

## La realidad del teatro español en el Siglo de Oro. (De comediantes a / y titiriteros: de tal palo, tal astilla)

The reality of Spanish theater in the Golden Age. (From comedians to / and puppeteers: a chip off the old block)

La réalité du théâtre espagnol à l'âge d'or (De comédiens à / et marionnettistes: tel père, tel fils)

Piedad Bolaños Donoso  
Universidad de Sevilla

---

**Resumen:** El concepto 'teatro' abarcó, en los Siglos de Oro español, diversas manifestaciones lúdicas populares y cortesanas a las que podemos clasificar como puramente teatrales o parateatrales, dependiendo de los convencionalismos que apliquemos al primer grupo o al segundo. La investigación sobre las 'puramente teatrales' se ha realizado con exhaustividad en los últimos tiempos y no tanto para esas otras manifestaciones que, compartiendo tantas cosas con el teatro, se han dejado a un lado: son las representaciones de títeres, también llamadas 'máquina real'. Las aportaciones documentales de este trabajo demuestran las posibilidades reales para seguir construyendo la historia verdadera de esta manifestación. Presentamos documentos de uno de los primeros 'retablos' del siglo XVI.

**Palabras clave:** Títeres, *máquina real*, retablo, comediantes, siglo XVI, siglo XVII.

**Abstract:** In the Spanish Siglo de Oro (or Golden Age), various kinds of entertainment, of both a popular and courtly character, came under the label "theater". Some are strictly theatrical, others paratheatrical, depending on the criteria used to define both the former and the latter. Research on strictly theatrical forms has been exhaustive. That on the paratheatrical manifestations has been more occasional, even if there is much they share with theater as conventionally understood. Among the latter are puppet shows, also known as "máquina real". This chapter purveys evidence which opens the way for further research, and aims at beginning a re-construction of the history of such shows. The evidence proceeds from one of the earliest 16th century *retablos*.

**Key words:** Puppet shows, 'máquina real', *retablos*, comedians, 16th century, 17th century.

**Résumé:** Pendant l'âge d'or espagnol, le concept de «théâtre» inclut diverses manifestations ludiques populaires et courtisanes qui peuvent être classées comme purement théâtrales ou comme para-théâtrales, selon les conventions applicables aux unes ou aux autres. La recherche sur le «théâtre pur» a été faite de manière exhaustive dans ces derniers temps, mais non pas pour autant en ce qui concerne les autres manifestations qui, bien que partageant beaucoup avec le théâtre, ont été laissées de côté: ce sont les spectacles de marionnettes, appelés aussi «máquina real». Les contributions documentaires de ce travail montrent les possibilités réelles de continuer à construire la véritable histoire de cette manifestation. Nous présentons des documents d'un des premiers 'retablos' du XVIe siècle.

**Mots clés:** Marionnettes, *máquina real*, retables, comédiens, XVIe siècle, XVIIe siècle.

**D**esde los últimos años del siglo XVI y primeros del XVII el concepto ‘teatro = representación festiva’ estuvo bien presente en gran parte de aquella sociedad no solo porque se representaba en las ‘tablas’ (bien de los ‘corrales’, ‘salones nobles’, ‘plazas públicas’ o bien de los ‘coliseos’) sino porque penetró en muchos sectores de la vida pública y privada de aquellos siglos. Había alcanzado su madurez en cuanto a su profesionalización y se sucedieron los diversos reglamentos<sup>2</sup> a medida que fueron surgiendo la necesidad de atajar desórdenes y controlar beneficios destinados a las instituciones o entidades benéficas vinculadas a los corrales de comedias.

Este concepto de ‘teatro’, sin duda, pudiéramos hacerlo extensivo a diversas manifestaciones lúdicas populares y cortesanas a las que hoy día —desde la óptica de los historiadores de la literatura— clasificamos, a unas como puramente ‘teatrales’ y a otras —que escapan a ciertos convencionalismos del primer grupo— las designamos como ‘parateatrales’. Esta simplista diferenciación es muy arriesgada dado que las obras (texto) y su puesta en escena presentan una graduación de parámetros que, dependiendo de la presencia/ausencia en menor o mayor grado de los convencionalismos a los que antes nos referíamos, podríamos hacer que el fiel se inclinara a una u otra parte de la balanza y recibir una u otra nomenclatura y, por qué no, pudiera surgir un nuevo subgénero —por encabalgamiento— hasta ahora no reconocido. Pero eso sí: todas esas posibles modalidades se producen en un mismo espacio preparado para este fin, donde actúan ciertos profesionales que ‘representan’ —como dice M<sup>a</sup> Grazia Profeti— “ante un público reunido para mirar su actuación [...]”<sup>3</sup>.

Antes de seguir avanzando deseo dejar constancia de que parto y comparto la idea defendida por el prof. Cornejo cuando escribió que: “...estas compañías de títeres existían porque había un circuito de teatros comerciales, los conocidos como corrales de comedia, que se extendía por gran parte de la Península Ibérica [...] y que sostenía una programación regular para satisfacer la gran afición teatral del público español de estos siglos”<sup>4</sup>. Bajo este prisma y dada mi experiencia investigadora en el mundo de las compañías de actores durante el Siglo de Oro, espero aportar ciertas novedades obtenidas de los fondos del archivo histórico notarial sevillano, lugar de donde tendremos que seguir recabando —en este y otros espacios como este— la mayor parte de la información si pretendemos configurar una historia de los títeres asentada en sólidas realidades documentales.

---

<sup>2</sup> Se creó el cargo del Protector de los Hospitales o Juez Protector de Comedias, miembro del Consejo de Castilla y se emitieron los sucesivos Reglamentos de teatros, por Real Cédula, en 1608, 1615 y 1641, sucesivamente.

<sup>3</sup> PROFETI, M<sup>a</sup> Grazia, “La profesionalidad del actor: fiestas palaciegas y fiestas públicas”, en: *Los albores del teatro español*. Actas de las XVII Jornadas de teatro clásico. Ed. cuidada por Felipe B. Pedraza y Rafael González, Universidad Castilla-La Mancha/ Festival de Almagro, 1995, pp. 69-88; p. 71.

<sup>4</sup> CORNEJO, Francisco J., “Un Siglo de Oro titiritero: los títeres en el corral de comedias”, *XXVII-XXVIII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*. Cords.: Inmaculada Barón, Elisa García-Lara y Francisco Martínez. Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2012, pp. 11-31; p. 12.

Con esta premisa podemos apostar por el teatro de títeres y/o máquina real como un tipo de manifestación lúdica (juego) representado, en muchas ocasiones, en un corral de comedias — aunque no siempre— en donde la puesta en escena está por encima del texto, como ha sugerido el investigador Josep A. Martín<sup>5</sup>. Y sin pretender remontarme a los orígenes del uso del vocablo ‘títere’, sí me gustaría dejar constancia de que como tal ‘juego’ ya fue referido por el predicador Pedro de Covarrubias cuando escribió, en 1519, su libro *Remedio de jugadores* de gran alcance “teórico y normativo” en opinión de su actual comentarista José Antonio González Alcantud<sup>6</sup>. Covarrubias, en la segunda parte de su tratado habla de los juegos prohibidos que divide en tres categorías o clases: el fin de todos ellos es “afrentar y poner en vergüenza y corrimiento a su próximo” (fol. XXXVII). Esto es pecado mortal que conlleva el infierno. Pero matiza al hablar del juego de los títeres:

Puede ser la cosa que se tray en la burla tan poca sin intención de afrentar sin gesto y sin sonete que denote menosprecio: de la qual ninguna razón tiene de quien burlan de se enojar: solamente se haze para reyr y holgar que o no será ningún peccado o será venial. Puede se reducir a esta condición de juegos las representaciones de cosas inhonestas como acaesce en los títeres o juegos de maestre coral: siendo tales cosas que prouocan a vicios carnales o en ellas se mezclassen cosas sanctas: los que lo hacen y los que miran peccan mortalmente<sup>7</sup>.

Por tal razón tendríamos una gradación del ‘pecado’ que cometeríamos dependiendo de las cosas representadas: asistiendo al juego de los títeres no cometemos pecado o, como mucho, venial; si la representación nos provoca acometer vicios carnales o se mezcla lo pagano con lo religioso, entonces cometemos pecado mortal. Esto es en lo que hubieron de incurrir los presentes en la villa de Ezcaray, en 1591, estando presenciando en la ermita de San Andrés de esa localidad los juegos de títeres, no por la degradación de lo representado en ellos, sino por ampararse en ese tipo de manifestación lúdica, cuando “mataron todas las luces que había en la dicha ermita y forzaron a la dicha Toribia del Río [mujer de Alonso Jiménez], cinco o seis veces...”<sup>8</sup> tal como comenta su esposo. Con el paso del tiempo tuvieron que incrementarse hechos como el narrado, asociándose a estas representaciones inocentes de juegos de títeres, actos pecaminosos que el Concilio sinódico de Orihuela (1600) no tuvo más remedio que prohibir cualquier representación —también con marionetas— que tratara de la vida de Cristo, la Virgen o los santos.

Antes de sobrepasar esta fatídica fecha de la prohibición, es posible que interese dar a conocer — en fechas verdaderamente tempranas— cómo el ‘retablo’<sup>9</sup> necesario para el germen y posterior

---

<sup>5</sup> LLORET i ESQUERDO, Jaume; GARCÍA JULIÁ, César Omar y CARLO GARRETAS, Ángel, *Documenta títeres 1*. Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. Citado por los autores en la “Introducción”. Cfr.: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmch12z4>. Consultado el 19 de marzo de 2016.

<sup>6</sup> GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio, *Tractatus ludorum. Una antropológica del juego*, Barcelona, Anthropos. Editorial del hombre, 1993, p. 125.

<sup>7</sup> COVARRUBIAS, Pedro de, *Remedio de jugadores* compuesto por...Fray ...de la orden de los predicadores. Fue impreso en la ciudad de Burgos: por orden e industria de Alonso de Melgar, 1519, fol. XXXVII.

<sup>8</sup> *Real Provisión dirigida al alcalde mayor del adelantamiento de Castilla, partido de Burgos, a petición de Martín en el pleito que trata con Alonso Jiménez y su mujer Toribia del Río, sobre injuriar a ésta durante una representación de títeres. Para ser liberados de la cárcel*. [26 de enero de 1591]. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Registro de Ejecutorias, caja 1685, 24.

<sup>9</sup> “La palabra ‘retablo’ que originariamente designaba —dice el prof. Cornejo— un altar ilustrado de pinturas o esculturas, pasó, por extensión, a ser empleada para aludir a estos artillugios mecánico-

desarrollo de los títeres y de esa futura máquina real, ya era objeto de compra/venta y por ende, de negocio mercantil en la Sevilla del siglo XVI.

Hagamos un poco de historia para nuestra ubicación. Francisco Cornejo, en uno de sus excelentes y pioneros trabajos sobre “representaciones de títeres”<sup>10</sup>, nos ubica en 1612, —gracias a la documentación rescatada por el profesor Varey<sup>11</sup>—, fecha en la que José de Valdivielso publicara la 1ª edición de su *Romancero espiritual*<sup>12</sup>, obra en la que incluía un poema titulado *Ensaladilla del retablo* y en el que se describe una representación llevada a cabo en el corral de la Cruz (Madrid). Se nos presenta un espectáculo de títeres titulado “El retablo de la entrada del rey pobre”, de tema navideño, y en el que no faltaba la “tradicional escena cómica de la adoración de los pastores” en palabras del profesor Cornejo<sup>13</sup>. Tanto por la fecha a la que se refiere, como por el uso constante del vocablo ‘retablo’, como por la temática religiosa, es evidente que está más cerca de la primera acepción o categoría en la que el prof. Varey dividió las compañías de títeres de esa época: “...las compañías pequeñas, que presentaban al aire libre o en mesones unas veces el *retablo mecánico* y otras *teatritos de títeres* de mano”<sup>14</sup>. A pesar de hacer alusión ese texto literario a que el espectáculo se realizó en el corral de la Cruz, es lícito que podamos desconfiar de esa información dado que solamente la conocemos de forma literaria/teórica, puesto que no se ha documentado el hecho en sí; relato que no podemos confundir con el hecho de que fuera una compañía ‘tradicional’ la que representara, con títeres, un texto religioso: por la fecha a la que pertenece la noticia, creemos que todavía habría un narrador que condujera el hilo de la historia mientras que los títeres pondrían en acción aquello que éste cuenta.

En fechas mucho más tempranas ha sido documentada la labor de representación valiéndose de un ‘retablo’ en la ciudad de Jerez de la Frontera. Presenta esta documentación Juan Salguero Triviño, en el estudio de *La casa de las comedias...* de esta mencionada ciudad<sup>15</sup>, que, destacando la fecha tan temprana del contrato entre los dos componentes (Juan de Ujédar y Alonso de Vega) —1565— de esta peculiar ‘compañía’ —que en terminología de Rojas Villandrando recibiría el título de ‘Ñaque’ al ser dos los componentes (pero que más me inclino yo por calificarla como ‘Bululú’)<sup>16</sup>—, no resalta el tipo de representación que llevaban a cabo los dos compañeros: un *Retablo de La Pasión de nuestro Redentor Jesucristo* por lo que sospechamos que en sí, los dos no representaban físicamente, sino que uno mostraban el ‘retablo’ que “Juan de Ujédar tiene

---

religiosos y, poco después, a cualquier tipo de teatrillos de títeres” (Cfr: CORNEJO, Francisco J., “Del retablo a la máquina real: orígenes del teatro de títeres en España”, 9, *Fantoche* (2015), pp. 36-74; p. 38.

<sup>10</sup> CORNEJO, Francisco J. “Un Siglo de Oro titiritero...”, art. cit., p. 14.

<sup>11</sup> VAREY, John E., *Historia de los títeres en España: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Revista de Occidente, 1957.

