
LA PRESENCIA DEL TEATRO BARROCO ESPAÑOL EN LISBOA, A TRAVÉS DEL ESTUDIO DEL PATIO DE LAS ARCAS

*Mercedes de los Reyes Peña**
*Piedad Bolaños Donoso**

En primer lugar, deseo comenzar agradeciendo la invitación que se me ha hecho para participar en estas "III Jornadas de História Iberoamericana", y ello por dos razones:

a) Porque su carácter interdisciplinar las convierten en un marco idóneo para hablar de teatro, dada la pluralidad de sistemas de signos que conforman el hecho teatral.

b) Porque me va a permitir exponer en nombre de la Dra. Mercedes de los Reyes Peña – autora igualmente de esta ponencia – y en el mío propio, ante estudiosos sobre todo portugueses, los resultados hasta ahora obtenidos en una investigación – en la que llevamos trabajando ya varios años e sobre un tema que, dada su híbrida naturaleza – teatro español en Lisboa –, no había sido abordado de forma sistemática ni por historiadores portugueses ni españoles. La crítica portuguesa, impulsada en ocasiones por posturas nacionalistas, ha omitido o no ha abordado con la profundidad necesaria – a nuestro juicio – el estudio de un teatro en lengua castellana que durante más de siglo y medio (finales del siglo XVI – mediados del siglo XVIII) se representó, y también se escribió, en Portugal, por considerarlo ajeno a la historia portuguesa. Para nosotras, dicho teatro debe ser incorporado plenamente a ella, pues gozó de total aceptación por parte del público, creadores y críticos, como muestran numerosos testimonios de la época. Conviene recordar que, aunque éste sea un período de enorme vacío en la producción teatral en lengua portuguesa, ese vacío no se corresponde con una ausencia de representaciones,

* Universidad de Sevilla

O Barroco e o Mundo Ibero-Atlântico, Lisboa, Edições Colibri, 1998, pp. 135-148.

a las que asistía un público ávido de diversión, sin importarle la lengua en la que estaban escritas. Pero, de la misma manera, ese teatro debe formar también parte de la historia española, ya que españolas eran las compañías, la lengua utilizada, los poetas representados o el modelo dramático seguido cuando los dramaturgos eran portugueses, así como la estructura de la función, el calendario dramático y el lugar de la puesta en escena, pues, aunque con peculiaridades propias, el Patio de las Arcas, había nacido a imagen y semejanza de los corrales de comedias, es decir, de los teatros públicos de la España barroca.

Decididas a paliar en parte esa carencia, una Acción Integrada entre las Universidades de Sevilla y Lisboa, en 1984, nos facilitó la ocasión deseada, al permitirnos poder trabajar durante una larga temporada en archivos y bibliotecas portuguesas. Fue, a partir de este momento, cuando nos dimos realmente cuenta de lo que hasta entonces se había realizado y de lo mucho que aún quedaba por hacer en este tema, convirtiéndolo desde esa fecha en una de nuestras líneas de investigación prioritarias. De ella, así como de esta continua presencia del teatro español en Portugal y de la ausencia de una crítica que la hubiera documentado y estudiado con el rigor necesario, dimos cuenta en el 1.º Congresso Luso-Espanhol de Teatro, celebrado en Coimbra del 23 al 26 de septiembre de 1987¹, habiendo ya dedicado a esa presencia dos artículos anteriores, centrados en la edición y estudio de dos obras del escritor portugués Tomás Pinto Brandão (1664-1743): la "Relassaõ da comedia *Tambien si [sic] ama en el Abismo*, traducida em Portuguez e aplicada a hũ bofetaõ que a Segunda Dama da comedia, a pequena, deu na Primera, a grande, dentro no vestuario"² y "La comedia de comedias"³. Pero, como afirmábamos en ese Congreso, era la reconstrucción de la historia del Patio de las Arcas la que centraba todo nuestro interés y particular atención. La misma crítica portuguesa, denunciando la falta de un trabajo monográfico sobre el mismo que aglutinara los datos dispersos conocidos y los aún por conocer, justificaba nuestro empeño. Valgan como ejemplo estas palabras de Gustavo de Matos Sequeira: "Da vida teatral do Pátio das Arcas sabe-se menos do que seria para supôr dado o interêsse que no

¹ "El teatro español en Portugal (1580-1755). Estado de la cuestión", en *Dramaturgia e Espectáculo. Actas do 1.º Congresso Luso-Espanhol de Teatro* (Coimbra, 23 a 26 de Setembro de 1987), Coimbra, Livraria Minerva, 1992, pp. 61-81.

² "Una muestra de la vigencia del teatro español en Portugal durante la primera mitad del siglo XVIII", *Philologia Hispalensis*, I (1986), pp. 45-62.

