
Actores portugueses en España en el Siglo de Oro¹

María Rosa Álvarez Sellers
(Universitat de València)

En los Siglos de Oro españoles el teatro se convierte en uno de los géneros más cultivados, pues además de la indudable calidad de sus autores y su carácter espectacular, contaba con la virtud de ser el que más fácil y directamente podía abastecer la demanda cultural de una sociedad que descubre en el escenario un espacio ideal sobre el que proyectar, a través de personajes y conflictos estereotipados, deseos que enmascaraban una realidad decepcionante y alimentaban vanas expectativas para sustentar un sistema cimentado en un pasado glorioso pero incapaz de ofrecer un presente satisfactorio. Así, lo que empieza siendo una labor de entretenimiento a cargo de compañías itinerantes encabezadas por autores-actores, un ejercicio erudito y didáctico para colegiales y universitarios o un espectáculo reservado a los cortesanos², acaba convirtiéndose en un fenómeno social de orden cotidiano regido por la ley de la oferta y la demanda, marcado por el gusto del público y una ideología nobiliaria que intenta construir un mundo a su medida —aunque no impermeable a las grietas críticas abiertas por determinadas obras— desde el que adoctrinar hacia

¹ Este artículo ha sido elaborado tomando como referencia, principalmente, el material recogido en el Proyecto de Investigación destinado a confeccionar el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, dirigido por la Dra. Teresa Ferrer Valls (Universitat de València) y financiado por la DGICYT del Ministerio de Educación y Ciencia.

² Sobre la evolución y posterior transformación de la práctica escénica cortesana, erudita y populista, véase J. Oleza, “Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca”, en *La génesis de la teatralidad barroca, Cuadernos de Filología*, III, 1-2, Valencia, Universitat de València, 1981, pp. 9-44.



el conformismo a todo aquel que no deslinde el espejismo teatral de la naturaleza, con la que éste guarda una relación solamente analógica³.

La creciente aceptación del género obliga a buscar lugares fijos para la representación, y con carácter, en principio, provisional, surgen los Corrales de Comedias, cuya fórmula perviviría durante largo tiempo. En consecuencia, proliferan las compañías de actores profesionales que recorren con su repertorio las principales ciudades españolas y pasan a Portugal, donde sabemos que representan en el *Pátio das Arcas* de Lisboa⁴. De la presencia española en el país vecino informan numerosos testimonios, pero no sucede lo mismo a la inversa, de modo que bien poco se conoce de la llegada de actores portugueses a los corrales más afamados. Parece ser, a juzgar por los datos que suministraremos a continuación, que las compañías españolas, pese a permitir y hasta caracterizarse por la movilidad de sus miembros y los cambios en función de las exigencias del Ayuntamiento y del espectáculo solicitado, no se nutren de actores lusitanos, aunque sean frecuentes las representaciones en dichas tierras. Por ello, desde estas páginas intentaremos ofrecer una primera recopilación de las

³ En el *Arte nuevo*, Lope de Vega insiste en que teatro y vida no concuerdan sino que se parecen, de ahí que la verosimilitud consista en la imitación creíble de la realidad, lo cual no implica en modo alguno que el teatro deje de ser ficción para convertirse en crónica —como recuerda, por ejemplo, la existencia de un concepto exclusivo de todo espectáculo, la “justicia poética”. Y otros autores como Alonso López Pinciano (*Filosofía Antigua Poética*), Francisco Cascales (*Tablas poéticas*) o Luis Cabrera de Córdoba, hacen hincapié también en la necesidad de diferenciar historia y literatura: “El poeta obra cerca de lo universal, atendiendo a la simple y pura idea de las cosas... el historiador a lo particular, representando las cosas como ellas son, cual pintor que retrata al natural, refiriendo las cosas como fueron hechas: el poeta, como necesariamente habían de ser o como podrían verosímil y probablemente” (Luis Cabrera de Córdoba, *De historia, para entenderla y escribirla*, citado por L. C. Pérez y F. Sánchez Escribano, *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática a base de cien comedias*, Madrid, C.S.I.C., 1961, p. 177).

⁴ Véase al respecto los trabajos de P. Bolaños y M. de los Reyes: “El Patio de las Arcas de Lisboa a finales del siglo XVII. Comparación con el corral castellano”, en *Actas del Simposio Internacional El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II* (Amsterdam, 6-10 de junio de 1988), en *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8 / I-III, 1989, vol. III, pp. 811-842; “Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1640-1697)”, en *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8 / I-III, 1989, vol. III, pp. 863-901; “La reconstrucción del Patio de las Arcas de Lisboa tras el incendio de 1697”, *Philologia Hispalensis*, IV (Homenaje al prof. D. Juan Collantes de Terán), fasc. I-II, 1988, vol. 3, pp. 433-458; “Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1580-1607)”, en *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, Kassel, Reichenberger, 1990, pp. 63-86; “La influencia del teatro español en Portugal (1580-1755). Estado de la cuestión”, en *Actas do Primeiro Congresso Luso-Espanhol de teatro* (Coimbra, 23-26 de septiembre de 1987), Coimbra, Livraria Minerva, 1992, pp. 61-82.

noticias sobre actores portugueses que en un futuro ayude a completar y dar a conocer una posible nómina de los mismos y de su actividad en la dramaturgia española.

Las primeras noticias que tenemos aluden a un matrimonio de músicos nacidos en Lisboa, Isabel de Acosta y Miguel Barbosa (o Barbora), que en 1619, formando parte de la compañía de Diego Vallejo, representaron durante las fiestas del Corpus de Sevilla. En el mes de febrero de 1620 Diego Vallejo, que deseaba reforzar su compañía porque debía ofrecer treinta y siete comedias en Córdoba, volvió a contratarlos por espacio de un año a partir del Miércoles de Ceniza, pero lo último que sabemos es que del 14 de febrero al 3 de marzo dicho autor, Segundo de Morales y el músico portugués, habían realizado dieciocho representaciones en el teatro de la Calle de las Comedias en Córdoba⁵.

