



## DEL ENTREMESISTA-BUFÓN AL “HIJO DEL BOTICARIO”: PERFILES DEL DRAMATURGO DEL SIGLO DE ORO

Héctor Urzáiz Tortajada



A pesar de que en 1860 el benemérito Cayetano Alberto de la Barrera había dado a la imprenta un *Catálogo* en el que se esforzó por registrar a todos y cada uno de los autores que habían cultivado el teatro en España,<sup>1</sup> dieciséis años después llegó Romualdo Álvarez para sentenciar lo siguiente en su *Ensayo*, tras hacer una selección –correcta, pero escasa– de los autores de segunda fila del siglo XVII:

Terminamos aquí la reseña de los poetas del siglo XVII, que ni puede ser más larga en un libro de la índole del presente, ni quizá merezcan citarse muchos más nombres, entre los que forman el largo catálogo de aquellos que hundieron nuestro teatro en el abismo o no pudieron atajarle en su decadencia.<sup>2</sup>

Más recientemente todavía se podían leer juicios de valor extremadamente negativos acerca de esos otros dramaturgos del Siglo de Oro que no estaban a la altura, no digamos ya de Lope de Vega, Tirso de Molina o Calderón de la Barca, sino tan siquiera de los otros cinco o seis nombres célebres citados en todos los manuales e historias de la literatura (Cervantes, Moreto, Rojas Zorrilla, Vélez de Guevara, Ruiz de Alarcón, Pérez de Montalbán y pocos más). Ante el problema de antologar el teatro español del

---

<sup>1</sup> Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1860.

<sup>2</sup> Romualdo Álvarez Espino, *Ensayo histórico-crítico del Teatro Español*, Cádiz, La Mercantil, 1876, p. 240.

---

siglo XVII manifestaba Díez Borque, en un tono no menos despectivo que el de Álvarez Espino, las siguientes premisas:

La fórmula dramática lopesca era perfectamente imitable y repetible como técnica de oficio, sin añadir nada y sin mejorar nada, y fueron muchos los *dramaturgos de medio pelo* que con uniformidad, fidelidad extrema y sin arriesgar nada, o casi nada, en aras de la originalidad engrosaron en cantidad, ya que no en calidad, el número de comedias escritas “al modo de Lope”, como una reproducción mecánica y en serie de lo que en su momento tuvo vida de creación y fuerza de originalidad. [...] Estamos ante una pura mecanicidad de escritores que calcan una plantilla y, como de plantilla se trata, no hay inconveniente en que varios escritores se unan para escribir una comedia. Desde un punto de vista literario no tiene mucho interés este saber hacer comedias aplicando invariablemente un esquema y, por ello, no me robarán mucho espacio aquí estos *autores segundones*.<sup>3</sup>

Y eso que los segundones a los que salva de la quema son “nada menos” que autores como Pérez de Montalbán, Hurtado de Mendoza, Belmonte Bermúdez o Godínez, que habitualmente llenan no pocas páginas en los estudios sobre el teatro del Siglo de Oro. Desde luego, si bajamos un poco más el nivel de exigencia artística, podemos encontrar centenares de escritores teatrales menos renombrados aun que éstos. Más allá del grado de coincidencia o discrepancia con estos críticos –cuyas afirmaciones, tan parecidas, están separadas exactamente por un siglo–, es obvio que la historiografía literaria del siglo XVII no puede permitirse el lujo de establecer un listón de calidad tan elevado y sí está obligada a fijarse en esa reata de dramaturgos de medio pelo, aunque sólo sea para ponerle nombre y apellidos a los culpables de la decadencia teatral española. Así lo apunta el propio Díez Borque, matizando sus opiniones sobre los autores menores desde la óptica de la sociología literaria:

Pero desde un punto de vista cultural entrando en los terrenos de la sociología del teatro, resulta apasionante comprobar esta uniformidad del producto cultural que anuncia, a distancia, la industrialización de

---

<sup>3</sup> José María Díez Borque, *Antología de la literatura española III. Teatro de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Guadiana, 1975, p. 467. Las cursivas son mías.

---

la cultura y la producción literaria según unos modelos repetibles hasta la saciedad.<sup>4</sup>

Éste es justamente el punto de vista desde el que quiero abordar aquí la producción teatral del siglo XVII. Más cercano, además, al espíritu ecuménico de La Barrera que al muy catastrofista de Romualdo Álvarez, en mi caso estoy convencido de que es necesario citar, no ya *muchos más nombres*, sino diría –con Saramago– que todos los nombres. No se trata de que lo merezcan: es que así se requiere desde un punto de vista estrictamente científico.

Decidí, por ello, poner al día el ya muy veterano repertorio de La Barrera y confeccionar un nuevo catálogo de dramaturgos del Siglo de Oro que mostrase qué hay más allá de los nombres más ilustres y de aquellos otros citados como sus epígonos, discípulos o imitadores.<sup>5</sup> Con las debidas disculpas por comenzar citándome, me gustaría adelantar algunos datos –creo que bien elocuentes– que arroja mi *Catálogo*. Por ejemplo, el número de autores incluidos, que suman un total de 1.107. Y es de suponer que esa cifra irá aumentando con el paso del tiempo y el transcurrir de las cada vez más abundantes investigaciones sobre el teatro clásico, como yo mismo he tenido ocasión de comprobar.

Me detendré brevemente en los detalles del incremento a que me refiero, no porque tenga mayor interés el caso que expondré, sino porque me permitirá de paso entrar en materia: en los cuatro meses escasos transcurridos desde la entrega del original de mi *Catálogo* hasta su publicación he de añadir dos nuevos nombres al censo de 1.105 autores que había registrado en primera instancia. Mis dos últimas “adquisiciones” son, en realidad, muy poco relevantes desde el punto de vista de la historia de la literatura: se trata de Sor María de San Alberto y Sor Cecilia del Nacimiento, dos monjas carmelitas que vivieron en la primera mitad del siglo XVII en un convento vallisoletano.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Díez Borque, *ibídem*.

