

EL ACTOR EN EL BARROCO Y SUS CIRCUNSTANCIAS. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Piedad Bolaños Donoso
Universidad de Sevilla¹

INTRODUCCIÓN

La historia del teatro del Siglo de Oro andaluz está aún por hacer.² Y no debe sorprender esta tajante aseveración: ni a los que piensan que la literatura andaluza de esos siglos es parte de un todo y por ello imposible su parcelación; ni a los que opinan que cada una de las Comunidades Autónomas actuales participó en esa configuración general, con unas características específicas, propias de esa tierra y, por lo tanto, suficientemente claras para diferenciarlas del resto de los demás espacios geográficos españoles.³ Ambas opiniones o tendencias llevan parte de razón y desde ambos puntos de vista la investigación y el conocimiento de los actores del Barroco no se ha completado, dado que una de las fuentes de investigación, la fundamental, está aún en proceso de exhumación. Esta es la razón para seguir defendiendo la primera frase con la que se abre este estudio.

¹ Este trabajo forma parte de mi actividad investigadora como miembro del Grupo de Investigación y Desarrollo Tecnológico de la Comunidad Autónoma de Andalucía y del que soy su directora (HUM, 123: «El teatro en la provincia de Sevilla»).

² Se entiende por «teatro» no sólo el texto, es decir, los versos que el actor con su arte recita, sino cómo recita esa palabra el actor, sus silencios, sus acciones (kinesia), sin olvidar, tal como dice el profesor de la Granja, «los instrumentos musicales de la época hasta los espacios naturales de representación». (Cfr.: GRANJA, A. de la, «Los actores del siglo XVII ante *La vida es sueño*: de la técnica de la turbación a la práctica de la suspensión», *BHS*, LXXVII, 2000, pp. 145-171, 171).

³ Tal es la postura de MAS I USÓ, P., que presentó una bibliografía del teatro valenciano del Barroco en su trabajo: «El teatro valenciano en el barroco tardío: estado de la cuestión», *Criticón*, nº 33, 1986, pp. 33-42.

Otra cosa muy distinta es que, para constituir o configurar este gran Siglo de Oro de la literatura española, debamos decir que hubo grandes «creadores» que nacieron en Andalucía,⁴ y debamos saber, también, que el padre «espiritual» de todos los representantes, Lope de Rueda,⁵ fue sevillano, al que siguieron otros muchos, como Rodrigo de la Cruz que nació también en Sevilla, o Pedro Saldaña, o Juan de Morales Medrano; Juan Jiraldes, en Córdoba; Miguel Ruiz, en Loja; Dionisio Vázquez, en Andújar; Francisco de Loja, en Jerez de la Frontera; Hernando de Molina, natural de Úbeda; Juan de Villaverde, o Luis de Loaysa, en Granada; o Diego de Pavía, en Málaga,... por mencionar sólo algunos; sin olvidar que muchos de estos actores se convirtieron también en grandes «autores» o directores de compañía (esos hombres o mujeres, responsables máximos de la práctica escénica, que reunían en su persona funciones de actor, director, empresario, editor, creador...⁶), como Alonso de Riquelme, vecino de Sevilla,⁷ Andrés de Heredia, vecino de Granada, o Antonio de Escamilla, nacido en Córdoba, o el gran Roque de Figueroa, que fue vecino de Sevilla;⁸ los unos (los actores) y los otros (los «autores») disfrutaron de una gran movilidad geográfica que les enriqueció,⁹ permaneciendo todos ellos, siempre que pudieron, la mayor parte de su vida en la Corte, contagiándose de la moda imperante por esos años y conformándose en todos una uniformidad bastante reseñable que imposibilita, en tantas ocasiones, reconocer su impronta personal.

Varios son los tratados teóricos en donde podemos encontrar explícitamente qué debe hacer un actor para ser considerado como «el mejor». Ninguno como la *Philosophía Antigua Poética* de Alonso López Pinciano (1596) y, en particular, lo expuesto en la Epístola XIII que recoge y habla de la nobleza del oficio, la limitación de los miembros de las compañías, las cualidades que debe poseer un actor o representante, adecuación acción/persona, preparación intelectual y agilidad física, gestos, acción y movimientos de las manos, dedos, labios, ojos, cabeza, etc., finalizando, como eje central de toda su exposición, la imitación naturalista como principio básico de la técnica actoral.

⁴ Han sido recogidos estos autores andaluces en dos libros: *Cuaderno de teatro andaluz del siglo XVI*, ed. de REYES, M. de los, BOLAÑOS, P. et alii..., Sevilla, Consejería de Cultura, Centro Andaluz de Teatro / Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, 2004 y *Cuaderno de Teatro Andaluz del siglo XVII*, ed. de REYES, M. de los, BOLAÑOS, P. et alii..., Sevilla, Consejería de Cultura / Centro Andaluz de Teatro, Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, 2006.

⁵ Dos buenos trabajos, realizados de forma casi contemporánea, nos hablan de este gran actor-autor: DIAGO, M. V., «Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional español», 50, *Criticón*, 1990, pp. 41-65; y CANET, J. L., «Algunas puntualizaciones sobre los orígenes del teatro popular en España: el caso de Lope de Rueda», *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, ed. a cargo de M. V. Diago y T. Ferrer, Valencia, Universidad de Valencia, 1991, pp. 79-90.

⁶ Varias de estas características las reunió, entre otros, Juan Bautista de Villegas (Cfr. ARENAS LOZANO, V., «Juan Bautista de Villegas, un autor-actor del siglo XVII», *Líneas actuales de investigación literaria: estudios de Literatura Hispánica*, Valencia, Universidad de Valencia, 2004, pp. 127-134).

⁷ Para conocer la biografía de Alonso de Riquelme, véase el artículo de GRANJA, A. de la, «Lope de Vega, Alonso de Riquelme y las fiestas del Corpus: 1606-1616», *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, Ed. por J.M. Ruano de la Haza, Ottawa, Hispanic Studies, 3, Canadá, 1981, pp. 57-79.

⁸ Cfr. AGUILAR PRIEGO, R., «Verdadera patria del comediante Roque de Figueroa», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, Año XXVI, Enero-junio, 1955, 72, pp. 115-120. Sin ánimo de rebatir la documentación aportada por el autor del citado trabajo, una de las

Desde que Agustín de Rojas, en su conocido libro *El viaje entretenido* clasificara y bautizara con nombres más que extraños los distintos grupos de asociaciones de actores para ejercer su profesión, y fuera éste de «compañía» el último de los presentados –que responde al mayor número de personas asociadas (ocho o más de ocho) para llevar a cabo las representaciones–, será éste el que se identifique con las compañías que por esos años serían autorizadas por Su Majestad para ejercer esta profesión. Por tanto, esta agrupación de personas (hombres, mujeres y niños) que desarrollaron su profesión en torno a un «líder» o «autor de comedias», normalmente lo hicieron con el apoyo y bajo la protección de las autoridades, tanto civiles como religiosas y, en tantas ocasiones, no sólo de la Familia Real sino también de los nobles de la corte, sobrepasándose éstos, a veces, en su cometido.¹⁰

La estructura de cualquiera de los grupos de actores profesionales (compañías) estuvo, desde sus inicios, reglamentada y jerarquizada siendo su director o máximo representante legal, el «autor» de comedias, el cual –si era joven– desempeñaba también el papel de «galán», y si, por el contrario, era más maduro, el de «barba». Fue un intermediario entre el creador (el poeta) y el público, y de él dependió el grado de fiabilidad o adaptación de la obra con respecto a su original. Según estuviera compuesta su compañía –con más o menos actores– el texto adquirido al poeta sufría mayores o menores retoques

Si aceptamos una movilidad geográfica para los creadores, ésta se incrementa hasta límites insospechados para los actores o comediantes, tal como reconoció Rafael Aguilar al escribir que esta «numerosa falange de compañías de cómicos cruzaban la Península en todas direcciones»,¹¹ y razón por la que a esos niños que nacían allí donde sus padres ocasionalmente estaban trabajando¹² se les conoció como «hijos de la comedia»; este hecho constatable y la moda de no reclamar los actores, casi nunca (siempre hay excepciones), su patria chica en los documentos notariales, impide saber, en muchas

primeras ocasiones en que hemos documentado su presencia en Sevilla como autor, en 1626, en el que conforma su compañía concertándose con todos los actores, se dice estar «residiendo» en Sevilla; en otra ocasión se dice «vecino» de Sevilla, pero no se especifica la «collación» en la que vivía, lo que indica que, aún siendo nacido en Sevilla, ya no vive en ella (Cfr. Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Archivo de Protocolos (A.P.S.), Oficio XVII, 1626, leg. 10.967, fs. 341r-v. Fecha: 3 de junio. En este documento aparece tachada la palabra «vecino» y al final del documento se dice «valga»).

⁹ Sin ir muy lejos, y como ejemplo, decir que Andrés de Claramonte nació en Murcia, pero pasó gran parte de su vida en Sevilla.

¹⁰ Salvador de Lara, autor de comedias por Su Majestad, ha terminado de trabajar en La Montera y se ha concertado con los arrendatarios del corral de comedias de Cádiz, los frailes de San Juan de Dios, del Convento de la Misericordia. Debe de estar allí 12 días después de haber pasado el Corpus, cosa que piensa cumplir si por el camino no le retuviera el duque de Medina Sidonia (A.P.S., Oficio XVII, 1635, leg. 10.999, fs. 104r-105r. Fecha: 12 de junio).

¹¹ «Aportaciones documentales a las biografías de autores y comediantes que pasaron por la ciudad de Córdoba en los siglos XVI y XVII», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, Año XXXIII, Julio-diciembre, 1962, n.º 84, pp. 65-97, p. 68.

¹² Por poner un ejemplo, recordar al matrimonio formado por Domingo Balbín y su mujer, Isabel de Beriz. Estaban en Valladolid en 1604 y tuvieron un hijo, que fue apadrinado por Mariana Velasco y Salvador Ochoa, compañeros de profesión de sus padres (Cfr. HALEY, G., «Lope de Vega y el repertorio de Gaspar de Porras en 1604 y 1606», *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, ed. por A. David Kossoff y José Amor y Vázquez, Madrid, 1971, pp. 257-268, p. 259).

ocasiones, su lugar de nacimiento, pues se conforman con una lacónica frase, al inicio de su presentación, como: fulano de tal, «representante» o «autor de comedias» «residente al presente en esta ciudad»... Sí hay actores que nacieron en Andalucía, como he señalado anteriormente, pero no hay actores andaluces pues su profesión la aprenderán y ejercerán en contacto con otros muchos procedentes de cualquier parte de España, incluso portugueses¹³ e italianos¹⁴ que se unirán a las compañías españolas. Ya lo dice el dicho popular que «el buey no es de donde nace, sino de donde paca».

Entonces ¿qué hay netamente andaluz en este mundo del teatro barroco?: los «corrales de comedia»¹⁵ levantados en cada pueblo de nuestra Andalucía. Esos espacios naturales donde se representó el teatro más popular de esa época, en donde se desarrolló «una actividad empresarial adscrita normalmente a instituciones caritativas locales que se mantenían con parte de los ingresos generados por las representaciones», en palabras de Domínguez Búrdalo,¹⁶ y hubo tantos como pueblos podamos conocer. Hace años escribí «que todo pueblo que se preciara de serlo tenía su corral de comedias». El paso de los años y mi investigación han confirmado lo que en aquel entonces podía ser una mera sospecha. Otra cosa es que haya llegado a nosotros algún vestigio físico y que se haya conservado e investigado hasta el día de la fecha la documentación referida al mismo.¹⁷

Antes de seguir adelante, un recordatorio. No se olvide que el teatro es «acción», es decir «representación» que ha de ser realizada por un trabajo interpretativo de los actores que es lo que concede, no sólo vida a un texto muerto, sino que ellos han de tener también la habilidad de «penetrar en el mundo de los sentimientos de las figuras y alcanzar ellos mismos los afectos y emociones para poder transmitirlos al público»,¹⁸ al decir del Dr. Oehrlein. Por esta razón, para conocer a los actores del siglo XVII se ha de trabajar en dos direcciones:

1) La que nos proporciona datos relacionados con el número, su vida profesional, sus peripecias vitales, y un largo etc.: muchos de ellos los

encontramos en los contratos que realizaron con los «autores» de comedia, en particular, y, en general, en los más diversos y escasos documentos (notariales o de cualquier otro tipo) que han llegado hasta nuestros días. Los datos que en la parte práctica de este trabajo se presentan, pertenecen a esta línea de investigación y no tienen entre sí más nexo que ser noticias inéditas y provenir todas ellas de la investigación sobre el teatro sevillano.

2) La que nos desvela la técnica de representación: la declamación, la mímica que cada uno de ellos empleó, otorgándole su sesgo personal y, con ella, su mayor o menor conexión con el público.

Este segunda línea de investigación es bastante resbaladiza pues, al no conservarse testimonios visuales ni sonoros, hemos de adentrarnos más en las hipótesis que en la constatación, como ha declarado la máxima experta, a mi juicio, en este tipo de estudio, la Dra. Evangelina Rodríguez.¹⁹

El estado actual de los estudios sobre los actores y compañías es bastante esperanzador pues, aunque esta parcela de la historia literaria no ha sido objeto de estudios bibliográficos de forma monográfica,²⁰ sí se han venido sucediendo diversos trabajos generales que, sin remontarme demasiado a los orígenes,²¹ a título de ejemplo, recordaré aquéllos que significaron el punto de inflexión desde el que no se podía volver la vista atrás. Son: la «Introducción al estudio del teatro clásico español. Bibliografía», del doctor Pablo Jauralde Pou, y publicado en 1986;²² el trabajo del profesor Luciano García Lorenzo, que llevó por título «Teatro clásico y crítica actual», publicado en 1988;²³ o el de los profesores J. Varey y N.D. Shergold, con la colaboración de Charles Davis, aparecido en 1989, formando parte de sus *Fuentes para la historia del teatro en España. IX, titulado Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*.²⁴ Todos ellos son valiosos y complementarios pues cada uno fue orientado con miras distintas, en consonancia con los objetivos de sus autores, pero ninguno contempló de forma monográfica la problemática de los actores, siendo ésta la tónica general en los sucesivos planteamientos.

¹³ Cfr. ÁLVAREZ SELLERS, M. R., «Actores portugueses en España en el Siglo de Oro», *Diablotexto. Revista de Crítica Literaria*, nº 4/5 (1997/98), pp. 27-42.

¹⁴ Cfr. GIORDANO GRAMEGNA, A., «Actores italianos en España en los siglos XVI y XVII: datos biográficos», *Diablotexto. Revista de Crítica Literaria*, nº 4/5, (1997/98), pp. 177-204.

¹⁵ Debemos recordar, antes de seguir adelante, que todos los estudios monográficos que de forma unitaria se han publicado recientemente, bajo la forma genérica de «estudio sobre tal o cual» corral de comedias, contienen valiosas aportaciones sobre comediantes puesto que un año u otro de la historia de ese corral pasaron por su escenario.

¹⁶ Cfr. DOMÍNGUEZ BÚRDALO, J., «La inauguración del corral de comedias de Salamanca: una crónica sobre el auge escénico en la Castilla la Vieja de Felipe III (1603-1607)», *Boletín de Comediantes*, 52, nº 1 (2000), pp. 171-219. Aunque todos estuvieron más o menos vinculados con este tipo de instituciones caritativas, uno de los que más dependieron de éstas fue el corral de comedias de Burgos (Cfr. MIGUEL GALLO, I. J. de, «El proceso de consolidación del teatro en Burgos (1550-1605): Miguel Giginta y la Casa de Niños de la Doctrina», *Bulletin Hispanique*, 94 (1992), pp. 45-74).

¹⁷ Cfr. la bibliografía presentada por Dña. Mercedes de los Reyes Peña publicada en estas mismas Actas.

¹⁸ OEHRLEIN, J., «El actor en el Siglo de Oro: imagen de la profesión y reputación social», *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, ed. por José María Díez Borque, London, 1989, pp. 17-33, p. 27.

¹⁹ Cfr.: «Registros y modos de representación en el actor barroco: datos para una teoría fragmentaria», en *Actor y técnica...*, pp. 35-53.

²⁰ Sí lo han podido ser otras parcelas de la literatura tales como el gracioso, la literatura picaresca, el teatro breve, el teatro jesuítico español, incluso reiteradas actualizaciones, como es el caso de la literatura picaresca y el propio teatro breve, al quedar rápidamente obsoleto el primer acercamiento.

²¹ El más clásico de todos y valioso fue el de McCREADY, W. T., *Bibliografía temática de Estudios sobre el Teatro Español Antiguo*, Canadá, 1966. Restringido a un año de producción los profesores BLUE, W. R. y GANELÍN, Ch., recogieron lo publicado sobre el teatro del Siglo de Oro en su trabajo «Bibliografía anotada sobre el teatro del siglo de Oro (1992-1993)», *Criticón*, 69, 1997, pp. 117-133. Es una tarea muy valiosa pero demasiado ardua a tenor del tiempo que pasa hasta su publicación.

²² *Edad de Oro*, V, 1986, pp. 107-147.

²³ *Criticón*, 42, 1988, pp. 25-41.

²⁴ Londres, Tamesis Books, 1989.

Como una isla en medio del océano áureo, surgió el trabajo «Espectáculo y representación. Los actores. El público. Estado de la cuestión»,²⁵ de Josep Lluís Sirera, presentado en un seminario sobre *La Comedia*, en la Casa de Velázquez, en 1991, llamativo y esperanzador en su título, que, tras examinar los últimos trabajos más importantes, el autor se da cuenta que existe un desigual desarrollo en los estudios sobre el teatro barroco y justo «el conocimiento de las vidas y milagros de los actores»²⁶ es el que ha sido menos favorecido.