³ "Tomás Pinto Brandão, *La comedia de comedias*. Introducción, edición y notas", *Crítica*, 40 (1987), pp. 81-159.

meio alfacinha se levantava à roda das cómicas e das comédias. Era o único motivo vibrante da vida da Lisboa de então"⁴. Además, no podía ser de otra manera, pues, como dice otra historiadora del teatro portugués, Luciana Stegagno Picchio, "a história do teatro português de Seiscentos, mais do que uma história da literatura dramática pròpriamente dita, será essencialmente uma história do espectáculo. Pois, se é verdade que poucos são, neste século, os textos teatrais dignos de menção, também não é menos certo que foi precisamente durante a época filipina que os Portugueses adquiriram aquela 'consciência teatral' da qual brotarão mais tarde novos impulsos literários"⁵.

Es cierto que ha habido eruditos portugueses que se han ocupado del Patio de las Arcas, debiendo rendir especial homenaje a dos de ellos, José Maria António Nogueira⁶ y José Gonçalves Ribeiro Guimarães⁷, por la investigación realizada en archivos y la elaboración de los datos obtenidos; en particular, al segundo, aunque en su obra se advierta la falta de una coordinación sistemática conducente a una rigurosa reconstrucción histórica, como pone de relieve Theophilo Braga: "Em todo o caso é pena que essa série de folhetins escripta conforme o accidente do encontro dos factos, não esteja reunida em um volume manuseavel"⁸. No obstante, se trata de un trabajo por el que sentimos admiración y respeto, debido a la gran cantidad de datos documentales y literarios aportados: su relación

⁴ G. de Matos Sequeira, *Teatro de outros tempos. Elementos para a História do Teatro Português*, Lisboa, 1933, p. 111.

⁵ L. Stegagno Picchio, *História do Teatro Português*, trad. de Manuel de Lucena, Lisboa, Portugália Editora, 1969, pp. 157-158 (el subrayado es nuestro).

⁶ J. M. A. Nogueira, "Archeologia do teatro português (1588-1762)", en *Jornal do Commercio*, n.ºs 3736 (5-4-1866), 3737 (6-4-1866) y 3742 (12-4-1866); reimpresso en *Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes*, 4.ª série, t. X, n.ºs 8 y 10 [1904-1906], pp. 381-391 y 536-541; y en *Esparços*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932, pp. 37-55, bajo el título "Memórias do teatro português (1588-1762)".

⁷ En sus "Memorias para a historia dos theatros de Lisboa", publicadas en *Jornal do Commercio* (Sección "Folhetim") entre el 13-8-1874 y el 12-10-1877, dedica al estudio del Patio de las Arcas los n.ºs 6264 (23-9-1874), 6265 (24-9-1874), 6272 (2-10-1874), 6277 (8-10-1874), 6290 (23-10-1874), 6300 (4-11-1874), 6313 (9-11-1874), 6325 (3-12-1874), 6327 (5-12-1874), 6358 (15-1-1875), 6363 (21-1-1875), 6367 (27-1-1875), 6379 (12-2-1875), 6385 (19-2-1875), 6436 (21-4-1875), 6466 (27-5-1875), 6537 (21-8-1875), 6540 (25-8-1875), 6541 (26-8-1875), 6542 (27-8-1875), 6543 (28-8-1875), 6548 (3-9-1875), 6565 (23-9-1875), 6573 (2-10-1875), 6582 (13-10-1875), 6585 (16-10-1875), 6612 (18-11-1875), 6614 (20-11-1875), 6618 (25-11-1875), 6658 (15-1-1876) y 6801 (12-7-1876).

⁸ Theophilo Braga, *Eschola de Gil Vicente e desenvolvimento do teatro nacional*, Porto, 1898, pp. 362-363, n.

sobre el Patio de las Arcas supone el mayor acopio documental hasta ahora realizado. Ingente labor ésta que no parece haber sido suficientemente reconocida ni aprovechada por los historiadores portugueses posteriores. Es verdad, como reconoce Theophilo Braga, que los datos se suceden de acuerdo con las jornadas de investigación del autor, pero están ahí reunidos en un primer acercamiento al tema, acercamiento que estamos revisando, ordenando, completando y actualizando⁹. Ultimamente, acaba de publicarse un trabajo de Maria Alexandra T. Gago da Câmara sobre espacios teatrales en la Lisboa del siglo XVIII, en cuya Parte I se ocupa de forma bastante breve del Patio de las Arcas¹⁰. En su estudio, no sólo no aporta nada nuevo sobre el mismo sino que, además, omite datos aparecidos en artículos publicados por nosotras antes de la edición de su obra; no encontrándose, por lo tanto, la investigación sobre este Patio de Comedias en el estado en que ella la presenta.