<sup>5</sup> Héctor Urzáiz Tortajada, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002. Algunos párrafos del presente artículo proceden de la Introducción a este libro.

<sup>6</sup> Véase Blanca Alonso-Cortés, *Dos monjas vallisoletanas poetisas*, Valladolid, Imprenta Castellana, 1944; y María del Carmen Alarcón, “Tras las huellas de Sor Marcela: Sor

---

Cultivaban estas religiosas la poesía entre las paredes de sus respectivas celdas y, de tanto en tanto, el teatro, en forma de autos de Navidad representados en el propio convento. Según señala Fernando Doménech, además de ser un género de larga tradición medieval y renacentista, y que se mantiene prácticamente sin cambios, “aparece también en la obra de las carmelitas un género dramático nuevo, específico del teatro conventual, que recibe diversos nombres, *festejo*, *fiesta*, *fiestecilla*, o *coloquio espiritual*”.<sup>7</sup> Quiere esto decir que hasta en la obra del pseudo-dramaturgo más insignificante pueden encontrarse elementos de cierto interés que den noticia o sean indicio de otras manifestaciones literarias de mayor envergadura:

Los textos de ambas corresponden al primer tercio del siglo XVII. A partir de esta fecha encontramos testimonios dispersos, pero que muestran una permanencia en el tiempo y una diversidad en el espacio que parecen corroborar la impresión de varios investigadores de que son restos de una actividad cotidiana y mucho más difundida de lo que se supone.<sup>8</sup>

Aduciré, para ilustrar este asunto, otro ejemplo que me servirá además para subsanar un pequeño olvido de mi *Catálogo*. Decía, en la ficha del valenciano Ceferino Clavero de Falces, que fue éste un dramaturgo de gran éxito en los corrales de Madrid y Valencia, pero del que hoy apenas sabemos nada, pues la mayoría de sus obras se han perdido. Me lamentaba también de que aunque Restori localizó una comedia suya (*De la noche a la mañana*), ya a finales del siglo pasado, este dato ha pasado inadvertido en los catálogos posteriores. Pues bien, recientemente ha aparecido en Italia una edición de esa comedia,<sup>9</sup> que nos permite acercarnos a un dramaturgo casi desconocido. Hoy su

---

Francisca de Santa Teresa y el teatro conventual femenino del siglo XVII”, en *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, ed. Luciano García Lorenzo, Murcia, Universidad de Murcia, 2000, pp. 255-266.

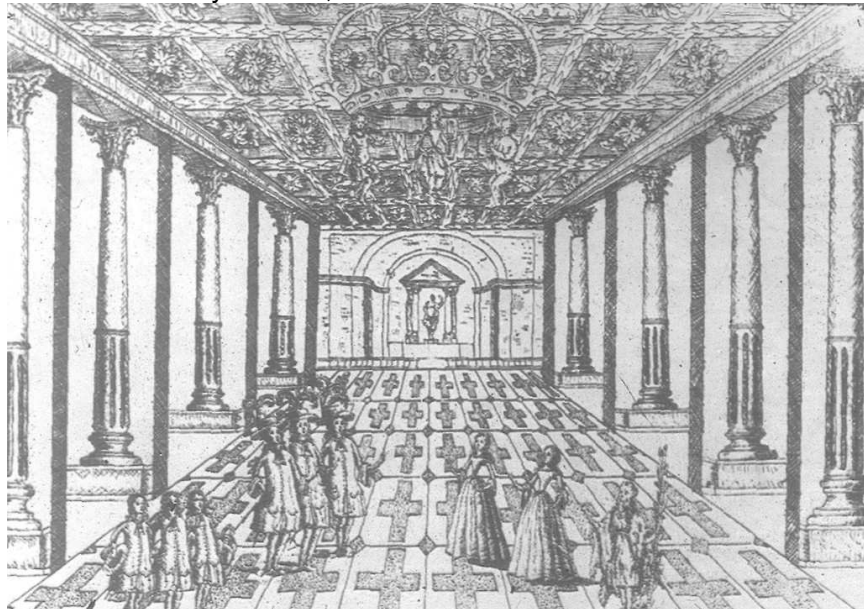
<sup>7</sup> Fernando Doménech, “El teatro escrito por mujeres”, en *Historia del teatro español (I. De la Edad Media a los Siglos de Oro)*, dirigida por Javier Huerta Calvo para la Editorial Gredos, en prensa.

<sup>8</sup> F. Doménech, *ibidem*.

<sup>9</sup> Olga Perotti, ed. Ceferino Clavero de Falces, *De la noche a la mañana*, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni, 2001.

---

nombre no nos dice –lógicamente– gran cosa, pero ¿cuántos Ceferinos Clavero pueden encontrarse? ¿Cuántos autores que en el siglo XVII alcanzaron cierto renombre han caído en el olvido más absoluto, merecido o no, pero injustificable desde un punto de vista científico? Las pocas biobibliografías modernas sobre teatro del Siglo de Oro incluyen siempre a los mismos veinte o (en el mejor de los casos) treinta dramaturgos; pero la historia de la época más importante del teatro español se escribió a base del esfuerzo (más o menos baldío, más o menos atinado) de muchas más personas, que deben tener también su sitio, si no en la Historia con mayúsculas, sí en la intrahistoria.



Escenografía para *La fiera, el rayo y la piedra*, de Calderón.