Por último (y no por ello menos interesante), el trabajo modélico del profesor Joan Oleza «El nacimiento de la comedia: estado de la cuestión» (presentado igualmente en el seminario sobre *La comedia* en la Casa de Velázquez²⁷), en el que, yendo el autor temporalmente más allá de lo que su título indica, examina minuciosamente todos los aspectos constituyentes de la comedia áurea y, por ende, aborda el mundo de los actores, presentando una bibliografía específica desde la sociología de los mismos hasta la técnica del actor.

Pasados los años volvió a hacerse necesaria otra puesta al día. Aparecen así, casi simultáneamente, dos nuevos trabajos: el titulado «La investigación sobre el teatro español del siglo XVII. Apuntes para un estado de la cuestión», de Francisco Domínguez Matito, presentado en el V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro en 1999, en Münster, y publicado en 2001;²⁸ y el de Bernardo J. García García, «Historia del teatro y los teatros en la España Moderna: Investigación y Bibliografía», aparecido en 1999, el cual salta las barreras de los géneros y, desde 1991, revisa todos los estudios interdisciplinarios relacionados con el teatro y las representaciones festivas.²⁹ Además, como está parcelado por materias, le dedica un amplio apartado monográfico a los actores.

Para no desaprovechar esfuerzos, limito mi recopilación personal al campo de los actores a partir del año 2000 (año que no ha sido considerado por ninguno de los anteriores profesores), hasta el de 2006.³⁰ No se ha planteado como bibliografía crítica sino como recopilación bibliográfica, quedando su valoración al criterio de cada consultor. En cualquier caso, se puede adelantar que casi todas las aportaciones tienen un denominador común: la investigación de archivo, aquella a la que en las primeras líneas de este trabajo me referí como una de las fuentes más importante para el conocimiento de los actores y que estaba en proceso de exhumación. De esta forma,

acercándonos día a día a esta documentación, estaremos apoyando la tesis del profesor Sirera cuando advirtió que si no se posee un conocimiento lo más exhaustivo posible de los actores, difícilmente podremos llegar al conocimiento de los mecanismos actorales. No se trata –dice–:

«de un prurito de erudición que nos lleve a rebuscar por los archivos papeles de cómicos, sino por una necesidad obvia: la de conocer la estructura de las compañías, su estabilidad y movilidad (todo lo cual influía decisivamente, por ejemplo, en aspectos tan esenciales como la jerarquización de los papeles y la proporción existente entre actores y actrices, la concordancia entre las condiciones físicas requeridas y las posibilidades reales del actor/actriz, lo que influía, a su vez, en la verosimilitud misma de la representación), los datos biográficos (la edad es fundamental por esto último y porque no es lo mismo tener veinte años que cincuenta a la hora de poner en juego muchos resortes físicos...). En fin, insisto –dice el autor– en que no es algo accesorio o supletorio. En absoluto».³¹

Palabras que no puedo más que ratificar una por una pues, de este tipo de investigación de archivo, es de donde se obtienen los datos para los pilares de la historia del teatro áureo por ser el (casi) único espacio físico desde donde todavía se aportan novedades sobre los actores del Siglo de Oro, como se abordará en la segunda parte de esta intervención.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

No existe todavía en el mercado ningún estudio que ofrezca una biografía (parcial o total) sobre la totalidad de los actores del Barroco: ni en cuanto a su número, ni a su procedencia, ni a su actividad laboral... Bien es cierto que «El número de noticias –apunta Bernardo J. García García– que hoy en día poseemos sobre la actividad de las compañías de comedias de actores en España es sorprendentemente elevado en comparación, por ejemplo, con los datos de que disponen los teatros inglés o francés».³² Una buena parte de esas noticias la proporcionó hace años el volumen de *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, editado por los estudiosos N.D. Shergold y J.E. Varey.³³ Si este libro representa el pasado, el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* será el futuro ansiado

²⁵ *La comedia. Seminario Hispano-Francés*, organizado por la Casa de Velázquez. Madrid, diciembre 1991-junio 1992, ed. a cargo de Jean Canavaggio, Madrid, 1995, pp. 115-129.

²⁶ *La comedia...*, p. 121.

²⁷ En *La comedia...*, pp. 181-226.

²⁸ Madrid, pp. 437-456.

²⁹ *Cuadernos de Historia Moderna*, nº 23 (1999), pp. 163-222. Otro de los méritos de este trabajo es que proporciona a los investigadores las direcciones de Internet de todos y cada uno de los grupos de investigación y asociaciones,

por lo que se puede contactar directamente con los responsables de las diversas líneas de investigación existentes en España y en el extranjero.

³⁰ Esta bibliografía está recogida en el Anexo I. Pretendo ser exhaustiva en esta recogida de datos pero estoy convencida de que quedará en el tintero más de uno sin referenciar. Pido mis disculpas a los compañeros.

³¹ «Espectáculo y representación. Los actores. El público. Estado de la cuestión», p. 127.

³² «Historia del teatro y los teatros...», p. 164.

³³ London, 1985 (Fuentes para la Historia del Teatro en España, II).

que todos los investigadores esperamos ver pronto en nuestras bibliotecas. Este trabajo será el fruto del esfuerzo de un equipo de investigación³⁴ dirigido, en sus últimos años, por Teresa Ferrer Vals, desde la Universidad de Valencia.³⁵

Una vez concluido este *Diccionario* será de gran valía porque ha de ser la herramienta de trabajo por excelencia para todos aquellos que seguimos inmersos en los fondos de los Archivos de Protocolos. El esfuerzo de sus recopiladores por la sistematización de todos los datos publicados, mostrando sus actividades con un criterio cronológico, es lo que necesitamos el resto de los investigadores para que nuestras nuevas aportaciones obtengan el reconocimiento justo dentro del marco global de la vida de ese actor que el *Diccionario* recogerá.³⁶

Entre los dos polos, pasado y futuro, hay que reseñar la gran labor iniciada por los profesores Shergold y Varey a mediados del siglo pasado, con la creación de la mencionada colección de *Fuentes para la historia del teatro en España*, hoy día continuada por Charles Davis³⁷ –colaborador de los fundadores que ha llevado la colección al nº 35–. Ellos tres propusieron una metodología, inculcaron el amor al documento, e hicieron ver las posibilidades de interpretación que cada

uno tenía. Estimo que si el doctor García García pudo valorar como muy positivo el gran número de documentos que conocíamos sobre nuestros actores, ese conocimiento, en parte, se lo debemos a la labor impagable que realizaron estos grandes hispanistas del siglo XX.³⁸

Abordaré el estado de la cuestión desde la labor de los grupos de investigación que en la actualidad se preocupan por conocer más y mejor a los actores. Ellos son los que producen y a ellos dedicaré mis próximas palabras, sin olvidar ni minusvalorar la labor individual que realizan otros compañeros repartidos por toda la geografía española y extranjera, igualmente recogida en el listado que se adjunta.

Además del grupo de la Dra. Ferrer ya mencionado, otro de los grupos de investigación más activo dedicado a la recuperación de la memoria histórica de los comediantes, al «Estudio histórico del teatro comercial y las compañías de comediantes» más exactamente, lo dirige la profesora Carmen Sanz Ayán,³⁹ del Departamento de Historia Moderna de la Universidad Complutense de Madrid,⁴⁰ en colaboración con el doctor Bernardo J. García García, y otros investigadores. Sus últimos estudios se han centrado en los reinados de Felipe II y Felipe III, habiendo salido al mercado el ensayo titulado *Teatros y comediantes*

³⁴ Varios de sus colaboradores han plasmado, fruto de la línea de investigación de la Dra. Ferrer, sus resultados en el libro de conjunto que recientemente ha publicado la Universidad de Valencia, dedicado especialmente a los jóvenes investigadores, con el título: *Líneas actuales de investigación literaria. Estudios de Literatura Hispánica*, Valencia, ALEPH (Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica), Universidad de Valencia, 2004.

³⁵ La directora del proyecto dio noticias, por primera vez, en el trabajo «Sobre la elaboración de un Diccionario biográfico de actores», *Diablotexto*, 4/5, (1997-1998), pp. 115-141. Con toda honradez profesional nos relata sus antecedentes, que no fue otro que el profesor J. E. Varey («Sobre un posible diccionario de actores españoles», *Varia Bibliographica. Homenaje a Simón Díaz*, Kassel, 1988, pp. 641-644) que en el año 1988 ya expuso sus preocupaciones, aspiraciones y metodología a aplicar para llevar a cabo este proyecto. Sus varios campos de investigación abiertos le impedían hacerse cargo de un nuevo trabajo por lo que propuso a un joven grupo de investigación de la Universidad de Valencia que recogiera la antorcha, asumiendo la dirección la malograda Amelia García-Valdecasas. Su trágica desaparición en mayo de 1993 hizo que se necesitara una nueva cabeza visible, incorporándose como tal la prof. Ferrer y con ella vino una reestructuración de metodología y de objetivos, así como la ampliación del equipo gracias a las ayudas recibidas, tanto de la Consellería de Cultura de la Generalitat valenciana y, de manera fundamental, la DGICYT del Ministerio de Cultura (Nº ref. PB/94-1005). En ese mismo año que anunció su proyecto el prof. Varey, Luciano García Lorenzo insistió sobre la necesidad de esta línea de investigación como «una de las necesidades que [...] deberían ser resueltas de una forma más inmediata» (en «Teatro clásico y crítica actual», *Criticón*, 42, (1988), pp. 25-41, p. 37). Desde entonces más de uno de los colaboradores de la Dra. Ferrer nos ha ofrecido algún ejemplo o caso práctico, tal como veremos en la bibliografía presentada en el Apéndice I. [En pruebas de imprenta este trabajo, hemos de anunciar su reciente aparición en el mercado: *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, (DICAT). Directora: Teresa Ferrer, Edition Reichenbeyer, 2008 (2009)].

³⁶ Todo trabajo «terminado» tiene su pro y su contra. Si hemos destacado su pro, éste también tiene su contra. Dado que el material que maneja el grupo es siempre el publicado por otros investigadores, si cerraron la recogida de fuentes en un año determinado –pues después había que elaborarlo– podemos decir que, aún siendo valioso, ya está anticuado, pues la investigación parcial de los investigadores no se detiene y arroja cada día novedades que estarían por añadir. Las addendas se harán imprescindibles.

³⁷ *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos, 1634-1660*. Estudio y documentos, 2 tomos. London, 2003.

³⁸ El trabajo personal ocupó la mayoría de los volúmenes y, un porcentaje pequeño, otras investigaciones llevadas a cabo por colegas que, dispersos, trabajaban para obtener la reconstrucción de otras parcelas del teatro clásico español. Así, el t. XV (1990) está dedicado a *La casa de comedias de Córdoba*, llevado a cabo por GARCÍA GÓMEZ, A. M. El t. XVII, al teatro de Tudela, llevado a cabo por PAS-CUAL BONÍS, M. T. (1990); El t. XVIII, al teatro Cervantes, de Alcalá de Henares, realizado por COSO, M. Á., HIGUERAS, M. y SANZ BALLESTEROS, J. (1989); y el t. XXVII, al teatro de Badajoz, por MARCOS ÁLVAREZ, F. (1997).

³⁹ Paso a reseñar los últimos trabajos de estos dos compañeros, relacionados con los actores y que no serán recogidos en el Apéndice I por ser anteriores al año 2000; de SANZ AYÁN, C., «La saga teatral de los «Osorio» durante el último cuarto del siglo XVI», *Mito y personaje*. III y IV Jornadas de Teatro de Burgos, ed. a cargo de M. L. Lobato, A. Ruiz Solá, P. Ojeda Escudero y J. I. Blanco. Burgos, 1995, pp. 267-278; «Miserias de la comedia. Algunos problemas del oficio de representar en el último cuarto del siglo XVI», *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas XII-XIII de Almería*, Almería, 1996, pp. 223-234; «Las compañías de representantes en los albores del teatro áureo: la agrupación de Alonso Rodríguez (1577)», *Mira de Amescua en candelero*, Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua en el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 de octubre de 1994), ed. a cargo de A. de la Granja y J. A. Martínez Berbel. Granada, 2 vols., 1996; t. II, pp. 457-467; de GARCÍA GARCÍA, B. J., «La compañía de Ganassa en Madrid (1580-1584): tres nuevos documentos», *Journal of Hispanic Research*, 1, 1992-1993, pp. 355-370; «Los actores y sus vestidos de comedias a fines del quinientos», en *Mito y Personaje*, III y IV Jornadas de Teatro, Burgos, 1995, pp. 155-161; «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.

⁴⁰ Han sido financiados por la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid (1991-95 y 1998-99). En *Criticón*, 97-98, (2006), pp. 267-291, en el apartado de «Noticias de España, I», se publica la relación de Proyectos y grupos de investigación existentes en España, desde la perspectiva de Humanidades. No son todos los que están ni están todos los que son, además de recoger ciertos errores los que allí se presentan (al menos los que conocemos personalmente), pero siempre es bien venido este tipo de esfuerzo por aportarnos alguna novedad.

en el *Madrid de Felipe II*, galardonado con el premio Ortega y Gasset de los Premios Villa de Madrid, 1993, ampliado en el año 2000.⁴¹

Un tercer grupo a recordar es el dirigido por la doctora Evangelina Rodríguez Cuadros (al que pertenecen los doctores Josep Lluís Sirera y José Luis Canet, más otros compañeros de diversas universidades españolas y extranjeras) que se ocupa, especialmente, del mundo del actor y ha producido el estudio más técnico y concreto sobre el posible arte declamatorio que por aquella época practicaran nuestros representantes.⁴²

Para ir avanzando en este apartado, no puede olvidarse el grupo de investigación «Aula-Biblioteca Mira de Amescua», de la Universidad de Granada, dirigido por el doctor D. Agustín de la Granja (HUM-587) y que cuenta con un nutrido grupo de colaboradores.⁴³ Es cierto que su labor fundamental es la de editar el *Teatro Completo* del ilustre accitano Antonio Mira de Amescua. De los 12 tomos proyectados, ya están en la calle 7, más el volumen correspondiente a la biografía y estudio bio-bibliográfico del dramaturgo, a cargo del doctor Roberto Castilla, aparecido en 1998;⁴⁴ pero no es menos cierto que lleva adelante otras actividades paralelas al trabajo de las ediciones: los Congresos Internacionales que bianualmente se convocan con el nombre genérico de *Mira de Amescua en candelero* y en los que se brinda la oportunidad de presentar, no sólo trabajos específicos sobre el autor, sino también aquéllos que estén directamente relacionados con el mundo global del teatro áureo: *Coloquios del Aula-Biblioteca Mira de Amescua*, dedicados a temas monográficos recogiendo así la antorcha que había prendido el profesor Sirera.

La relación del trabajo de este grupo y el estudio de nuestros actores está bien clara: todos los campos del saber se interrelacionan y si un especialista estudia la obra concreta de Mira –o la de cualquier otro «creador» de esta época–, esa investigación arrojará datos no sólo de cuándo la creó, sino de cuándo la vendió, a qué compañía, en qué corral de comedias se estrenó, qué actores la pusieron en las tablas o qué cantidad de «reales» movió la obra desde el primer momento de su creación hasta las últimas consecuencias de la edición más contemporánea. Debe entenderse esta reflexión aplicable a cualquier investigador que estudie y edite una obra del teatro áureo.

Por último, otro grupo de investigación andaluz reconocido igualmente por la Junta de Andalucía (HUM-123), está dirigido por mí y se

denomina *El teatro en la provincia de Sevilla*. Está formado, por las profesoras doctoras Mercedes de los Reyes, Mercedes Cobos Rincón, María del Valle Ojeda Calvo, Rosario Leal Bonmati, al que, últimamente, se han incorporado dos jóvenes investigadores que ya han realizado su tesis o están en proceso de hacerlo.⁴⁵ Desde sus orígenes tuvo entre sus objetivos el estudio del teatro áureo de la ciudad de Sevilla, sus corrales y la actividad dramática, así como el teatro religioso en el marco de la festividad de *Corpus*. Más tarde, dilató sus fronteras y se expandió a ciertos pueblos de la provincia, como han sido Carmona y Écija.

No debo cerrar esta primera parte en la que se ha presentado sucintamente el estado de los estudios sobre actores del Siglo de Oro sin reseñar qué avances se han conseguido desde que el doctor García Lorenzo, en su trabajo de 1988, lanzara a los investigadores unos retos ineludibles a realizar y cuál es mi valoración sobre los estudios del teatro áureo en Andalucía, realidad que deberá ser contemplada desde el todo de la Historia del Teatro Clásico Español. De los retos ineludibles, tal como la necesidad de confeccionar los *Diccionarios de Actores y Autores de comedias*: el primero está a punto de aparecer; del segundo, en Andalucía hemos sido pioneros y ya están en la calle los *Cuadernos de Autores Andaluces*, tanto del siglo XVI como del XVII; y, para toda España, la obra de Héctor Urzáiz Tortajada, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*,⁴⁶ del que somos deudores de sus aportaciones. El otro reto lanzado fue el de la elaboración de un *Diccionario de términos dramáticos*, que hoy día es toda una realidad: así podemos consultar el *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*.⁴⁷ Respecto al *Diccionario de obras y personajes del teatro español*, aunque se han hecho esfuerzos por varios grupos de investigación, no se puede hablar de que esté terminada esta tarea pues falla uno de los pilares fundamentales: las ediciones críticas de tantas y tantas piezas de autores, y no hablo de segunda o tercera fila, sino de la dignidad del sevillano Luis de Belmonte Bermúdez del que no se dispone editadas ni media docena de sus piezas para ofrecerlas al lector no especializado. Se ha de seguir trabajando en la recuperación del mayor *corpus* posible de obras y dejarnos de editar siempre las mismas si queremos realizar el tan deseado *Diccionario de obras y personajes*.