<sup>12</sup> VALDIVIESO, José de, *La Primera parte del Romancero Espiritual en gracia de los esclavos del Santísimo Sacramento, para cantar cuando se muestra descubierto*, Toledo, Viuda de Pedro Rodríguez, 1612. Se hizo una edición ampliada en Madrid, María Quiñones, 1648, cuando el poeta ya había muerto.

<sup>13</sup> CORNEJO, Francisco J., “Un Siglo de Oro titiritero...”, art. cit., p. 14.

<sup>14</sup> VAREY, John E., *Historia de los títeres en España...op. cit.*, p. 242.

<sup>15</sup> SALGUERO TRIVIÑO, Juan, *La casa de las comedias y la actividad teatral en Jerez de la Frontera durante el siglo XVII*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2016, pp. 140-144.

<sup>16</sup> “El bululú es un representante solo, que camina a pie y pasa su camino, y entra en el pueblo, habla al cura y dícele que sabe una comedia y alguna loa [...]. Ñaque es dos hombres (que es lo que Ríos decía agora ha poco de entrambos); estos hacen un entremés, algún poco de un auto, dicen unas octavas, dos o tres loas, llevan una barba de zamarro, tocan el tamborino y cobran un ochavo y en esostros reinos a dinerillo (que es lo que hacíamos yo y Ríos)”, Agustín de Rojas, *El viaje entretenido*, Ed. de Jean Pierre Ressay, Madrid, Castalia, 1972, p. 159.

acabado y fecho en esta çibdad [...] muestra y representación del dicho *Retablo*<sup>17</sup>; el otro, representaba, ponía las ‘voces’ para recorrer la historia religiosa y eso sería lo que haría Alonso de Vega para llevar a cabo esta buena representación. Juan es el hacedor/poseedor del retablo (razón por la que no tenemos datos del mismo como actor, porque no lo era); y Alonso de Vega, el actor, dado que fue largamente contratado para hacer representaciones incluso atreviéndose a componer diversas obras dramáticas<sup>18</sup>. Su muerte hubo de producirse después del 6 de noviembre de 1565, fecha en la que se firma el citado documento.

Dentro de esta primera clasificación en la que es necesario un ‘retablo mecánico’<sup>19</sup>, puedo aportar cómo en Sevilla tenemos constancia documental para adelantar esa fecha hasta finales del siglo XVI. Se habla de “un retablo” que se explota comercialmente y es de lógica pensar que no se podía utilizar nada más que para los fines para los que había sido creado: la representación de títeres que la Iglesia utiliza para adoctrinar a sus fieles desde que se recomendó en el Concilio Quince<sup>20</sup>, —celebrado en el siglo VII d. de C.— con la finalidad de hacer más entendible a los fieles los dogmas y misterios cristianos, al tiempo que se mostraba el poder de la Iglesia por medio de procedimientos teatrales espectaculares. Permisos obtenidos en una u otras ciudades hasta que la prohibición también se extendió a las marionetas, como lo recogió un decreto del Sínodo de Orihuela de 1600, como hemos comentado. Pero lo mismo que ocurre en Madrid — que han de pasar años hasta que esas ‘representaciones’ se instalen en los corrales de comedias—, en Sevilla, en esos primeros momentos de la explotación de los corrales en manos de particulares, ocurre lo mismo: se desentienden de este tipo de diversión y se exhibe en lugares más o menos sagrados dado que el contenido de lo allá representado corresponde a temas religiosos: en esta ocasión, a la pasión de Nuestro Señor Jesucristo. Nos situamos en 1594 y el objeto del negocio lo tienen repartido entre varios titulares. Con una tercera parte se declara estar:

[...] **María López**, mujer de Pedro Rodríguez de Oña, mercero, que está ausente de esta ciudad de Sevilla, en las Indias, vecina de esta dicha ciudad, en la collación de San Lorenzo, por mí misma y en voz del dicho Pedro Rodríguez, mi marido y en virtud del poder y licencia que de él tengo que pasó ante Jerónimo de Lara, escribano público de Sevilla, en veinte y cuatro de enero de este año de mil y

---

<sup>17</sup> SALGUERO TRIVIÑO, *op. cit.*, p. 140.

<sup>18</sup> TIMONEDA, Juan de, en su libro *Tres famosísimas comedias del ilustre poeta y gracioso representante Alonso de Vega*, [Juan Navarro], 1566, le publicó tres obras: *Comedia llamada Tolomea*, *la Tragedia llamada Serafina* y *la Comedia de la Duquesa de la Rosa*.

<sup>19</sup> Define Jaume Lloret Esquerdo así estos objetos: “los retablos o teatrillos mecánicos, también conocidos como máquinas de figuras, mundinuevo o *tutilimundi*, que traían los titiriteros ambulantes, principalmente italianos. Los retablos eran unas cajas en forma de escaparate, divididas en compartimentos, dentro de los cuales aparecían figuras autómatas de madera que se movían «a lo natural», por medio de un mecanismo de relojería con muelles, cuerdas o alambres en espiral que accionaba con una rueda el representante, mientras cantaba romances alusivos a los sucesos de la historia que mostraba. La explicación del titiritero, que hacía servir una vara para señalar las escenas, era muy minuciosa con el objetivo de prolongar la diversión” (en: LLORET ESQUERDO, Jaume “Repertorio temático del teatro de títeres en España”, *Documenta títeres* 1, pp. 16-17). El reflejo de estos ‘Mundi Novi’ en la literatura dramática es amplio y cronológicamente extenso, merecedor de un buen estudio. Una sola referencia: Francisco de BANCES CANDAMO, en su obra *Por su rey y por su dama*, en la 3ª jornada, Ortiz, vejete español, muestra su Mundi Novi para entrar en casa de Serafina, estando en la ciudad de Amiens. Esta obra fue estrenada en 1685.

<sup>20</sup> ROJAS, Pedro M. de, *Historia de la Imperial nobilissima, inclyta y esclarecida ciudad de Toledo...Parte segunda*. Con privilegio. En Madrid, por Diego Díaz de la Carrera, impresor del Reino, 1663.

quinientos y noventa y cuatro, al cual el dicho mi marido obligó conmigo y yo con él, ambos conjuntamente [...] otorgo y conozco que vendo a ...**Luis de Aguilar**, mercero, vecino de esta ciudad de Sevilla, en la collación de Santa María la Mayor que está presente, la tercia parte que yo y el dicho mi marido tenemos en **un retablo de figuras en que se enseña y representa la pasión de Nuestro Señor Jesucristo** y otras cosas, el cual dicho retablo que es: **las figuras y vestidos y cajas y paños y otras cosas de él** que están en poder de **Miguel Caballero** como persona que tiene parte en el dicho retablo, y la tercia parte que yo y el dicho mi marido tenemos, esa os vendo [...] Miguel Caballero en cuyo poder está [...], por precio de seis ducados que me dais y de vos recibo [...]. Fecha la carta en Sevilla a ocho de noviembre de mil y quinientos noventa y cuatro [No firma por no saber]<sup>21</sup>.

Es preciso detenernos en varios detalles del documento precedente<sup>22</sup> para su puntualización. En primer lugar, respecto a la fecha: María lo vende en noviembre de 1594 pero desconocemos desde cuándo le pertenecía y sus dueños lo estarían explotando. Adelantamos, por tanto, en algunos años el conocimiento de la primera actividad titiritera; antes la disfrutaba la ciudad de Valencia y se remontaba a 1598; allá se alude a un trabajo específicamente dentro de la casa de comedias (La Olivera); en Sevilla, al ser una transacción comercial desconocemos, por este documento, la exacta ubicación donde se ‘enseñaba’ dicho retablo; el hecho de que se haga alusión a ‘enseñar’ entendido —o yo entiendo— como el hecho de que se narra una historia para aprendizaje de los espectadores; y el que se aluda a ‘representar’ en el sentido que va desarrollándose la acción en el transcurso de ‘un tiempo’ y no se presenta estáticamente la pasión para visualizarla con un solo golpe de vista, exige —por lo que la estructura técnica del mismo y las convenciones usadas— disponer de diversas escenas requeridas por el argumento. Otra cuestión a poner en valor es la presencia de ‘figuras’ o muñecos que se visten —pues tienen sus vestidos— de acuerdo con el personaje. Todo ello ha de guardarse para ser transportado en sus ‘cajas’ y los ‘pañós’, necesarios para ocultarse, posiblemente, los manipuladores de los muñecos, tal como se describe en el *Retablo de las maravillas*, de Cervantes.

Atendiendo ahora al contenido general del documento precedente se puede observar que la mayor parte del retablo, como en esa anterior carta de venta se recoge, la tiene Miguel Caballero que, transcurrido menos de un año, decide vender también su ‘próspero’ negocio:

[...] **Miguel Caballero**, tratante, vecino de esta ciudad de Sevilla, en la collación de San Lorenzo, otorgo y conozco a **Antonio Rodríguez**, tratante, vecino de esta ciudad de Sevilla, en la collación de Santa María, que está presente y digo que por cuanto yo tengo la mitad de **un retablo de representación que está ahora puesto en el Hospital de los Negros**<sup>23</sup>, en el barrio de San Agustín, y estoy concertado con vos de os lo renunciar, ceder y traspasar y os lo renuncio, cedo y traspaso y doy para que sea vuestro la dicha mitad que yo tengo del dicho retablo y hagáis y dispongáis de ella a vuestra voluntad como cosa vuestra y **llevéis y hayáis y cobréis para vos la mitad de todos los aprovechamientos que dé** y en adelante sirváis del dicho retablo como yo propio lo podría haber, por razón de lo cual me dais treinta y cuatro ducados: los diez ducados que me habéis dado y pagado

<sup>21</sup> Archivo Histórico Provincial de Sevilla (en adelante, AHPS), Archivo Notarial (en adelante AN), Oficio Iº, Año 1594, leg. 195, f. 682r-v. Fecha: 8 de noviembre.

<sup>22</sup> Es una pena que no se nos describa el aspecto físico de este retablo. El hecho de que se diga que se muestra la Pasión de nuestro Señor Jesucristo y ‘otras cosas’ nos hace pensar si se trataría de unos de esos retablos de doble piso en donde en la parte superior se presentaban temas de asunto religioso y abajo se presentaban temas profanos (Cfr. LLORET ESQUERDO, Jaume, "Repertorio temático del teatro de títeres en España", *Documenta Títeres*, 1, p. 12).

<sup>23</sup> Es una de las Cofradías más antiguas de Sevilla. En 1554 presentó regla para su aprobación, existiendo con anterioridad.

y yo tengo recibidos de vos de que me otorgo pagado a mi voluntad [...] y los otros veinte y cuatro ducados me los deis y paguéis aquí en Sevilla sin pleito alguno, el día de Pascua Florida del año que viene de mil y quinientos e noventa y seis [...] y yo Alonso González, trabajador, yerno del dicho Miguel Caballero, marido de Catalina López, por quien presto voz y caución de rato, me obligo a lo dicho voz y caución en forma y con mi persona y bienes [...] consiento en esta escritura y la hago por buena y bien hecha [...] y yo, el dicho Antonio Rodríguez, que estoy presente, otorgo que quiero y acepto esta escritura y me doy por entregado [...] fecha la carta en Sevilla en el dicho mí, Diego de la Barrera Farfán, escribano público, jueves, veinte y un día del mes de septiembre de mil y quinientos y noventa y cinco [solo firma Antonio Rodríguez; los otros dicen no saber]<sup>24</sup>.

Es evidente que el ‘retablo de figuras’ se utiliza para representar con fines comerciales: de esa actividad se obtienen beneficios con los que puede quedarse el nuevo dueño<sup>25</sup>. Con estos dos documentos ya podemos decir que en España se han encontrado noticias que acrediten la representación de historias sagradas.

La autorización diaria a las representaciones ya a finales del siglo XVI, pudo hacer sentir al público un cierto ‘horror vacui’ cuando no se les ofrecía ningún tipo de diversión tradicional por el paro obligatorio de las representaciones en la Cuaresma. Este tiempo se empezó a cubrir con funciones de volatines, titiriteros, alternando con los malabaristas, y bailes, sin que significara que fuera una diversión muy apreciada por los verdaderos amantes del teatro. Como mi opinión no tiene por qué ser creíble, oigamos al anónimo redactor de un *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*, del que no conocemos su fecha pero si atendemos al título de este manuscrito es posible que se pueda situar ya en 1598 (2 de mayo) cuando se prohíben de forma general, tras la prohibición particular que se había dado para Madrid<sup>26</sup>. Dice así:

[...] Pues cayendo sobre no haber ninguna [representación] todos se contentarán mejor de las que en cualquier forma se permitiesen y siempre con diferencia de pocos días se experimentará que va a ellas la misma gente que a las otras sin que se necesite para ello de más prueba que lo que sucede en los títeres y volatines **que siendo la cosa más insulsa que puede haber** y aún molesta para gente de algún porte, **como se hacen en Cuaresma cuando no hay comedias**, se llenan los patios a verlo cada día de la misma manera que a las mejores comedias, porque, a la verdad lo que lleva es aquel deseo que reina en la gente ociosa de pasar un rato lisonjeando aquella ociosidad con algún género de entretenimiento y para esto sirve el peor en ausencia del mejor [...]<sup>27</sup>.

‘Insulsas’ o no, el caso es que el público asistía a estas representaciones. Pongamos un primer ejemplo para la ciudad de Sevilla en la persona de Juan de Losa “autor de los volatines” que,

---

<sup>24</sup> AHPS, AN, Oficio I, 1595, libro 3º, leg. 198, fecha: 21 de septiembre, ff. 276v-278r.

