico habitual que utilizaba una rampa escalonada. El monte permitía a los actores subir o descender del primer corredor al tablado, en un proceso de sustitución metonímica que utiliza un decorado cuyo parecido con el lugar al que sustituye es de contigüidad (uno puede ascender y descender un monte y la rampa escalonada en los teatros). Véase Ruano, *Puesta en escena*, pp. 192-199.

[69] Véase Ruano, *Puesta en escena*, p. 272; Agustín de la Granja, «El actor y la elocuencia de lo espectacular», en José María Díez Borque (ed.), *op. cit.*, pp. 105-107; y del mismo, «'Este *paso* está ya hecho'. Calderón contra los *mosqueteros*», en Ignacio Arellano y Ánge-les Cardona (eds.), *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes*, Barcelona, Anthropos, Extra, 1, 1997, pp. 73-84.

to», vv. 2999-3003). Como muestra de su fervor religioso, Balduino, indiferente al peligro que representan sus perseguidores, se apea del caballo («apéase Balduino del caballo», ac. post. v. 2964) y se ofrece a llevar en él al sacerdote. El flamenco, probablemente de pie en el patio, lo invitaría a montar en el caballo («suba Cristo y subid vos», v. 2989), sujetaría la antorcha y cogería las riendas como si fuera su lacayo («será mi caballo Atlante / pues que cielo sois los dos, / y yo, pasando adelante, / seré lacayo de Dios», vv. 2990-2993; «llevaré la rienda asida / y esta hacha llevaré», vv. 3005-3006). Estando así, en lo alto del monte aparecen el príncipe Ludovico y varios soldados, que afirman haber visto a Balduino desde «la cumbre de este monte», pero ahora es como si se lo hubiese tragado la tierra[70] (su posición tampoco les permite ver a Margarita que está escondida en el hueco que hay debajo de ellos). Admirados por el milagro de su invisibilidad, Balduino, a pie, y el clérigo, a caballo, desandarían de nuevo el patio, de forma que la antorcha, de estar encendida, serviría para focalizar la zona de desplazamiento de los personajes conforme se van alejando del tablado.

Por su parte, el príncipe Ludovico, que ya ha descendido desde el monte, ordena a los soldados que busquen entre los árboles del lateral del vestuario donde encuentran a Margarita («mirad entre esos árboles sombríos / que quizás se escondieron», vv. 3027-3028). Después continúan la búsqueda de Balduino («buscad por todo el monte aquel Teseo / que se dejó dormida esta Arïadna», vv. 3070-3071), adentrándose en el espacio de las apariencias (en el que seguramente prepararían los siguientes efectos escénicos).

Acto seguido, por lo alto del monte regresa Balduino («sale Balduino por lo alto», ac. post. v. 3071) –que ya ha tenido tiempo de volver a entrar al corral por alguna puerta trasera y subir al primer corredor por la escalera interior–; desciende al tablado y, mientras busca a su acompañante, de repente escucha una voz «dentro» que lo llama («aquí mi nombre escucho y a nadie veo», v. 3085). Para su asombro, se descorrerían súbitamente las otras dos cortinas del vestuario hasta dejar ver un árbol (el pie derecho),

[70] Tenemos aquí un ejemplo más de invisibilidad de uno o varios personajes no acompañada de disfraz alguno, recurso bastante convencional en el teatro áureo: se basa fundamentalmente en el discurso verbal y en el gesto de los actores; ambos procedimientos anulan los signos naturales (la presencia de las personas) en favor de las necesidades teatrales. Véase José María Díez Borque, «Aproximación...», p. 72, e Ignacio Arellano, «Escenario y puesta en escena en la comedia de santos: el caso de Tirso de Molina», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8, 1995, pp. 157-179, en concreto p. 167.

en el que aparecería colgado un Cristo crucificado[71] («sale Cristo crucificado en un árbol», ac. post. v. 3086), *apariencia* acompañada de música y efectos lumínicos[72]. Este efecto de aparición y desaparición súbita del crucifijo también podría haberse resuelto descorriendo sólo la cortina del espacio de las apariencias y con un bofetón, que solía disfrazarse de árbol, o con una tramoya giratoria[73]. La «voz celestial»[74] tiene por misión profetizarle un destino providencial: por su demostrada devoción eucarística le revela que prontamente recibirá el condado de Flandes y será cabeza de la

[71] Las apariencias, que servían principalmente para mostrar figuras, imágenes o cuadros religiosos, no tenían por qué aparecer en el espacio central del nivel inferior de la fachada; de hecho, podían ser reveladas al público en cualquiera de los espacios en que estaba dividida esta fachada. En esta escena en concreto la mejor ubicación de la apariencia, por su valor simbólico, sería el primer corredor, pero no se menciona que sea en *lo alto*. Véase Ruano, *Puesta en escena*., pp. 228, 231, 236 y 263-264. Para otros ejemplos relativos a la representación de Cristo, véase José María Díez Borque, «Aproximación…», p. 81-82, Agustín de la Granja, *Del teatro*…, p. 34, y del mismo, «El actor y la elocuencia de lo espectacular», en José María Díez Borque (ed.), *op. cit.*, pp. 113-116.