Termino reconociendo que, en esta sociedad de la comunicación para la mayor parte de los ciudadanos, se hace imprescindible una dirección informática sobre bibliografía temática⁴⁸ del teatro español de los Siglos de Oro: ahorraría tiempo y ofrecería una mejor información.

⁴¹ Madrid, Ed. Complutense, 2000. Este estudio incluye, por capítulos, una amplia y novedosa bibliografía. Han prometido estos investigadores una próxima edición y estudio de los *Documentos sobre teatro pertenecientes a la cofradía de la Soledad, de Madrid*. Su buen hacer y la gran profesionalidad de los mismos, garantizan el excelente trabajo en preparación y que, cuando vea las rotativas, tendremos que consultar por imperativo de auténtica necesidad para completar cualquiera de nuestros futuros trabajos.

⁴² RODRÍGUEZ CUADROS, E., *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, 1998.

⁴³ Configuraron el grupo de investigación los siguientes profesores: Concepción Argente del Castillo; Miguel González Dengra; Aurora Biedma Torrecillas; Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla.

⁴⁴ *El arcediano Antonio Mira de Amescua: biografía documental y bibliografía*

analítica, Granada, 1998.

⁴⁵ Como es el caso de Julián González Barrera y Mercedes Flores Martín.

⁴⁶ Madrid, 2002, II vols.

⁴⁷ La edición corrió a cargo de Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos. Madrid, 2002, p. 429. Héctor Brioso ha hecho una reseña «Notas al nuevo *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*», *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, 8, (2005), pp. 43-58.

⁴⁸ No ignoramos que existe una Web muy útil para todos los jóvenes investigadores, creada por Germán Vega García-Luengo, el 13 de marzo de 2003, que se llama «Herramientas informáticas para la investigación y la docencia del teatro español»: [http://host.uniroma3.it/progetti/casadillope/index_spa.htm], pero, como en todos los casos anteriores, no es monográfica sobre los actores.

EJEMPLOS PRÁCTICOS

Los actores tuvieron «una función decisiva en el desarrollo de la vida teatral de aquella época, que sigue siendo la más importante en la historia del arte escénico español»,⁴⁹ tal como manifestó el profesor Oehrlein, uno de los máximos expertos en la materia. «Función decisiva» o fundamental –diría yo– pues el teatro del Siglo de Oro, tanto el público como el privado, estuvo en sus manos y pies, cabeza y dicción, vestuario, y en un largo etc. que responde a un sin fin de aptitudes⁵⁰ o «requisitos (...) tan raros como infinitos», según ya advirtió Cervantes en su comedia *Pedro de Urdemalas*,⁵¹ aptitudes y compromisos que se irán desvelando para comprender mejor esa parte tan importante que estos hombres y mujeres ocuparon en el organigrama de la función barroca.

El primer Decreto de 1600 fijó en cuatro el número de compañías de Título Real,⁵² con el paso de los años fue aumentando este número de forma moderada (así, en 1603, se autorizaron ocho,⁵³ y tanto en 1615 como en 1641, pasaron a doce⁵⁴), llegando a un número variable, muy superior al reconocido oficialmente,⁵⁵ y todas ellas recorrieron no sólo la Península Ibérica sino que frecuentaron las Cortes Europeas, reclamadas por la nobleza española que, exiliada por convenios matrimoniales, gustaba seguir disfrutando de una diversión muy divulgada y reclamada en la Corte española.⁵⁶

Si estuvieron presentes nuestros actores en tantos países y hubo tantos en España, no ha de extrañar que alguien pregunte ¿cuántos actores hubo en el Siglo de Oro? Charles Davis trató de dar una respuesta y, aunque con toda la cautela debida, llegó a arrojar una cifra en torno a unos 6.000, especificando lo inexacta que puede ser esa cifra dado que «...cada vez que se publica una serie de documentos nos

enteramos de la existencia de actores que no constaban en ninguna fuente publicada anteriormente...».⁵⁷

Pero no sólo existió la compañía «oficial» sino que se deben tener muy en cuenta aquéllas que desarrollaban su trabajo a más de una legua de las grandes ciudades. De aquí que se conocieran a estas formaciones como las «compañías de la legua». Se distinguieron de las oficiales en que eran de un nivel inferior o, dicho con más propiedad, sus componentes alcanzaron un menor reconocimiento social, bien por ser todavía jóvenes sus integrantes, bien por dedicarse esporádicamente a este menester, por lo que quedó su trabajo circunscrito a poblaciones pequeñas. Esta es la razón por la que los grandes grupos urbanos se preocuparon por tener siempre para contratar compañías de «título», no sólo para cumplir con la legalidad vigente, sino por el prestigio que conllevaba.

No se llega a entender por qué extraña razón la presencia de estos cómicos apenas se ha reflejado en la documentación notarial de la época, dado que un contrato por ambas partes se hubo de firmar, no sólo por parte del autor de comedias con el municipio, sino también entre los miembros de la compañía con el autor, pues fuera para toda una temporada dramática o fuera para representar exclusivamente el *Corpus* y su octava, cualquiera de ambas actividades significaba un compromiso entre partes, y, por lo tanto, se necesitaba un contrato. Es cierto que son grupos bastante inestables en el tiempo y aparecen para hechos muy puntuales, como ocurre a Lucas de Navarrete Lechuga «vecino de esta ciudad de Sevilla, en la collación de Santa María, autor de la legua...»,⁵⁸ quien concede poder a don Jerónimo de Orosco y G[ue]vara, vecino también de Sevilla, para que en la villa de Niebla se concierte con «los Cabildos, Justicias y Regimiento» para que en su nombre tome las fiestas del *Corpus* y su octava. Se obligará para acudir, en 1625,

Juan Acacio, Antonio Granados, Alonso de Heredia y Andrés de Claramonte.

⁵⁵ No hay más que recordar cómo, en 1632 «cuando se escrituran las capitulaciones de la fundación corporativa de la Cofradía de la Novena, y aparecen nombrados los autores de comedias aprobados por el Rey que proyectaba fundar dicha Cofradía, el número de los mencionados asciende a 17: Andrés de la Vega, Juan de Morales, Antonio de Prado, Fernán Sánchez, Juan Bautista Valenciano(?), Manuel Vallejo, Pedro de Valdés, Cristóbal de Avendaño, Roque de Figueroa, Alonso de Olmedo, Salazar Mahoma, Juan Acacio, Manuel Simón, Juan Martínez, Tomás Fernández, Francisco López y Bartolomé Romero» (Cfr. FERRER VALS, T. «La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro», *Calderón entre veras y burlas*, Actas de la II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de la Rioja, Logroño, 2002, pp. 139-160, p. 152.

⁵⁶ Buen ejemplo de lo que he comentado fue recogido en el libro AA.VV. *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, (Comisario de la exposición y responsable del catálogo, José María Díez Borque), Madrid, 2003. Hace algunos años se publicaron algunos trabajos sobre el teatro fuera de nuestras fronteras: BOER, H. den, «El teatro entre los sefardíes de Amsterdam a fines del siglo XVII» y el de MAZZOCCHI, G., «El teatro español en Lombardía a fines del siglo XVII», III/8, *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, pp. 679-690 y 691-714, respectivamente. A primeros del siglo XX, Croce dio a conocer el teatro barroco español en Nápoles.

⁵⁷ DAVIS, Ch., «¿Cuántos actores había en el Siglo de Oro? Hacia un análisis numérico del Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español», *Diábotexto*, 4/5, 1997/98, pp. 61-78, p. 62.

⁵⁸ Modernizo todas mis citas según norma de la Real Academia de la Lengua. A.P.S., Oficio V, 1625, leg. 3.618, f. 700r-v. Fecha: 3 de abril.

⁴⁹ OEHRLEIN, J., «El actor en el Siglo de Oro: imagen de la profesión y reputación social», *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, ed. a cargo de José María Díez Borque, London, 1989, pp. 17-33, p. 33.

⁵⁰ Juan Manuel ROZAS fue uno de los pioneros investigadores que hablaron de las cualidades y técnicas que el actor barroco debía de poseer (Cfr. «Sobre la técnica del actor barroco», *II Jornadas de Teatro Clásico Español*, Almagro, 1980, pp. 89-106; fue reproducido en el *Anuario de Estudios Filológicos*, III, 1980; y en el libro *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, 1990. Recogerla el testigo de este tipo de estudios J. M^a DÍEZ BORQUE que realizó un encuentro monográfico sobre el *Actor y técnica de representación del teatro clásico español* (Madrid, 17-19 de mayo de 1988). Insistiendo en la materia y por la misma época, Antonia MARTÍN MARCOS escribió «El actor en la representación barroca: verosimilitud, gesto y ademán», *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8/III, ed. a cargo de J. Huerta, H. den Boer y F. Sierra, Amsterdam, 1989, pp. 763-774. La obra maestra sobre la técnica de representación del actor barroco la plasmó Evangelina Rodríguez Cuadros en su libro *La técnica del actor español en el barroco...*

⁵¹ *Obras completas*, II (Teatro) de Miguel de Cervantes, Madrid, p. 904.

⁵² La organización financiera de estas compañías de «título» fue de dos formas distintas: bien fueron «compañías de partes» o «compañías de ración/representación»; éstas últimas se dieron con más frecuencia.

⁵³ Sus nombres fueron: Antonio Granados, Gaspar de Porres, Nicolás de los Ríos, Baltasar de Pinedo, Melchor de León, Diego López de Alcaraz, Antonio de Villegas y Juan de Morales.

⁵⁴ Sus nombres fueron: Alonso Riquelme, Fernán Sánchez, Tomás Fernández, Pedro de Valdés, Diego López de Alcaraz, Pedro Cebrían, Pedro Llorente, Juan de Morales,

«...con mi compañía –dice el autor– a celebrar y hacer las dichas fiestas en la forma y con las condiciones que me obligare y capitulare, y so las penas y salarios que pusiere y asentare a que las cumpliré y pagaré, otorgando, en razón de ello cualesquier escrituras de asiento y concierto que fueren necesarias...».⁵⁹

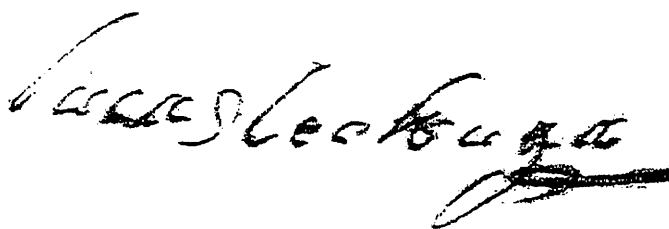
Estas últimas palabras corroboran mis presunciones:

1) Ha de configurar el autor, exactamente igual que los otros grupos, una compañía con los actores precisos, según qué obra vaya a representar.

2) Ha de firmar un compromiso, ante notario, con las condiciones a cumplir por ambas partes.

Lo normal es que este concierto institucional se hubiera firmado en el pueblo donde se tenía que celebrar el festejo, pero en esta ocasión se trasladó a Sevilla el capitán Diego Martín Galván, vecino de Rociana, representando al Cabildo de Niebla, para concertarse con el autor, Lucas de Navarrete Lechuga, y ambas partes adquieren el compromiso en firme. Por parte del autor dice que ha:

«de ir a la dicha villa de Niebla, con la gente de mi compañía y representar en ella el día del *Corpus Christi* de este presente año de mil y seiscientos y veinte y cinco, el día por la mañana un auto y por la tarde una comedia, en la parte y hora que por el dicho Cabildo me fuere ordenada [...] haciendo primero los ensayos necesarios...».⁶⁰



y el capitán que representa al Cabildo se compromete a pagarle

«...mil y ciento y cincuenta reales, la mitad de ellos para el día de Pascua del Espíritu Santo e la otra mitad el dicho día del *Corpus Christi* luego e como se hubiere acabado de representar...».⁶¹

Una vez que el autor firma el compromiso institucional se pone manos a la obra para configurar su compañía y ese mismo día contrata a los siguientes actores, residentes todos ellos en la ciudad de Sevilla:

Juan de la Calle y su esposa, Catalina de Espinosa. Entre los dos cobrarán 16 ducados y 16 reales de ración.

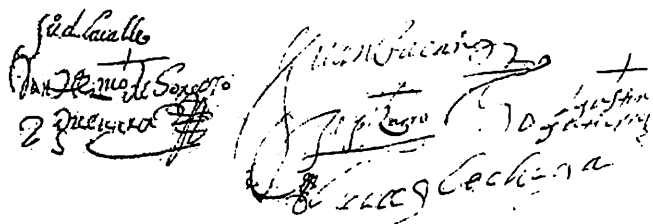
Don Jerónimo de Orozco: 7 ducados y 13 reales de ración.

Agustín Gutiérrez y su mujer, María Ponce, que cobrarán 14 ducado y 16 reales de ración, entre los dos.

Juan Bazán: 7 ducados y 3 reales de ración.

Alonso de Trujillo Pizarro [está deteriorado el documento]. Es el único además de las dos mujeres, que no sabe firmar.

Todos han de representar, «cantar y bailar».⁶² No aparece en este documento reparto de papeles, pero el simple hecho de que uno cobren más que otros implica un reconocimiento, entre ellos mismos de una jerarquía, a la que no se opusieron –pudiendo hacerlo– pues todos firmaron al mismo tiempo y en el mismo documento, como le presento en esta imagen:



Compañía de Lucas Navarrete Lechuga. Año de 1625.

Tal como se había estipulado, Lechuga recibe en Sevilla el primer plazo de la cantidad acordada: el 16 de mayo el Concejo de Niebla le hace firmar una carta de pago por valor de 50 ducados, como adelanto de los 150 en los que se habían concertado⁶³ y es de suponer que se llevaran a efecto las representaciones contratadas el 29 de mayo festividad del *Corpus*, y en la misma villa de Niebla se hiciera efectivo el resto del dinero adeudado.

¿Hasta qué punto favorece al autor la presencia de un «caballero» entre los miembros de su compañía, como aparentemente induce a pensar la firma de don Jerónimo de Orozco y Guevara,⁶⁴ al que podría reconocer como modelo de comportamiento, alejando así la mala reputación de estos actores? No se olvide que la máxima reprobación del teatro clásico recayó sobre los comediantes que fueron «gente de tan mala vida [...] de cuyo trato y costumbres se siguen público escándalos».⁶⁵

A Lucas de Navarrete Lechuga es la primera vez que se ha podido documentar: no aparece mencionado en la *Genealogía...*,⁶⁶ ni en ningún repertorio especializado que recopile este tipo de noticias

⁵⁹ A.P.S., Oficio V, 1625, leg. 3.618, f. 700r. Fecha: 3 de abril.

⁶⁰ A.P.S., Oficio XVII, 1625, leg. 10.963, fs. [r-v-r]. Fecha: 23 de abril.

⁶¹ A.P.S., Oficio XVII, 1625, leg. 10.963, f. [r]. Fecha: 23 de abril.

⁶² A.P.S., Oficio XVII, 1625, leg. 10.963, fs. [v-r-v-r]. Fecha: 23 de abril.

⁶³ A.P.S., Oficio XVII, 1625, leg. 10.963, f. [r]. Fecha: 16 de mayo.

⁶⁴ No lo he localizado como actor. Coincide en el nombre con el Gobernador de

la Nueva Galicia y Presidente de la Real Audiencia de Guadalajara (Nueva España, en el último cuarto de siglo XVI).

⁶⁵ «Juicio árbitro entre los que quieren que se mantenga la rigurosa prohibición de las comedias y los que las favorecen y quieren se restituya su uso», BN de España, mss. 18.410, fs. 93r-107v; f. 93r.

⁶⁶ *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, ed. a cargo de N.D. Shergold y J. E. Varey, London, 1985.

unque no sería de extrañar que saliera de nuevo a la luz, sobre todo, cuando se investigue en los archivos de los pueblos más pequeños.