Aunque nuestro trabajo está centrado en el Patio de las Arcas, en ese seguimiento de la presencia del teatro español en Portugal durante el Siglo de Oro, nos hemos ocupado también de la visita de comediantes castellanos a Lisboa en época anterior a la creación de aquél – última decada del siglo XVI –, siendo la del actor Juan de Limos, a finales de 1582, la primera hasta ahora documentada¹¹. La concesión de Felipe II, el 20 de agosto de 1588, al Hospital Real de Todos los Santos de Lisboa, de un privilegio sobre el teatro para que la piadosa Institución pudiera aprovecharse de los ingresos de las comedias¹² (privilegio concedido sólo por dos años, pero cuya renovación irá obteniendo el Hospital hasta que

⁹ De la labor realizada hasta 1990, dimos cuenta en "Fuentes consultadas para el estudio del Patio de las Arcas y la vida teatral de Lisboa. Resultados hasta ahora obtenidos", comunicación leída en un Congreso celebrado en Zamora, en 1990, y publicada en sus actas: *Teatro y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, London, Tamesis Books en colaboración con el Instituto de Estudios Zamoranos, 1991, pp. 167-178.

¹⁰ Maria Alexandra T. Gago da Câmara, *Lisboa: espaços teatrais setecentistas*, Lisboa, Livros Horizonte, 1996, pp. 32-36 y 41-44.

¹¹ Véase nuestro artículo "Presencia de comediantes [españoles] en Lisboa (1580-1607)", en *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, Kassel, Reichenberger, 1990, pp. 63-86.

¹² Este "alvará" ha sido transcrito parcialmente en numerosas ocasiones. Ribeiro Guimarães ofrece su transcripción íntegra en "Memórias para a historia dos theatros de Lisboa" (*Jornal do Commercio*, n.º 6542, 27 de agosto de 1875), procedente, aunque no lo indica, de una copia completa del mismo registrada en el libro de *Registo geral* del Hospital (fols. 352 v.º-353 r.º). Esta se vuelve a copiar en fecha posterior en el libro de *Reforma do L.º 1 do Registo Geral* (fols. 456 v.º-457 v.º). Ambos documentos se hallan en el archivo del actual Hospital de San José en Lisboa.

Felipe III, por "alvará" de 10 de noviembre de 1612, lo ratifica por tiempo indefinido¹³), nos permitirá tener sistemáticamente noticias de ellas a partir de ese momento. El Hospital Real, celoso velador de su propia economía, anotará en sus libros de cuentas – *Receita y Despesa* – las entradas y salidas provenientes del teatro, registros que son un testimonio de incalculable valor para reconstruir, casi día a día, la actividad dramática de la capital olisiponense. Como se advierte en los citados libros, muy pronto empezó el Hospital a disfrutar del privilegio otorgado por Felipe II, pues, el 21 de noviembre de 1588, se anota el primer ingreso procedente de las representaciones teatrales¹⁴.

Esta relación Hospital-Teatro centró nuestra investigación en el estudio de los fondos del archivo de la citada Institución, entonces sin inventariar y radicados en el actual Hospital de San José de Lisboa¹⁵. Una documentación que hemos ido completando con datos obtenidos en otros archivos y bibliotecas portuguesas y españolas.

Los datos suministrados por las escrituras contenidas en tres tumbos del Hospital (*Tombo Antigo, Tombo Incompleto y Maço 1.º do Novo Tombo [Tombo dos Prazos do Hospital, I]*: el primero, original, y los dos últimos, copias realizadas en el siglo XVIII), nos facilitaron la situación, límites, medidas y propietarios del Patio de las Arcas en tres momentos distintos de su historia y posibilitaron la reconstrucción del lugar de representación. Rodeado de casas vecinas y sin fachada a la calle, el Patio de las Arcas estaba situado, como se especifica en una escritura de 24 de mayo de 1707, "entre a rua das Arquas que he a que uai do Rosio pella rua da Prasa da Palha pera Saõ Nicolao, fiqua na entrada della, a parte esquerda, e entre o bequo das Comedias e o de Lopo Infante, o qual fiqua interior ao dito bequo das Comedias [...], uem fazer frente tudo na

¹³ Una copia de este "alvará" se encuentra en el Archivo Nacional de la Torre do Tombo (*Chancelleria de D. Filipe II. Previlégios. Livro 4*, fol. 127 r.º). Eduardo Freire de Oliveira transcribe una copia que se halla en el Archivo de la "Câmara Municipal" (*Liv.º de reg.º de Provisões de reis*, fol. 173), procedente de la copia que del original hace Jerónimo da Veiga de Mattos, "escrivão da Fazenda" del Hospital de Todos los Santos, el 13 de noviembre de 1613 (en *Elementos para a Historia do Municipio de Lisboa*, t. III, Lisboa, Typographia Universal, 1887, pp. 47-48).