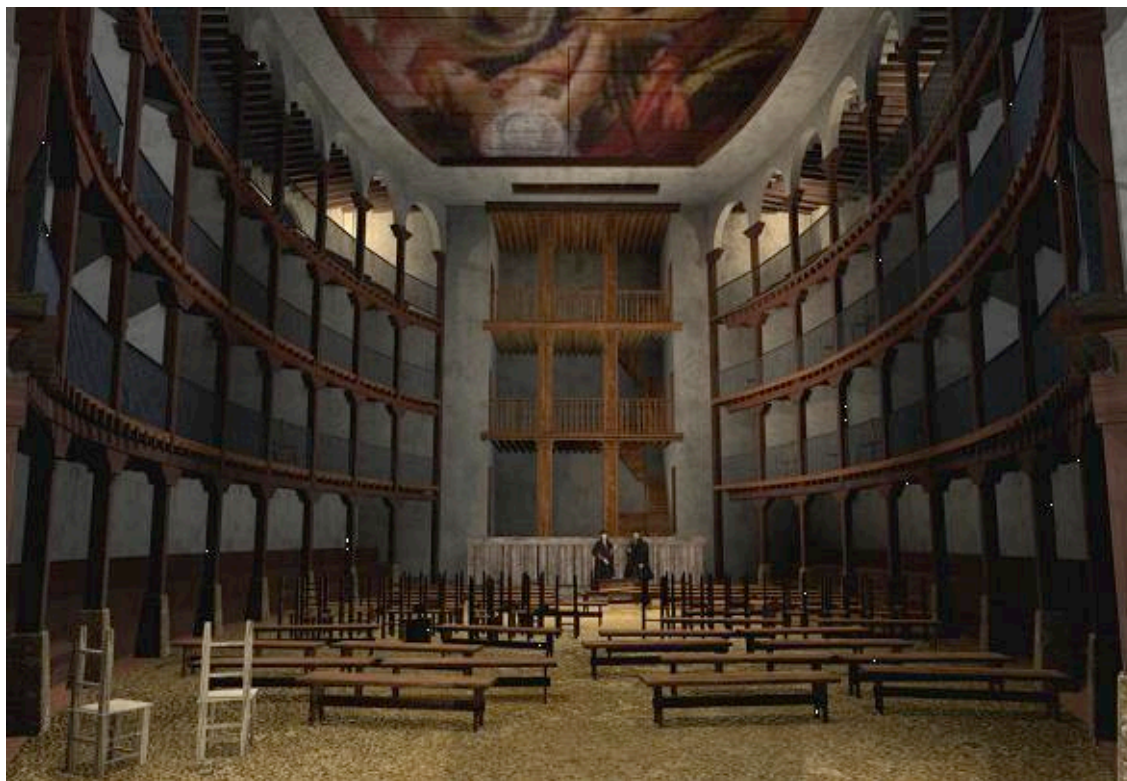
<sup>25</sup> Antonio Rodríguez es posible que cumpliera su palabra de pagarle a Miguel Caballero por Pascua Florida del año siguiente, pero desde luego no lo hizo ante el mismo notario ante quien contrajo la deuda.

<sup>26</sup> Las prohibiciones de comedia fueron abundantes en el Siglo de Oro y por causas muy diversas: lutos, enfermedades contagiosas, celebración del Santo Jubileo (1656-1657), ausencias de los propios representantes, etc. razón por lo que hemos de ser muy prudentes a la hora de la datación del manuscrito del que hemos tomado la referencia. (Cfr. GONZÁLEZ, Lola, “La praxis teatral en el Siglo de Oro. El caso de las prohibiciones para representar”, en *Actas XVI Congreso AIH* a cargo de Pierre CIVIL y Françoise CRÉMOUX, Iberoamericana / Vervuert, 2010, s.p.)

<sup>27</sup> Mss. 18.410, f. 100v. Biblioteca Nacional de España. Modernizo la transcripción atendiendo a las normas de la Real Academia de la Lengua.



llegando a Sevilla en pleno periodo cuaresmal (el 8 de marzo de 1632) solicitó permiso para representar en la Montería “diferentes entretenimientos”<sup>28</sup>.



*Reconstrucción virtual del corral de La Montería. Grupo de Investigación Teatro Siglo de Oro  
(Bolaños-de los Reyes- Palacio-Ruesga)*

También la estructura del espectáculo teatral como diversión ‘total’ —con esa suma de piezas breves fundidas con la comedia del Seiscientos—, dejó resquicios para que se fueran incorporando al desarrollo del mismo otras manifestaciones mal llamadas ‘parateatrales’<sup>29</sup>.

Con respecto a esas piezas menores o breves que acompañaron a la comedia, decir que participaron y se hicieron eco de todo tipo de acontecimientos sociales de la época. Me refiero, por ejemplo, al hecho muy extendido de no querer pagar nadie la entrada a la comedia y de las quejas habituales que del ‘autor’ nos han llegado. Bastó hacerse pasar por el ‘creador’ de la comedia que recitarían unos títeres, como trabajo reconocido y suficiente, para no querer pagar la entrada al corral de las representaciones. Es lo que se nos presenta en el *Baile de la entrada de la comedia*, de Pedro Francisco Lanini (1640-1715). Esta pieza breve trata de las dificultades que el

<sup>28</sup> Archivo RRAA, Caja 280, exp. 48. Fecha: 8 de marzo de 1632.

<sup>29</sup> El profesor Díez Borque ya planteó la dificultad —para el siglo XVI— de aislar las diferencias entre teatralidad y parateatralidad pues, decía: “En esa época encontramos una serie de piezas con el título de diálogo, copla, coloquio, que vuelve a colocarnos en la cresta de la ola de la indefinición y del *encabalgamiento genérico*, problemática agravada por la casi carencia absoluta de documentación sobre la realidad escénica, las condiciones materiales del teatro en todos los elementos que lo integran”, (DÍEZ BORQUE, José María: *Los géneros dramáticos en el siglo XVI: el teatro hasta Lope de Vega*, Madrid, Taurus, 1987, p. 15. (La cursiva es de la autora). Escribió con la misma problemática para el Siglo XVII (“Órbitas de teatralidad y géneros fronterizos en la dramaturgia del XVII”, *Criticón*, 42, (1988), pp. 103-124).



arrendador del corral tenía para cobrar la entrada de tantos y tantos personajes de diferentes clases sociales y oficios, dado que cada uno de ellos alega ‘sus razones’ para exigir entrar a ver la representación sin pagar. En la puerta del corral se encuentran el arrendador, el cobrador y un alguacil. Se representa la obra de Calderón de la Barca, *Casa con dos puertas* (1629) y pasan sin pagar: un valiente, un poeta, un tonto, uno que hace cortesías, el de las preeminencias, y el capón (que dice ser el aplauso de las farsas y comedias). Las razones que el ‘poeta’ alega para no pagar son las siguientes:

POETA	¿Han empezado?
COBRADOR	¿Quién paga?
POETA	¿No me conoce? ¡Qué buena!
ALGUACIL	Pague Usted.
POETA	¿Qué he de pagar?
ARRENDADOR	La entrada de estas dos puertas.
POETA	Mi ingenio, como es tan calvo, las entradas le granjea.
ARRENDADOR	¿Es ingenio?
POETA	Moderado.
ARRENDADOR	¿Qué ha escrito Usted?
POETA	La Comedia de los Títeres con que empezó Pulichinela.
ARRENDADOR (Canta)	Déjele, si es poeta; vaya al tablado; pues los más necesitan de vestuario <sup>30</sup> .

No es preciso comentario alguno más allá de hacer ver que nuestro poeta se remonta, con un golpe de ingenio y para sorprender a sus interlocutores, al mismísimo texto que recitara Pulichinela, uno de los tres personajes más importantes de la *Commedia dell’Arte*, prototipo de una de las máscaras más reconocida de la representación de títeres a lo largo de la historia. Y si esto que hemos presenciado procede de un texto literario, bien les puedo asegurar que la realidad era su mismo retrato. Nos ubicamos en 1634, de nuevo en el corral de La Montería. Pedro Jiménez de Zúñiga, Teniente de Alcalde de los Reales Alcázares, nombra a Esteban de León, vecino de esta ciudad “para que con vara alta de justicia asista al dicho corral y puertas de él y haga que todas las personas, así hombres como mujeres que entraren en él paguen lo que debieren [...] y si por no hacerlo, prenda a los culpados y los ponga presos en la cárcel del dicho corral de La Montería”<sup>31</sup>. Son medidas que el más alto responsable del corral de comedias toma tras el informe que había recibido por los muchos desórdenes que se daban a las puertas del dicho corral, a causa de no querer pagar la entrada “de que han resultado y resultan —dice— muchas pendencies y heridas” (*Ibidem*).

<sup>30</sup> En *Migaxas del Ingenio y apacible entretenimiento, en varios entremeses, bayles y loas escogidos de los mejores ingenios de España*. Dedicados al curioso lector. Con Licencia. Impreso por Diego Dormer, impresor de la ciudad y del Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, de la ciudad de Zaragoza. A costa de Ivan Martínez de Ribera Martel, mercader de libros, s.f. [1670]. BN de España: R/1464.

<sup>31</sup> Archivo de los RRAA, Caja 279, exp. 11. Fecha: 2 de febrero.

Estos desórdenes lo mismo se producían en las representaciones convencionales que en las actividades festivas que se realizaban en el periodo cuaresmal. En los *Anales del teatro en Sevilla* se notifica —por parte del Sr. Arjona— cómo “en marzo [de 1631<sup>32</sup>] estaba en el corral de La Montería una compañía de volatines, cuyo cobrador mató en la puerta de entrada a José de Santamaría, sargento de la compañía [militar] de D. Juan Esquivel”<sup>33</sup>. Hecho que respaldó las medidas tomadas por Pedro Ximénez de Zúñiga, Teniente de Alcalde de los Reales Alcázares, como hemos comentado anteriormente. No se dice —por parte del investigador— el nombre de la citada compañía pero bien podía tratarse del mismísimo Valentín Colomer “autor de la máquina de los títeres, por su Majestad” que el 30 de marzo de ese mismo año está solicitando permiso para representar en este corral de La Montería. No podía representar —por la fecha de su solicitud— nada más que en el periodo de Cuaresma, cuando se autorizaban los títeres. Se trata del mismo personaje que también había representado títeres en Valencia desde el 23 de abril hasta el 30 de mayo de 1628, aunque apellidado como ‘Calomer’ por Varey<sup>34</sup>. Desconocemos cuántos años estuviera Colomer explotando su ‘máquina’ en Sevilla antes de dar el paso para venderla; pero lo que sí sabemos es que en ese año de 1631 la presentó en el corral de La Montería en donde consiguió el permiso para representar, a partir del 30 de marzo, en plena Cuaresma, pues hasta el 20 de abril no fue domingo de Ramos. Lo obtiene, siempre que no se represente, —le impone el censor—, “actos ni cosas prohibidas”<sup>35</sup>. Para llevar con total éxito estas representaciones Colomer se concierta con Juan Garrido, vecino de la ciudad de Granada, tocador de instrumento ‘dulzaina’ que le habrá de acompañar en todas y cada una de estas representaciones de su ‘máquina real de títeres’. El concierto entre Colomer y el músico no difiere en nada con respecto a las obligaciones y prestaciones que el uno ha de admitir —pensando que Valentín Colomer es el patrón— y el otro ha de conceder (el músico), asimilándose a cualquier actor de comedias convencional<sup>36</sup>. Acerquémonos a las mismas:

---

<sup>32</sup> Para conocer los autores que representaron en los dos corrales sevillanos en esta temporada dramática de 1631/1632, cfr. BOLAÑOS DONOSO, Piedad, “Roque de Figueroa y el ‘cuarto’ Coliseo sevillano (1631-32)”, *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, (2006), IX, pp. 9-38.

<sup>33</sup> SÁNCHEZ ARJONA, José, *Anales del teatro en Sevilla. Desde Lope de Rueda hasta finales del siglo XVII*. Ed. fács. Prólogo P. Bolaños y M. de los Reyes. Sevilla, Servicio de Publicaciones, 1994, p. 271.

<sup>34</sup> VAREY, John E, “Representaciones de títeres en teatros públicos y palaciegos: 1211-1760”, en: *Revista de Filología Española*, vol. XXXVIII, nº ¼ (1954), pp. 170-211; p. 184.

<sup>35</sup> “Valentín Colonel, autor de la máquina de los títeres por su Majestad. Digo que yo he venido a representarla al corral de la Montería dentro de los Reales Alcázares y concertado con los arrendadores de él. La cual dicha representación no se puede hacer sin licencia de Vuestra Merced [...] Auto: Désele la licencia que pide por el tiempo que fuese [...] como no se representen actos ni cosas prohibidas[...].” Lo firmó don Diego Ximénez de Enciso, Teniente de Alcalde de los Reales Alcázares, el treinta de marzo de mil seiscientos treinta y uno (Archivo de los RRAA, Caja 280, exp. 30).

<sup>36</sup> Se me había sugerido hablar en este encuentro de la estructura de las compañías que llevan a cabo la difusión y el conocimiento del primer tipo de teatro en el ámbito peninsular, el de la ‘comedia española’ (empleando este término de forma genérica para abarcar tanto comedia, como tragedia y auto sacramental) en tanto que serán el instrumento imprescindible para la difusión de la ‘máquina real’ en esa segunda etapa de la expansión del teatro de títeres. Se podrá apreciar la presencia de las mismas — más o menos esporádicas— en cualquier rincón de la Península Ibérica, desde los tiempos más remotos de la historiografía del teatro público de los Siglos de Oro y, por ende, también es de esperar, la presencia del teatro con títeres. La semejanza en el *modus operandi* de ambas agrupaciones es similar y por ello los contratos no se diferencian en nada. Utilizo la lexía de ‘Península Ibérica’ recordando la unificación que durante los siglos XVI y XVII mantuvieron la actual república de Portugal y el reino de España. La presencia de compañías en tierras portuguesas ha sido estudiada extensamente por la autora

Sepan cuantos esta carta vieren como yo Juan Garrido, vecino de la ciudad de Granada, residente en esta ciudad de Sevilla, tocador de instrumento ‘dulzaina’, otorgo y conozco que estoy concertado con Valentín Colomel, autor por su majestad de la máquina de los títeres, en la forma siguiente:

Primeramente que me obligo de estar en su compañía tiempo de un año que corre y se cuenta desde hoy día de la fecha de esta carta en adelante, cumplido, primero siguiente, y tocar la dicha dulzaina en todas las representaciones que el sobredicho hiciere con la dicha su máquina, todas las veces y las piezas o tonos que con ella se suelen tocar y yo supiere, sin excusarme en ninguna manera y así mismo ayudaré en todo lo demás que el sobredicho me ordenare que sea concerniente a mi obligación.