El teatro español del Siglo de Oro fue un fenómeno artístico y sociológico casi sin parangón. Ya desde finales del siglo XVI, con Lope de Vega preparando el camino hacia la Comedia Nueva, el teatro se empezó a configurar como la gran manifestación cultural del Barroco hispano, hasta llegar a convertirse en casi sinónimo de fiesta. La mayoría de las celebraciones festivas del siglo XVII están articuladas en torno al teatro, o bien lo incluyen lateralmente (las fiestas

---

sacramentales, cortesanas, burlescas), y gran parte del calendario festivo de la época está marcado, de hecho, por las representaciones teatrales: el Carnaval, el Corpus Christi, la noche de San Juan, etcétera. El teatro está en los corrales de comedias, en los palacios, en los conventos y monasterios, en colegios y universidades, y, cómo no, en la calle, con las celebraciones sacramentales. Todo el mundo parece encontrar en el teatro su diversión favorita; desde el punto de vista de la sociología literaria, pocas veces se puede encontrar mayor unanimidad, como subraya Amancio Labandeira:

Desde el siglo XVI y sobre todo desde el XVII, el teatro se convierte en España en la forma más extendida de diversión popular. No había lugar por pequeño que fuese, que no incluyera la representación de alguna comedia en el programa de fiestas patronales, o con motivo de cualquier celebración extraordinaria; hasta el punto de que el pueblo consideraba el teatro como algo suyo, y por eso, se creía con derecho a opinar y a participar como un elemento activo en su representación.<sup>10</sup>

En efecto, tan activo era ese abstracto Pueblo que se animaba en ocasiones a picar en dramaturgo. Por ello, al fijar los criterios para censar a los autores de mi *Catálogo* –cronología, lugar de nacimiento, etc.– opté por prescindir del criterio de relevancia y quise recoger a todos y cada uno de los hombres y mujeres del siglo XVII que cultivaron en algún momento cualquier género dramático, por escasa o poco brillante que fuese su producción. Así, consideré autor teatral a cualquier persona que hubiera aportado algo a la historia de la dramaturgia del siglo XVII, fuera a través de una obra impresa o manuscrita, representada o no, hecha para los teatros comerciales o para una función privada, incluso en los casos en que simplemente hay constancia documental de esa actividad creativa, aunque no haya quedado de una obra más que una referencia a su título o sus circunstancias de composición o representación.

La mencionada nómina de 1.107 autores deja bien claro que en el Siglo de Oro escribía teatro mucha más gente de la que

---

<sup>10</sup> Amancio Labandeira Fernández, "Prólogo" a Jerónimo Herrera Navarro, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993, pp. xi-xii.

---

imaginamos. Pero ¿quiénes eran? Por la extraordinaria importancia sociológica adquirida por el teatro en el siglo XVII fueron innumerables las personas de distinta condición social que quisieron probarse en esta peculiar disciplina literario-artística. Indudablemente, a muchas de ellas no se les puede considerar dramaturgos, término que parece connotar una actividad más profesional. Podemos tener por tal incluso a un escritor no profesional que escribiera teatro con alguna frecuencia, pero no así a un platero –pongamos por caso– que un buen día emborrónó algunas cuartillas con un breve diálogo para que lo representaran sus familiares y amigos el día de Navidad.

Habría que establecer, desde luego, una distinción previa entre los dramaturgos profesionales (es decir, los que vivían en exclusiva del teatro), los escritores eventuales y los *amateurs* más vocacionales. Dentro de este grupo, el paisaje ofrece variadísimas y curiosas especies, en las que vamos a espigar. La anterior mención de un platero no es tan casual: coinciden varios orfebres de esta época, tanto en la Península como en América, en cultivar los géneros dramáticos. Por ejemplo, el empresario teatral Antonio Morales, que se había dedicado a la orfebrería gran parte de su vida, acabó estrenando en el virreinato de Lima (centro de importante actividad teatral en las colonias) una comedia suya en el corral de Santo Domingo, reconstruido por él mismo y su compañía de veinte actores. Otro platero, llamado Cristóbal Palomeque, estrenó también allí, en 1622, una comedia histórica titulada *Varios sucesos de Lima*. Hasta 6 comedias escribió Manuel Pedreira, autor de origen portugués instalado en España, quien además de platero, ejerció también los oficios de delineante y espadachín.

De dramaturgos ocasionales ejercieron también personajes tan curiosos como el bailarín Blas de Aranda (autor de unos bailes teatrales representados durante el Corpus de Sevilla en 1614); el indio rebautizado como Agustín de la Fuente (que escribió un auto sacramental titulado *Comedia de los reyes*); el abogado mallorquín Jaime Pujol (autor de un *Entremés d'es tres Juans*, representado en la iglesia de Porreras); el alcalde limeño Sancho Ribera (“el Rey de Artieda peruano” a los ojos de la crítica especializada, que fue elogiosamente mencionado por el propio

---

Miguel de Cervantes y que escribió una pieza dramática sobre sus aventuras en tierras chilenas para celebrar el Corpus Christi); el estudiante Antonio Rabanal Argüelles (que el 6 de septiembre de 1686, se dirigió al Consistorio de Oviedo para exponer que él y otros “cursantes en la Universidad” de esta ciudad tenían escrita una comedia titulada *Vida y martirios de Santa Eulalia de Mérida*, y que pretendían representarla en las fiestas locales dedicadas a esa santa); el cirujano madrileño Andrés Tamayo (médico de la Armada Real y autor de un par de comedias de curioso título, *A la hambre no hay pan malo* y *Así me lo quiero*); el bachiller Villalobos (quien, quejoso de que en las fiestas del Corpus se hicieran “letras viejas que en otras partes se han representado”, se comprometió a escribir “tres fiestas, el día de Corpus, su octava y la de San Hipólito”); Jerónimo de la Fuente (boticario de cámara de Felipe III, cuya tarea dramática le granjeó los elogios de Lope de Vega y Pérez de Montalbán); el valenciano Bernardo Bonanat (maestro de Gramática y autor de dos comedias representadas en la Universidad de Valencia a comienzos de siglo); el también valenciano Pedro Juan de Rejaule y Toledo (ilustre jurista que hubo de ocultarse tras el seudónimo de Ricardo del Turia para preservar sus ocupaciones como juez criminalista); el converso malagueño Luis Enríquez de Fonseca (que llegó a ser catedrático de Medicina en la Universidad de Nápoles, y a quien le fue retirada una comedia a punto de estrenarse en Cádiz por la compañía de Pedro de la Rosa –conocidísimo empresario teatral de la época–, siendo procesado después por la Inquisición); o el doctor Jerónimo Vaca (citado también por Cervantes como “ingenio teatral castellano”, y que acabó como sacerdote de Ciempozuelos, donde estrenó un auto sacramental titulado *El niño perdido*).