Se ha comentado cómo las mejores compañías fueron ensalzadas por parte de las autoridades competentes, reconocimiento que se basaba en la obtención del título Real. Pues bien, al estar limitado el número de ellas, fue habitual conseguir uno de esos títulos bajo la apariencia de legal, pues el designado «por Su Majestad» no siempre se pudo obtener. No hay más que recordar cómo Juan de Morales Medrano –por su avanzada edad– cedió su título a su yerno, Antonio de Prado, a cambio de formar parte –él y su mujer– de la nueva compañía durante unos años determinados, y de un salario elevado (33 reales que era el máximo que un actor podía cobrar), además de «otorgarle» la mano de su hija Mariana –acababa de enviudar Prado– por lo que se casó en terceras nupcias en Sevilla, como recientemente he podido demostrar.⁶⁷

Otro ejemplo a aportar es el de Cristóbal de León que hubo de empezar a representar en Sevilla, en doña Elvira, a partir del 25 de octubre de 1624, fecha en la que se le ordena que dé «la muestra» a la Ciudad.⁶⁸ Desde el 20 de septiembre que se abrió la segunda parte de esta temporada dramática (1624-1625) empezó a trabajar Andrés de la Vega. A partir del 15 de octubre le sustituyó Juan Jerónimo Valenciano que permaneció en el corral de doña Elvira hasta finales de noviembre⁶⁹ y es a partir de este momento cuando entra en escena –y nunca mejor dicho– la compañía de Cristóbal de León, que había recibido el título de «Real» el 6 de junio de 1615.⁷⁰ Como Cristóbal de León se encontraba mayor, cansado y con pocas fuerzas, le otorgó poder general al murciano Andrés de Claramonte, al que le hace responsable de su compañía.⁷¹ Andrés se une a Cristóbal de Avendaño (y su mujer, la famosa María de Candao) y, como se diría en la actualidad, la UTE formada por los tres «autores» (León, Claramonte⁷² y Avendaño) firmaron el compromiso para representar hasta el 25 de enero de 1626, aproximadamente, pues desde esta fecha hasta el miércoles de Ceniza (11 de febrero) representó, una vez más, Juan Jerónimo Valenciano. Tras conocer el mal estado en que se encontraba Cristóbal de León, como él mismo había manifestado, lo más lógico es que hubiera vendido su título a Claramonte, pero como no lo necesitaba porque él ya tenía el título por Su Majestad, decide:

«...yo, Cristóbal de León, autor de comedias por el Rey Nuestro Señor, en virtud del título que para ello me fue dado, digo que por cuanto por estar como estoy con poca salud, no puedo por ahora salir fuera de esta ciudad con la dicha mi compañía y tengo necesidad de curarme. Por tanto, por esta presente carta [...] otorgo e conozco que pongo en mi propio lugar a Diego de Santiago,⁷³ así mismo autor de comedias por el Rey, Nuestro Señor...».⁷⁴

Si Diego de Santiago ya tiene también el título por su Majestad ¿para qué necesita otro? La verdad es que, si lo recibió, no se sabe cuándo tuvo lugar. Este traspaso de titularidad no se entiende nada más que en el supuesto de que esté mintiendo Cristóbal de León en su declaración, y su amigo lo necesite por prestigio. En el caso de que dijera verdad, la cesión se comprende desde el punto de vista de no querer perder él su fama, por si años más tarde quisiera incorporarse de nuevo al mundo de la farándula. Así, le entrega a Diego de Santiago:

«...el título original que el dicho Cristóbal de León tiene, que está firmado de Juan Gallo de Andrada, escribano de Cámara del Rey Nuestro Señor, su fecha en Madrid a seis días del mes de junio de mil y seiscientos e quince, con otra nueva reformación donde se nombró el dicho Cristóbal de León por autor, firmada del dicho Juan Gallo, en Madrid a diez de marzo de mil e seiscientos e diez y siete,⁷⁵ y la reformación de comedias que él dio, por el Consejo de su Majestad, escritas de [...], firmadas del dicho Juan Gallo de Andrada...».

Comprometiéndose Diego de Santiago:

«...a dar y entregar al dicho Cristóbal de León cada y cuando me lo pidiere y a ello me pueda apremiar por todo rigor de Dios...».

No hay compensación económica de ningún tipo –al menos que se conozca–: ni por venta de obras que el autor pudiera poseer, ni por el hecho de poder utilizar su nombre; en verdad, tampoco le era imprescindible, dado que Diego de Santiago, según dice, también era autor de comedias por su Majestad. Se trató, como se diría hoy día,

⁶⁷ «Antonio de Prado y su esposa Mariana de Morales», *Criticón*, 99, (2007), pp. 167-192.

⁶⁸ SENTAURENS, J., *Seville et le théâtre...*, t. I, p. 341, nº 44. En el documento no se menciona nada más que el apellido «León», pero no puede ser otro autor que Cristóbal de León, pues las fechas sucesivas de los acontecimientos nos inclinan a pensar que se trata de su persona.

⁶⁹ Cfr. BOLAÑOS, P., «Anales del teatro sevillano: Juan Jerónimo Valenciano y su repertorio teatral (1624-1625)», *El Siglo de Oro en escena*, Homenaje a Marc Vitse, Toulouse, PUM/Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 77-94, pp. 83-87.

⁷⁰ Pueden observar que su nombre no aparece en la lista oficial reconocida de 1615. Es un buen ejemplo para constatar que hubo más compañías de «título» que las reconocidas oficialmente.

⁷¹ A.P.S., Oficio XIII, 1624, leg. 7.993, fs. 763v-765r. Fecha: 13 de diciembre.

⁷² Claramonte muere en Madrid, el 19 de septiembre de 1626 (Cfr. PÉREZ PAS-TOR, C.: *Nuevos Datos acerca del histrionismo español*, Madrid, 1901, p. 201).

⁷³ Este autor es otro de los casos que desconocemos cuándo recibió su título Real. Su esposa fue María López Ferrer y, según la *Genealogía...*, p. 543, ella y su marido procedían de la compañía de Antonio Granados. Él y su compañía fueron recibidos por cofrades en el Cabildo del 16 de marzo de 1633. Formaron parte de su compañía, entre los años de 1633 y 1634, los actores siguientes: Pedro Maldonado y su mujer, Gerónima Rodríguez; Manuel Vázquez y su mujer, Gerónima de Vargas; Juan de Santa María y su mujer, Luisa de Cárdenas; Alonso de Villafañá; Gregorio de Morales y su mujer, María Ángela de Frías; ¿Rafael Bondo?; Juan de Quevedo; Blas de la Cruz y su mujer, Ana María.

⁷⁴ A.P.S., Oficio IX, 1625, leg. 17.817, fs. 1149r-1151v. Fecha: 5 de marzo.

⁷⁵ Esta «reformación» de 1617 responde al espíritu y la práctica que se indicaba en la de 1615 pues el nombramiento –se dice– era por «...tiempo de dos años, que han de correr y contarse desde el día 8 de abril [...] y lo mismo hagan los que fueren nombrados de aquí delante de dos en dos años, como está dicho» (COTARELO Y MORI, E., *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, ed. facsímil, Estudio preliminar e índices José Luis Suárez García, Granada, 1997, p. 626).

más de una cuestión de «imagen», pues, al ser un joven autor, era muy importante que el nombre de Cristóbal de León apareciera en sus carteles y le sirviera de reclamo:

«...y me da facultad –dice Diego de Santiago– para que lo pueda usar [su nombre] e use en todos sus reinos e señoríos y en los carteles que pusiere para tales representaciones pueda poner su nombre...».⁷⁶

No es posible saber exactamente si Diego de Santiago aumentó su éxito al utilizar el nombre de su padrino, pero lo que sí es evidente es que se mantuvo, como tal autor, en escena durante varias temporadas, como podrá comprobarse en el *Diccionario* de autores.

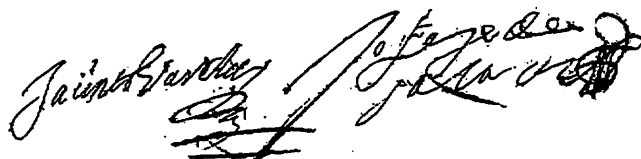
La casuística para la obtención de la condición de compañía Real ofrece múltiples variantes, no exentas algunas de picaresca: por ejemplo, lo sucedido a José de Salazar, cuando el 5 de julio de 1630 cedió todos sus derechos, título de autor, comedias, enseres... a Jacinto Varela (uno de los representantes que formaban su compañía), hasta el día de Carnestolendas de 1631 (3 de marzo).⁷⁷ Se trata de una cesión temporal por problemas económicos⁷⁸ que prescribiría ese 3 de marzo. Esta farsa no se mantuvo por mucho tiempo y el autor declara que:

«...la dicha escritura de traspaso de la dicha compañía ha de ser y queda en sí ninguna, como si no se hubiere otorgado y el dicho José de Salazar ha de poder usar libremente de la dicha su compañía y comedias como hasta el día de hoy lo ha hecho...».⁷⁹

Pensaría que si se liberaba de compromisos administrativos podría eludir su responsabilidad civil, deducción evidentemente errónea por lo que no tuvo más remedio que afrontar sus deudas, reconociendo Varela y su esposa –Juana Bernabela– ser los únicos responsables de la deuda contraída con Pedro de Soto –otro miembro de su compañía– la cual ascendía a 3.100 reales.⁸⁰

Todo hubo de volver a su cauce al ser contratado Salazar por Luis Pando Enríquez, responsable del corral de la Montería, para hacer 33

representaciones, que empezarían a partir del 28 de enero de 1631, hasta el martes de Carnestolendas de ese mismo año.⁸¹



Jacinto Varela y José de Salazar. Año 1630 (APS, leg. 462)

La extracción social de los actores españoles del Siglo de Oro ha sido discutida por varios estudiosos y, a decir verdad, aparentemente no hay acuerdo. Para el profesor Oehlein, uno de los más preclaros investigadores en este campo, el actor no debía de pertenecer a ninguna clase social inferior en comparación con otros grupos sociales. Al ser su profesión «un sector de la vida pública tan importante y complejo [...], no pudo recurrir a vagabundos y aventureros, personas poco profesionales y de malas costumbres»,⁸² dice el citado investigador; mientras que para la doctora Amelia García-Valdecasas «los actores constituían entonces un grupo social marginado y admirado».⁸³ Quizás la oposición entre ambas opiniones sea más aparente que real pues hay que tener en cuenta la época en la que se realiza el estudio sobre esta actividad, dado que con el paso del tiempo se consolidó y respetó la profesión de actor, y si en los primeros tiempos estas compañías se pudieron constituir con hombres y mujeres más marginados socialmente, a medida que avanza el siglo XVII se considera una profesión en alza y pertenecer a ella podía ser, incluso, un privilegio.

Personalmente me inclino por la primera consideración pues no se puede olvidar que la «profesionalización de los representantes se produjo en las ciudades, cuando los gremios disputan entre sí para realizar el mejor carro, el mejor espectáculo» como recuerda José Luis Canet,⁸⁴ por lo que difícilmente los gremios iban a arriesgar su prestigio o reputación contratando hombres «pendencieros» que les dejaran en mal lugar.

⁷⁶ A.P.S., Oficio IX, 1625, leg. 17.817, f. 1149v.

⁷⁷ A.P.S., Oficio I, 1630, leg. 462, fs. 984r-985r. Fecha: 5 de julio. En las mismas circunstancias se había encontrado, años antes, Pedro Rodríguez, autor de comedias, que dejó sus funciones a Jerónimo Sánchez, actor de su compañía (Cfr. MIGUEL GALLO, I. J. de, «El traspaso de la titularidad de una compañía de comedias y la datación de *La villana de la Saga*», 68, *Criticón*, (1996), pp. 113-124; pp. 115-116).

⁷⁸ Le cedió sus derechos a cambio de 3.100 reales. Dice haber recibido el dinero y que todo se declaró en una escritura realizada ante este mismo escribano, con fecha de esta presente carta (Este otro documento al que hace referencia, no lo hemos localizado). También reconoce que es el mismo dinero que él y su mujer (Varela y su esposa) y Francisco Martínez (con su esposa), deben a Pedro de Soto, vecino de esta ciudad. La conciencia le remuerde y declara que todo ha sido una farsa, que solo él es el deudor y que la compañía seguirá siendo suya (A.P.S., Oficio I, 1630, leg. 462, fs. 984r-985r. Fecha: 5 de julio).

⁷⁹ Algunos días más tarde de ceder la compañía, Bartolomé Pérez le prestó 300 reales «por hacerle buena obra» (A.P.S., Oficio I, 1630, leg. 463, fs. 542r-543r. Fecha: 8 de julio).

⁸⁰ Los nombres de los otros actores que componían la compañía eran: Jacinto Varela y su mujer, María de San Pedro; Francisco Martín y su mujer, Juana de Osuna. El autor hace este reconocimiento de deuda a Francisco de Rebolledo, Alcaide de la Aduana. (A.P.S., Oficio I, 1630, leg. 464, f. 607r-v. Fecha: 17 de diciembre).

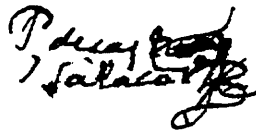
⁸¹ A.P.S., Oficio VIII, 1630, leg. 5.536, fs. 738r-740v. Fecha: 12 de diciembre.

⁸² «El actor en el Siglo de Oro...», p. 17.

⁸³ «Los actores en el reinado de Felipe III», *Comedias y comediantes*, Estudios sobre el teatro clásico español, ed. a cargo de M.V. Diago y T. Ferrer, Valencia 1991, pp. 369-385; p. 370.

⁸⁴ «Algunas puntualizaciones sobre los orígenes del teatro popular en España: e caso de Lope de Rueda», p. 85.

en lo que la mayoría de los expertos van a estar de acuerdo es en sus vidas estuvieron jalonadas de episodios violentos y escándalos versus tipos. Las rivalidades entre ellos fueron frecuentes,⁸⁵ y su carácter «pendenciero» está sobradamente documentado, dado que en varias de las plazas a las que llegaban se produjeron altercados entre ellos mismos y entre ellos y la población civil. No es que se quiera juzgar su comportamiento, pero existen muchas razones por las que podía envidiarse a estos hombres y una de las más frecuentes fue por mujeres, tanto por su belleza como por el lujo que mostraban sus vestidos.⁸⁶ Estos enfrentamientos les llevaron a menudo a la cárcel y, al producirse una denuncia por escándalo público, la Justicia intervenía. Es lo que hubo de ocurrir en el caso del representante Pedro de Castro Salazar,⁸⁷ vecino de Logroño y estante, a finales de 1629, en la ciudad de Sevilla, aunque no dice a qué compañía estaba adscrito. Declara el actor, como padre de Luciana de Castro, su hija legítima (su esposa antes se llamó Marta Teodora) que vivía en su casa «...y siendo de persona honesta y recogida y virtuosa» ha sido violada por Antonio Mejía, representante, mayor de 25 años, vecino de la ciudad de Baeza, que está presente en esta ciudad de Sevilla. ¿Y cómo sucedieron los hechos? Pues el tal Antonio, según relato de Pedro de Castro Salazar



«...la había solicitado y entrado en mi casa y forzando a la dicha mi hija la estupro y llevó su virginidad, quebrantando mi casa en lo cual el susodicho había cometido grave delito, que era digno de ejemplar castigo, en razón de lo cual yo di cierta información de los hechos y fue preso...»

siéndole una querrela criminal ante el licenciado don Pedro de Salazar, alcalde de la Justicia de esta ciudad y Esteban de León, escribano de la Justicia, igualmente. Así sucedieron los hechos, pero a la vez que se celebró el pleito y fue condenado, Pedro de Castro Salazar «...por amor de dios Nuestro Señor y ruego de buenas

para muestra baste un botón. En 1670, en Córdoba, se encuentra la compañía de Bárbara Coronel. Josefa de Guzmán, primera dama de la compañía «acicalándose para la representación, presentóse Leonor María, que ocupaba el puesto de quinta dama y después de unas palabras nada sallescas, le arrojó una redoma de tinta al rostro, resultando de ello la muchacha herida en la cara. Se siguió querrela contra Leonor en la Cancillería de Sevilla, mas la agredida la perdonó, quedando ambas en buena armonía no siempre habían estado» (Cfr. AGUILAR PRIEGO, R., «Aportaciones documentales...», p. 83).

El lujo relacionado con las joyas y, fundamentalmente, con el vestuario. Podremos corroborar estas palabras al examinar la descripción del «vestuario» de Roque de Sandoval que a continuación detallo. Para el estudio específico del mismo véase el volumen monográfico que, por encargo de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, coordinó la Dra. Mercedes de los Reyes: *El vestuario en el teatro español I Siglo de Oro*, Madrid, Cuadernos de Teatro Clásico, nº13-14, 2000. Ha sido editado en este año de 2007. Es fundamental consultar el «Glosario de voces relacionadas con el vestido, el tocado y el calzado en el teatro español I Siglo de Oro», de MADROÑAL DURÁN, A., pp. 229-301.

No debemos confundir a este actor con el que el 20 de febrero de 1629 se

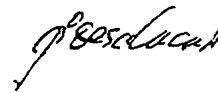
personas que en ello han intervenido...», decide perdonarlo de todos los cargos. Siempre y cuando cumpla las siguientes condiciones:

«...antes que salga de la dicha prisión, el dicho Antonio Mejía, [ha de comprometerse] a casarse legítimamente, por palabras de presente, que hagan verdadero matrimonio con la dicha Luciana de Castro, mi hija, y no pueda salir ni sea suelto de la dicha prisión hasta que cumpla lo susodicho y así mismo con cargo y condición que después de estar casados ambos, los susodichos, han de ser obligados a estar y residir conmigo a todas las representaciones que hiciera, así siendo autor como no lo siendo, en todas las partes y lugares donde yo estuviere y fuere y representare, todas las veces que yo quisiere y le ordenare que represente en la forma que a mí me pareciere, lo cual han de ser obligados de cumplir por tiempo y espacio de ocho años que han de comenzar a correr desde el día que se desposaren sin que en esto me hagan falta ni omisión, ni se puedan ir ni poner con otra persona, por ninguna causa ni por ningún efecto que sea y si se fueren o pusieren en otra parte, los he de poder quitar y traer conmigo y apremiarles a que cumplan lo susodicho...».⁸⁸

El caso expuesto anteriormente es difícil situarlo entre las simples disputas de los cómicos, ni por cómo actuó el padre —que trató de proteger el honor de su hija, además de obtener una ventaja económica de la situación—, ni por parte de Antonio Mejía⁸⁹ que dio con sus huesos en la cárcel por una actuación indigna, como le hubiera ocurrido a cualquier otro ciudadano que hubiera tenido similar comportamiento. De toda esta historia quién salió beneficiado fue el padre que consiguió casar a su hija, al tiempo que se aseguró dos representantes a su servicio, con lo que conseguía un buen porcentaje de los miembros de su compañía.