¹⁴ Archivo del Hospital de San José (en adelante AHSJ), *Livro de Despesa*, 1588-89, fol. 17 v.º. Aunque pueda extrañar, hasta mediados de 1594 (*Livro de Receita*, 1594-95), los ingresos de las comedias se anotan, junto a otros, en libros que llevan en el lomo el título de *Despesa*, como vuelve a ocurrir en 1618-19. Son años en los que faltan los *Livros de Receita* correspondientes.

¹⁵ En la actualidad, dichos fondos se encuentran catalogados por la Dra. D.º Anastásia Salgado y han sido trasladados al Archivo Histórico Nacional de la Torre do Tombo.

freguezia de Santa Justa"¹⁶, en el plano de la antigua Lisboa. Si tomamos como referencia el trazado moderno de la ciudad, habría que situarlo "pelo centro de *Baixa*, pouco mais ou menos no fim do segundo quarteirão da rua Augusta, vindo da praça de D. Pedro IV", según la localización de Eduardo Freire de Oliveira¹⁷, que rectifica ligeramente Gustavo de Matos Sequeira, al emplazarlo a la misma altura de la Praça do Rossio (D. Pedro IV), pero un poco más a la izquierda: "Quem passa hoje [1946] pela rua da Prata, entre as ruas de Santa Justa e da Assunção, pisa parte do Pátio que o quarteirão do lado Oriental engole dentro dos prédios pombalinos"¹⁸, localización esta última que compartimos.

Su primer propietario, Fernando Díaz de la Torre – un español vecindado en Lisboa – lo construye en un huerto ("quimtal") anexo a unas casas que compra, por el sistema de aforamiento en enfiteusis, a Don Denis da Lencastro, "Comendador Moor da Ordem de Noso *Senhor Jhesus Christo*", en la "rua da Prasa da Palha"¹⁹, por escritura hecha el 31 de mayo de 1593²⁰. Basándonos en la documentación antes referida, hemos reconstruido el estado que presentaba el Patio en dos momentos puntuales de su historia:

1. A finales del siglo XVII, en 1696 ó 1697, antes de que un voraz incendio lo destruyera por completo, el 10 de diciembre de este último año. Se trata de una fisonomía que podemos hacer extensiva en líneas

¹⁶ AHSJ, *Maço 1.º do Novo Tombo [Tombo dos Prazos do Hospital, I]*, fol. 271 r.º Al transcribir, respetamos al máximo la grafía del original. No obstante, para favorecer la lectura, desarrollamos las abreviaturas, subrayando las letras sobreentendidas en el original; seguimos el uso moderno en el empleo de las letras mayúsculas; puntuamos y separamos las palabras con criterios actuales; y ponemos siempre que es necesario la cedilla en ç a/o/u.

¹⁷ En *Elementos para a Historia do Municipio de Lisboa*, t. III, ob. cit., p. 40, n. 1. Ya antes, en 1875, José Gonçalves Ribeiro Guimarães lo había radicado en el mismo lugar: "pouco mais ou menos, onde hoje está o segundo quarteirão da rua Augusta" ("Memorias para a historia dos theatros de Lisboa", *Jornal do Commercio*, n.º 6585, 16 de octubre de 1875).

¹⁸ G. de Matos Sequeira, "Os pátios de comédia e o teatro de cordel", en AA. VV., *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*, Lisboa, Editorial Século, 1948-49, 2 vols., vol. I, pp. 251-254, p. 229.

¹⁹ Recordemos que la rua das Arcas (que corría de norte a sur desde la Praça do Rocio hasta el Largo de S. Nicolau, con una longitud de 1061 palmos) tenía en su comienzo el nombre de Praça da Palha, continuaba en una zona más ancha con ese mismo nombre – Largo da Praça da Palha –, y desde aquí seguía hasta S. Nicolau con la denominación das Arcas (Cf. José Gonçalves Ribeiro Guimarães, "Memorias para a historia dos theatros de Lisboa", *Jornal do Commercio*, n.º 6585, 16 de octubre de 1875).

²⁰ AHSJ, *Tombo Antigo*, fol. 135 r.º

generales a toda su primera etapa (desde su creación en la última década del siglo XVI hasta su destrucción por el fuego)²¹.

2. A principios del siglo XVIII, en 1707, tras su reedificación después del incendio. La nueva fisonomía que adquiere es extensiva a su última etapa (desde el desastre de 1697 hasta su definitiva desaparición con el terremoto de 1755)²².