*Item.* Que el sobredicho me ha de dar todos los días que hiciere representación con la dicha máquina, seis reales: los tres de ración y los otros tres de representación y el día que no la hubiere me ha de dar tan solamente los dichos tres reales de ración y no otra cosa.

*Item.* Que me ha de dar, asimismo, todas las veces que el sobre dicho hiciere viaje con su máquina a cualesquier partes, caballería en que yo vaya sin que por ello se me baje ni descuento cosa alguna de mi salario [...]<sup>37</sup>.

Desconocemos, por ahora, de cuánta más gente podía y debía disponer Colomer ‘exprofeso’ para realizar sus actividades. Le acompaña y firma como testigo (el 31 de marzo de 1631) en el anterior documento, Salvador Real, que dice ser ‘su criado’. Lo cierto es que en este concierto ya se utiliza la lexía de ‘máquina real de títeres’ por lo que podemos adelantar en tres años la fecha sevillana para la aparición de la misma, que anteriormente habíamos establecido en 1634.

Valentín Colomer tres años más tarde —en 1634— vendió a Francisco López, en Sevilla, “la máquina de títeres” como ya sabemos. Al año siguiente (1635), por la misma fecha cuaresmal, volvió a trabajar Juan de Losa, autor de volatines, en La Montería, para realizar diferentes ‘entretenimientos’<sup>38</sup>, sin especificar de qué tipo de juego o diversión pudiera tratarse. Esto evidencia que los arrendadores no desaprovechaban la oportunidad que le ofrecían este otro tipo

---

de este trabajo y la doctora Mercedes de los Reyes; no me adentraré en territorios en donde no he investigado pero que sin duda tenemos constancia de esta misma presencia tanto en Francia, como en los Países Bajos o en la misma Italia. Se dio cuenta de estas manifestaciones teatrales fuera de la Península Ibérica en el libro AAVV, *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Coord. José María Díez Borque, Madrid, 2003. Pueden verse estos estudios referidos a otros territorios: BOER, H. den, “El teatro entre los sefardíes de Amsterdam a fines del siglo XVII”, en: III/8 *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, pp. 679-690; MAZZOCCHI, Giulio, “El teatro español en Lombardía a fines del siglo XVII”, en: III/8 *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, pp. 691-714. Un buen estudio de conjunto es el recopilado por SULLIVAN, Henry W., Raúl A. GALLOPE y Mahlon L. STONTZ, *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, London, Tamesis, 1999. En los años iniciales del siglo XX Croce estudió el teatro español en Italia, trabajo que ha sido retomado por SALVI, Marcella en su libro *El teatro español e italiano desde los márgenes del barroco*, New York, Peter Lang, 2005. La presencia concreta de autores españoles en tierras italianas ha sido estudiada por: MARCHANTE, Carmen, “Calderón en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y scenari”, AAVV, *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Firenze, Alinea Editrice, 1996, pp. 17-62. MARCELLO, Elena E., “La recepción del teatro de Francisco de Rojas Zorrilla en Italia. Algunas anotaciones”, *Lectura y Signo*, 2 (2007), pp. 175—190.

<sup>37</sup> AHPS, AN, Oficio VIII, año 1631, leg. 5538, ff. 128r—129v. Fecha del documento: 31 de marzo. Debería de ser un músico muy reputado cuando le impone a Colomer una condición un tanto peculiar: le ha de dejar marchar a participar a las fiestas del *Corpus* granadino y, tras terminar las mismas, volverá a unirse a la compañía de Colomer.

<sup>38</sup> Archivo de los RRAA, Caja 280, exp. 48. Fecha: 8 de marzo.

de compañías para hacer caja en unos días en los que estaban prohibidas las representaciones por actores<sup>39</sup> de carne y hueso.

Con respecto a la persona de Francisco López, autor de comedias, les presentaré las novedades<sup>40</sup> y resumiré lo que ya se sabe<sup>41</sup> de este comediógrafo —en ese año de 1634 en el que se hizo de la ‘máquina real’— del que se puede decir que fue único en su género dado que no conocemos que ningún otro autor dispusiera de una ‘máquina real’ además de ser titular de una compañía convencional. Debido a esta diversificación de roles y a la parquedad documental —a la hora de diferenciar la dedicación a uno u otro trabajo— es posible que un contrato se extienda para ocuparse de las dos actividades y se solape la dedicación con la lacónica frase de ‘lo que se me ordenare’. Dado que no siempre se especifica cuándo un actor está trabajando en un campo o en el otro, sólo podemos lanzar hipótesis sobre que un actor —tratándose de la compañía de Francisco López que dispone de una ‘máquina real’— participara o no en el manejo de la misma y no sé si algún día podremos despejar estas incógnitas.

Nos ubicamos en Sevilla, en 1634<sup>42</sup>. Tras procederse al paro de las representaciones por la llegada de la Cuaresma (el 1 de marzo fue miércoles de Ceniza) se suceden los contratos y alianzas para configurar unas nuevas compañías dispuestas a dar inicio a la próxima temporada dramática: 1634/1635. Entre los varios autores dispuestos a trabajar en tan apreciada plaza se encuentra Francisco López — no siempre se dice ser autor “por su majestad” —, que ya en el mes de febrero había empezado a reclutar a ciertos representantes —como comentaremos— para terminar de perfilar sus necesidades como empresario. No olvidemos que no tenía el autor obligación de configurar su compañía ‘ex novo’ pues en ocasiones los contratos se firmaban por dos o más temporadas. En estas circunstancias se encuentra con el valenciano Valentín Colomer “residente en esta ciudad de Sevilla” y le vende “todas las figuras y adherentes<sup>43</sup> de la máquina real de títeres”. El precio, dos mil reales, cantidad que ha de pagar fraccionada en dos partes: los

---

<sup>39</sup> Uno de los primeros testimonios que conocemos respecto a la profesionalización de los actores en los años iniciales del siglo XV la recogemos del *Libro de las confesiones*, de Martín Peláez, que describe así la actividad de estos ‘estriones’: “Otro sy ay otro menester dañoso que llama la *Esriptura* estriones, e son en quatro maneras: vnos son que se transforman en otras semejanças, vestiendo caras e otras vestiduras en semejanças de diablos e de bestias, e desnuyan sus cuerpos e entíznanse e fazen en sy torpes saltos e torpes gestos e muy torpes e suzias joglerías e mudan las fablas [...]”. E ellos fazen estas cosas por plazentear a los omnes, e algunos por ganar algo [...]”. [Cfr. GÓMEZ MORENO, Ángel, *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, Taurus, 1991, p. 36.

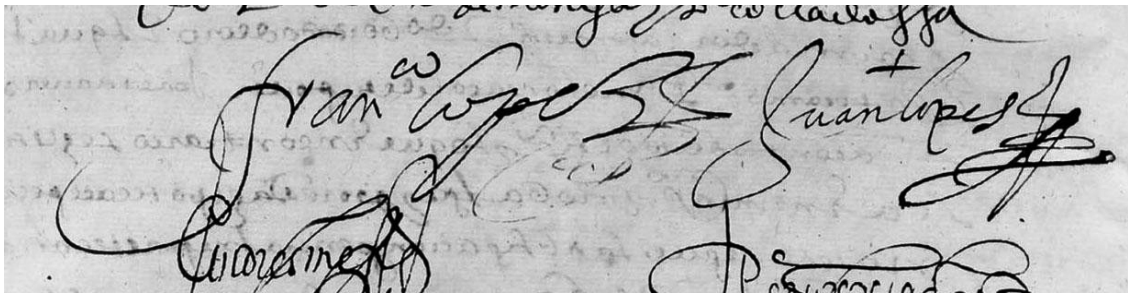
<sup>40</sup> Podrían ser muchas más si no se hubieran perdido los libros del oficio VIII. Falta la documentación de los años de 1634 a 1638.

<sup>41</sup> BOLAÑOS DONOSO, Piedad, “El actor en el barroco y sus circunstancias. Estado de la cuestión”, ponencia impartida en el *Congreso Internacional Andalucía Barroca*, celebrado en Antequera (Málaga), septiembre de 2007 (18 de septiembre). En *Andalucía Barroca. III. Literatura, Música y Fiesta. Sevilla*, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2009, pp. 53-74. *Idem*, “Nacimiento del corral de *La Montería* (Sevilla) y actividad dramática. 1ª etapa (1626-1636): Diego de Almonacid, el mozo, al frente de la gestión”, *XXIV y XXV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro. In memoriam Ricard Salvat*. Coordinadores de la edición: Elisa GARCÍA-LARA y Antonio SERRANO. Diputación de Almería / Estudios Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 2011, pp. 291- 370.

<sup>42</sup> Fecha en la que, por cierto, no se recoge su presencia en el DICAT (*Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*. Directora: Teresa FERRER VALLS. Kassel, Editio Reichenberger, 2008), como que el autor se encuentra en esta ciudad.

<sup>43</sup> “Metafóricamente y las más veces usado en plural. Significa todos los requisitos que concurren a la composición de alguna obra” (*Diccionario de Autoridades*). Se ha transcrito en otras ocasiones como ‘aderezos’ pero en el documento esta es la palabra que figura.

primeros mil reales se los debía de dar el diez de marzo y los otros mil para finales del mismo mes. El documento se firma el 3 de marzo<sup>44</sup>. Esta premura por el pago que ha de hacer es el que le lleva, presumiblemente, a poner en marcha toda una maquinaria de hacer dinero y eso sólo se consigue de dos formas: haciendo que te paguen tus deudas o pidiendo dinero prestado. Ambos caminos recorre el autor: otorga poder a su yerno, Sebastián González, para que cobre todas sus deudas<sup>45</sup> y solicita directamente que le pague Pedro de la Rosa, representante de la compañía de Tomás Fernández, que le adeuda 600 reales<sup>46</sup>. También pide prestado, en compañía de su cobrador —Juan López— (para aparentar mayor solvencia hacia el deudor), 3600 reales a Juan Perea, vecino de Sevilla. Se los pagarán, dicen, a finales del mes de junio de ese mismo año. En prenda de la deuda, aunque sin posibilidad de venderlo salvo que incumplan su palabra, le entregan “un vestido de hombre, calzón y ropilla y ferreruero y mangas de armador carmesí, todo bordado de oro, el cual le hipotecamos para no le sacar de su poder...”<sup>47</sup>. Y en el mismo día solicita, a título personal el autor, otros 3000 reales al propio cobrador de su compañía, Juan López, préstamo al que no se le pone fecha de pago con el compromiso de pagárselos en el momento que se los solicite<sup>48</sup>.



*Firmas Francisco López y Juan López [del Corral]  
(AHPS, Oficio XX, 1634, leg. 13.920, f. 885v).*

Francisco López ha de empezar a trabajar y lo hará, por contrato, en el Coliseo:

[...] veinte representaciones de comedias, con mi compañía, desde el día de Pascua Florida de este año de mil y seiscientos y treinta y cuatro en adelante, sucesivas, cada día una, sin exceptuar los sábados, con sus bailes y entremeses, y es condición que me obligo de hacer y echar cada semana de las del discurso del dicho tiempo, dos comedias nuevas con que si alguna semana en que así echare comedia nueva y pareciere bien y se pasaren más días, lo he de poder hacer, e con ella he de poder haber cumplido la tal semana; otrosí: es condición que en todas las comedias así hiciere e representare en el dicho corral, las apariencias que para ello se hicieren y uso de ellas, se han de

<sup>44</sup> AHPS, AN, Oficio I, 1634, leg. 483, fecha: 3 de marzo, ff. 646r-647v.

<sup>45</sup> Lo había hecho en una primera ocasión y lo ratifica unos días más tarde (AHPS, AN, Oficio I, 1634, leg. 483, fecha: 1 de marzo, ff. 694r-5v. Oficio IX, 1634, leg. 17.850, fecha: 27 de febrero, r-v).

<sup>46</sup> AHPS, AN, Oficio IX, 1634, leg. 17.850, 9 de marzo, ff. 729r-v.

<sup>47</sup> AHPS, AN, Oficio XX, 1634, leg. 13.920, fecha: 20 de marzo; ff. 884v-885v. El documento registra una nota marginal en la que se dice que Francisco López le ha saldado la deuda y Juan de Perea ha devuelto a su dueño el vestido. Se firma el 17 de mayo de ese mismo año.

<sup>48</sup> AHPS, AN, Oficio XX, 1634, leg. 13.920, fecha: 20 de marzo, ff. 885v-886v. Adelantamos su presencia —en el ámbito del teatro—, en un año: hasta el momento se había localizado, en Málaga, en 1635.

pagar por mitad, entre mí y los susodichos [Gaspar Díaz Cataño, Jurado y el capitán Alonso de Vergara Cataño], personas a cuyo cargo y administración el corral de comedias del Coliseo<sup>49</sup>.

Como 'ayuda de costa' exige la entrada de la primera puerta —es decir, la entrada general—, por lo que solicita se le permita poner una persona de su confianza, además de las 'justicias' necesarias para la buena cobranza, sueldos que correrán de su cuenta. Cobrará por cada representación 150 reales, que dice haber recibido por adelantado.

El 16 de abril fue domingo de Resurrección, fecha en la que empezaría Francisco López las representaciones. Si ha dicho que no descansaría los sábados, sus veinte representaciones se cumplirían al término de la primera semana de mayo. Es normal que los gestores del corral contraten a quien le deba sustituir, razón por la que firmarán con Bartolomé Romero, autor de comedias por su Majestad, otro contrato de otras 20 representaciones, con lo que se acercarán a la festividad del *Corpus*<sup>50</sup> en la que participará Bartolomé por el compromiso que queda establecido en este contrato. Diez días más tarde de iniciar López sus representaciones vuelve a firmar un nuevo contrato con los gestores de El Coliseo en el que se compromete a seguir, de continuo, otras 15 representaciones. No afecta al contrato firmado por Bartolomé Romero y se le acepta<sup>51</sup>.