Precisamente en la Iglesia encontramos una nutridísima cantera de ingenios teatrales, tanto hombres como mujeres, y de casi todas las compañías y jerarquías. Pero la Iglesia, como institución, actuaba más bien como freno del teatro que otra cosa, a través de las férreas censuras a que sometían cada obra para permitir que fuera representada o impresa. El citado converso procesado por la Inquisición no era un caso aislado; veamos el de Antonio Enríquez Gómez, uno de los escritores de segunda fila



---

más importantes del siglo XVII aunque poco conocido hoy.

Hijo de judíos conversos portugueses, Enríquez Gómez hizo carrera militar y recibió los hábitos de una orden lusa; en los años 30 estaba ya en Madrid, perfectamente integrado en los círculos literarios y teatrales. Pero poco después se inició contra él una persecución religiosa que le hizo abandonar España y cambiar de nombre; se refugió en la corte del rey francés Luis XIII y vivió allí unos años cómodos, publicando varios libros; pero al marcharse en 1656 a Amsterdam, centro de peregrinación de judíos, la Inquisición consiguió hacerle un auto de fe, quemándolo en efígie y metiéndole en la cárcel, donde murió en 1663. Gran parte de sus comedias impresas lo fueron bajo el falso nombre que utilizó desde bastante pronto, Fernando Zárata.

Otro de los dramaturgos de segunda línea que sufrió problemas parecidos fue Felipe Godínez, también hijo de conversos portugueses. Tuvo que ocultar su segundo apellido, Denís, que denotaba judaísmo, pero eso no le libró de una condena de la Inquisición en 1624, por hereje y judaizante. Posteriormente se le hizo un auto de fe, se le confiscaron sus bienes y se le desterró.

Persecuciones aparte, era frecuente tener problemas de índole menor con la Inquisición; en 1660, el dramaturgo Luis Sandoval dirigió un memorial al Santo Oficio quejándose por la prohibición de estrenar su comedia *Lo que es ser predestinado*, que planteaba el asunto del libre albedrío; un primer calificador la censuró por llevar a escena “pactos, nigromancia, aparentes visiones, medio para ejecutar el sacrílego asalto del convento”. Ciertas instancias superiores consideraron que bastaba con cambiarle el título y unos cuantos versos; pero esta benevolencia no fue unánime en el seno del tribunal inquisitorial y, tras un intercambio de alegaciones y ratificaciones con el autor, se le devolvió el original con la prohibición definitiva de que la representara, aunque no de que la leyera “a personas de talento y letras, y no a otras personas”.

Una comedia de santos escrita entre 6 dramaturgos tuvo también ciertos problemas; citando del avisador oficial Barrionuevo, en nota del 30 de octubre de 1655, se sabe que “una comedia de San Gaetano, de todos los mejores ingenios de la

---

corte, con grandes tramoyas y aparatos, estando para hacerse la recogió la Inquisición [...] La reina se muere por verla”, señala el cronista madrileño, así como que ya el 3 de noviembre, “a instancias de la reina se ha comenzado a hacer [...] habiéndola primero escudriñado muy bien la Inquisición, que se ha abreviado por darle gusto [...] fue tanta la gente que acudió a verla al corral del Príncipe que al salir se ahogó un hombre entre los pies de los demás”.<sup>11</sup> No siempre conseguía la Inquisición sus propósitos censores. En 1643 se representaba “en el sevillano corral de la Montería otra comedia de santos, *Vida y muerte de San Cristóbal*, de Juan de Benavides; la Inquisición, juzgando herética la comedia, intentó suspender una de las funciones, provocando con ello las iras del público asistente, que acabó destrozando el teatro”.<sup>12</sup>

Lo cierto es que durante todo el siglo XVII fueron continuas en el seno de la Iglesia las controversias sobre la licitud del teatro, diversión muy mal vista por un gran número de religiosos. Pero no sólo las obras de teatro y sus autores sufrían los ataques del clero más recalcitrante: también sus ejecutantes, el gremio actoral, llevaba lo suyo. Su vida, supuestamente desenvuelta y promiscua, convertía a los actores en gente deshonesto a los ojos de la Iglesia, quien les tenía privados de los sacramentos.

Es precisamente en el gremio actoral donde encontramos otro importante semillero de vocaciones dramatúrgicas, desde los directores de compañía hasta los actores especializados en papeles de gracioso, que acabaron por escribirse sus propios entremeses, pasando por los copistas y hasta los memorillas. Entre los actores pueden destacarse desde bien temprano nombres como los de Lope de Rueda –“el eslabón principal dentro de la cadena de formación del teatro breve”–,<sup>13</sup> su contemporáneo Martín de Santander o, sobre todo, Agustín de Rojas, quien sentó las bases modernas del subgénero de la loa en su libro *El viaje entretenido*, donde incluyó cuarenta de estas piezas cortas; si hemos de hacer caso al interesado –algo dado a la fabulación de

---

<sup>11</sup> Jerónimo de Barrionuevo, *Avisos del Madrid de los Austrias*, ed. José María Díez Borque, Madrid, Castalia, 1996, p. 192.

<sup>12</sup> Narciso Díaz de Escovar, *Siluetas escénicas del pasado*, Barcelona, 1914, pp. 249-253.