Una de las razones más frecuentes por la que los actores pisaron las cárceles⁹⁰ fue el incumplimiento de contratos. Esto ocurrió a Francisco de Velasco,⁹¹ representante, que había firmado contrato para formar parte de la compañía de Antonio Granados para la temporada de 1628-1629. Al no cumplir su compromiso, se le impuso una multa de 200 reales que no pudo pagar, por lo que se le llevó a la cárcel.

concertó con Manuel Vallejo, que se hace llamar Pedro de Salazar, para toda la temporada dramática de 1629-1630. Vean la firma de éste y compárenla con la de Pedro de Castro Salazar reproducida más arriba (A.P.S., Oficio IX, 1629, leg. 17.830, fs. 817r-v. Fecha: 20 de febrero).



⁸⁸ A.P.S., Oficio II, 1629, leg. 1229, fs. 1772r-1775r. Fecha: 20 de noviembre.

⁸⁹ Estos datos podrán ayudar a la biografía de este actor que, según la *Genealogía...*, p. 99, aparece bastante complicada.

⁹⁰ Para SARRIÓ, P. esta profesión fue el refugio de algunos fugitivos de la ley, por lo que entrar en la cárcel era lo más habitual de sus vidas (Cfr. «Sobre los miembros de las compañías teatrales», 8/III *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, pp. 853-861, p. 857).

⁹¹ Estuvo casado con Ana Fajardo y fueron recibidos por Cofrades el 3 de febrero de 1632 estando en la compañía de Francisco López (Cfr. *Genealogía...*, p. 83).

Será Francisco López, otro autor de comedias, el que al llegar a Sevilla se acuerde de él y negocie con Granados –que está en esos momentos en Utrera– el recuperarlo, incorporándolo a su compañía previo pago de cierta cantidad al autor.⁹²

Mejor suerte corrió Andrés de la Abadía⁹³ quien, habiéndose concertado con Alonso de Olmedo y Pedro Manuel, autores de comedia, quiso abandonar la compañía antes de expirar el plazo, razón por la que fue a la cárcel, al no poder pagar la multa estipulada. Pero se apiadó de él Juan de Vallejo Solís, Veinticuatro de Sevilla, que pagó los 200 reales (¿se los prestó? siempre fue un prestamista ocasional), abandonando la cárcel y se marchó de Sevilla.⁹⁴

Como último ejemplo de estas desavenencias entre los mismos miembros de las compañías cabe exponer lo sucedido a Juan de Nieva, autor de comedias, que sostuvo un pleito contra los miembros de su compañía en 1635.

Había formado una compañía «de partes» con los siguientes actores:

- Jerónimo de Castro: 1º papeles de galanes.
- Juan de Montoya: barbas y vejetes. Le presta 200 reales.
- Juan Calvo: representa, canta y baila. Le presta 300 reales.
- Manuel de Macedo: canta la primera parte de la música. Le presta 300 reales.
- Juan de Arenas: canta, baila y representa.
- Luis Antonio [Vélez de Guevara]. Vecino de Madrid: canta y representa. Le presta 300 reales.

- Francisco Bravo de Salamanca: 3º papeles. Le presta 250 reales.
- Juana Bernarda (viuda): canta, baila y representa. Le presta 350 reales.
- Juan de Miranda y su mujer, Juana Bautista: cobrador a la puerta y 2ª damas, canta y baila. Les presta 500 reales.

Todos están de acuerdo en devolver al autor, Juan de Nieva, las cantidades adelantadas y si no lo hicieran, desde el día del *Corpus* podía llevar a la cárcel y concertarse con otros actores. La escritura firmó en Sevilla, a 3 de marzo de 1635. Juan de Nieva esperó más un año (10 de marzo de 1636) para solicitar al alcalde, don Juan León, lo que, en justicia, era suyo. Terminó la temporada y le quedar debiendo las siguientes cantidades los diversos actores: Jerónimo Castro, 234 reales; Antonio Vélez de Guevara, 450 reales; Juan Miguel, 795 reales; Manuel de Macedo, 136 reales; Mariana Ribera, vecina de Granada (no sabe firmar), 516 reales; Juana Bernarda, 257 reales.

Una vez que son denunciados, el alcalde, Juan de León, traslada a diversos miembros de la compañía su situación, reaccionando forma muy diversa entre ellos: Jerónimo de Castro reconoce su deuda y dice que, cuando pueda, pagará al autor. Mariana de Ribera dice saber cuál es la cantidad que le debe «...y que le tiene dado un vest en prenda, de mucho valor...». Manuel de Macedo reconoce la deuda Juana Bernarda «comediante», reconoce, de palabra, que algo debió a Juan de Nieva pero cuando le pidió el juez que firmara, se retractó y dijo: «que no debe nada y que ella le tiene dadas prendas al dicho Juan de Nieva y dijo que no sabe escribir». El 5 de febrero de 1636, Juan de Nieva se presentó en Sanlúcar de Barrameda ante don Juan Sandoval, Corregidor de la ciudad, exigiendo el embargo de los bienes de todos los actores que le debían dinero. Es de suponer que encontraban allá trabajando la mayor parte de ellos. Todavía el 10 de marzo de 1636 Juan de Nieva no ha recibido ni un real de Antonio Vélez de Guevara, Manuel de Macedo y Juana Bernarda que, a pesar de haber reconocido su deuda, no le han pagado, por lo que solicitó la cárcel de todos ellos o el abono inmediato de sus cuantías. Pero los actores se defienden. Tal es así que

Manuel de Macedo reconoce que su deuda se debe a que Nieva pagó al mesonero de Écija, Ambrosio de Toro, por él, pero no cree que haya efectuado el gasto hasta que no le presente la carta de pago. Es lo que pide a la Justicia que «...ningún alguacil me moleste ni prenda durante que el susodicho Juan de Nieva no entregare y presentare ante mí cómo tiene pagada la dicha deuda». Es evidente que pretende retrasar el pago de cualquier forma, pero no le vale de mucho ya que el mismo día Juan de Nieva declaró haber pagado al mesonero de Écija por persona de Macedo.

⁹² A.P.S., Oficio I, 1631, leg. 467, fs. 177r-178r. Fecha: 22 de marzo.

⁹³ Asistió al Cabildo de la Cofradía, el 17 de marzo de 1639. Es la única noticia

que conocemos (Cfr. *Genealogía...*, p. 271).

⁹⁴ A.P.S., Oficio VIII, 1636, leg. 5.550, fs. 624v-629v. Fecha: 17 de marzo.

ha perdido el resto de la documentación de este pleito, por lo que desconoce el resultado final del mismo.⁹⁵

no se ha pretendido hacer ver, la presencia de nuestros actores en cárceles está relacionada con muchas y diversas causas pero la fundamental y más frecuente es la económica. Deudas contraídas con «autores» –como se ha documentado anteriormente–, deudas que quieren libremente para vivir con desahogo y para ello, instantemente, trabajan con los «prestamistas» oficiales, como lo fue Juan de Vallejo Solís,⁹⁶ Veinticuatro de Sevilla, al que no pagaron en varias ocasiones y por ello fueron retenidos en la ciudad, so pena que renegociaran. Deudas contraídas con los «mercaderes»,⁹⁷ fundamentalmente los relacionados con las telas,⁹⁸ al necesitarlas no no «el comer», sino «para comer». Lo cierto es que las deudas con la causa fundamental –sin contar las enfermedades o la vejez– era que un autor de comedias dejara de serlo ya que, al faltarle el dinero, se le agotaba la credibilidad. Esto hubo de ocurrirle a Francisco de Gálvez «autor que fue de comedias»,⁹⁹ padre de Isabel de Baeza, oriundo de Baeza, quien debe dar poder a Gonzalo Fernández, hijo de Granada, para que le cobre todo lo que le deben, dado que él está arruinado. Y declara sus deudores:

Francisco de Soto, vecino de Sevilla, 176 reales y 4 maravedís. Le dio la carta de obligación en la villa de Espera.

Juan de Molina, músico. Vecino de la ciudad de Toro, 117 reales. Le dio la carta de obligación en la ciudad de Baeza.

Francisco de San Miguel, vecino de la villa de Baza, 262 reales. Le dio la carta de obligación en la ciudad de Baeza.

Francisco de Velasco y Ana Fajardo, su mujer, representantes de medias, vecinos de la villa de Osuna, 400 reales.

Por las pocas referencias que tenemos del autor y por los nombres de las ciudades en las que le han reconocido las deudas, da la impresión que se trata de una compañía de la «legua» andaluza y que se originó en torno a su ciudad natal.

Audiencia de Sevilla, leg. 351. Fecha: 3 de marzo de 1635. Escribano: Juan de Palomares, [s.f.].

Juan Acacio Bernal, autor de comedias, y Manuel de Silva deben a Juan de Vallejo Solís, 300 reales. Se los pagarán en el momento que él los reclame (A.P.S., Oficio II, 1633, leg. 1.238, f. 531r-v. Fecha: 12 de marzo). Tomás de Riquelme, representante, debe, igualmente, a Juan Vallejo Solís, 200 reales. Se los pagará dos días después del Corpus (A.P.S., Oficio II, 1633, leg. 1.238, f. 532r-v. Fecha: 12 de marzo). Pedro de la Rosa y su mujer, Catalina de Nicolás, que tiene una edad comprendida entre los 18 años y los 25), deben a don Juan de Vallejo Solís, 700 reales. Se los han de pagar a finales del mes de mayo (A.P.S., Oficio II, 1633, leg. 1.239, fs. 121r-122r. Fecha: 20 de mayo). Juan Jerónimo Valenciano y Ana María de Cáceres, su mujer, reconocen deber don Juan Vallejo Solís, 1.500 reales. No dicen cuándo se los tienen que pagar (A.P.S., Oficio III, 1633, leg. 1746, fs. 288r-289v. Fecha: 13 de junio).

Bernardo de la Trinidad y Córdoba, mercader, prestó 600 reales a Juan de Baeza, representante. Se los tendrá que abonar el día del Corpus (A.P.S., Oficio XVII, 1633, leg. 10.990, fs. 469v-470r. Fecha: 26 de febrero). Juan de Fuente, mercader, prestó a Francisco Velasco y a Ana Fajardo, su mujer, representantes, 563 reales, que es el valor que tienen 15 varas y media de «lana bellada y azul». Se los ha de pagar en Sevilla, a finales del mes de octubre (A.P.S., Oficio XVII, 1633, leg. 10.992, fs. 316v-318r. Fecha: 7 de julio).

Cabe señalar que no sólo los autores menos afamados sufrieron con las deudas. Incluso los más famosos, como Roque de Figueroa, tuvo contratiempos, llegando a subastarse sus bienes.¹⁰⁰ Alcanzó esta situación por deudas contraídas con Juan de Perea y Antonio García, maestros gorreros y sederos, vecinos de Sevilla, en la collación de Santa María, a los que debía 6.000 reales de principal. No los pudo pagar. Ingresó en la cárcel y el Alguacil Mayor ordenó «...le sacad sus bienes y los vendid y rematad ante escribano público y con cargo, conforme a derecho, y de su procedido haced el dicho pago...».¹⁰¹ Eran los primeros días de enero de 1634. La subasta se realizó y la puja, tras varias intervenciones, alcanzó el valor de 5.000 reales, que fue lo que pagó Pedro de Ortégón, otro autor de comedias. He aquí la relación de los mismos:

«Primeramente tres cajas de madera de pino más que medianas, con sus cantoneras y llaves y dentro de ellas, lo siguiente:

–Primeramente un vestido de hombre de paño de Segovia, de color, guarnecido con guarniciones bordadas negras y sus fajas en el ferreruelo y los calzones abiertos por los lados sin botones y ropilla.

–Ytem. Otro vestido de hombre, ropilla, calzón y ferreruelo de perpetuán, cabellado, guarnecido con molinillo y lentejuela de plata y alamares de alas de cuervo y el ferreruelo, guarniciones a lo francés.

–Un calzón ancho y chaquetilla de lienzo, bordado con unas labores que dice «Jesús» y con unas muertes.

–Un vestido de Obispo, con su tunicela de tafetán tornasol, con su bonete.

–Otro vestido de Obispo con sus mangas de tafetán rosado.

–Otro asimismo de Obispo, más viejo, con dos bonetes.

–Dos roquetes con sus randas y puntas.

⁹⁸ Esta documentación es la más interesante pues se nos dice el tipo de tejido con el que se hacían los vestidos de la época. Buen ejemplo de ello es el documento que firmó Pedro de la Rosa y Catalina de Nicolás, representantes, pertenecientes a la compañía de Tomás Fernández, que dejaron a deber a Cristóbal Sánchez Valderrama, «mercader de telas de oro», 412 reales, que son un resto del valor de las diversas telas que le habían comprado. Deben pagarle aquí en Sevilla, a finales del mes de octubre. Pero como el mercader no se fía, les hace entregar, en señal «...una ropa de mujer, de espolín de Italia, noguerado, con flores, gamuzado, guarnecida con galón de plata, flor de lis» (A.P.S., Oficio XXI, 1633, leg. 14.536, f. 1105r-v. Fecha: 21 de mayo. Catalina de Carvajal no sabe firmar.

⁹⁹ A.P.S., Oficio XXIV, 1634, leg. 16.949, f. 723r-v. Fecha: 11 de febrero.

¹⁰⁰ Para conocer los últimos años de la presencia de este autor en Sevilla, ver mi artículo «Roque de Figueroa y el «cuarto» Coliseo sevillano (1631-1632)», *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, IX, (2006), pp. 9-38.

¹⁰¹ A.P.S., Oficio V, 1634, leg. 3.642, fs. 132r-136r. f. 133r. Fecha: 17 de enero.

- Una capa de grana a lo francés, guarnecido de plata y oro,¹⁰² a lo francés.
- Un almaizar de albornoz, aforrado en tafetán verde gai (sic), con guarnición de plata.
- Unos calzones anchos de rabí con puntas de oro y dos chaquetas de rabí de Italia y sus bonetes colorados.
- Tres chaquetillas coloradas, de paño cordellate.
- Un ropón de moro con sus alamares de plata y su almaizar, con sus alamares.
- Un sayo de moro de grana pardo.
- Otro ropón de moro azul.
- Un vaquero de pastor catalufa, guarnecido con pasamanos de plata.
- Un manto negro de gasa con sus puntas de oro y plata.
- Item. Otra caja de pino y en ella lo siguiente:*
- Un alfanje con su vaina.
- Una saya-jubón y escapulario de cordoncillo, aforrado en tafetán naranjado, con botones, de filo de oro las mangas.
- Una basquiña de chamelote negro de aguas, con guarnición, negra, que tiene treinta guarniciones de pasamanillo de terciopelo negro, aforrado en tafetán verde.
- Un ropón de moro con manga de tela de oro fino con alamares de plata de hojuela.
- Un jubón romano colilla con palitoques redondos, de tela encarnada.
- Otro jubón colilla de lama morado, bordado en tafetán verde.
- Un sayo pastoril azul, largueado, con pasamanos de oro falso, aforrado en frisa blanca.
- Otro sayo pastoril de tela morada, guarnecido con pasamano de oro.
- Otro de lama fina, naranjada, con una caperuza de pastor.
- Otro sayo de pastor de tela blanca, con alamares de oro.
- Otro de catalufa de Flandes, con pasamanos de oro falso, azul y blanco.
- Otro de catalufa verde, de Flandes, y blanco, con pasamanos falsos y aforrados en bayeta blanca.
- Otro sayo vaquero de brocado fino, con un pasamano de oro.
- Unas mangas de vaquero de terciopelo verdes, con randas de oro falso.
- Un jubón de lama verde con pasamanos de oro falso.
- Unos calzones y mangas colombinos, de raso de oro, a flecos.
- Otros calzones de damasco, con mangas, encarnado, con pasamano falso.
- Un hábito de monja, saya y escapulario de estameña, blanco pardo.
- Un calzón y ropilla y mangas de tela negra, con una caperuza de lo propio, con pasamanos de oro falso con su polaina y un bonete con bombas de terciopelo colorado.
- Un zurrón de lama negro, con unas polainas y una caperuza.
- Un zurrón de tela blanca con flores.

¹⁰² En 1623, dentro de los *Capítulos de Reformación*, se promulgó la pragmática que prohibía el oro en los vestidos y los cuellos escarolados, que debían ser sustituidos por valonas llanas. Por la descripción de esta prenda y otras que dice a continuación, Roque no la cumplió (Cfr. SANZ AYÁN, C., «El patrimonio empresarial de autores y actrices a fines del siglo XVII: vestidos de comedia», *Memoria de la palabra, Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Burgos – La Rioja, 15-19 julio de 2002, ed. a cargo de M. L. Lobato y F. Domínguez Matito, 2004, pp. 1629-1639, p. 1629).

¹⁰³ A.P.S., Oficio V, 1634, leg. 3.642, fs. 132r-135r.