[72] Las apariencias que se revelaban al público de los corrales corriendo una o varias de las cortinas que cubrían los espacios de la fachada del teatro, se diferenciaban de los decorados principalmente por el hecho de que, mientras éstos tenían como objetivo principal crear sinecdóticamente la ilusión de un determinado espacio –aposento, jardín, tienda de campaña, espacio rústico–, las apariencias desempeñaban más bien la doble función de despertar la admiración del público y de ilustrarlo mediante la presentación de un lienzo, cuadro o *tableau vivant* que no tenía a menudo mucha conexión con el espacio escénico en que se estaba desarrollando la acción, aunque en otras ocasiones sirviera para determinarlo. Si el decorado teatral del Siglo de Oro conformaba más o menos con un principio de verosimilitud realista, la apariencia rompe los límites de lo natural para existir en un plano diferente de la realidad escénica. Véase Ruano, *Puesta en escena*, p. 225.

[73] La tramoya es un catafalco en forma de pirámide invertida movida por una serie de cuerdas y artilugios especializados, que servía para hacer aparecer y desaparecer a personajes, según la cara del aparato en que se encontraban; Ruano, *Puesta en escena*, pp. 245-248, la describe, en cambio, como una especie de trono de Semana Santa, iluminado con velas y movido por contrapesos. Por su parte, el mecanismo del *bofetón*, basado en un quicio, como de puerta, podía hacer aparecer o desaparecer a un personaje o a un objeto con rapidez. Véase también Rafael Maestre, «Tramoya», en Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos (dirs.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002, s.v., pp. 309-311.

[74] Dado el sobrecogimiento que proporciona la visión de la pintura o del crucifijo, esta escena tendría que ir acompañada de un gesto especial cuando Balduino se declara «siervo de Cristo» (v. 3089): el de arrodillarse, acompañado incluso con la postura oracional de las manos. Véase C. E. Anibal, «Voces del cielo. A Note on Mira de Amescua», *Romanic Review*, 16, 57-70, y «Another Note on the voces del cielo», *Romanic Review*, 18, 246-252; e Ignacio Arellano, *op. cit.*, p. 174.

Casa de Austria y Borgoña[75], tras lo cual, de nuevo súbitamente, desaparece el Cristo al cerrarse las cortinas (« ciérrase la apariencia»).

A continuación empiezan a oírse los tambores de un ejército en marcha y que inicia su entrada por el hueco que hay junto a la rampa. Balduino se oculta detrás de unas peñas (probablemente detrás de la rampa) y, después de escuchar los planes de los alemanes, decide regresar a París para avisar al rey Carlos.

Tras esto se desarrolla una escena de gran impacto emocional en el público: el rey Ludovico tiene una visión en la que el fantasma del emperador Ludovico lo amenaza de muerte si incumple su juramento inicial (« aparécese en una tramoya el emperador armado con una espada y una cruz, y pónele la espada al rey a los pechos», ac. post, v. 3145). Nada especifica el texto del tipo de tramoya utilizado en esta aparición. Muy apropiado hubiera sido el empleo de la canal[76], idónea para la comunicación del cielo y la tierra. La canal habría sido instalada en una pilastra a la derecha de la fachada y permanecido oculta junto al corredor alto, cubierta por una cortina, hasta este momento en el que se habría descorrido la cortina que la cubría y la peana habría empezado el descenso y posterior ascenso. No obstante, la no alusión en el texto a la subida o bajada del personaje nos hace dudar de su utilización. En su defecto, como dijimos, tal vez se utilizara una tramoya giratoria o un bofetón[77].

Desaparecido el fantasma (« cúbrese el emperador», ac. post. v. 3153), vamos a asistir a una última intromisión de lo sobrenatural en el mundo de los hombres. A causa del temor que le ha provocado la aparición, Ludovico se niega a continuar el avance de las tropas, por lo que su hijo se burla de su cobardía. Cansado de su terquedad, Ludovico lo maldice, momento

[75] Dentro del marco interpretativo expuesto en la nota 55, Mira procede a una progresiva exaltación (más exactamente, sacralización) de la *Monarquía Católica* (la Casa de Austria), presentada como último y más perfecto eslabón en la larga evolución política de la humanidad, cuya grandeza se anunciaba desde el pasado más remoto. O sea: la intención del dramaturgo accitano es elevar a la condición de modelo providencial a los monarcas de la Casa de Austria, quienes, desde el origen mismo de la dinastía, siempre demostraron no sólo su fidelidad a la Iglesia y su devoción eucarística, sino también sentirse parte de una unidad político-religiosa superior a los estados nacionales: la Cristiandad.

[76] Para todas las tramoyas aéreas, véase Agustín de la Granja, «El actor en las alturas: de la nube angelical a la nube de Juan Rana», *Cuadernos de teatro clásico*, 8, 1995, pp. 37-67. En este artículo se identifica el bofetón con una grúa giratoria (pp. 63-65), descripción dife-rente de la realizada *supra*.