En la segunda parte de la temporada, una vez superado el verano sevillano, trabajará Juan Gerónimo Valenciano en El Coliseo, haciendo 30 representaciones a partir del 15 de octubre<sup>52</sup>. Y es en este momento cuando Francisco López firmará otro contrato para volver al mismo corral para cuando termine Valenciano: hará 50 representaciones hasta acabar la temporada 1634/35<sup>53</sup>. El contrato lo dejó firmado el 19 de mayo y deja muy claro que tiene que volver, lo que indica que marchó de Sevilla una vez había completado su anterior ciclo. En esta ocasión cobra de 'ayuda de costa' una cantidad fija: 7500 reales que los percibió por adelantado<sup>54</sup>.

Francisco López compró la 'máquina real' en Sevilla y antes de terminar el mes de marzo hubo de haber conseguido fondos suficientes para amortizarla. No poseemos constancia documental de cuándo pagó a Colomer, que lo debió de hacer, pues de no haberlo hecho no la podría utilizar por lo que se dice en la escritura de compra/venta: "Y yo, el dicho Francisco López para la paga y seguridad de lo aquí contenido, obligo y, por ello, la dicha máquina real de títeres para no la poder vender ni enajenar, **ni disponer de ella en manera alguna**, hasta haber pagado y cumplido lo aquí contenido"<sup>55</sup>, ni le hubiera quedado la amistad que se desprende del contenido de su

---

<sup>49</sup> AHPS, AN, Oficio IX, 1634, leg. 17.850, fecha: 8 de marzo, ff. 988r-990r.

<sup>50</sup> AHPS, AN, Oficio IX, 1634, leg. 17.850, fecha: 13 de marzo, ff. 1001r-1003v.

<sup>51</sup> AHPS, AN, Oficio IX, 1634, leg. 17851, fecha: 27 de abril, ff. 252r-3v.

<sup>52</sup> AHPS, AN, Oficio IX, 1634, leg. 17.852,16/14 de septiembre, ff. 1230r-35r. Ratifican el acuerdo el 10 de octubre ante ese mismo notario (leg. 17.853, ff. 329r-31r).

<sup>53</sup> Cumple su palabra dado que el 28 de diciembre está Francisco López en Sevilla concertándose con **Francisco de Rojas** (que está presente) y por **Sebastián González** (ausente) para que le asistan en su nueva temporada. Francisco de Rojas hará de graciosos (AHPS, AN, Oficio IX, 1634, leg. 17852, fecha: 28 de diciembre, ff.[ roto]).

<sup>54</sup> AHPS, AN, Oficio IX, 1634, leg. 17.851, fecha: 19 de mayo, ff. 585v-8r.

<sup>55</sup> AHPS, AN, Oficio I, 1634, leg. 483, f. 647v.



testamento (1649) en el que se aprecia un buen vínculo al ser depositario Colomer de ciertas alhajas de propiedad de Francisco López, según se dice en él<sup>56</sup>.

En estos momentos (por el estado de la investigación) sabemos que formaban parte de su compañía los actores siguientes: Antonio de Avendaño y Francisco de Avendaño, hermanos<sup>57</sup>; Leonor de Bañuelos<sup>58</sup>, mujer de Luis Ortiz. La función principal de esta última será la de cantar y ha de hacer “las demás representaciones que se le ordenaren”<sup>59</sup>. Cobrará: 6 reales de ración (todos los días) y 7 reales,

[...] cada un día de los que así, cantando, representare públicamente o particularmente. Demás de la dicha ración y demás de ello, para la fiesta del Corpus de este dicho año, cien reales [...] Y así mismo ha de ser obligado de me dar a mí y a la dicha mi mujer todas las veces que se fuere a alguna parte, dos caballerías para nuestras personas y carruaje para nuestras ropas y criados, pagado a su costa [...] <sup>60</sup>.

Este contrato es un tanto peculiar. Sabemos que las mujeres podían representar siempre que fueran en las compañías acompañadas de sus esposos, pero ellos, normalmente, también representaban. En esta ocasión, no: él acompaña a su mujer pero no trabaja. Él se compromete por su mujer, pero es ella la que tiene que cumplir.

Hemos dicho que Juan López [del Corral] era el cobrador de esta compañía, convirtiéndose en ‘prestamista’ ocasional por hacer “buena obra” hacia su autor. Cuando terminó su compromiso con Francisco López, hubo de pasar a la compañía de Pedro de Ortegón con el que empezó sus representaciones en Málaga, al año siguiente (temporada 1635-1636). No hemos localizado su contrato pero sí está presente en los documentos de deuda del autor, a los que ya hemos hecho referencia anteriormente.

Del que sí poseemos el contrato es de Diego de Pavía, vecino de la ciudad de Málaga, que lo firma para toda la temporada dramática (“...desde el martes de Carnestolendas de este presente año de mil y seiscientos treinta y cuatro hasta el miércoles de Ceniza del año que viene de mil y seiscientos treinta y cinco”). Y he aquí la sorpresa: es el único que se concierta con la finalidad exclusiva de asistir en las tareas de la máquina real de los títeres. Sigue diciendo el documento:

Y he de asistir en la máquina real de los títeres para representar y cantar y poner la música y lo demás que fuere necesario en la dicha máquina, así en esta ciudad como en otras cualesquier partes y lugares [...] en todo el dicho tiempo; por lo cual el dicho Francisco López ha de ser obligado de me dar y pagar seis reales de partido cada un día de todos los que representare y los que no

---

<sup>56</sup> ROJO VEGA, Anastasio, *Fiestas y comedias en Valladolid. Siglos XVI y XVII*. Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 1999, p. 331.

<sup>57</sup> No hemos localizado sus contratos para este año por lo que es posible que ya estuvieran con él en la temporada anterior o, por el contrario, lo hubieran hecho en el presente. Sabemos que pertenecían a su compañía porque firman como testigos el 20 de marzo, en las dos ocasiones que Francisco López asume las dos deudas: la de Juan Perea y la de Juan López. El texto dice que son “representantes” aunque podemos tomar este término de forma genérica, en tanto que toman parte de una representación, y su papel principal fuera para Antonio el de ‘músico’ y Francisco, actor, aunque de él es la primera noticia que tenemos. (AHPS, AN, Oficio XX, 1634, leg. 13.920, 884v-885v y 885v-886v).

<sup>58</sup> Apodada “La Tronga”. No está documentada su presencia en Sevilla para este año en el DICAT.

<sup>59</sup> AHPS, AN, Oficio. IX, 1634, leg. 17850, fecha: 4 de marzo, ff. 943r-4r.

<sup>60</sup> *Ibidem*, fol. 943r. No sabemos en qué fecha moriría Luis Ortiz, su esposo, pero en el año de 1637 aparece esta actriz como esposa de Jerónimo de Morales. En 1658 Leonor de Bañuelos murió viuda, de nuevo, y muy pobre.

representare me ha de pagar tres reales en cada un día, la cual paga me ha de hacer e ir haciendo por sus días o como se lo fuere pidiendo, en la parte y lugar que asistiere [...]. Fecha la carta en Sevilla a diez y ocho días del mes de febrero de mil y seiscientos treinta y cuatro años [...] <sup>61</sup>.

*Firmas de Diego Pavía y Francisco López  
Oficio III, 1634, leg. 1748, fecha: 18 de febrero, f. 915v*

De este contrato queremos destacar dos hechos importantes: el que se ajusta, en sus condiciones, a cualquier otro de la época, tanto en el pago del salario, las penas que se imponen si se abandona la compañía y la especificidad para lo que el actor es contratado: para asistir a todo lo necesario de la máquina real de títeres. La segunda constatación es que se firma un contrato — el 18 de febrero— días antes de que el propio Francisco López cerrara el compromiso de compra de la famosa máquina real —3 de marzo—, lo que significa que el autor estaría ya al habla con Colomer y quisiera asegurar un actor que supiera manejarse en estas nuevas representaciones. Después de este descubrimiento no dudamos de que pudiera haber firmado el autor otros contratos de semejante naturaleza aunque, de momento, no hayamos llegado a ellos.

Pero ¿cuándo se hicieron estos títeres en Sevilla? No puede lanzarse otra hipótesis que no sea el ubicarlas en el verano, una vez que hubiera terminado de pagar la compra realizada, dado que así lo exigía el contrato. No se entendería que se contratara a alguien para desarrollar una actividad específica y no se explotara cuanto antes el nuevo negocio.

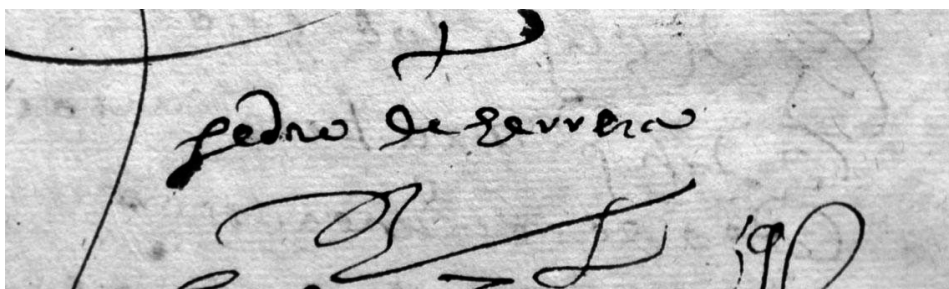
Otro representante del que ya habíamos localizado su contrato es Lorenzo Hurtado de la Cámara. Se compromete para todo el año dramático de 1634-1635. Para Francisco López es el actor y reclamo más importante de todos cuantos ha contratado hasta el presente y, aunque no se especifica en el contrato qué papel desempeñará, dice estar dispuesto a hacer todo lo que se le ordenare; es evidente que ocupaba un rango elevado por lo que va a cobrar: “treinta y tres reales en cada un día, los diez de ellos de ración de todos los días del discurso del dicho tiempo y los

---

<sup>61</sup> AHPS, AN, Oficio III, 1634, leg. 1748, fecha: 18 de febrero, ff. 914r-5v. El 24 de marzo de 1635 se encontraba en Madrid, en unión de su mujer —Catalina Briviesca— formando parte de la compañía de Sebastián de Avellaneda, autor de comedias.

veinte y tres reales de cada representación que se hiciere, pública o particular [...] <sup>62</sup>. El máximo permitido. Ni una palabra de tener que hacer nada con respecto a la máquina real.

Hasta aquí los comediantes que —documentalmente— formaban parte de la compañía de Francisco López en esta temporada de 1634-1635. Ahora, y para cerrar este apartado, tenemos que añadir la presencia en Sevilla —por esta fecha anterior al arranque de la temporada dramática— de ciertos comediantes que no dicen tener vínculo con ningún autor de comedias. Realizan actividades de transacciones económicas, como Pedro de Herrera <sup>63</sup> que, a su vez, presenta como testigos a otros dos comediantes: Juan González <sup>64</sup> y Miguel González <sup>65</sup>.



*Firma de Pedro de Herrera*  
*AHPS, PN, Oficio XX, 1634, leg. 13.920, 17 de marzo, f. 882v.*

¿Participaría en el elenco de representantes de Francisco López para esta temporada? ¿Trabajarían específicamente para el funcionamiento de la máquina real? Por el momento la falta de documentación no nos permite lanzar ninguna hipótesis.

Dos nuevos nombres podemos añadir a este pulular de actores que, presentes en Sevilla, esperan poder contraer compromiso con alguno de los grandes autores de comedias que en esta ciudad se dan cita cada temporada. Me refiero a Diego Casco <sup>66</sup>, esposo de Ana María de la Mata, que otorga poder para cobrar en Madrid una ínfima cantidad del resto de los 500 ducados que le debían por la legítima de su esposa <sup>67</sup>. Estamos ante las mismas dudas que en el caso anterior ¿Formarían parte de la compañía de Francisco López en algún momento de esta temporada?

Al inicio de este trabajo hablé de la presencia de actores tanto en el siglo XVI como en el XVII en tanto que, temporalmente, en ambos siglos ya se movían por la geografía española, no solo en las

---

<sup>62</sup> AHPS, AN, Oficio IX, 1634, leg. 17.850, fecha: 27 de febrero, ff. 884r-6r. Como no se encuentra el autor en ese momento en Sevilla, lo representa en esta escritura Sebastián González, su yerno, al que había autorizado a hacerlo ese mismo día en otra escritura de poder.

<sup>63</sup> AHPS, AN, Oficio XX, 1634, leg. 13.920, fecha: 17 de marzo, ff. 882r-v. Como está poco localizado considero importante presentar su firma para identificarlo en próximas alusiones.

<sup>64</sup> Al no haber firmado este actor el documento, no nos atrevemos a identificarlo con Juan González Valcárcel que por los datos que recoge el DICAT y su firma, podría tratarse de la misma persona pues la fecha de sus actividades corresponde con la fecha en la que se encuentra en Sevilla.

<sup>65</sup> No se conocía anteriormente como comediante.

<sup>66</sup> Tenemos pocas noticias de este matrimonio. En 1633 firmaron compromiso con el autor Fernán Sánchez de Vargas, que se encontraba en Madrid. No está documentada su presencia en Sevilla en el DICAT.