- Una sábana basta.
- Item.* Se abrió la otra arca de pino y en ella lo siguiente:
- Un jubón de mujer de raso amarillo con botones de vidrijo, la con ribetillo de lanilla.
- Un vestido de paño pardo de Segovia, calzón, ropilla y ferre paño vitorio (sic), con botones de oro y seda parda.
- Una saya de cordoncillo, aforrada con tafetán verde.
- Un armador de raso amarillo con mangas de tela, con botone
- Un jubón de mujer de chamelote pardo, nuevo, aforrado er pardo.
- Un vestido de tafetán encarnado, con lentejuela, calzón y cascabillos.
- Un papel con alamares de seda y botones de oro, que so docenas.
- Una sábana de lienzo basto».¹⁰³

Como bien conocen los expertos en estas materias; el do reseñado es muy importante: se dice que «por el hilo se saca e Y nunca mejor empleado este refrán si se aplica a la presente: por esos vestidos se puede llegar a reconocer q llevaba Roque en su repertorio. Las cuatro mujeres engañar *burlador de Sevilla*, que lo había de llevar en su re reponiéndolo en 1636, en Nápoles, pudieron muy bien vestuario de acuerdo con la clase social que representaban.»¹⁰⁴

Roque, después de haber sido desposeído de su preciado aj de Sevilla a toda prisa. Llegado a Toledo el 30 de abril, se recuperar lo que era suyo. Dio poder a Juan de Urquiza, v Madrid [...] para que se concertase con algún arrendador de ciudad de España; también le concede poder para tomar y las deudas que tuviera, pues está dispuesto a pag determinados plazos; poder para recuperar las prendas que l empeñadas, como para cobrar a todos los deudores de «...pueda requerir a cualesquier autores de comedias, con la que tiene ganada del señor don Francisco de Alarcón, del C su Majestad, para que no puedan representar en ningun ninguna de las comedias que se declaran en la Comisión, ni fueren del otorgante».¹⁰⁵ Conocer el contenido de esa «comis el sueño de todo investigador pues nos revelaría las obras q momento había comprado Roque de Figueroa y con ellas se muchas incógnitas.

Hasta ahora se ha hablado de las «compañías» como una e de actores que se reúnen, durante una temporada dramática fines que marca el «autor de comedias». Como no se ha de:

¹⁰⁴ CROCE, B., *Aneddoti di varia letteratura*, Napoli, R. Ricciardi «Comici spagnuoli in Italia nel Seicento», 1942, p. 423.

¹⁰⁵ A.P.S., Oficio V, 1634, leg. 3.643, fs. 32r-37v. Fecha: 12 de m fecha Juan de Urquiza se encuentra en Sevilla y paga a Antonio G Perea, 6.210 reales, por lo que recupera su vestuario. Aparece un relación de todas las prendas que había comprado Pedro de Orte: lo que se ve, nunca salieron de las manos de sus acreedores.

En botones de seda
En ten de las telas de S. Nombre Rogella Catron y
Señor de Perpetuan Cañalado Guarnido
Como Jorullo Manelista de Plata La Llamada de
a las Cuenas de Perpetuan Guarnido msa no
Guarnido

En calzon Ancho de seda y de seda y de seda
Con unas de seda y de seda y de seda

En belido de Obispo Con unas de seda y de seda
Con unas de seda

En belido de Obispo Con unas de seda y de seda
Con unas de seda

En belido de Obispo Con unas de seda y de seda
Con unas de seda

En belido de Obispo Con unas de seda y de seda
Con unas de seda

En belido de Obispo Con unas de seda y de seda
Con unas de seda

En belido de Obispo Con unas de seda y de seda
Con unas de seda

En belido de Obispo Con unas de seda y de seda
Con unas de seda

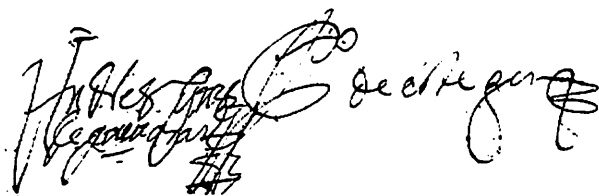
En belido de Obispo Con unas de seda y de seda
Con unas de seda

esas obligaciones y habida cuenta que no son tantas las compañías que se han podido reconstruir, paso a hacerles partícipe de la de Pedro de Ortegón para la temporada de 1634-1635¹⁰⁶ (temporada que se abrió el 1 de marzo, Miércoles de Ceniza de 1634, hasta el 16 de abril, domingo de Resurrección, del año siguiente). Contrató a los siguientes actores:

–Andrés de Guevara:

«...los galanes, que han de ser los primeros papeles...acudiendo a las dichas representaciones, así en esta dicha ciudad de Sevilla, en los Coliseos e particulares, fiestas del *Corpus*, conventos y monasterios...por lo cual se me ha de dar veinte y siete reales de partido, los diez de ellos de ración cada un día que se represente o no, y de cada representación, diez y siete reales... desde el miércoles de Ceniza próximo pasado...Por la fiesta del *Corpus Cristi* que se ha de hacer en esta ciudad, se me ha de dar quinientos ducados, por todas las representaciones de la dicha fiesta...me ha de dar ...dos caballerizas iguales y llevarme a su costa toda mi ropa sin que haya de pagar cosa alguna...el dicho autor me ha de dar adelantados mil reales, en moneda de vellón, los cuales e ha de dar en toda esta semana en que estamos, a la fecha de la carta y los he de desquitar: quinientos reales de la dicha fiesta del *Corpus* y los otros quinientos reales en representaciones...Y es condición que el dicho autor ha de poner ocho comedias sin representarlas yo, por la enfermedad que tengo de gota...Hecha la carta en Sevilla, estando en la posada del Ave María, que es en la entrada de la Pajarería, en veinte y ocho días del mes de marzo, de mil y seiscientos y treinta y cuatro...».¹⁰⁷

Pero antes de asegurarse el primer galán, Pedro de Ortegón contrató a los ocho representantes que a continuación se citan. Dado que los contratos son prácticamente plantillas que se repiten, sólo se mencionarán los datos que les diferencian:



¹⁰⁶ El profesor SENTAURENS, J., en su estudio sobre *Seville et le théâtre...*, t. II, p. 1235 presenta la lista de los actores de Pedro de Ortegón de la temporada siguiente, por lo que pueden compararse y ver que, salvo los dos o tres actores masculinos más importantes (pues creo que son algo más que actores...), el resto no coincide, prueba de la gran movilidad de los actores de una temporada a otra. Pero esta constatación también la habla advertido OEHRLEIN el cual nos hizo ver que el éxito de muchas compañías dependía de la permanencia, mayor o menor, de sus primeros actores («Las compañías de título: columna vertebral del teatro del Siglo de Oro» [<http://www.biblele.com/CILHT/oehr100.html>]. Fecha de la consulta: 23/04/2007).

¹⁰⁷ A.P.S., Oficio V, 1634, leg. 3.642, fs. 560r-562v. Fecha: 28 de marzo.

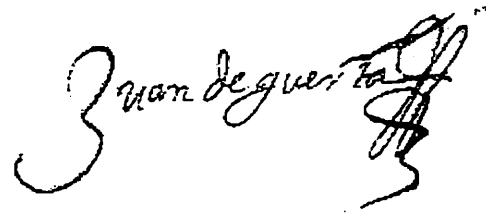
¹⁰⁸ A.P.S., Oficio XVII, 1634, leg. 10.996, fs. 415r-v. Fecha: 9 de marzo. Este actor aparece citado en el libro de la *Genealogía...* en varias ocasiones, siempre relacionado con distintas limosnas que entregó a la Cofradía de la Novena, pero nunca se dice con qué autores trabajó.

¹⁰⁹ Ya destacó ARATA, S. que la figura del copista «era una pieza clave en el

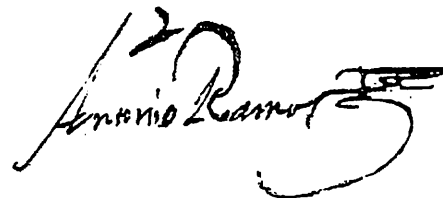
–Juan López: se obliga a «cobrar a la puerta» [...] «representar y ha viajes y lo demás que se me ordenare». Cobrará 4 reales de ración de representación.¹⁰⁸



–Juan de Huerta: se obliga a «apuntar y sacar comedias¹⁰⁹ y ha carteles y todo lo demás que se me ordenare». Cobrará 3 reales ración y 3 de representación. Y 100 reales adelantados. 1 caballo para los viajes. Si abandona la compañía tendría que pagar ducados.¹¹⁰



–Antonio Ramos: se obliga a hacer «los vejetes y segundos gracias lo demás que se me ordenare». Cobrará 3 reales de ración y 3 reales y medio de representación. Recibirá 1 caballería para los viajes. Pa 50 ducados de multa y cárcel si abandona la compañía.¹¹¹



–Antonio de Avendaño: se obliga a representar «papeles de por n y cantar y bailar». cobrará 6 reales de ración y 8 de representación. Debe darle, adelantados, 100 reales. Y por la fiesta del *Corpus* co 150 reales. También necesita 1 caballería para los desplazamie No sabe firmar.¹¹²

engranaje del funcionamiento de una compañía y, entre sus cometidos «no solo el de copiar por separado los papeles que desempeñarían los dichos actores, sino también el de realizar las copias de las comedias» en palabras de BADÍA HERRERA, J., «Manuscritos teatrales de los siglos de Oro: las compañías de actores», en *Líneas actuales de investigación literaria...*, pp. 135-144; p

¹¹⁰ A.P.S., Oficio XVII, 1634, leg. 10.996, f. 416r-v. Fecha: 9 de marzo. se menciona su nombre en la *Genealogía...*

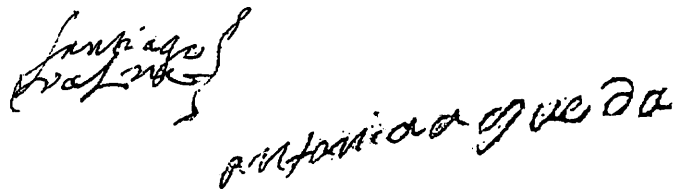
¹¹¹ A.P.S., Oficio XVII, 1634, leg. 10.996, f. 417r-v. Se dice en el libro *Genealogía...*, p. 98, que fue recibido por cofrade perteneciendo a la compañía de Juan Acacio Bernal, aunque no se da el año. Y en el libro de los Cabildos dice que lo hizo el 17 de julio de 1632. Cuando asistió al Cabildo del 10 de junio de 1634 es evidente que se encontraba con Pedro de Ortegón, y que el 25 de febrero de 1635. Estando en la compañía de Fernández, en 1635, murió.

¹¹² A.P.S., Oficio XVII, 1634, leg. 10.996, f. 418r-v. Fecha: 10 de marzo. actor no lo menciona la *Genealogía...*

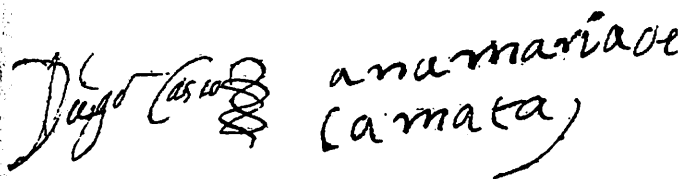
Juan Coronel: se obliga a «representar y bailar y hacer todo lo demás que se me ordenare en todas las comedias». Cobrará 4 reales de ración y 5 de representación. Y «un vestido de terciopelo para el tablado que se ha de desquitar en las dichas representaciones y así mismo cien reales por la fiesta de *Corpus Cristi* y una caballería para los viajes de la dicha compañía».¹¹³



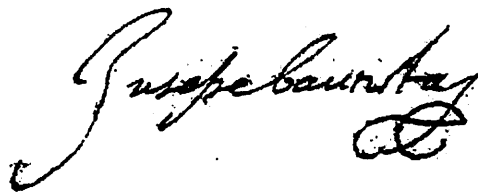
–Santiago Valenciano y Antonia Águeda, su hija: se obligan a «representar y cantar Santiago; y Antonia Águeda, «la tercera parte». Cobrarán [...] de ración y 3 reales de representación. Tomarán prestados 600 reales a descontar de las representaciones. Por el *Corpus* han de recibir 30 ducados. Y 3 caballerías para todos los viajes. Antonia es mayor de 15 años y menor de 25.¹¹⁶



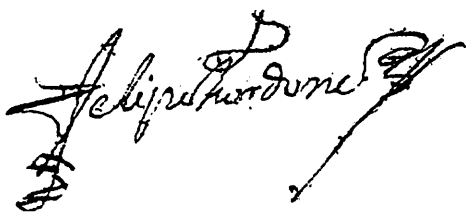
–Diego Casco y Ana María de la Mata, su mujer: se obligan a «cantar y bailar y representar en todas las comedias». Cobrarán 9 reales de ración y [...] de representación. Les prestará 400 reales que les descontará en las representaciones. Necesitan 3 caballerías.¹¹⁴



–Josefe Bautista: se obliga a «representar y cantar y lo demás que se me obligare en todas las representaciones» Cobrará 5 reales de ración y [...] reales de representación. Recibirá prestados 300 reales que se los descontará después del *Corpus*. Necesita una caballería para todos los viajes que hicieren.¹¹⁷



–Felipe Ordóñez: se obliga a representar «segundos y terceros y bailar y lo demás que se me ordenare». Cobrará 6 reales de ración y [...] de representación. Por el *Corpus*, 150 reales. Necesita 1 caballería.¹¹⁵



A este elenco sólo le falta la segunda dama dado que, Micaela López, esposa de Pedro de Ortégón, hacía las primeras. Lo cierto es que el autor tomó parte en las representaciones del *Corpus* recibiendo de manos de don Luis de Coello, receptor de las cuentas del Ayuntamiento sevillano, 300 ducados (112.200 reales) a cuenta de los 500 que había de cobrar por la puesta en escena del auto *La cena de Baltasar*.¹¹⁸ Esta fiesta del *Corpus* hubo de quedar muy lucida con la participación de otros dos grandes «autores»: Luis López¹¹⁹ y Bartolomé Romero. Se completaron las representaciones hechas en los carros con las danzas «El regocijo de San Juan Bautista», con 14 personas; y «La escuela de Matachines», con 13 personas, ambas ofrecidas por Fernando de Rivera¹²⁰ y otras dos realizadas por Juan

¹¹³ A.P.S., Oficio XVII, 1634, leg. 10.996, f. 419r-v. Fecha: 10 de marzo. Estuvo casado con Isabel de Góngora y fue recibido por cofrade el 26 de abril de 1631, estando en la compañía de Bartolomé Romero (*Genealogía...*, p. 67). Sin embargo, cuando se historia a su mujer, se dice que se recibieron por cofrades estando en la compañía de Cristóbal de Avendaño, sin mencionar fecha alguna (*Genealogía...*, p. 371). Trabajó Isabel de Góngora muchas veces en la compañía de Antonio de Prado, por lo que también lo haría su marido.

¹¹⁴ A.P.S., Oficio XVII, 1634, leg. 10.996, fs. 420r-421r. Fecha: 9 de marzo. Hay que observar que cuando se trata de matrimonios no se especifican los salarios individualizados, aunque en otras ocasiones sí los papeles.

¹¹⁵ A.P.S., Oficio XVII, 1634, leg. 10.996, fs. 421r-422r. Fecha: 11 de marzo. Será uno de los contratados también para la siguiente temporada. Estando en la compañía de Antonio de Prado se recibió por cofrade, el 20 de noviembre de 1632 (*Genealogía...*, p. 88).

¹¹⁶ A.P.S., Oficio XVII, 1634, leg. 10.996, fs. 423v-424v. Fecha: 10 de marzo. No se recoge en la *Genealogía*.

¹¹⁷ A.P.S., Oficio XVII, 1634, leg. 10.996, fs. 422v-423r. Fecha: 10 de marzo. No se recoge en la *Genealogía*.

¹¹⁸ SÁNCHEZ ARJONA, J. M., *Anales...*, p. 288. Resulta extraño que estando en Sevilla el autor diera poder a Damián Rodríguez, maestro sastre, para que cobrara los 200 ducados que le restaban por recibir de la fiesta del *Corpus*. Sólo hay una explicación: que se los debiera por haber adquirido los trajes o telas necesarios para la representación del festejo (A.P.S., Oficio XVII, 1634, f. 945r-v. Fecha: 22 de mayo).

¹¹⁹ Recibe de don Luis de Coello, mayordomo de los Propios, 74.800 maravedís a cuenta de la fiesta del *Corpus* (A.P.S., Oficio XXI, 1634, leg. 14.538, f. 1.092v. Fecha: 1 de junio).

¹²⁰ Recibe Fernando de Rivera, de don Luis de Coello, 3.800 reales por obligarse a hacer esas dos danzas para el próximo *Corpus* (A.P.S., Oficio IV, 1634, leg. 2.575, f. 1.150r-v. Fecha: 18 de mayo).

Félix de Moncada, una del «sarao» y otra del «cascabel».¹²¹ Además, es probable que Pedro de Ortegón cuando estuvo representando en el corral del Coliseo pudiera estrenar la comedia *El satisfecho*, de Juan de Belmonte Bermúdez, cuyo original autógrafo está firmado en Sevilla, a 4 de julio de 1634.¹²²

Si Luis López estuvo representando en el corral de la Montería 50 representaciones, al inicio de la temporada de 1634-1635,¹²³ es más que probable que Pedro de Ortegón abriera el Coliseo, para dejar paso a Bartolomé Romero que empezaría sus representaciones en este corral hacia el 20 de mayo.¹²⁴ Una vez que pasó el *Corpus* y los meses de verano,¹²⁵ será Francisco López el que se instale en el corral del Coliseo, cerrando la temporada, como le exigen los arrendadores.¹²⁶ Y Pedro de Ortegón pudo pasar a la Montería para trabajar ciertos días en la segunda parte de la temporada.¹²⁷ Poco tenía que hacer Ortegón y su primer galán, Andrés de Guevara, cuando en el reparto de Francisco

López se encontraba, como máxima estrella, el gran actor Lorenzo Hurtado de la Cámara.¹²⁸ Esta es la razón que inclinaría al responsable de la Montería a buscar un nuevo autor que pudiera competir con Francisco López y al excelente reparto que llevaba en ese momento.