<sup>13</sup> Javier Huerta Calvo, *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Laberinto, 2001, p. 33.

---

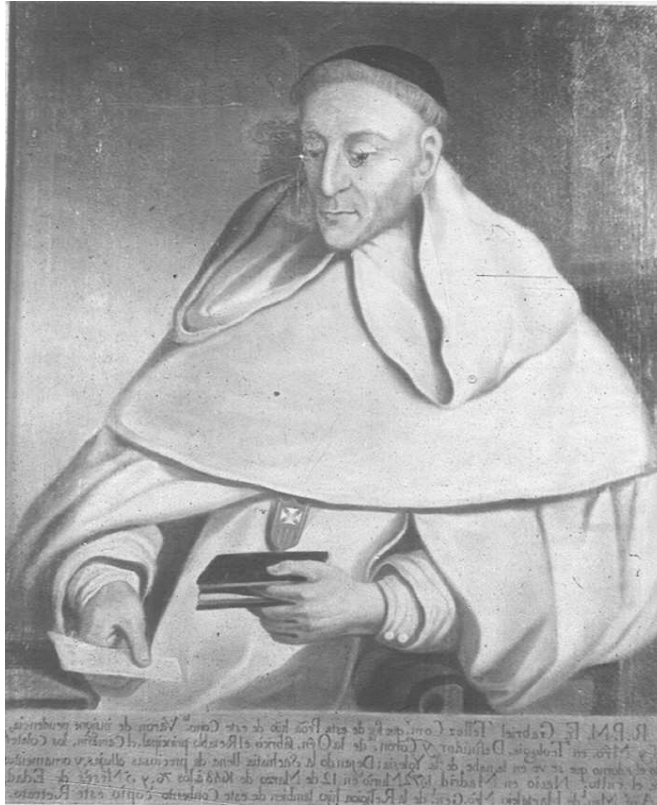
aventuras inverosímiles—, Rojas fue paje y soldado antes de iniciarse en la profesión histriónica y, al abandonar las tablas, se metió a escribano del rey y notario público de la Audiencia episcopal de Zamora, dejando “aquella gran Babilonia del mundo” del teatro.

En una época posterior cabría señalar también a Francisco de Castro, Simón Aguado, Alonso de Olmedo (miembros todos ellos de auténticas dinastías de actores de la época) o, sobre todo, Antonio Escamilla, autor de varios entremeses representados en Palacio; Escamilla escribió incluso una serie de versos de *Cada uno para sí*, sobre el propio manuscrito autógrafa de Calderón revisado por él, para alargar el papel de gracioso que había de interpretar en esa comedia.<sup>14</sup>

Entre los directores o empresarios teatrales podrían citarse los nombres de Roque de Figueroa, Bernardo de la Vega (autor de una mojiganga y un entremés representados en Sevilla, en 1673) y, sobre todo, el célebre Andrés Claramonte, que disputa la autoría de algunas comedias nada menos que a Lope de Vega (*La estrella de Sevilla*) o Tirso de Molina (*El burlador de Sevilla* o *El condenado por desconfiado*). Claramonte fue actor en varias compañías hasta formar la suya, que en 1615 fue una de las doce autorizadas por el rey a representar en Castilla; desde algunos años antes, compaginaba sus tareas empresariales con la elaboración de comedias y autos sacramentales, aunque nunca llegó a alcanzar el reconocimiento de sus contemporáneos, que le acusaban de plagiarlo y le afeaban su pobre estilo; bien es verdad que tenía un acentuado sentido del espectáculo para montar obras de gran riqueza plástica y escenográfica, de las que agradaban al público.

---

<sup>14</sup> Véase José María Ruano de la Haza, ed. Pedro Calderón de la Barca, *Cada uno para sí*, Kassel, Reichenberger, 1982.



Tirso de Molina.

Siguiendo por esta galería de oficios, veamos aquellos vinculados a Palacio y la familia real. Podría empezarse este apartado en lo más alto del escalafón, si gozase de mayor aceptación entre los especialistas la teoría según la cual el propio Felipe IV, verdadero entusiasta del teatro, llegó a hacer sus pinitos en la comedia, asesorado por sus dramaturgos de cámara, como Luis Vélez de Guevara. Precisamente el famoso autor de *El Diablo Cojuelo* compaginaba sus quehaceres literarios con el oficio de ujier de Palacio, que heredaría uno de sus hijos, el también dramaturgo Juan Vélez de Guevara, y que desempeñaría asimismo Vicente Suárez de Deza, escritor especializado en entremeses. Otros dramaturgos vinculados a la Corte fueron Gil López de Armesto (ayuda de furrier de las Reales Caballerizas),

---

Jerónimo de Cáncer (quien, a pesar de su condición de noble, acabó sirviendo como contador en casa del Conde de Luna), Bernardo de Quirós (alguacil de Corte) o León Merchante, “ejemplo de entremesista-bufón”,<sup>15</sup> que fue un ingenio notablemente jocoso a pesar de ser capellán de Palacio y Comisario del Santo Oficio. Algo parecido ocurrió en los casos de otros varios sacerdotes que mostraron luego, por escrito, un gran talento para la comicidad teatral: censores de oficio fueron Juan de la Hoz y Mota, Francisco Lanini y el severísimo Juan Navarro de Espinosa; los mismos Lope y Calderón ejercieron en algún momento esas labores censoras.