<sup>67</sup> AHPS, AN, Oficio XVII, 1634, leg. 10.994, fecha: 24 de marzo, ff. 1035v-6r. Tuvieron dos hijos: Diego Antonio Casco y Manuel Casco. Ingresaron en la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena en el año de 1631, formando parte de la compañía de Lorenzo Hurtado de la Cámara.

grandes ciudades sino por pequeños municipios. Por esta razón y teniendo en cuenta el contenido de unos primeros contratos de finales del siglo XVI —datos inéditos—, nuestros actores pulularon libremente no solo por España sino por Portugal. Y si esa realidad es constatable, también ha de ser cierto y factible el demostrar documentalmente que los titiriteros llegaron a los más recónditos terrenos de los mismos espacios físicos por donde se movieron los primeros. Todo ello con la firme convicción de que en sus desplazamientos siguieron unas rutas predeterminadas por la geografía peninsular y el respeto a un calendario para llevar adelante su trabajo, dejando un vacío temporal —por motivos, casi siempre, religiosos y los menos por imposición climática— que sería aprovechado por los titiriteros como hemos puesto en evidencia.

Tal es así que una de las primeras fechas documentadas que les quiero presentar, —sin haber nacido aún un espacio ‘estable’ para la representación—, es la de 1576 en la que un tal Lorenzo Ramírez, vecino de Sevilla y estante en ese momento en el municipio de Moguer, autor de comedias, se obliga a pagar a Francisco Jiménez Valera, vecino de Moguer, 108 reales que le adeuda en concepto de comida, pan, vino, carne y pescado y posada, por haber llevado a esa ciudad un grupo de siete personas (él más otros seis) "recitantes" y cómicos —porque él se lo había encargado— para "recitar ciertas comedias y hacer la fiesta el día del *Corpus Cristi* en esta dicha villa, el jueves próximo pasado..."<sup>68</sup>. Es posible que le acompañaran Bartolomé Rodríguez<sup>69</sup> y Alonso Delgado, representantes de comedias, ambos vecinos de Sevilla, los cuales firmarían, al año siguiente, otra escritura de obligación con el autor (el 22 de abril de 1577) para formar parte de la compañía que estaba constituyendo<sup>70</sup>, en la que se comprometían a permanecer durante cuatro meses y a acompañarlo a los lugares que se desplazara, **tanto por Andalucía, Castilla y Portugal**. Harán representaciones de ‘comedias’ y ‘farsas’, tanto de día como de noche. Aportan una caja con ropas propias de la ‘farsa’. Por todo su trabajo personal y en ‘especie’, han de cobrar 9 reales. Es evidente que su destino como empresario fue la villa de Moguer no sin antes pasar por la de Huelva en la que sí había representado el mismo día del *Corpus* (26 de mayo) pues en Moguer hubo de hacerlo ya en la octava. Además de los dos actores mencionados que hipotéticamente formarían parte de su compañía en este año de 1576, le acompañaban Andrés de Torres<sup>71</sup>, farsante, "vecino de Sevilla"<sup>72</sup>, Juan de Sales o Salas<sup>73</sup> y Francisco de Castañeda<sup>74</sup>, ambos igualmente vecinos de Sevilla.

---

<sup>68</sup> Archivo Histórico de Moguer (en adelante, AHMo). Protocolos Notariales (en adelante, AN), 1576, leg. 17, fol. 450r. Fecha: 25 de junio. Este documento me ha sido cedido generosamente por el doctor Javier Cid. Hasta ahora estaba documentada su presencia un año más tarde, en 1577, en Sevilla (Cfr.: BOLAÑOS DONOSO, Piedad, "Nuevas aportaciones documentales sobre el histrionismo sevillano del siglo XVI", dentro del ciclo *La comedia*, bajo la dirección de Jean Canavaggio. Ministère de L'Education Nationale *Casa de Velázquez*, "Ecole des Hautes Etudes Hispaniques", el 11 de diciembre de 1991. Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp.131-144).

<sup>69</sup> Aparece mencionado en el libro de ROJAS VILLANDRANO, Agustín, *El viaje entretenido*, formando parte de la misma compañía que Rojas y haciendo papeles de ‘graciosidad’.

<sup>70</sup> AHPS, AN, Oficio XV, 1577, libro 1º, fol. 788r-789r. Fecha: 22 de abril.

<sup>71</sup> ¿Se trata del actor que, en 1592, forma parte de la compañía de ‘Los conformes’?

<sup>72</sup> Lorenzo Ramírez le otorgó poder para que cobrara del concejo de la villa de Huelva, 35 ducados y 3 reales que le deben de resto de la representación que hicieron en la fiesta del *Corpus* (AHMo, AN, 1576, leg. 17, fol. 450v. Fecha: 26 de junio). Salvo que haya una confusión en el uso de los términos ‘vecino’ y ‘estante’ —que es lo que nos permite saber si son oriundos de una ciudad o simplemente están de paso—, este Andrés de Torres dice ser vecino de Sevilla por lo que no podría ser la misma persona que años más tarde (12 de mayo de 1592) forma parte de la compañía de ‘Los conformes’ que dicen ser todos ‘vecinos’ de

Si hemos aludido anteriormente a una representación ‘ocasional’, para un acontecimiento concreto, un año más tarde, en la misma villa de Moguer, —muy probablemente por haber trabajado previamente con motivo del *Corpus*—, Pedro Martínez, autor de comedias y vecino de Sevilla, empezará a conformar su compañía concertándose con Juan de Vega<sup>75</sup> y su mujer (de la que no se menciona su nombre), residentes en esa villa, para representar en ella “como en otras partes de **los reinos de Castilla y Portugal**” desde el 7 de junio que firman la escritura de concierto hasta el día próximo de Carnestolendas. Se obliga a darles por cada representación, 7 reales de plata<sup>76</sup>. Este autor es un hombre experimentado pues tenemos constancia que ya en 1573 autonombrándose como “zapatero y autor de hacer comedias” había representado en San Juan del Puerto (Huelva) el día del *Corpus*, dos autos por la mañana, acompañados de sus entremeses, y por la tarde una ‘comedia pastoril con sus entremeses’<sup>77</sup>. Forman la compañía 12 miembros que, aunque desconocemos sus nombres, nos hacemos cuenta de la ya jerarquización del trabajo y de la profesionalidad de sus participantes.

Estos datos aislados y fragmentarios en la actualidad (pero inéditos), algún día formarán parte de los inicios de las fuentes documentales para la historia del histrionismo no solo de España sino de Portugal, pues es más que probable que todos ellos pasaran la frontera geográfica para difundir su oficio, dado que por parte de la lengua no había problema alguno<sup>78</sup>. Admitida esta inexistencia de barreras lingüísticas resulta más fácil comprender esos desplazamientos de compañías españolas al país vecino, reclamadas en parte, por una élite aristocrática dominada cultural y políticamente por España. Es posible que, desde las circunstancias actuales, dadas las diferencias

---

Valladolid (Cfr. ROJO VEGA, Anastasio, *Fiestas y comedias en Valladolid. Siglos XVI-XVII*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 1999, pp. 359 y 374).

<sup>73</sup> AHMo. AN, 1576, leg. 17, fol. 451r. Fecha: 26 de junio. No puede identificarse con el comediante que se incorpora a la Cofradía de la Novena en el año de 1631.

<sup>74</sup> AHMMo. AN, 1576, leg. 17, fol. 451v. Fecha: 26 de junio.

<sup>75</sup> Es la primera vez que se recoge el nombre de este actor.

<sup>76</sup> AHMo. AN, 1577-1578, leg. 18, fol. 293v-294r. Fecha: 7 de junio de 1577.

<sup>77</sup> BOLAÑOS DONOSO, Piedad, "Nuevas aportaciones documentales...", art. cit., pp.133-134.

<sup>78</sup> Es oportuno reparar en la fuerte presencia que estos ‘autores de comedia’ tienen en el país vecino: Portugal. Aún no se había producido la anexión de los dos reinos pero desde el sur (Sevilla en toda su extensión territorial de la época) los ‘autores de comedia’ la tuvieron siempre presente como espacio alternativo a la hora de desplazarse para desarrollar su trabajo. De aquí, mi apuesta, a que en el reino vecino han de documentarse, exactamente igual, la presencia de los titiriteros. La continuada estancia de actores españoles en Portugal durante más de siglo y medio y el éxito que en tantas ocasiones obtuvieron, el interés de los sucesivos dueños del espacio más frecuentado en la capital lusitana, —el Patio de las Arcas—, la contratación de compañías españolas y la utilización del castellano por dramaturgos portugueses, constituyen, a nuestro entender, sobradas pruebas para afirmar la inexistencia de barreras lingüísticas que impidieran la comprensión de nuestro teatro por el público lusitano. (Cfr. Para el conocimiento de las Arcas remito a la última aportación que por parte de un equipo de investigación [J. RUESGA, V. PALACIO, M. DE LOS REYES y yo misma] hemos llevado a cabo: "Reconstrucción virtual del Patio de las Arcas de Lisboa / O Pátio das Arcas de Lisboa: reconstrução virtual", vídeo en versión española y portuguesa, en las páginas web "Patio de las Arcas de Lisboa — YouTube" y "Pátio das Arcas de Lisboa — YouTube", subido por el Centro de Estudios de Teatro de la Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa, el 17 de octubre de 2013. <http://www.youtube.com/watch%3Fv%3DPoc96548rWE>. Hemos de subrayar, también, la importancia y fuerza que tuvo el teatro español en Portugal que ni siquiera se corta con la restauración de la independencia portuguesa de 1640. En el ámbito dramático, la presencia del teatro castellano es claramente manifiesta hasta bien entrado el siglo XVIII, pues hasta la década de 1730 no comienzan a sentirse con fuerza las influencias del teatro francés e italiano, que constreñirán, en parte, la total hegemonía de que había gozado el teatro español durante el seiscientos.



lingüísticas existentes, extraña la presencia de actores españoles en Portugal<sup>79</sup> y concretamente en Lisboa, en el corral de Las Arcas.



*Reconstrucción virtual Patio de las Arcas 1ª etapa. Equipo de investigación Teatro Siglo de Oro (Bolaños-De los Reyes- Palacio-Ruesga).*

D. Emilio Cotarelo, que trabajó sobre ciertas actuaciones de nuestros comediantes fuera de España (a propósito de la estancia en Italia y Francia de Sebastián de Prado y Bernarda Ramírez, su esposa, en el siglo XVII) afirmó que se realizaron [estas representaciones] como fruto “del vigor de raza y espíritu aventurero de los castellanos de los siglos XVI y XVII [...] ansiosos de ver tierras y que de extranjeros aplaudan a la par su habilidad artística y el potente numen de los autores dramáticos...”, además de considerar también su trabajo como “hecho digno de observación y estudio, supuesto lo circunscrito de los medios de expresión de un arte casi inútil para el que no entiende bien la lengua que el actor habla. Y, sin embargo —continúa diciendo— durante casi todo el siglo XVII hubo en Italia, en Francia y en Flandes, compañías de recitantes españoles que no iban de paso sino que residieron largas temporadas en Nápoles, Palermo, Milán, Parma y Mantua, en París y en Bruselas, y aún se corrieron hasta la capital de Inglaterra”<sup>80</sup>, hecho que prueba —y añadido yo— que no siempre la comprensión del texto literario fue lo más importante para cosechar buenos éxitos. No se olviden de estas últimas palabras porque lo que en principio puede parecer una simple anécdota nos permitirá lanzar una buena hipótesis: si Francisco López compró a Valentín Colomer ‘su máquina real’, en 1634, este autor hubo de llevar en su ‘hato’

<sup>79</sup> Si la existencia en esas ciudades de núcleos de españoles y la gran influencia del drama español en Italia y Francia durante el siglo XVII justifican —para Cotarelo— el deseo de conocer a nuestros actores en dichos países, las razones de proximidad geográfica, dominio político y supremacía cultural explican más que suficientemente esas visitas de cómicos españoles al reino vecino y la apetencia de los portugueses por el teatro castellano.

<sup>80</sup> COTARELO Y MORI, Emilio, *Actores famosos del siglo XVII. Sebastián de Prado y su mujer, Bernarda Ramírez*, Madrid, 1916.



estos títeres por varios países dado que fue uno de los autores más internacionales como han demostrado los diversos investigadores: no hay que hacer nada más que acercarse a los trabajos recogidos por el equipo del DICAT y lo constataremos.

Para concluir mis aportaciones, les hago partícipes de dos reflexiones: la primera respecto a la facilidad de movimientos que caracteriza a las compañías de comedias en los Siglos de Oro; la segunda, derivada de la anterior: si se mueven con suma libertad pueden difundir, con la misma, su trabajo, tanto el arte de las representaciones como el manejo de la máquina real. Si hemos documentado la máquina real en Sevilla a partir de 1631, cualquiera que se adentre en archivos históricos de España, Portugal, Italia o Francia —por mencionar algunos de los países a los que nos consta que acudieron las compañías—, podrá seguir aportando noticias para la historia de los títeres, sobre todo, a partir de la segunda mitad del siglo XVII.

Y es lo que haré para terminar: presentarles algunas noticias para corroborar la presencia de titiriteros que acudían a la parada cuaresmal, por estar prohibidas las representaciones convencionales. Nos encontramos en Sevilla, preparando la temporada de 1668—1669 por parte de la autora de comedias Antonia Manuela Sevillano<sup>81</sup>. Lo primero que hace es constituir la compañía para poder comprometerse a hacer las representaciones. La configurarán: Juan Alonso, Pablo Martín de Morales, Bernardo López, Carlos de Salazar, José de Castellón, José de Carrión, Carlos de Tapia, Domingo de la Plana, Francisco de Campos, Manuel Francisco e **Isabel López de Vivas**. No es que no hubiera mujeres en esa futura compañía, es que no tenían por qué aparecer en un contrato en el que sus maridos las representaban: así, Pablo Martín de Morales, como marido de María Antonia Jalón “mi legítima mujer”; Carlos de Salazar, como padre y legítimo administrador de las personas y bienes de Josefa de Salazar y Andrea de Salazar, menores “hijas legítimas que están debajo de mi patria potestad”; Carlos de Tapia como padre legítimo administrador de la persona y bienes de María de Tapia, menor, mi hija legítima. La presencia de Isabel López de Vivas entre la relación de los hombres se debe a que, a pesar de ser la mujer de Vicente Vivas, dice estar “apartada y divorciada y tengo licencia para representar y seguir las compañías de la representación a cualesquier partes que fueren, como consta de la licencia que me está dada y concedida por el Licenciado don Juan de Escobar y Porras, Juez oficial y Vicario general que fue de esta ciudad de Sevilla [...]. Fecha en Sevilla, a veinte y un días del mes de junio del año pasado de mil y seiscientos y sesenta y cuatro”<sup>82</sup>.