Pedro de Ortegón permaneció en Sevilla y pueblos de alrededor hasta mediados del mes de noviembre de 1635, fecha en la que inmerso en un mar de deudas¹²⁹ decidirá marchar a Lisboa, al Patio de las Arcas¹³⁰ que siempre fue considerado como parte de las rutas de las compañías castellanas.

¹²¹ Juan Félix de Mocada recibe 3.800 reales de don Luis de Coello, mayordomo de los Propios, por las danzas que ha de hacer en el *Corpus* (A.P.S., Oficio XVII, 1634, leg. 10.994, f. 959r-v. Fecha: 23 de mayo). Para la historia de las Danzas en el *Corpus* sevillano, ver: MATLUK BROOKS, L., *The Dances of the Processions of Seville in Spain's Golden Age*, Kassel, 1988.

¹²² Apuesto por el hecho de que Belmonte pudiera encontrarse, por esa fecha, todavía en Sevilla, aunque no lo he podido documentar. Con seguridad ya no se encontraba en Sevilla en 1636 pues la casa en la que vivió durante su estancia sevillana la ocupó don Juan Enbrun, Abogado de la Real Audiencia (A.P.S., Oficio VIII, 1636, leg. 5550, fs: 1137v-1138r. Fecha: 22 de agosto). Por la misma regla y aplicándole la misma lógica, su obra *El sastre del campillo*, autógrafa y con licencia en Madrid, a 22 de noviembre de 1631, la concluyó en Sevilla pues era donde físicamente se encontraba (Cfr. BOLAÑOS, P., «Luis de Belmonte Bermúdez y el «tercer» Coliseo sevillano (1620-1631)», *Cervantes y su época. Lectura y Signo*. Anejo I. Ed. a cargo de Juan Matas Caballero y José María Balcells Doménech, León, Secretariado de Publicaciones, 2 vols., 2008; vol. II, pp. 291-340.

¹²³ Este autor da carta de pago a Pedro de León Trebiño, racionero y responsable del corral de la Montería, por valor de 7.300 reales que son los que le prometió a Jacinto de Acebedo (que actuaba con su poder) como ayuda de costa por esas 50 representaciones (A.P.S., Oficio XXI, 1634, leg. 14.538, f. [r]. Fecha: 2 de enero).

¹²⁴ Dice Bartolomé Romero que llegaría hacia el 20 de mayo y que realizaría unas 20 representaciones. Cobrará, cada día que represente, 150 reales. Recibe por adelantado 3.000 reales que le desquitarán en la fiesta del *Corpus* (A.P.S., Oficio IX, 1634, leg. 17.850, fs. 1.001r-1003v. Fecha: 13 de marzo).

¹²⁵ Luis López, una vez que terminó el *Corpus* en Sevilla, pretende representar en el patio de las Arcas de Lisboa, para lo que dio poder a Esteban Rodríguez. (A.P.S., Oficio XVII, 1634, leg. 10.996, f. 497r-v. Fecha: 17 de junio).

¹²⁶ A.P.S., Oficio IX, 1634, leg. 17.851, fs. 252r-253v. Fecha: 27 de abril y fs. 585v-588r. Fecha: 19 de mayo. No comprendo por qué los arrendadores del Coliseo, Gaspar Díaz Cataño y Alonso Vergara Cataño, dan su poder a Domingo de la Rosa, para que marche a Madrid, Granada u otras ciudades y se concierten con autores para representar en el Coliseo ¿Es que no cumplió su palabra Francisco López? ¿Es que se trata de cerrar la próxima temporada? (A.P.S., Oficio IX, 1634, leg. 17.852, fs. 242r-243r. Fecha: 19 de julio).

¹²⁷ Al igual que hicieron los arrendadores del Coliseo, Pedro de León Trebiño, Racionero y arrendador de la Montería, dio poder a Sebastián del Castillo para que buscara «autores» (A.P.S., Oficio XVII, 1634, leg. 10.994, f. 374r-v). Es posible que no tuvieran éxito sus gestiones y Pedro de León vuelve a hacer el encargo a Jacinto de Acebedo, explicitando que necesitaría la nueva compañía para empezar el 15 de septiembre o a primeros de noviembre hasta el día del *Corpus*. Por ello creo que desde septiembre a noviembre pudo estar representando Pedro de Ortegón. De momento no he encontrado el contrato. (A.P.S., Oficio XVII, 1634, leg. 10.996, f. 949r-v. Fecha: 12 de julio).

¹²⁸ Dice el contrato que representará lo que le ordenare el autor. Cobrará 33 reales (10+23 de representación) y en el *Corpus*, 700 reales. Pide 4 caballerías

«de silla» para desplazarse él y su gente. Además necesita 1 carro para toda su ropa. Pidió prestados 2.000 reales (A.P.S., Oficio IX, 1634, leg. 17.850, fs. 884r-886r. Fecha: 27 de febrero). El nombre de este autor está vinculado al de Pedro de Valdés con el que, bajo su protección, se hizo famoso (1626), incluso figuró a su lado como coautor de comedias. GADEA, A. y Mimma DE SALVO no asocian los dos nombres hasta este año de 1626 («Jerónima de Burgos y Pedro de Valdés: biografía de un matrimonio de representantes en la España del Seiscientos», *Diablotexto*, 4/5 (1997/98), pp. 143-175, p. 170), mientras que para mí sus nombres están unidos desde 1621 (BOLAÑOS, P., «Lorenzo Hurtado y el año dramático sevillano de 1640-1641», *Diablotexto*, 4/5, (1997/98), pp. 43-60, p. 44). Trabajó, también, en la compañía de Andrés de la Vega, en la temporada de 1625/1626.

¹²⁹ Como el autor no tiene liquidez, es el cobrador de su compañía, Juan López, el que se hace cargo de ciertas deudas. Le debe el autor a Juan López 5.437 reales, repartidos en los siguientes conceptos: 1.700 reales de una escritura que pagó, en Antequera, ante Alonso Muñoz, el 17 de noviembre de 1634; 3.287 reales que pagó a Marcos Díaz Bana y a Pedro Díaz (hermanos), vecinos de Antequera, por escritura que pasó, también ante Alonso Muñoz, el 17 de junio de 1635; y 450 reales por cédula firmada de su nombre, en la villa de Utrera, el 13 de agosto de 1635. Le promete pagarle en Lisboa, que dice estar de partida para esa ciudad (A.P.S., Oficio XVII, 1635, leg. 11.000, fs. 734r-736v. Fecha: 10 de noviembre). Como Juan López pertenecía a su compañía y marchaba con ellos a Lisboa, pues podía estar más o menos seguro de que cobraría; lo peor eran las otras deudas contraídas con civiles que siempre desconfiaron de los autores, pues no sabían si los verían más por esa ciudad y si mandaban a cobrar la deuda a alguien, les costaba dinero. De aquí que Juan Perea, vecino de Sevilla, al que debe Ortegón 2.026 reales y al que ha prometido pagarle en la 1ª semana de Cuaresma del año próximo, le ha de entregar, en prenda, un arca que contiene las siguientes prendas: «-una ropa de [...] rosada con guarnición de oro[...]; -[...] en tafetán negro; -Un vestido de br[...]na a tomadillos, de tafetán azul con galón de plata falso y lentejuelas en alzado; -Otrc sayuelo y de cantar, de tela rosada, fina, y guarnición de oro fino, un calzón y ropilla marinero, de hergueta, aforrado en tafetán dorado; -Un jubón de tela largueadc de oro fino; Un jubón blanco de tela, raído, con guarnición fino; Una cota de tela fina blanca aforrado en tafetán encarnado...» (A.P.S., Oficio XVII, 1635, leg. 11.000, fs. 607r-608r. f. 607r-v. Fecha: 14 de noviembre). Pero Ortegón se le pensó mejor y decide darle poder al Sr. Pera para que venda la ropa que le ha entregado, se cobre sus deudas y pague otras que tiene Ortegón con diferentes proveedores (A.P.S., Oficio XVII, leg. 11.000, f. 775r-v. Fecha: 14 de noviembre)

¹³⁰ Ortegón y sus compañeros se concertaron para ir a Lisboa con Juan Ménde: León, responsable del patio de las Arcas (A.P.S., Oficio V, 1635, leg. 3.647, fs. 139r-142r. Fecha: 27 de octubre). Será Juan de Gamboa, alquilador de mulas el que le proporcione 26 cabalgaduras, «ensilladas» y 5 mozos. Pero es curioso que el compromiso de pago no lo adquiera Ortegón, que es el autor de la compañía. Como se sabe que está arruinado, lo harán Juan López y Andrés de Guevara que tendrán que pagar 3.300 reales por el desplazamiento: 1.500 reales ahora y los otros 1.800 reales cuando lleguen al destino (A.P.S., Oficio XXI 1635, leg. 14.541, fs. 1103r-1104r. Fecha: 10 de noviembre).

CONCLUSIONES

Es hora de hacer recapitulación de todos los datos aportados y reseñar con especial interés que tanto los autores más afamados que recorrieron España y parte del extranjero, como las «compañías de la legua» que nacen en Andalucía para representaciones ocasionales, trabajaron en los más diversos pueblos de Andalucía, bien porque

- a) habían elegido una ruta determinada, camino de otra gran ciudad.
- b) o porque habían agotado un contrato en la gran ciudad y, para ser contratados de nuevo, debería pasar un tiempo y alejarse unos meses a los pueblos para así poder volver como autores deseados.

Ejemplos de ambos casos se pueden citar. Por ejemplo, Jerónimo Sánchez, autor de comedias por su Majestad, estuvo en tierras andaluzas: «(...) en Écija, en febrero de 1616; de nuevo en Córdoba, en abril de 1616, en Málaga y Ronda, en mayo y junio del mismo año; en Écija y Córdoba, en 1617», ciudad en la que se le incautó su repertorio de comedias en el que se recoge el *Tan largo me lo fiáis*, obra discutida como precedente de *El burlador de Sevilla*.¹³¹

Luis López y su mujer, Ángela de Mesa, desde Sevilla marchan a Ronda, a mitad de Julio de 1634,¹³² desde allí se dirigieron a Lisboa, en donde deben estar a primeros de septiembre, permaneciendo hasta diciembre. Vuelven a Sevilla para trabajar en febrero de 1635, antes de Carnestolendas y cuando pasan éstas, marchan a Jerez de la Frontera en donde trabajarán los meses de abril-mayo.

Juan Jerónimo Valenciano, que dice ser vecino de Madrid (?), representaba en Sevilla durante los meses de abril y mayo, de 1633. El *Corpus* lo hizo en Utrera¹³³ y desde allí volvió a Sevilla en donde representará durante los últimos días de junio y el mes de julio (1633). Luego marchó a Granada, teniendo que estar allí en septiembre (1633). Volvió a Sevilla, desde donde se fue a Ronda conjuntamente con Luis López, dado que ambos –Juan Jerónimo y Luis López– habían hecho un contrato en Sevilla para formar una sola compañía durante la temporada de 1634/1635, por lo que el destino de uno de ellos fue el del otro. Así, ambos estuvieron en Lisboa desde septiembre de 1634 hasta Navidad de ese mismo año.

Pedro de Ortegón que, después de trabajar en Sevilla en 1635, ha de pasar el otoño e invierno en Antequera y sus alrededores. Volverá a Sevilla algunas fechas antes del *Corpus* del año siguiente (1636) para participar en la representación de sus carros. Marchó a Lisboa y antes de llegar a la gran ciudad se detuvo en Utrera, en donde se pasa trabajando todo el verano. Otros, como Damián Arias de Peñafiel, en

¹³¹ GARCÍA GÓMEZ, A. M., «Aporte documental al debate acerca de la prioridad entre *El burlador de Sevilla* y *Tan largo me lo fiáis*: el cartapacio de comedias de Jerónimo Sánchez», *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, (Robinson College, Cambridge, 18-22 julio, 2005), Anthony Close editor. AISO, 2006, pp. 281-286.

¹³² Contrató a Sebastián Hernández, arriero, para que le llevara a Ronda 27 cajas de ropa que pesaban 172 arrobas. Le pagará 3 reales y fi por arroba y debe hacer el viaje «en siete días» del mes de julio (A.P.S., Oficio XVII, leg. 10.995, fs. 737r-738r. Fecha: 5 de julio).

¹³³ Hizo el *Corpus* en esta ciudad pues no consiguió que el Ayuntamiento de Sevilla, por mucha súplica que le hizo el autor, le diera esa media fiesta que

este año concreto de 1636 –que no siempre tenía que suceder así– trabajó durante los meses de abril, mayo y junio en Sevilla, marchando en ¿directo? a Granada, dado que su compromiso con los arrendadores debía de comenzar el 20 de agosto.

Por lo tanto, cabe afirmar que nuestros actores con sus compañías realizaron sus *tournées* utilizando caminos de comunicación que hoy se siguen frecuentando: desde Sevilla marcharon por la ruta de la Plata y, deteniéndose a veces en Zafra, pasaron a Badajoz, Semtarem y se embarcaron para atravesar el río Tajo, llegando a Lisboa. Desde Sevilla a Cádiz las compañías se trasladaban sin hacer ningún tipo de parada laboral. Sin embargo, para llegar a Málaga solían detenerse en Osuna, Estepa o Antequera, desde donde se podían dirigir igualmente a Granada; o por el camino hacia Ronda y Málaga. Si marchaban desde Sevilla a Granada pasarán por Carmona, Marchena, Osuna, Antequera, Loja y Santa Fe. Cuando querían salir de Andalucía la ruta más habitual era tomar la dirección Madrid (o viceversa), pasando por Carmona, después a Écija hasta llegar a Córdoba, provincia limítrofe con Castilla que les llevaría directo a Madrid.

Estos actores, constantemente en «camino de...», pertenecieron a la clase trabajadora de este país, ni marginados ni nobles (como regla general, aunque hay excepciones como Lorenzo Hurtado de Mendoza o de la Cámara...) y pudo ser el duro trabajo el que les abriera los ojos, ya que sufrieron múltiples calamidades en sus desplazamientos, llegando incluso a perder sus enseres, bien por hurto o por mala suerte, tal como nos relata Damián Arias de Peñafiel, autor de comedias, que viniendo hacia Sevilla –dice– bordeando el río, se le cayó una maleta al dicho río, con «vestidos, ropa blanca, comedias y entremeses» valorado todo ello en más de 3.000 reales.¹³⁴

Es cierto que ganaron buenos jornales y que no les faltó el trabajo nada más que en determinadas ocasiones, pero también es cierto que vivieron por encima de sus posibilidades, sobre todo en lo relacionado a su vestuario. Tal pudiera ser el caso del vestido del que nos hablan Alonso de Olmedo, Pedro Manuel y Juan López, todos tres autores de comedias, que les llegó a costar 1.400 reales.¹³⁵ Esta es la razón por lo que las deudas a los sastres y expendedores de mercaderías y telas, estuvieron al orden del día.

Para terminar, recordar que una de las aportaciones más importantes que nos ofrecen los documentos exhumados es la presencia de títulos de obras que tal o cual autor poseía en un momento determinado de su vida. El caso más excepcional es el de Juan Jerónimo Valenciano al que ya le conocemos cuatro «estudios» de su repertorio, en menos de 10 años: 1620, 1624, 1625 y 1628.¹³⁶ Esas listas proporcionan, a veces, el conocimiento de títulos de obras hasta ahora desconocidos,

solicitó (Archivo Municipal de Sevilla, C.A. t. 7, en folio, nº 147).

¹³⁴ A.P.S., Oficio II, 1637 leg. 1.250, f. 200r-v. Fecha: 19 de enero.

¹³⁵ Alonso de Olmedo Tufiño, Pedro Manuel y Juan López, autores de comedia, reconocen deber 1200 reales como resto de la cantidad de 1400, de un vestido de hombre, pardo, bordado de plata. (A.P.S., Oficio VIII, 1636, leg. 5550, fs. 626r-627v. Fecha: 17 de mayo).

¹³⁶ Exactamente desde 1620 hasta 1628. (Cfr. BOLAÑOS, P., «Anales del teatro sevillano: Juan Jerónimo Valenciano y su repertorio teatral (1624-25)», *El Siglo de Oro en escena*, Homenaje a Marc Vitse, pp. 77-94). Recientemente he descubierto la relación de obras que tenía en 1625, material que será trabajado en un próximo artículo.

al tiempo que ayudan a datar aquéllas que no se han podido hacer hasta el día de hoy. Un claro ejemplo procedente de la temporada de 1670-1671. Se contrata, por parte de Laura de Herrera, arrendadora del corral de la Montería, al autor Francisco de Medina, que ya había trabajado en el mismo corral la temporada anterior. Si en ésta había hablado de representar *El príncipe de Fez, El Hércules de Ocaña, Empeños de honra y amor y Santa María Magdalena*,¹³⁷ ahora requiere a la arrendataria la comedia *Lazo, banda y retrato*¹³⁸ [de Andrés Gil Enríquez], título de una obra que hasta el momento nadie conocía que se hubiera representado en Sevilla, ni siquiera Renata Londero máxima especialista en el autor.¹³⁹

Es indudable que todos los autores querían ofrecer lo más novedoso, pues era lo que más atraía a su público, hecho que fue constatado tanto por Agustín de Rojas en su loa *Todo lo nuevo place (El viaje entretenido)*, como por el propio Quevedo, entre otros escritores de la época, en varios de sus escritos. Pero no menos interés demostraron las autoridades civiles que apostaron por un teatro altamente novedoso y profesional dado que su éxito era también el de ellos; fundamentalmente hablamos de éxito económico del que dependían los ingresos para realizar obras pías y mantener los hospitales y las cárceles. Este «impuesto» salía a subasta por parte del Municipio y llegó a ser controlado por hombres tan importantes como el propio Luis de Belmonte Bermúdez.¹⁴⁰ Como pudo ser un medio de vida, fue objeto de deseo y también de mala administración por más de alguno, que quiso hacer negocio con lo que no era suyo, dando con sus huesos en la cárcel.¹⁴¹

Hasta aquí esta visión general de lo que fue el actor y algunas de sus circunstancias en la sociedad del siglo XVII.