En este lugar de representación, construido – aunque con sus propias peculiaridades, como dijimos más arriba – a imagen y semejanza de los corrales de comedias castellanos, actuaron las más importantes compañías de actores españoles desde su creación hasta su desaparición con el terremoto. Para su estudio, así como para el conocimiento de su actividad dramática, los libros de contabilidad del Hospital de Todos los Santos – *Receita y Despesa* – nos han sido de fundamental importancia, aunque – dada la naturaleza de este tipo de documentos – no siempre se nos indiquen los nombres de los autores – 'directores' – de estas compañías o de sus componentes. Tomando como hilo conductor la actividad dramática reflejada en dichos libros y utilizándolos como fuente básica, hemos reconstruido, con el auxilio de otras muy diversas – documentales y literarias –, la presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas a lo largo de toda su historia²³. Una presencia que ni siquiera corta la restauración de la independencia portuguesa. Por citar un ejemplo, cuando, el 10 de diciembre de 1697, se incendia el Patio, se encontraba representando el autor Juan Antonio de Guevara *La más hidalga hermosura*, de

²¹ Véanse nuestros artículos "El Patio de las Arcas de Lisboa a finales del siglo XVII. Comparación con el corral castellano", en *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, Cultura y Teatro en la España de Carlos II, Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8/1-III (1989), III, pp. 811-842, y "El Patio de las Arcas de Lisboa", en *Teatros del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos en la Península Ibérica, Cuadernos de Teatro Clásico*, 6 (1991), pp. 265-315, pp. 270-283 y láms. IV-IX y XIV.

²² Véanse nuestros artículos "La reconstrucción del Patio de las Arcas tras el incendio de 1697", *Philologia Hispalensis (Homenaje al Prof. D. Juan Collantes de Terán)*, IV, fasc. I-II (1989), fasc. I, pp. 433-458, y "El Patio de las Arcas de Lisboa", art. cit., pp. 283-300 y láms. X-XV.

²³ "Presencia de comediantes [españoles] en Lisboa (1580-1607)", art. cit.; "Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1608-1640)", en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas VII-VIII celebradas en Almería, Almería, Instituto de Estudios Almerienses de la Diputación de Almería*, 1992, pp. 105-134; "Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1640-1697)", en *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, Cultura y Teatro en la España de Carlos II*, ob. cit., vol. III, pp. 863-901; y "Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1700-1755)", en *El Escritor y la Escena. Actas del Primer Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (18-21 de marzo de 1992, Ciudad Juárez)*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma, 1993, pp. 229-273.

Rojas Zorrilla. Autores como Mateo de Salcedo (1591-92)²⁴, Jerónimo Velázquez (1595-96), Antonio de Villegas (1605-06 y 1606-07), Alonso de Riquelme (1610-11), Andrés de Claramonte (1611-12), Cristóbal Ortiz de Villazán (1619-20), Pedro Cebrián (1619-20), Lorenzo Hurtado (1626-27), Bartolomé Romero (1633-34 y 1634-35), Alonso de Olmedo Tofiño (1635-36), Pedro de Ortegón (1635-36) y otros muchos representaron a lo largo de más de siglo y medio ante un público portugués, con un éxito muy digno de destacar en ocasiones. Sirvan como testimonio estos expresivos versos de la "Loa con que empezaron Rueda y Ascanio" (estrenada en Madrid, en la Pascua de 1638), de Quiñones de Benavente, donde María de Heredia alude a la buena aceptación que ella y su marido – Juan Jerónimo de Heredia – tuvieron en Lisboa como *autores* y a los grandes éxitos del actor Damián Arias de Peñafiel (nov. 1637-febr. 1638):

[...] A fuerza de premios,
Heredia y yo, ya en Lisboa
lo hemos sido [autores] tan aceptos,
que en ocupando el teatro
Arias, compañero nuestro,
y otros sin mí (porque yo
venía a ser lo de menos),
se desclavaban las tablas,
se desquiciaban los techos,
gemían todos los bancos,
crujían los aposentos,
y el cobrador no podía
abarcar tanto dinero²⁵.

Y si los actores podían conseguir este éxito, qué decir del que obtenían las actrices, que no sólo llegaron a atraer a los hidalgos portugueses sino incluso al mismo rey Juan V. Recordemos el caso de la sevillana

²⁴ Los años entre paréntesis corresponden a la temporada dramática – o año teatral –, que comenzaba el Domingo de Resurrección y terminaba el Martes de Carnestolendas del año siguiente. Las compañías podían estar la temporada completa o sólo parte de ella, pudiendo permanecer también más de una temporada. Aquí, para aligerar la información proporcionada, nos hemos limitado a señalar nada más que las temporadas en las que los autores citados estuvieron en el Patio de las Arcas, remitiendo para las fechas concretas dentro de éstas a nuestros respectivos artículos.

²⁵ Colección de *entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, ordenada por Don Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Casa Editorial Bailly-Baillière, 1911, 2 vols., vol. II, p. 576b. Para la fecha de la loa, véase Hannah E. Bergman, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses. Con un catálogo biográfico de los actores citados en sus obras*, Madrid, Castalia, 1965, pp. 350-355.