Presentados los otorgantes dicen concertarse con Antonia Manuela Sevillano, autora de comedias por su Majestad. Se obligan ellos, sus mujeres y sus hijas a “representar en la dicha compañía desde el miércoles de Ceniza de este presente año en que estamos de mil y seiscientos y sesenta y ocho en adelante hasta el día martes de Carnestolendas del año que viene<sup>83</sup> de mil y seiscientos y sesenta y nueve”.

---

<sup>81</sup> En la temporada anterior, 1667—1668, había trabajado en La Montería como primera dama. Es posible que en esta temporada funcionara, por primera vez, como ‘autora’ de la compañía, además de hacer las primeras damas. AHPS, AN, Oficio II, 1668, leg. 1284, ff. 151r-153v. Fecha: 18 de enero de 1668.

<sup>82</sup> *Ibidem*, f. 151r.

<sup>83</sup> Aunque Sánchez Arjona menciona la presencia de esta autora, ni recoge bien el tiempo por el que se comprometió “...hasta el martes de Carnestolendas” y no hasta el *Corpus*, como dice; no pormenoriza las condiciones y no presenta la riqueza de este contrato, razón por la que lo he elegido como ejemplo de la semejanza que tiene con los que llevan a cabo los autores de la máquina real que, posteriormente veremos (SÁNCHEZ ARJONA, José, *Noticias referentes a los Anales del Teatro en Sevilla, desde Lope de*

Muy de acuerdo con la terminología de ‘género’ contemporánea, dice que “cada uno de los compañeros y compañeras en la representación”, harán los papeles siguientes:

1668-1669 COMPAÑÍA DE ANTONIA MANUELA SEVILLANO	
Antonia Manuela Sevillano, primeras damas y sainetes	Juan Alonso, primeros galanes
Josefa de Salazar, segundas damas,	Pablo Martín de Morales, segundos
Andrea de Salazar, terceras damas, sin sainetes	Bernardo López, graciosos
Isabel López de Vivas, música y cuartas damas	Carlos de Salazar, terceros galanes
María Antonia Jalón, quintas damas	José de Castellón, cuartos galanes
María de Tapia, sextas damas	José de Carrión, primeras barbas
	Carlos de Tapia. segundas barbas
	Domingo de la Plana, músico princ.
	Francisco de Campos, apuntador
	Manuel Francisco, guardarropa
	Juan de Novellas, cobrador

CUADRO I

*Relación de los miembros de la compañía de Antonia Manuela. 1668*

Hemos de reparar que en este reparto de actores/‘papeles’ sólo se alude a las piezas menores en una sola ocasión: la autora Antonia Manuela Sevillano está obligada a hacer los ‘sainetes’. Suponemos que la palabra ‘sainete’ se utiliza de forma genérica para aludir a las piezas breves, pero nos extraña que entre todos los actores —hombres y mujeres— (en esta compañía) ninguno se comprometa, por contrato, llevar a cabo la representación de estas piezas. Y bien sabemos que no podían ser representadas con un solo actor. Los contratos puntuales de un actor con su ‘autor de comedias’ son más específicos y en ellos se recoge, a medida que avanza el siglo, la obligación que tiene el/la actor/actriz a asumir la participación en estas piezas menores. Ejemplificamos con el contrato que firma Ana María con Carlos de Salazar<sup>84</sup> para la temporada 1669/1670. Dice ser

obligada y me obligo de asistir y representar en su compañía desde el miércoles de ceniza del año que viene de mil y seiscientos y sesenta y nueve, en adelante, consecutivamente, sin faltar día, hasta

---

*Rueda hasta finales del siglo XVII*, ed. fács., Prólogo de P. BOLAÑOS y M. DE LOS REYES, Sevilla, Colección Clásicos Sevillanos, Servicio de Publicaciones. Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1994, p. 446).

<sup>84</sup> Se trata de la misma persona que en la temporada anterior había hecho los 3º galanes. Un año más tarde dice ser “autor de comedias por su Majestad” (AHPS, AN, Oficio II, libro 2º, 1668, leg. 1285, f. 617r-v. Fecha: 7 de diciembre).

el día martes de Carnestolendas del año de mil y seiscientos y setenta, haciendo en la dicha representación las terceras damas, con sus sainetes y la parte que me tocare en la música...<sup>85</sup>.

Este reparto de funciones es el habitual que se produzca ya en estas fechas dado que en los primeros años del siglo XVII se comprometen sólo —decían— a representar y cantar, haciendo todo lo que le ordenare el autor de comedias. Es una fórmula abierta que es más dúctil y cercana a las pequeñas compañías (como pudiera ser la configurada por los componentes de la máquina real) en donde todos podían y debían hacer ‘de todo’.

Volvamos a la compañía de Antonia Manuela. El compromiso adquirido se hacía para acudir a “cualesquiera ciudades, villas y lugares donde fuere [la compañía] en el discurso del dicho tiempo” contrastando con la especificidad que en los contratos realizados en los últimos años del siglo XVI se distinguía claramente entre España y Portugal. Tampoco se especifica “el partido en que estamos de acuerdo” en cuanto a lo que cada uno de ellos ganaría, por haberse constituido como compañía ‘de partes’. De todas formas, no se pueden apartar de la dicha compañía hasta que no se cumpla el contrato.

Es de gran interés destacar el grado de profesionalidad que éstas concedían a su trabajo. Al igual que tenían muy claro que, para que la representación agradara a todo el mundo, dependía del esfuerzo del conjunto, no de las individualidades pertinentes, razón más que suficiente para que se recogiera específicamente esta condición entre las cláusulas del contrato. Dice:

*Item.* Es condición y pacto expreso que si por culpa de cualquier compañero o compañera se dejare de representar, si por ausencia que haga como por no acudir a los ensayos o por falta de estudio, hemos de poder los demás compañeros o quien nuestro poder o causa hubiere, pedir y cobrar judicial o extrajudicialmente del tal compañero o compañera por cuya causa se dejare de representar, todos los daños, pérdidas y menoscabos que por razón de ello se nos siguieren y recrecieren a cuya paga y satisfacción cada uno de nos, por lo que nos toca, quedamos obligados y por ello consentimos ser ejecutados según dicho es<sup>86</sup>.

Una vez constituida la compañía se concertaron con Laura de Herrera, “viuda de Mateo Rodríguez de la Peña, vecina de esta ciudad, a cuyo cargo están las casas corral de comedias de la Montería, de esta ciudad”. Se obligan a hacer cincuenta representaciones, más o menos, “las que cupieren y se pudieren hacer desde el día de Pascua de Resurrección de este presente año en el que estamos del mil y seiscientos y sesenta y ocho años hasta el día del *Corpus Cristi*, de este dicho año”<sup>87</sup>. Adviértase que una cosa es el compromiso de los compañeros a estar unidos como compañía hasta el martes de Carnestolendas del año de 1669, y otra muy distinta el compromiso que adquieren con Laura de Herrera para representar en la Montería que lo hicieron sólo hasta la festividad del *Corpus* (ese año cayó el 31 de mayo) dado que piensan salir después de esta fiesta para la ciudad de Sanlúcar (Cádiz) “u otra parte” —dice el documento— sin descartar que pueda estar de vuelta la compañía para el mes de octubre dispuesta a representar, de nuevo, en la Montería.

---

<sup>85</sup> *Ibidem*, f. 617r.

<sup>86</sup> AHPS, AN, Oficio II, 1668, libro 1º, leg. 1284, ff. 151r-153v. Fecha: 18 de enero. La carta está firmada en el corral de comedias de la Montería. Todos los entrecomillados precedentes proceden de este documento.

<sup>87</sup> AHPS, AN, Oficio II, 1668, libro 1º, leg. 1284, ff. 154r-157v. Fecha: 18 de enero.

Por ello podemos señalar el vacío temporal que esta compañía deja a partir del *Corpus* y el inicio de la segunda parte de esta temporada de 1668-1669. Meses de verano que el corral no se quedará sin actividad, —presumimos— como enseguida veremos. Sepamos antes de nada cuáles son las condiciones impuestas en este contrato:

Primeramente con condición que la dicha doña Laura de Herrera nos ha de dar y pagar por vía de ayuda de costa doscientos y setenta y ocho reales de vellón en cada un día de los que se representare en el dicho corral de comedias de la Montería.

*Item.* Con condición que la dicha doña Laura de Herrera ha de pagar las justicias a su costa.

*Item.* Con condición que la dicha doña Laura de Herrera ha de pagar mitad de tramoyas y cera.

*Item.* Es condición que nosotros hemos de ser obligados y nos obligamos a hacer y representar dos comedias cada semana: la una comedia nueva y la otra vieja.

*Item.* Es condición que la dicha doña Laura de Herrera nos ha de dar a su costa dos comedias nuevas y la dicha compañía ha de poner a su costa otras dos comedias nuevas y las demás comedias nuevas que se compraren para representar en el dicho tiempo a de ser la mitad de lo que costaren por cuenta y a costa de la dicha doña Laura de Herrera.

*Item.* Es condición que la dicha doña Laura de Herrera nos ha de anticipar lo que importaren cuarenta ayudas de costa, dándonos y pagándonos las veinte de ellas la primera semana de cuaresma y las otras veinte a mediada la dicha cuaresma, las cuales dichas cuarenta ayudas de costa tenemos que descontar en las primeras cuarenta representaciones que hiciéramos con la dicha compañía.

*Item.* Es condición que la dicha doña Laura de Herrera ha de ser obligada a dar por vía de préstamo a mí, la dicha Antonia Manuela sevillano, como tal autora, nueve mil reales de vellón, el primer domingo de Cuaresma, los cuales me he de obligar por escritura pública<sup>88</sup> a pagarle en esta manera: los cuatro mil reales, dos días antes que la dicha mi compañía salga de esta ciudad de Sevilla para la de Sanlúcar, Cádiz, u otra parte. Y los cinco mil reales restantes para mediado el mes de octubre de este presente año en que estamos [...] y antes si antes del dicho plazo hubiere vuelto la dicha mi compañía a esta ciudad de Sevilla a representar en las dichas casas corral de comedias de la Montería<sup>89</sup>.

El resto de las condiciones no aportan ninguna novedad: no se pueden apartar de la compañía los actores, bajo multas muy elevadas, así como el estar atentos a los ensayos y al debido estudio que requieren los textos para una digna representación. Termina el documento repitiendo el reparto de ‘papeles’ que cada actor debía de asumir y que había aparecido en el anterior documento, cuando se constituyeron como compañía.

Como sabemos y hemos indicado en más de una ocasión, el período cuaresmal<sup>90</sup> no estaba habilitado para las representaciones convencionales por lo que prosperaron las llevadas a cabo por los títeres. Esos meses de inactividad que aparentemente quedaron tras la marcha de Antonia Manuela a Sanlúcar, es muy posible que se ocuparan con algún tipo de espectáculo que llevaran a

---

<sup>88</sup> Se formaliza el préstamo ante escritura pública el día 20 de febrero de 1668. (AHPS, AN, Oficio II, Libro 1º, leg. 1284, f. 229r-v).

<sup>89</sup> AHPS, AN, Oficio II, libro 1º, leg. 1284, ff. 154r-157v. Fecha: 18 de enero.

<sup>90</sup> “...que no se representen [las comedias] en tiempo de Cuaresma, ni en los domingos de Adviento, ni en los primeros días de las tres Pascuas, por el respeto y devoción que se debe a los tales días.” Consulta del Consejo á S.M. sobre la permisión ó prohibición de las comedias. 1600 (Cfr. COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Ed. fács. Estudio preliminar e índices José Luis SUÁREZ GARCÍA, Granada, 1997, p. 163).

cabo “Bernabé Francisco, maestro de títeres, y Martín del Mar, maestro volatín, residentes en esta ciudad de Sevilla”. El compromiso se recoge en el documento notarial que dice:

Otorgamos y conocemos que estamos obligados y formamos compañía entrenosotros dos para la tener y continuar desde hoy en adelante, hasta el día martes de carnestolendas del año que viene de mil y quinientos y sesenta y nueve, **para durante el dicho tiempo andar juntos, haciendo cada uno de nos nuestras habilidades**, en cualesquier ciudad, villa y lugares de estos reinos y fuera de ellos<sup>91</sup> y de la ganancia que nos diere se ha de hacer cinco partes, y las tres de ellas he de haber y llevar para mi yo el dicho Bernabé Francisco y las otras dos partes las he de haber y llevar para mi yo el dicho Martín de la Mar, lo que tenemos que percibir cada día como se fuere trabajando y ganando; y nos obligamos de cumplir este concierto y de nos apartar de él en manera alguna [...]. Fecha la carta en Sevilla, en treinta días del mes de julio de mil y seiscientos y sesenta y ocho años [...]<sup>92</sup>.

Celestino López Martínez utiliza este documento por primera vez —sin aportar su localización—; es invención del autor cuando dice que se juntarían para hacer ‘sus habilidades’ “**durante las fiestas del Corpus**” pues esa frase jamás aparece en el documento. Al igual —dice— ubica su presencia “a principios del siglo XVII” hecho que debemos descartarlo como certeramente puso en evidencia Francisco Cornejo cuando aduce y hace ver que la actividad de estos hombres está documentada entre los años de 1665 y 1698<sup>93</sup>. Queda, por tanto, localizada la fecha de esta compañía: exactamente en 1668. Y es más descabellado el hacer ese tipo de sugerencia o conjetura con respecto al *Corpus* en un año en que se habían prohibido las representaciones de los autos sacramentales por orden de la Reina<sup>94</sup>, —por lo que su presencia no podía deberse a trabajos esporádicos que se hubieran realizado con motivo de su participación en los mismos—. No podemos más que apostar por el desarrollo de sus respectivas profesiones aprovechando esos períodos temporales de *in pas* en los que no se había incorporado aún la compañía o se utilizaron como refuerzo de la misma y reclamo del público en una época en que se atravesaban malos períodos económicos en la ciudad de difícil resolución<sup>95</sup>.