Otros religiosos vinculados al teatro fueron Juan Bautista Diamante, Francisco Navarrete, el entremesista Quiñones de Benavente, el capellán José Valdivielso –censor también de libros para el Consejo de Castilla– o Francisco de Avellaneda, canónigo de la catedral de Osma y también censor teatral; esta condición no le impidió al chocarrero Avellaneda el cultivo de los géneros teatrales más festivos, mostrándose a menudo como un poeta de agudo sentido del humor y con un cierto gusto por la procacidad, el chiste picante y la escatología. Avellaneda protagonizó una vez una anécdota bastante reveladora sobre el funcionamiento del proceso teatral en la época. Fue el encargado de escribir la comedia *El templo de Palas* y todas las piezas cómicas correspondientes; esta fiesta teatral se concibió para Palacio, pero está documentada su representación “al pueblo en el patio”; debía haber sido escrita por Calderón, pero éste cayó enfermo y fue Avellaneda el encargado de suplir al maestro, quien no pudo siquiera echarle un vistazo de aprobación al manuscrito antes de ser representado. Calderón se lo agradeció poco después cuando, ya restablecido, hizo un interesante prólogo para la edición de la comedia de Avellaneda.

El gusto de la época por el teatro tuvo como consecuencia, aparte del florecimiento de los dramaturgos aficionados, una notable profesionalización de los dramaturgos de oficio y una diversificación de las formas de producción del texto literario; probablemente más que nunca hasta entonces, la literatura se pone al servicio de la pura demanda comercial. El público

---

<sup>15</sup> Javier Huerta Calvo, *El nuevo mundo de la risa*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1995, p. 140.

---

consumía teatro a gran velocidad y pedía cada vez más, tanto en lo referente a la cantidad de obras estrenadas, como a sus características temáticas y escenográficas.

Esta avidez y el deseo de novedades tuvieron consecuencias muy curiosas a todos los niveles. En lo referente a la creación literaria, la extraordinaria demanda por parte del público obligaba a los autores a un esfuerzo adicional, del que nació un fenómeno difícilmente concebible hoy en día: las comedias escritas en colaboración. Aunque existían diferentes modalidades, lo normal era que se juntasen tres dramaturgos y se repartiesen cada uno de los tres actos de rigor. Resulta difícil imaginarse hoy en día a tres dramaturgos prestigiosos –pónganse los nombres a capricho– escribiendo juntos una obra de teatro, pero entonces casi todos los dramaturgos lo hicieron con frecuencia para economizar esfuerzos. Bien es cierto que a Lope no se le conocen muchas obras colaboradas, fenómeno que se propagó más bien a partir de 1630: sin embargo, y a tenor del extraordinario volumen de obras escritas por Lope (“mil quinientas fábulas” según él mismo, 1.800 comedias y 400 autos según su amigo Pérez de Montalbán), se supone que debió de contar con la ayuda de colaboradores dramáticos. Uno de los pocos casos conocidos de colaboración teatral de Lope es la que mantuvo en 1631 (tan sólo cuatro años antes de morir) con el mencionado Pérez de Montalbán para escribir la comedia *Los Terceros de San Francisco*, cosa que hicieron en un par de días, según ellos mismos manifestaron.

Pero si en Lope son raras estas colaboraciones, había en la época dramaturgos tan absolutamente especializados en escribir en equipo que apenas se les conocen obras individuales. Es el caso de Francisco Lanini, que escribió hasta bien entrado el siglo XVIII; todo lo que compuso solo fueron refundiciones de obras de otros autores (como el *Antonio Roca*, de Lope) y entremeses, género en el que su ingenio se mostró más original; el resto fueron comedias colaboradas con autores de segunda o tercera fila como Nicolás Villarroel, Juan Bautista Diamante o Jacinto Hurtado de Mendoza. En la *Santa Rosa del Perú* colaboró con Moreto, que murió sin dejarla terminada; la comedia *Vida, muerte y colocación de San Isidro* la escribió Lanini junto con otros cinco dramaturgos (Gil Enríquez, Villegas, Diamante, Matos Fragoso y Avellaneda) y

---

*La luna africana* hasta con ocho (los Vélez de Guevara, Moreto, Belmonte, Martínez de Meneses, Sigler de Huerta, Cáncer, Rosete y Alonso Alfaro).

El propio Calderón frecuentó las colaboraciones dramáticas: con Vélez de Guevara y Cáncer en *Enfermar con el remedio*; con este último y Zabaleta en *La Margarita preciosa*; con el mismo Zabaleta y Rojas Zorrilla en *La más hidalga hermosura*; o con Montalbán y Mira de Amescua en *El Polifemo y Circe*. Los resultados de estas obras de encargo, escritas seguramente con bastante premura, no debían de ser demasiado satisfactorios, hasta el punto de que Calderón, por ejemplo, en unas listas de sus obras auténticas que hubo de preparar en los últimos años de su vida, no incluyó ninguna de las colaboradas; es decir que, de alguna manera, si no las repudiaba, desde luego no las consideraba suyas.<sup>16</sup> Hay, sin embargo, alguna excepción: en 1636 se estrenó (no en un corral, sino ya ante los reyes en Palacio) *El jardín de Falerina*, escrita junto con Rojas Zorrilla y Antonio Coello; años más tarde, Calderón retomó título y argumento de esta comedia para hacer una nueva versión, ésta en solitario y muy distinta, que sí incluyó entre las suyas.

Otra comedia colaborada de Calderón es *El mejor amigo, el muerto*, escrita con Belmonte y, otra vez, Rojas Zorrilla en la década de los 30. Se trata de una refundición de una obra escrita años antes por Lope, *Don Juan de Castro*, otra de las prácticas literarias típicas de la época. Los dramaturgos se quedaban a veces sin ideas, sin historias para nuevas producciones que satisficieran la desatada voracidad del público, problema al que hacían frente poniendo en práctica lo que hoy llamaríamos claramente plagio: se cogía una obra de éxito de otro autor –a veces no demasiado anterior– y se rehacía a la manera del nuevo artífice, manteniendo sin disimulo el mismo argumento, personajes e incluso, en algunas ocasiones, título. El concepto de intertextualidad, tan de actualidad últimamente, imperaba en el siglo XVII oculto en modalidades diferentes: reelaboración,

---

<sup>16</sup> Germán Vega García-Luengos explica el curioso caso de *El prodigio de Alemania* en “Calderón y la política internacional: las comedias sobre el héroe y traidor Wallenstein”, *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, ed. José Alcalá Zamora y Ernest Belenguer, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, vol. II, pp. 793-827.