Margarita de Soto, que formó parte de la compañía de José Ferrer en 1715. Hacía *damas*, "... quedando mui satisfechos los portugueses de su habilidad – dice la *Genealogía, origen y noticias de los comediantes...* – y de lo bien que representa [...]. Danza a la española y a la francesa con gran primor y sin que aia quien la exceda. Tiene muchas y buenas galas. No canta por ser su voz algo delicada. Alta de cuerpo pero mui modada"²⁶. Después de una serie de desgraciadas peripecias a causa de su abandono por José de Salas, con quien desde su encuentro en 1718 en Madrid vivía amancebada, vuelve a unirse a éste y ambos se van a Lisboa (no sabemos el año exactamente), donde "por ser ella tan conozida por sus buenas mañas, logró que la pusiesen en un recojimiento en donde aseguran la mantiene el Rei de Portugal"²⁷. Nos preguntamos si se trataría de la actriz a la que Júlio Dantas atribuye la anécdota del anillo. Parece ser que una tal "Margarita", muy bella y escultural, entrando un día a caballo en la comedia *El mejor par de los doce* tuvo la desgracia de caer del caballo y perder un anillo muy valioso. Las quejas de la actriz vinieron a ser sofocadas por la voz de un caballero que le dijo: "¡Otras caballadas te darán sortijas!", saltando al tablado para ayudarla. Al día siguiente recibió un obsequio de más sortijas que dedos tenían sus manos²⁸. También Petronila Jibaja, conocida por "la portuguesa" por su larga estancia en Lisboa, llegó a cautivar a D. Juan V. Por esta causa y las desconfianzas de la Reina, tuvo que abandonar Lisboa, regresando a Madrid cargada de alhajas y galas, hasta tal punto "que con el deseo de uerlas acudia la jente mas que por su representazion"²⁹. Y qué decir, por último, de Isabel Gamarra, que, en enero de 1718, profesó en el Convento de las Mónicas de Lisboa, sin haber cumplido siquiera el año de noviciado, "con grande obstentazion jamas bista asistiendo toda la grandeza de aquella Corte y los musicos"³⁰. De ella se dijo que fue la actriz más famosa que pisó las tablas del Patio de las Arcas. "Era moça – en palabras del Cavalheiro d'Oliveira, reproducidas por Ribeiro Guimaraes –, jovial e insinuante, e muito espirituosa; tinha grande viveza, e singular encanto em toda a sua pessoa. Apenas se lhe notava um defeito: o de ser

²⁶ *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, ed. de N. D. Shergold y J. E. Varey, London, Tamesis Books, 1985, p. 564 (II, 922).

²⁷ *Idem*, p. 565.

²⁸ Cf. Júlio Dantas, "Aves de arribação", en "Folhetim" de *O Comercio do Porto*, n.º 139 (12 de junio de 1932).

²⁹ *Genealogía, origen y noticias de los comediantes...*, ob. cit., pp. 569-570 (II, 950).

³⁰ *Idem*, p. 560 (II, 904).

*affectada infiel*³¹. Este comentario no nos extraña demasiado: Isabel Gamarra estaba casada y tenía un amante, el Marqués de Gouveia; pero a ambos traicionaba, pues su corazón se lo había entregado a Valentim da Costa Noronha, que sufrió con dos intentos de asesinato y prisión los celos del Marqués. Muerto éste (el 9 de marzo de 1723), Isabel reclamó a su marido, tratando de anular los votos, y, al no conseguirlo, escapó del convento y huyó con él, volviéndose a incorporar en Madrid al mundo de la farándula³².

Las excelencias de nuestras actrices tampoco pasaron desapercibidas para el escritor Tomás Pinto Brandão, como muestra su composición *A huma Comedianta chamada Roza e, por outro nome, a Gallega, cousa singularissima na graça com que canta ou Italiano, ou Castelhana, ou Portuguez*:

O', Tu, só Roza das flores,
que de Castilla arrancada,
e em Portugal já plantada,
produzes quatro primores:
quatro naçoens das melhores,
por arte, por natureza,
por graça, e por agudeza,
mostras nesta fórma humana,
que hes Gallega, Italiana,
Castelhana, e Portugueza³³.

Esta actriz, Rosa Rodríguez, la Gallega, una de las que más brillaron en su época, dio mucho que hablar en España, encontrándose en Lisboa, en la temporada de 1726-27 (había salido de Madrid el 6 de marzo de 1726), en la compañía de José Ferrer y Antonio Vela, donde era 3.ª dama.