[77] También es probable que las limitaciones técnicas de algunos corrales obligasen a que esta escena se realizase simplemente corriendo y descorriendo cortinas («vase el emperador», es lo que dice una acotación de la copia impresa de esta comedia).

en el que en el tablado central se abre un escotillón y el diabólico Rodulfo desaparece prodigiosamente envuelto en llamas, hundiéndose en los infiernos («métese por un escotillón, echando fuego», ac. post. v. 3268a). El público aplaudiría enfervorecizado esta desaparición del príncipe, que constituye una de las escenas más sobrecogedoras y efectistas de la obra, ya que iría acompañada de música, ruidos estridentes y otros efectos pirotécnicos a los que era muy aficionado[78].

Espantado por lo sucedido, Ludovico comprende la voluntad divina expresada en la elección del Papa y se marcha, al tiempo que son cerradas las cortina que habían permanecido descorridas, avisando al público de que un último cambio espacio-temporal va a producirse.

III. 4. El último cuadro –como dijimos– enlaza temática, temporal y espacialmente con el séptimo. La acción vuelve a desarrollarse en una sala del palacio real y Alfreda sigue persiguiendo a Lamberto, razón por la que su padre ordena que la encierren en un aposento («entradla en ese aposento», v. 3304)[79].

A partir de ahí la acción se encamina febrilmente hacia el desenlace. Los personajes ausentes van a ir entrando sucesivamente en escena hasta conformar el último momento climático en la acción: Margarita y Balduino van a ser ajusticiados por su fuga («pónenle una liga al cuello a Balduino y Ricardo le venda los ojos a Margarita», ac. post. v. 3459). Sólo un milagro puede salvarlos, y el milagro se produce: la llegada del rey Ludovico suspende las ejecuciones: entra en la sala y, de rodillas («humilde vuelvo

[78] Véase José María Díez Borque, «Aproximación...», p. 85, y Agustín de la Granja, «Teatro de corral y pirotecnia», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *El teatro en tiempos de Felipe II*, Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico de Almagro, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 197-218.

[79] Aunque la inexistencia de referencias a elementos de decorado hace pensar que ninguno de los espacios del vestuario estaría adornado a modo de escena interior, era frecuente que en circunstancias similares el hueco central presentase una decoración apropiada. Estos decorados consisten normalmente en sencillos accesorios escénicos, tales como sillas, bufetes y luces, los cuales, sin embargo, no son transportados al tablado por los actores sino que son revelados al público como parte del decorado interior. El descubrimiento de una silla, un bufete, una cama o un estrado detrás de las cortinas del foro bastaba para comunicar inmediatamente al público que el cuadro que iba a presenciar era una habitación interior. Estos objetos funcionaban, pues, como el telón de fondo, un signo visual que indicaba que el tablado vacío se había convertido, sinecdóticamente, en un lugar específico (dormitorio, sala interior, salón de trono). La acción de un cuadro con escena interior podía iniciarse en el reducido espacio donde se mostraban estos objetos, pero pronto se movía, desbordándose, al tablado vacío, que de esta manera se transformaba para los espectadores en el lugar que indicaban los objetos al fondo. Véase Ruano, *Puesta en escena*, pp. 158-159.

a París», v. 3484), tras aceptar la elección papal, implora el perdón de los condenados. Carlos, magnánimo, abraza a su hermano («abrázanse los reyes», ac. post. v. 3499), indulta a los condenados, cuya boda admite tras nombrar a Balduino primer conde de Flandes, abdica en favor de su hijo Ludovico, al que casa con Matilde, y acepta la petición de Lamberto de casarse con Alfreda. Los aplausos y la algazara general debieron atronar el patio de comedias de Salamanca.

Una jácara o una mojiganga terminarían aquel día la representación, que seguro satisfizo las expectativas del bullicioso, incondicional y participativo público salmantino.

Ya serían las siete de la tarde. Da Sommaia, nuestro estudiante florentino, abandonaría su aposento con la pretensión de llegar a casa y escribir una carta a don Antonio de Figueroa, uno de sus mejores amigo en Salamanca que, desde hacía un año, vivía en la villa de Corrales. Luego, antes de acostarse, anotaría en su cuaderno personal: «Ho scritto a don Antonio de Figueroa» (*Diario*, 407). Al día siguiente una nueva comedia de la compañía de Alcaraz seguiría divirtiendo sus vacaciones y aliviando, quizá, la nostalgia de su patria. En su *Diario* no dejó escrita ninguna valoración de *El primer conde de Flandes*. Tampoco era lo habitual. No obstante, nuestra hipotética reconstrucción de su puesta en escena habrá permitido comprender un poco mejor no sólo sus valores dramáticos y el desarrollo del arte teatral de Mira de Amescua, que hace gala de una hábil combinación de lo visual (los actores y el vestuario) con lo espectacular (los efectos sobrenaturales), sino también las posibilidades escénicas que ofrecía el patio del Hospital de la Santísima Trinidad de Salamanca en 1605.