---

refrito, pastiche, collage, etc. Manifestaciones diversas, en definitiva, del clásico precepto de la *imitatio*, fundamental para entender el teatro del Siglo de Oro.

Hay que partir de la base de que los conceptos de originalidad artística, derechos de autor o propiedad intelectual apenas eran tenidos en cuenta en esa época, y todos los dramaturgos (desde los más modestos hasta el propio Calderón) carecían de reparos para aprovechar argumentos, títulos, escenas y hasta versos de obras ajenas, y utilizarlos en beneficio propio. Esta apropiación se manifestaba en diversos grados, abarcando desde el autor que se inspiraba en una trama de Montalbán para darle un nuevo enfoque, hasta el plagiarlo más desvergonzado, que vendía como suyo un calco de alguna vieja obra de Lope, pasando por el piadoso que volvía “a lo divino” la comedia más sensual, el chocarrero que parodiaba en una comedia burlesca las creaciones más afamadas de Guillén de Castro, o el astuto que sacaba partido a una exitosa pieza de Calderón escribiendo su continuación “no autorizada” (ya entonces existían las “secuelas”).

Como consecuencia de estas prácticas de intertextualidad, el porcentaje de obras teatrales del Siglo de Oro de autoría dudosa o desconocida es elevadísimo. Un ejemplo bien elocuente de estos problemas es la comedia de Lope *Los mártires de Madrid*, de la cual existe una versión posterior atribuida a Moreto solo, o a Moreto en colaboración con Cáncer y Villaviciosa. Esta versión se titula doblemente *Dejar un reino por otro, y mártires de Madrid*, pero el mismo texto se publicó con el título de *Los tres soles de Madrid* a nombre de Cristóbal de Monroy. Esta versión fue refundida, a su vez, en otro texto cuyos testimonios manuscritos se titulan *Mártires de Madrid* y los impresos *No hay reino como el de Dios*, y en todos ellos se atribuye esta vez a Moreto, Cáncer y Matos Fragoso. La tradición textual de estas obras se compone, por otra parte, de numerosas copias, muchas anónimas: manuscritos, sueltas, colecciones, etc. Se trata de un ejemplo extremo, y no en todas las obras hay esta complejidad de testimonios. Pero cada uno de los problemas que aparecen aquí (hasta cuatro títulos, seis autores, reelaboración, homonimia, anonimia, etc.) sí se presentan en muchísimas de las obras que integran el corpus teatral del Siglo de Oro. Los responsables



---

principales eran los avispados impresores y librereros que se dedicaban a mercadear con obras de escritores de segunda o tercera fila haciéndolas pasar por creaciones de las grandes figuras; así, muchas comedias que difícilmente se venderían a nombre de sus autores reales, se falsificaban para darlas como de Lope o Calderón (quienes tuvieron que denunciar en varias ocasiones largas listas de títulos apócrifos que se les atribuían).

Todo esto pone bien a las claras que el teatro era, desde luego, una creación literaria y una manifestación cultural, pero sobre todo un producto de consumo social y mercantil, en el que había mucho dinero por medio. Los dramaturgos profesionales no escribían obras literarias, en la mayor parte de los casos, para ser leídas, sino representadas, y por eso variaban su producción teatral atendiendo a la rentabilidad. El ejemplo que mejor representa esta circunstancia es, sin duda, Calderón: desde que fue nombrado director del teatro de Corte, en 1635, Calderón empezó a disminuir su producción para los teatros comerciales, dedicándose a las comedias mitológicas palaciegas, bastante mejor pagadas; pero el año clave es el de 1651, cuando se ordenó sacerdote: a partir de entonces escribió exclusivamente obras de encargo, es decir, autos sacramentales para el ayuntamiento de Madrid y comedias para las fiestas de los reyes.

La vinculación absoluta de Calderón con el teatro palaciego y sacramental supuso algunos cambios en la morfología de su dramaturgia y de sus técnicas escénicas. En cuanto a las comedias, el selecto público de los salones del Retiro, la Zarzuela o el Alcázar mostraba preferencia por un teatro peculiar: aunque se seguían representando comedias a la vieja usanza, las obras que se hacían *ad hoc* para ser presentadas ante los reyes y su corte solían ser de argumentos mitológicos o caballerescos, y estaban muy basadas en elementos no textuales: la música y la escenografía. En cuanto a los autos sacramentales, eran encargados por los ayuntamientos cada año para el Corpus Christi; se representaban primero ante las autoridades y luego en la calle, en plazas donde pudieran ser alineados los carros con sus tramoyas. Aunque no era lo más frecuente, en algunas ocasiones los autos llegaban finalmente a los corrales de comedias, aunque se adaptaban al nuevo espacio dramático. Para llegar a ese

---

momento, los autos sacramentales tenían que haber sido amortizados suficientemente; el ayuntamiento de Madrid pagaba una jugosa suma a Calderón por escribir las obras, pero se quedaba con los derechos de representación por muchos años, y el escritor perdía también el derecho de vender su obra a un editor, porque si el auto se imprimía, es decir, se divulgaba, les impedía revenderlo a otros pueblos y ciudades. De ahí que muy pocos de los casi ochenta autos de Calderón se publicaran en vida del autor: la mayor parte no se imprimieron hasta casi veinte años después de muerto.