La continuada presencia de actores españoles en Portugal y el éxito que obtenían, el interés de los sucesivos dueños del Patio de las Arcas por la contratación de compañías españolas, la representación de obras en castellano escritas por poetas españoles y la utilización de esta lengua por dramaturgos portugueses constituyen, a nuestro juicio, sobradas pruebas para afirmar la inexistencia de barreras lingüísticas que impidie-

³¹ J. Gonçalves Ribeiro Guimarães, "Memorias para a historia dos theatros de Lisboa", *Jornal do Commercio*, n.º 6618 (25 de noviembre de 1875).

³² *Idem* y Camillo Castello Branco, *Noites de insomnia, offerecidas a quem não pôde dormir*, Porto/Braga, Livraria Internacional, n.º 5 de mayo de 1874, pp. 7-13.

³³ Thomaz Pinto Brandam, *Pinto renascido, empennado e desempennado: primeiro voo* [...]. Na Officina de Pedro Ferreira, Impressor da Augustissima Rainha N. S., Lisboa, Anno de MDCCLIII, p. 249.

ran la comprensión de nuestro teatro por el público lusitano. No podemos tampoco olvidar que la propia naturaleza espectacular de este arte – escenografía, música, vestuario, mímica, gestos y movimiento de los actores – contribuiría poderosamente a su mejor entendimiento. No obstante, conviene advertir que, igual que ocurría en los corrales españoles, no todos los espectadores irían al teatro y se acercarían a las obras con las mismas expectativas. La captación de sus distintos niveles de significación estaría, como es lógico, en relación directa con el bagaje cultural de cada uno.

Como testimonio de esa realidad que fue el teatro áureo español en la Lisboa seiscientista y de su semejanza con el representado en otras ciudades españolas durante la misma época, traeremos a colación algunos versos de una "Loa para empezar en Lisboa", que, inédita, publicamos en 1993³⁴. Dada la misma naturaleza del género, "un género breve que [...] se consagra en el siglo XVII como un lugar privilegiado de intersección de espacios dramáticos y referentes en torno al espectáculo" o "un género *en transición, en movimiento* y no una separación tajante entre ficción y realidad" – como con gran acierto lo caracterizan Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera –³⁵, esta loa tiene un extraordinario valor para nosotras, pues ofrece datos preciosos para reconstruir esa presencia del teatro español en Lisboa de la que hablamos, al estar llena de referentes a una realidad extradramática que se traspone dramáticamente sobre las tablas. Una realidad ratificable punto por punto, a base de testimonios documentales y literarios, hasta el extremo de poder fechar la loa con toda exactitud.

Anónima, fue escrita para ser recitada tras el regreso a Lisboa, en septiembre de 1672, de la compañía de Miguel de Orozco e Hipólito de Olmedo, después del paréntesis de inactividad dramática del Patio de las Arcas a causa de los calores del verano. Si bien contiene versos que se podrían aplicar a una loa destinada a cualquier otra ciudad, hay otros que la atan particularmente a Lisboa y que son, junto con los destinados a la exposición del repertorio, los que ahora nos interesan. Reflejan las circunstancias concretas de la llegada de muchas de estas compañías a Lisboa; su permanencia en ella y el desplazamiento a otras ciudades – en

³⁴ "Loa para empezar en Lisboa. Presencia del teatro español en el Patio de las Arcas", en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1993, 2 vols., vol. II, pp. 819-830.

³⁵ En "Oficio y mito del personaje en el Siglo de Oro", en *El mito en el Teatro Clásico Español*. Ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español (Almagro, 25 al 27 de septiembre, 1984), Madrid, Taurus, 1988, pp. 26-54, pp. 33 y 37.

este caso Setúbal – durante el período de cierre estival; el empleo del castellano como vehículo expresivo; la cartelera dramática; la estructura de la función; y las expectativas del público portugués, totalmente semejantes a las de los espectadores de los corrales españoles.

Aunque en este caso la compañía viene de Setúbal, ese acceso por barco hasta Lisboa que se escenifica en sus primeros versos (1-14) era la forma habitual de llegada de muchas compañías españolas, en concreto, desde Aldea Gallega, como confirman fuentes documentales y literarias.

Llegada de nuestros actores a Lisboa, sí, pero ¿con qué equipaje dramático? El mismo con el que estas compañías viajaban por tierras españolas, como muestran estos versos (63-84)³⁶:

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

[Cantando]

HIPOLITO *De Calderón comedias
para las tablas
que son buenas definiendo
a espada y capa.*

Los sainetes que me tocan
a mí, aseguraros puedo
que son nuevos y escogidos
de los mejores ingenios:
unos de ellos son de Cáncer
y de cáncer os prometo
que no adolecen, que el cáncer
en lo escrito sólo es bueno.

[Cantando]

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

³⁶ Aunque seguimos nuestra edición ("*Loa para empezar en Lisboa...*", art. cit., pp. 828-829), aquí, para facilitar la lectura, transcribimos modernizando con criterios actuales la grafía del original.