La investigación en archivo, con el estudio y publicación de los resultados, es la tarea más ingrata, pero fundamental, que los jóvenes universitarios deben hacer suya. No es una inversión en donde al día siguiente se recojan resultados; no. Pero la gran cantidad de documentación que todavía no ha visto la luz al mantenerse en los anaqueles de nuestros archivos andaluces, garantiza el éxito del trabajo y la satisfacción del investigador al pensar que probablemente esté ante el dato preciso y desconocido hasta ahora, necesario para el engranaje de las piezas del rompecabezas que es la vida de un autor o de un actor; es la deuda que, antes o después, se ha de pagar a nuestros antepasados: ellos hicieron una España áurea y nosotros debemos pulirla con nuestra paciencia investigadora.

¹³⁷ A.P.S., Oficio II, 1670, leg. 1.288, fs. 72r-76r. Fecha: 16 de enero. También son citadas por SENTAURENS, en su libro *Séville et le théâtre...*, pp. 1106, 1100, 1098, aunque la información procede de una fuente diferente.

¹³⁸ A.P.S., Oficio II, 1670, leg. 1.288, fs. 48r-53r. Fecha: 16 de enero. A pesar de haberse impreso en este mismo año, en la *Parte XXXIV de Comedias nuevas de los mejores ingenios de España* (Madrid, José Fernández de Buendía, 1670, pp. 1-36), suponemos que se le reclamaria antes de pasar a la imprenta, pues sería mucha coincidencia que antes del 16 de enero de 1670 estuviera el tomo impreso en la calle.

¹³⁹ Ha dado a conocer los siguientes trabajos sobre el autor: —«Un refundidor de Lope hacia el ocaso del siglo XVII: *No puede mentir el cielo*, de Andrés Gil Enríquez (1636-1673) ante *Dios hace reyes*», *Anuario de Lope de Vega*, V, (1999), pp. 139-149.

APÉNDICE

Bibliografía sobre actores y compañías (2000-2006)

2000

- BUEZO, C., «La mujer vestida de hombre en el teatro del siglo XVII: María de Navas, itinerario vital de una autora aventurera», *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, Ed. de Luciano García Lorenzo, Murcia, Universidad de Murcia, 2000, pp. 269-286; reeditado en *Prácticas festivas en el teatro breve del siglo XVII*, Kassel, Ed. Reichenberger, 2004, pp. 63-178.
- GARCÍA GARCÍA, B. J., «Los hatos de actores y compañías», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14, (2000), pp. 165-190.
- GARCÍA LORENZO, L. (ed.), *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, Festival de Almagro / Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2000.
- GRANJA, A. de la, «Los actores del siglo XVII ante *La vida es sueño*: de la técnica de la turbación a la práctica de la suspensión», *Bulletin of Spanish Studies*, LXXVII (2000), pp. 145-171.
- INAMOTO, K., «Pedro de Morales entre Lope de Vega y Cervantes», *Doshisha Studies in Language and Culture*, 2(4), 2000, pp. 585-596.
- OJEDA CALVO, M^a del V., «El arte de representar de una actriz profesional del Quinientos», *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, Ed. de Luciano García Lorenzo, Murcia, Universidad de Murcia, 2000, pp. 237-253 [Sobre la actriz Barbara Flaminia].
- SANZ AYAN, C. y GARCÍA GARCÍA, B. J., *Teatros y comediantes en el Madrid de Felipe II*, Madrid, Ed. Complutense, 2000.
- REYES PEÑA, M. de los, (Ed), *El vestuario en el teatro español del siglo de Oro*, Cuadernos de Teatro Clásico, 13-14, 2000; reeditado en 2007.
- RODRÍGUEZ CUADROS, E., «Deconstruyendo a Dios: el actor frente al auto calderoniano», en CARMEN PINILLOS, M. y ESCUDERO, J. M. (eds.), *La rueda de la Fortuna. Estudios sobre el teatro de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2000, pp. 61-123.
- «El hato de la risa: identidad y ridículo en el vestuario del teatro breve del Siglo de Oro», REYES, M. de los (ed.), *El vestuario en el teatro*
- No puede mentir el cielo*, de Andrés Gil Enríquez, ed. a cura de Renat Londero. Viareggio, Baroni, 2000.
- «Amor áulico e amor volgare nel teatro tardosetecentesco di Andrés Gil Enríquez», *La penna di Venere. Scritture dell'amore nelle culture Iberiche*. A cura di Domenico Antonio Cusato e Loretto Frattale. Roma, 2002, pp. 223-233.
- ¹⁴⁰ REYES PEÑA, M. de los, «Algunas noticias sobre el dramaturgo Luis de Belmonte Bermúdez y la vida teatral sevillana de 1631», *Corónente tu hazañas. Studies in honor of John Jay Allen*, Newark, Delaware (USA), 2001, pp. 155-164.
- ¹⁴¹ Así le sucedió a Juan Bautista Villalobos, hombre relacionado durante muchos años con el corral del Coliseo, que parece apoderarse de la renta de los pobres de la cárcel (2.000 reales), correspondiente a los corrales del Coliseo y la Montería (A.P.S., Oficio IX, 1633, leg. 17.847, fs. 710r-711v. Fecha: 12 de mayo).

español del siglo de Oro, Cuadernos de Teatro Clásico, 13-14, 2000, pp. 109-138; reeditado en 2007.

-«Manual mínimo del actor según Calderón» *Calderón en el 2000*, monográfico coordinado por Luis Iglesias Feijoo. *Ínsula*, nº 664-665, agosto-septiembre, (2000), pp. 36-37.

-«La tipología actoral en Calderón», *ADE- Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena*, 83, (noviembre-diciembre 2000), pp. 89-94.

-«Actores y actrices de Calderón», *Acotaciones. Revista de Investigación Teatral*, 5, (julio-diciembre 2000), pp. 9-36.

2001

GRANJA, A. de la, «Los dos testamentos de Cosme Pérez, alias Juan Rana», *Actas del V Congreso Internacional Siglo de Oro*, Münster 20-24 de julio de 1999, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2001, pp. 652-662.

REYES PEÑA, M. de los, «Los profesionales del espectáculo en el Corpus hispalense de 1631», *En torno al teatro del siglo de Oro*, XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro, Ed. a cargo de A. Serrano e I. Pardo, Almería, Instituto de Estudios Almerienses/Diputación de Almería, 2001, pp. 115-142.

RODRÍGUEZ CUADROS, E., «El arte y las artes del comediante según Calderón», en DÍEZ BORQUE, J. M^a (ed.), *Calderón desde el 2000*. Simposio Internacional Complutense. Madrid, Ollero y Ramos, 2001, pp. 389-418.

-«La rehabilitación del gesto desde el Medioevo hasta el Barroco», en LLUÍS SIRERA, J. (ed.), *Del actor medieval a nuestros días*. Actas del seminario celebrado los días 30 de octubre a 2 de noviembre de 1996, con motivo del IV Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx, Elche, Institut Municipal de Cultural, 2001, pp. 13-47.

SANZ AYÁN, C., «Las 'autoras' de comedias en el siglo XVII: empresarias teatrales en tiempos de Calderón», *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, ed. a cargo de José Alcalá-Zamora, y Ernest Berenguer, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales-Sociedad Estatal Nuevo Milenio, 2001, vol. II, pp. 543-579.

SARRIÓ, P., *La vida teatral valenciana en el siglo XVII. Fuentes documentales*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2001.

2002

ARATA, S. y VACCARI, D., «Manuscritos atípicos, papeles de actor y compañías del siglo XVI», *Rivista di Filologia e Letteratura Ispaniche*, Edizione ETS, V, (2002), pp. 25-68.

DE SALVO, M., «Apodo de los actores del Siglo de Oro: procedimientos de transmisión», *Scriptura*, 17 (2002), pp. 293-318.

GONZÁLEZ, L., «María de Navas: bosquejo biográfico de una controvertida actriz de la escena española de finales del siglo XVII», *Scriptura*, 17 (2002), pp. 177-210.

FERRER VALLS, T., «La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro», [En el índice del

libro este artículo aparece con el título: «De actores y teatro en la época de Calderón»] en *Calderón entre veras y burlas*. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de la Rioja, Logroño, Universidad de la rioja, 2002, pp. 139-160.

-«Actores del siglo XVII: Los hermanos Valenciano y Juan Jerónimo Almella», *Scriptura*, 17 (2002), pp. 133-159.

GARCÍA GARCÍA, B. J., «Un comediante ante el Santo Oficio. El proceso de Alonso de Ávalos por bigamia (1589)», *Memoria de la palabra*, Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, ed. a cargo de M. L. Lobato y F. Domínguez Matito, Iberoamericana, Vervuert, 2002, 2 vols.; pp. 823-840.

GRANJA, A. de la, «De Manuela de Escamilla y de otras autoras de comedia», *Cuadernos de Historia Moderna*, 27 (2002), pp. 217-239.

HAZA, R. de la, «Actuación y escenarios en la época de Calderón», *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, AAVV, Sociedad Estatal, España Nuevo Milenio, Madrid, 2002.

2003

BADÍA HERRERA, J., «Indagación sobre las posibilidades dramáticas de *El Gran Teatro del Mundo*», *Ars Theatrica: Estudios e Investigación*, (2003), pp. 1-34 [sobre el actor Antonio de Prado].

DAVIS, Ch. y VAREY, J. E., *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos: 1634-1660*, Estudio y documentos, Londres, Tamesis Books, 2003, 2 vols.

FERRER VALLS, T., «La vigencia en cartel de una comedia: *La viuda valenciana*, del repertorio de Gaspar de Porres al de Hernán Sánchez de Vargas», Ed. a cargo de R. Beltrán, M. Haro, J.LL. Sirera y A. Tordera, *Homenaje a Luis Quirante. Estudios teatrales*, I, Anejo nº L de la *Revista Cuadernos de Filología*, Valencia, Facultad de Filología-Universitat de València, 2003, 2vols., T. I, pp. 175-190.

-«La representación y la interpretación en el siglo XVI», en HUERTA, J. (dir.), MADROÑAL DURÁN, A. y URZÁIZ TORTAJADA, H. (coord.), *Historia del teatro español. I. De la Edad Media a los siglos de Oro*, Madrid, Gredos, 2003, pp. 239-267.

-«Las intervenciones de 'autor' en los textos dramáticos del Siglo de Oro: una copia de *La viuda valenciana*», *Giornate calderoniane. Calderón 2000*, Atti del Convegno Internazionale, Palermo, Flaccovio Editore, 2003, pp. 239-308, [sobre el actor Juan de Morales Medrano].

GARCÍA GARCÍA, B. J., «Los actores», *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Comisario: José María Díez Borque, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, 2003, pp. 272-283.

GARCÍA GARCÍA, B. J. y LOBATO, M^a L., *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Valladolid, Consejería de Cultura y Turismo, 2003.

GRANJA, A. de la, «El hato de Olmedo empeñado en Sevilla», *Criticón*, 87-88-89 (2003), pp. 379-381.

NOGUERA GUIRAO, D., «Músicos y compañías teatrales en el Siglo de Oro», *Edad de Oro*, 22 (2003), pp. 309-319.

SÁEZ RAPOSO, F., «Cosme Pérez, actor tudelano», *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, 19 (2003), pp. 57-77.

2004

ARENAS LOZANO, V., «Juan Bautista de Villegas: un autor-actor del siglo XVII», *Líneas actuales de investigación literaria: estadios de literatura hispánica*, Universidad de Valencia, 2004, pp. 127-134.

BADÍA HERRERA, J., «Manuscritos teatrales de los Siglos de Oro: las copias de actores», *Líneas actuales de investigación literaria: estadios de literatura hispánica*, Universidad de Valencia, 2004, pp. 135-144.

BUEZO CANALEJO, C., «Mujer y desgobierno en el teatro breve del siglo XVII: El legado de Juan Rana en Teresa de Robles, alcalde gracioso y «autora» de comedias», *Teatro y poder*, VI y VII Jornadas de teatro, Universidad de Burgos, Burgos, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Burgos, 1998, pp. 107-119. Reeditado en *Prácticas festivas en el teatro breve del siglo XVII*, Kassel, ed. Reichenberger, 2004, pp. 163-178.

CASTILLEJO, D., *La formación del actor en el teatro clásico. Ejercicios en torno a ocho obras clave del Siglo de Oro*, Madrid, Ars Milleni, 2004, 2 vols.

DE SALVO, M., «La importancia de las sagas familiares en la transmisión del oficio teatral en la España del Siglo de Oro: el caso de las actrices», *Líneas actuales de investigación literaria: estadios de literatura hispánica*, Universidad de Valencia, 2004, pp. 187-198.

FERRER VALLS, T., «Las intervenciones de 'autor' en los textos dramáticos del Siglo de Oro: una copia de *La viuda valenciana*», *Siglos dorados. Homenaje a Agustín Redondo*, T. I, ed. a cargo de Pierre Civil, Madrid, Castalia, 2004 (ver 2003).

GONZÁLEZ, L., «La mujer vestida de hombre. Aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica», *Memoria de la palabra*, Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos - La Rioja, 15-19 julio de 2002, ed. a cargo de M. L. Lobato y F. Domínguez Matito, Iberoamericana, Vervuert, 2004, pp. 905-916.

RODRÍGUEZ CUADROS, E., «En virtud de los que recitaron»: los actores (de entonces y después) en la comedia de Tirso», *Tirso, de capa y espada*, Actas de las XXVI Jornadas de teatro clásico de Almagro, 8,9 y 10 de julio de 2003, Almagro, 2004, pp. 151-202.

-«Memoria de las memorias: el teatro clásico y los actores españoles», *Proyección y significados del teatro clásico español: homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*, Coor. José María Díez Borque y José Alcalá-Zamora, [Madrid], Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, D.L., 2004, pp. 319-370.

-«Investigar el teatro clásico a través de las memorias de actores», *Líneas actuales de investigación literaria: estudios de literatura hispánica*, Universidad de Valencia, 2004, pp. 17-29.

SANZ AYÁN C., «El patrimonio empresarial de autoras y actrices a fines

del siglo XVII: vestidos de comedia», *Memoria de la palabra*, Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos - La Rioja, 15-19 julio de 2002, ed. a cargo de M.L. Lobato y F. Domínguez Matito, Iberoamericana, Vervuert, 2004, pp. 1629-1639.

2005

BOLAÑOS DONOSO, P., «La casa de comedias de Écija: ha ocaído que no llegó (1670-1679)», *Écija, ciudad barroca*, Excmo. Ayuntamiento de Écija, 2005, pp. 9-48.

FERRER VALLS, T., «Luis de Vergara: un 'autor' en la etapa de formación de la comedia barroca», *Corónente tus hazañas: Studies in of John Jay Allen*, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware (USA), pp. 165-184.

GARCÍA MARTÍN, M., «Compañías y repertorios teatrales Salamanca aurea», *Praestans Labore Victor. Homenaje al p Víctor García de la Concha*, ed. a cargo de J. San José Salamanca, 2005.

LOBATO, M^a L., «Nobles como actores. El papel activo de las de palacio en las representaciones cortesanas», *Co Internacional: Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en tiempos Quijote*, Lerma, del 26 al 29 de septiembre de 2005.

LÓPEZ CARMONA, C., «De la formación de una compañía a la creación del vestuario (un 'salto a caballo' entre el siglo XVII y el XVIII)», *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro*, Actas del II Curso sobre Teoría y Práctica del Teatro, ed. Roberto Irujo y Miguel González Dengra, Granada, Universidad de Granada, pp. 313-332.

SERRANO DEZA, R., «Documentación económica sobre la actividad teatral de Ávila en el siglo XVII (de 1623-1668)», *Criticó* (2005), pp. 61-94.

2006

BOLAÑOS DONOSO, P., «Roque de Figueroa y el 'cuarto' Coliseo de Villanueva (1631-32)», *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, (2006), IX, pp. 9-38.

-«Anales del teatro sevillano: Juan Jerónimo Valenciano y su repertorio teatral (1624-25)», *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Mar Toulouse*, Presses Universitaires du Mirail / Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 77-94.

GARCÍA GÓMEZ, A. M., «Aporte documental al debate acerca de la comedia *El burlador de Sevilla* y *Tan largo me lo fiáis*: el cartapunto de comedias de Jerónimo Sánchez», *Edad de Oro Cantabrigense*, Actas del VII Congreso de la AISO, ed. A. Close, Madrid, AISO, 2006, pp. 28-37.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, L., «Sobre un Diccionario de actores y actrices del teatro clásico español. Un ejemplo práctico: el representante Alcaide de Villalba», *Edad de Oro Cantabrigense*, Actas del VII Congreso de la AISO, Ed. A. Close, Madrid, AISO, 2006, pp. 319-324.