Los ingresos de un dramaturgo procedían fundamentalmente de la venta de sus comedias a las compañías teatrales, no a los impresores: en 1616, Francisco de Ávila compró al empresario teatral Juan Fernández doce comedias de Lope ya muy vistas, y que podían ser impresas; el lote le costó 50 reales al impresor, mientras que el dueño de la compañía pagó a Lope 500 por cada una de ellas. A esta considerable diferencia –mayor incluso en muchos otros casos– parecen aludir los siguientes comentarios del gracioso de la comedia calderoniana *Nadie fíe su secreto*, donde se compara a las doncellas con las comedias, aludiendo a los volúmenes de doce obras en que se vendían:

Aquí la doncella vive: / ni la oigas ni la veas, / señor, hasta que se haga, / que son como las comedias. / Sin saber si es mala o buena, / ochocientos reales cuesta / la primera vez, mas luego / dan por un real ochocientas. / Déjala imprimir primero, / que comedias y doncellas, / como estén dadas al molde, / las hallarás por docenas.

Como se puede ver, el teatro era un fenómeno literario pero, sobre todo, comercial: un divertimento de masas en el que estaba interesada –económicamente hablando– mucha gente. Cuando Calderón empezó a recibir notables cantidades de la Casa Real por sus comedias mitológicas y de la Villa de Madrid por los autos, se olvidó de los teatros comerciales y jamás volvió a estrenar en un corral. Pero ese éxito profesional conllevaba un gran aumento de trabajo; desde que empezó a escribir para la Villa de Madrid, Calderón se encargaba de dos autos cada año, y lo estuvo haciendo desde la década de los 30 hasta el mismo año de su muerte (1681), en que uno de los dos que estaba escribiendo

---

hubo de ser rematado por el dramaturgo que le tomó el relevo, Antonio de Zamora. A pesar de su gran talento, a Calderón se le iban acabando las ideas y acabó repitiéndose, no de forma involuntaria, sino plenamente consciente; es decir, autoplagiándose. Insisto, al hablar de autoplagio, en que el concepto de originalidad del siglo XVII dista mucho del actual, y cosas que hoy nos pueden sorprender, en aquella época eran muy frecuentes.

Quisiera terminar enfatizando la diversidad de perfiles sociológicos que encontramos entre la nómina de dramaturgos del Siglo de Oro. Dejando a un lado a los escritores profesionales, queda claro que la musa teatral acudía a la llamada de personas de toda condición.

Habré de repasar en otra ocasión los dramaturgos que se pueden encontrar entre la nobleza y en la clase política y funcionarial de la época (cuyas obras están marcadas por circunstancias especiales que requieren mayor detenimiento), pero evocaré ahora al curioso y poco conocido Fernando de Valenzuela, un hidalgo pobre según algunos biógrafos, aunque parece que fue en realidad marqués de San Bartolomé de los Pinares y caballero de Santiago. Tras la crisis política de don Juan José de Austria, Valenzuela fue despojado de sus títulos y desterrado a Manila; aunque consiguió el indulto al morir don Juan, fue detenido por intrigas en Méjico (donde murió, por cierto, al caer de un caballo). Por sus manejos políticos se conocía a Valenzuela como “el Duende de Palacio”.

En el otro extremo del abanico podríamos situar a otro Luis Sandoval (el antes mencionado llevaba por segundo apellido Zapata, éste Mallas), escribano y mercader natural de Zamora. Sandoval escribió un entremés de *El alcalde casado*, que se representó en 1671, así como una descripción en prosa y verso de las fiestas celebradas con motivo del traslado de las reliquias de San Cucufate, “ampulosa, pero que no carece de ingenio”.<sup>17</sup>

Y entre medias, para concluir, uno que tuvo humilde cuna, pero que consiguió llegar alto: el licenciado Jerónimo Villaizán, abogado de los Reales Consejos, que alcanzó un enorme

---

<sup>17</sup> Cesáreo Fernández Duro, *Colección bibliográfico-biográfica de noticias referentes a la provincia de Zamora*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1891.

---

prestigio profesional y una gran fama como dramaturgo. Hacia 1631 obtuvo una especie de privanza literaria con Felipe IV, tan aficionado a las obras teatrales de Villaizán que, al parecer, hizo construir un pasadizo desde la plaza del Ángel al aposento real del teatro de la Cruz para asistir de incógnito a las representaciones de sus obras (el mismo sistema que, según Díaz de Escovar, utilizaba para sus visitas secretas a la “Calderona”).<sup>18</sup> Sin embargo, sus colegas recelaban en cierta forma del rápido éxito conseguido por este dramaturgo con obras como *Más valiera callarlo que decirlo* o *A gran daño, gran remedio*; Pérez de Montalbán ironizó sobre la aceptación de sus primeras tres comedias, representadas “con el mayor aplauso que jamás se ha visto”;<sup>19</sup> Quevedo le atacó con dureza en la *Perinola*; y Hurtado de Mendoza le dedicó una letrilla satírica sobre la fama exagerada que estaba consiguiendo, que hacía que todas las comedias nuevas que iban apareciendo se le atribuyeran a Villaizán. Por eso, sus enemigos empezaron a motejarle haciendo alusión despectiva a sus orígenes familiares: para ellos, el brillante letrado y escritor no era más que... “el hijo del boticario”.

---

<sup>18</sup> Narciso Díaz de Escovar, *Siluetas escénicas del pasado*, Barcelona, 1914, pp. 243-247.

<sup>19</sup> En la dedicatoria de *Sufrir más por querer más*, dice el librero Escuer que “se representó a su Majestad con tantos aplausos de su aceptación que, honrando a su autor, le mandó no la representara por entonces en otra parte”. En la copia manuscrita de esta comedia (BNM, Ms. 3.773) se anota: “A don Jerónimo de Villaizán cuando escribió una comedia que no pareció bien; después se hizo la de *Un castigo dos venganzas*, que fue suya, de que nació la competencia con Juan Pérez de Montalbán, y para averiguar la verdad hizo Villaizán la comedia de *Sufrir más por querer más*, y Montalbán la de *La más constante mujer*, que no fue tan buena y quedó vencida”.