Suponemos que, con estas catorce comedias nuevas, Orozco y Olmedo satisfarían las exigencias del Hospital Real de Todos los Santos respecto a esta clase de obras, durante las semanas de representaciones reales de esta segunda parte (septiembre-febrero) del año teatral de 1672-73. Y si les añadimos las comedias viejas que con seguridad también llevarían, el número total de ellas se adecuaría perfectamente a esas veinte o treinta propuestas por Jean Sentaurens como repertorio del que disponían los comediantes³⁷. Los nombres de Calderón y Jerónimo de Cáncer, uno para las comedias y el otro para los entremeses – sainetes –, al ser utilizados como reclamo, muestran que la popularidad de estos dos dramaturgos, indiscutible en España, se extendía por igual al reino vecino.

Pero, junto a Cáncer y Calderón, las licencias estampadas en los manuscritos de los autores de comedias, para que éstas se pudieran representar en Lisboa, testimonian la presencia de otros dramaturgos: Lope de Vega, Miguel Sánchez el Divino, Gaspar de Ovando, Mira de Amescua, Luis Belmonte Bermúdez... y de títulos como *La batalla del honor* (de Lope de Vega, con licencia concedida en Lisboa, el 27 de julio de 1610³⁸), *La isla bárbara* (de Miguel Sánchez el Divino, 12 y 13 de enero de 1614), *El cordobés valeroso Pedro Carbonero* (de Lope de Vega, 22 de septiembre de 1617), *El cuerdo loco* (de Lope de Vega, 9 de septiembre de 1617), *La Atalanta* (de Gaspar de Ovando, 5 de enero de 1618), *La discordia en los casados* (de Lope de Vega, 6 de abril de 1618), *El príncipe despeñado* (de Lope de Vega, 8 de noviembre de 1621), *El desdén vengado* (de Lope de Vega, 21 de marzo de 1622), *El ejemplo mayor de la desdicha* y *Capitán Belisario* (de Mira de Amescua, noviembre de 1629), *Amor con vista* (de Lope de Vega, 12 y 14 de diciembre de 1630), *El piadoso aragonés* (de Lope de Vega, 10 de abril de 1631), *El marqués de las Navas* (de Lope de Vega, 10 de abril de 1631), *El satisfecho* (de Luis Belmonte Bermúdez, 24 de mayo de 1639) y un largo etcétera, tanto en cuanto a títulos como en cuanto a dramaturgos, como pone también de manifiesto un testimonio no documental sino literario. Nos referimos, ahora, al aportado por el poeta portugués Tomás Pinto Brandão en *La comedia de comedias*, donde recrea en forma dramática la renovación de la compañía que actuaba en el Patio de las Arcas para la nueva tempo-

³⁷ Cf. Jean Sentaurens, *Séville et le théâtre de la fin du Moyen Âge à la fin du XVIII^e siècle*, Bordeaux, Presses Universitaires, 1984, 2 vols., vol. I, pp. 395-396.

³⁸ De aquí en adelante, para evitar las repeticiones, nos limitaremos a poner la fecha de la licencia concedida en Lisboa tras el nombre del poeta, sin más indicaciones. La presencia en esos mismos manuscritos de licencias concedidas en otras ciudades españolas revelan, una vez más, que el teatro representado por estas compañías en Lisboa era el mismo que ofrecían a los espectadores hispanos.

rada: 1726-27. En ella, recoge los títulos de 132 obras de los dramaturgos más diversos, si bien, en este momento es Calderón el más citado. Le siguen Agustín Moreto, Francisco de Rojas Zorrilla, Lope de Vega, Juan de Matos Fragoso, Mira de Amescua, Luis Vélez de Guevara y otros muchos³⁹. Es verdad que este tipo de obras compuestas a base de títulos de comedias tenían mucho de juego y de ejercicio de erudición por parte de sus compositores; pero también lo es el que, para conseguir su efecto, era necesario el conocimiento, por parte del público al que iban destinadas, de los títulos – o al menos de algunos – de dichas comedias. Recordemos, además, que así lo ha reconocido la historia y la crítica literarias, pues *La comedia de comedias* es un texto citado una y otra vez por investigadores portugueses, al estudiar la vigencia del teatro español del Siglo de Oro en Portugal durante la primera mitad del Setecientos.

Con estos testimonios, uno documental – las licencias de representación – y otro literario – la obra de Pinto Brandão –, cerramos esta exposición de los resultados obtenidos en la investigación sobre la presencia del teatro español en Lisboa, a través, fundamentalmente, del estudio del Patio de las Arcas, en la cual llevamos ya varios años empeñadas. Ese era el objetivo y a ello se ha limitado esta ponencia.

³⁹ Véase nuestra edición de *La comedia de comedia...*, art. cit., pp. 91-104 y 153-159.