Una vez sobrepasada la festividad del Corpus y contratándose en pleno mes de julio, era de esperar que ocuparan el corral durante el periodo de ausencia veraniega que la compañía de Antonia Manuela se tomó para desplazarse a Sanlúcar.

---

<sup>91</sup> Es muy probable que se esté pensando en Portugal dado que en este año obtiene la independencia.

<sup>92</sup> AHPS, AN, Oficio II, libro 2º, leg. 1285, f. 169r-v. Fecha: 30 de julio de 1668. Lo menciona Celestino López Martínez, *Teatros y comediantes sevillanos del siglo XVI. Estudio documental*, ed. fács. Con una introducción “la máquina que dicen de las maravillas”, por Jesús Palomero Páramo. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla, 2012, p. 100.

<sup>93</sup> Francisco J. CORNEJO, “Del retablo a la máquina a la máquina real...art. cit., p. 52.

<sup>94</sup> Cabildo del 4 de junio de 1668. Se expone que la Junta de la Diputación de la festividad del Corpus de ese año (reunida el día 1 de ese mes) había acordado que por el jueves de la octava de dicha festividad, después de los oficios, se representase una comedia con la compañía que está en la Montería, por ser regocijo que pide la celebridad de tan grande fiesta [...] y el fin que se tuvo fue reducir a este festejo el de los Autos Sacramentales que por su Majestad la Reina están suspendidos (Archivo Municipal de Sevilla, Sección X, 2ª escribanía, año: 1668, s.f.). H/1743.

<sup>95</sup> Tanto el año de 1667 como el de 1668 la ciudad de Sevilla padeció tal penuria que llegan a escribir en sus Actas Capitulares que se han de suspender los juicios por falta de dinero para afrontar los gastos judiciales o el hecho —por otra parte muy ‘común’— de sacar en procesión general a Nuestra Señora de los Reyes “para que Dios, Nuestro Señor, por intercesión de su Santísima Madre se apiade en la aflicción que se padece en la gente por falta de lluvia de este año” (Archivo Municipal de Sevilla, Sección X, 1ª escribanía, año 1668, Cabildo del 27 de abril). H/1669.



*Firmas de Bernabé Francisco y Martín del Mar  
(Oficio II, año 1668, leg. 1285, fecha: 30 de marzo, f. 169v).*

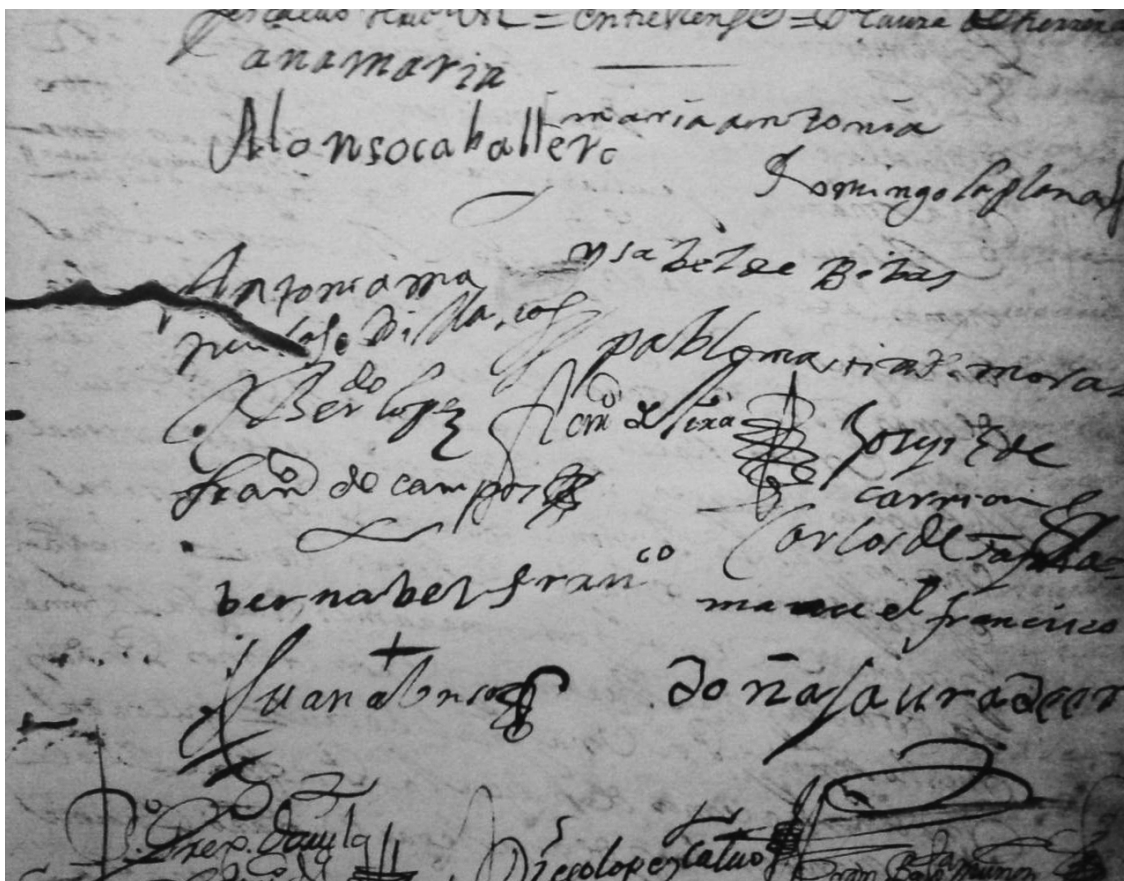
Subrayo que he dicho ‘era de esperar’ y no afirmo el hecho de que se utilizara el corral para mostrar sus habilidades pues no se ha encontrado aún el documento notarial/contrato entre la gestora del mismo —doña Laura Herrera— y alguno de los dos integrantes de la compañía que acaban de constituir. Tampoco se dice nada sobre si se encuentran o no, para la firma, en el propio corral de La Montería, como ha ocurrido en el caso de la compañía que hemos mencionado de Antonia Manuela.

En la segunda parte de esta temporada de 1668-1669, si acaso llegaron a ejercer sus habilidades en el corral, no podrán permanecer más allá de dos meses: agosto y septiembre pues después será ocupado por una ‘troupe’ convencional que se aposentará hasta el martes de Carnestolendas del año de 1669. Dispusieron, en todo caso, de dos meses para trabajar en el corral pero el contrato entre ellos no difiere de los convencionales, es decir, no se acorta en el tiempo aunque muy probablemente supieran que no podían asentarse en La Montería: se conciertan hasta el martes de Carnestolendas de 1669. Ello quiere decir —o al menos nos permite suponer— que disponían de otro/s lugares públicos donde ejercer dignamente su trabajo a partir de ese mes de octubre. Una curiosidad: **Bernabé Francisco** había formado parte de la compañía de Alonso Caballero en la temporada anterior, la de 1667/68 que había ocupado el corral de La Montería en dos ocasiones: desde el 18 de mayo (fecha de la firma del contrato) hasta el 29 de julio<sup>96</sup>; y desde el 1º de octubre de 1667 hasta el martes de Carnestolendas de 1668<sup>97</sup>. En ninguna de las dos ocasiones tiene asignado una misión específica: “lo que se me ordenare”, dice el contrato. Pero es digno de reseñar que es el primer testimonio documental con el que podemos ver la participación de un actor en los dos tipos de representación: tanto en la comedia convencional como en la puesta en escena de unos títeres.

<sup>96</sup> AHPS, AN, Oficio II, 1667, leg. 1282, ff. 618r-622v. Fecha del documento: 18 de mayo de 1667.

<sup>97</sup> AHPS, AN, Oficio II, 1667, leg. 1283, ff. 214r-217v. Fecha del documento: 16 de julio de 1667.





Firmas de los miembros de la compañía de Alonso Caballero  
(AHPS, Oficio II, 1667, leg. 1282, f. 622v. Fecha: 18 de mayo).

Un último ejemplo. Les sitúo en 1676. En la primera parte de la temporada 1676/77 había trabajado Carlos de Salazar en La Montería, participando, después, en las fiestas del *Corpus*, en las que representa un auto, loa, entremeses y mojiganga. Y para ocupar el periodo cuaresmal se hace presente Ventura Cheli<sup>98</sup>, residente —dice— en esta ciudad de Sevilla, “del arte de volatines, títeres y juegos de manos”. Hace un contrato a favor:

—dice— de Cristóbal de Lezcano y don José de Ojeda, vecinos de esta ciudad a cuyo cargo está por arrendamiento el corral de la Montería de ella<sup>99</sup>; y digo que me obligo en favor de los susodichos en tal manera que yo con la demás gente que me acompaña, haré en el dicho corral de la Montería los dichos volatines, juegos de manos y títeres desde el domingo primero de Cuaresma de este presente año de mil y seiscientos y setenta y seis hasta el día que de la dicha Cuaresma fuere conveniencia de ambas partes.

<sup>98</sup> El nombre de este actor/empresario no está recogido en la base de datos del DICAT. Este hecho ratifica una nueva aportación al campo de los actores del Siglo de Oro, tal como ocurre con los compañeros que le sirven de testigo.

<sup>99</sup> Se hicieron del arrendamiento del corral a partir del 1º de octubre de 1675, por dos años, por lo que les cumplirá el contrato a finales de septiembre de 1677. Han de abonar, cada año, 986.781 maravedís. Pujaron más que doña Laura de Herrera que solo llegó a ofrecer 789.430 maravedís. Se firma escritura de obligación ante Antonio Mateos, escribano público, el 4 de agosto de 1675 [No se puede comprobar por estar el legajo fuera de consulta por mal estado]. Archivo de los RRAA, Caja 279, exp. 20, s.f.

Y es condición que lo que se cobrara a la primera puerta que ha de ser de seis cuartos y por todo: los cuatro han de ser para mí y mis compañeros y los dos para los dichos Cristóbal de Lezcano y don José de Ojeda.

Y por mi cuenta y de los dichos mis compañeros ha de quedar el pagar las justicias que se quisieren en las puertas;

y así mismo queda por cuenta de los dichos Cristóbal de Lezcano y don José de Ojeda los aposentos del dicho corral sin que por ellos contribuyan cosa alguna;

y por lo que tocara a los pobres de la cárcel daré veinte y cinco reales a los susodichos, no embargante, que se concierte en más cantidad como no pase de cien reales;

y los bancos y sillas que se arrendaren en el patio son por cuenta y parte de los dichos Cristóbal de Lezcano y don José de Ojeda porque yo tan solamente he de llevar los dicho cuatro cuartos de la puerta y no otra cosa alguna;

y me obligo de cumplir y guardar este concierto y de no me apartar de él en manera alguna y si no lo cumpliere me puedan obligar a que lo cumplan o concertaren con otra persona de las dichas habilidades que por mí lo cumpla [...] Y nos, los dichos Cristóbal de Lezcano y don José de Ojeda que presente somos y esta escritura oímos y entendimos, otorgamos que la aceptamos en todo como en ella se contiene [...].

Fecha la carta en Sevilla, en treinta y un día del mes de enero de mil y seiscientos y setenta y seis años y el dicho don José de Ojeda lo firmó de su nombre en este registro y porque dicho Ventura Cheli y Cristóbal de Lezcano dijeron no saber escribir, a su ruego y por los susodichos lo firmó uno de los testigos de esta carta en este registro y el dicho Ventura Cheli presentó por testigos de su conocimiento que juraron en forma de derecho ser el contenido y llamarse como se ha nombrado, a **Bernabé Francisco**<sup>100</sup> y **Antonio Mójica**<sup>101</sup>, **compañeros del susodicho**, residentes en esta ciudad, que presentes estaban y así se nombraron [...] [Siguen firmas y rúbricas del escribano y otros testigos]<sup>102</sup>.

Hay que hacer notar la duración del contrato: se limita al periodo cuaresmal por esperar los arrendadores, lo más probable, que un autor que trabajara con actores de carne y hueso, viniera a sustituirlo, entre otras razones porque los ingresos eran bastante más abultados. Pero en tantas ocasiones los autores convencionales no pasaban de un lapsus de tiempo muy superior al marcado por el precedente contrato, sobre todo, en la primera mitad del siglo XVII donde hay suficientes compañías. No quisiera obviar que a medida que pasan los años en el siglo XVII las compañías se hicieron más sedentarias porque hubo más dificultades para su contratación.

Esperamos, en un futuro, poder seguir aportando noticias sobre 'títeres' pues son muchas las preguntas a las que no se le han dado todavía respuestas. Ya saben que esto de la investigación —una vez que nuestro amigo y compañero Francisco Cornejo nos ha hecho ver que en los corrales de comedias hubo otro tipo de actividad recreativa y no solo la comedia convencional— es un mal del que no nos curaremos tan fácilmente y lo practicaremos mientras que el cuerpo aguante y la burocracia nos lo permita.

---

<sup>100</sup> Puede que se trate del actor que en verano de 1668 había pasado, también, por el corral de La Montería formando parte de la compañía de Alonso Caballero en la temporada de 1667/68 y cuando trabaja en solitario como experto en títeres. Sin embargo, en este documento, no firma ni el otorgante ni los testigos razón por la que no podemos identificarlos (AHPS, AN, Oficio II, 1667, leg. 1283, ff. 214r-217v. Fecha: 16 de julio).

<sup>101</sup> Existió un actor con el mismo nombre y que perteneció, en sus últimos años a la compañía de Pedro Ascanio. Murió en 1655 por lo que este señor no se trata de ningún actor consolidado.

<sup>102</sup> AHPS, AN, Oficio XIV, 1676, leg. 8654, f. 183r-v. Fecha: 31 de enero.