Mayor importancia tuvo, sin duda, Ambrosio Duarte, músico y compositor famoso, natural también de Lisboa, hijo de Francisco Álvarez y Margarita Duarte y casado con la actriz María de Prado⁶. De su actividad teatral comenzamos a dar cuenta en la década de 1640, pues un documento fechado en Málaga el 5 de marzo de 1642 constata que dicho actor y músico estaba en la ciudad con los autores de comedias Juan Acacio Bernal y Francisco de Gálvez, y que renovaba su contrato con el primero —en cuya compañía llevaba un año—, comprometiéndose a asistir a todos los ensayos y representaciones en calidad de músico, compositor y bailarín, por lo que cobraría doce reales y dispondría de dos cabalgaduras para transportar la ropa en sus viajes⁷; desde enero de 1643 hasta Carnaval del año siguiente pertenecía, como músico, a la compañía de Luis López Sustaete, que actuaba en Madrid. En 1645 pasó a formar parte, con su mujer, de la compañía de su suegro, Antonio de Prado, en Valladolid, a la que también pertenecían Mariana de Morales Vaca, Juan de Esguriguillas, Francisco Ortiz y Rafael Arques. Sin embargo, pronto empiezan los problemas con la justicia: una orden fechada en Madrid el 10 de febrero de 1646 impedía

⁵ Cf. F. Rodríguez Marín, “Nuevas aportaciones para la historia del histrionismo español en los siglos XVI y XVII”, *Boletín de la Real Academia Española*, I, 1914, p. 340 y R. Ramírez de Arellano, *Nuevos datos para la historia del teatro español: el teatro en Córdoba*, Ciudad Real, 1912, p. 48.

⁶ Se casaron el día 30 de marzo de 1643, según E. Cotarelo y Mori, “Actores famosos del siglo XVII. Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez”, *BRAE*, II, 1915, p. 450 y H. E. Bergman, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses, con un catálogo biográfico de los actores citados en sus obras*, Madrid, Castalia, 1965, p. 455.

⁷ Cf. A. Llorden, “Compañías de comedias en Málaga (1572-1800)”, *Gibraltar. Revista del Instituto de Estudios Malagueños*, 27, 1975, p. 190.

a los autores Antonio de Prado y Antonio de Rueda, elegidos para representar los autos del Corpus, así como a los miembros de sus compañías, abandonar la villa, lo cual fue notificado a todos ellos, incluido Duarte, que trabajaba con Prado; pero ese mismo mes el Conde de Castrillo, protector de las fiestas del Corpus de Madrid, otorga una comisión al Corregidor de Segovia para que detenga, embargue sus bienes y devuelva a Madrid a Ambrosio Duarte y su mujer, que habían desobedecido la mencionada orden. Al parecer habían huido a Segovia porque el 11 de febrero, en Madrid, se había ordenado el embargo; al ir a efectuarlo, sólo encontraron en su casa un arca, y María de Prado declaró que la llave la tenía su marido. El alguacil sopesó el arca y llegó a la conclusión de que debía estar vacía, pero al advertir que Ambrosio Duarte estaba en la calle le pidió la llave, que aquel dijo no tener, y antes de que el alguacil pudiese obligarlo a ir a casa a buscarla, escapó y no pudo prenderlo. El alguacil encontró en la calle al Regidor comisario Valdés y ambos fueron a casa de Duarte, pero éste se había marchado a Segovia con su mujer sin pagar el alojamiento. Fueron luego al Corral del Príncipe, donde estaba representando Antonio de Prado, pero ni éste los había visto, ni estaban en el corral. Por ello, el 21 de febrero los Comisarios decidieron enviar un alguacil a Segovia para detener al matrimonio y traer en su lugar a los actores Lorenzo Escudero y Bernarda Manuela para representar en las fiestas —o buscarlos allí donde estuvieran, ya que por una carta sabemos que el Conde de Castrillo consideraba conveniente que los actores Lorenzo Escudero y Bernarda Manuela representaran en las fiestas del Corpus en Madrid, y mandaba prender, embargar sus bienes y encarcelar en Madrid a los fugados, que se habían ido a Segovia sin permiso⁸.

Tras el percance referido, volvemos a tener noticias en 1651, pues consta una obligación fechada en Madrid el 18 de abril por la que los miembros de la compañía de Antonio de Prado acordaban seguir juntos bajo la dirección de Francisco García “el Pupilo”, que el 1 de junio se compromete a ir a Toledo y realizar veinte representaciones consecutivas a partir del día 24 de dicho mes. Un año después, Ambrosio Duarte y su mujer figuraban entre los miembros de la compañía que Juan Vivas y Gaspar de Valdés estaban formando en Madrid para actuar durante las fiestas, él como músico y cantante y representando vejetes, y ella segundas damas y bailando. Vuelven a cambiar de compañía, pues

⁸ Cf. N. D. Shergold y J. E. Varey, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón 1637-1681. Estudio y documentos*, Madrid, Ediciones de Historia, Geografía y Arte, S.L., 1961, pp. 63-64.

en 1653, 1655 y 1656 pertenecían a la de Diego Osorio en calidad de músico y segunda dama respectivamente, y en 1657 regresan a la de Francisco García “el Pupilo”, pues al igual que éste y los actores de las compañías de Pedro de la Rosa y Diego Osorio, recibieron una notificación que les impedía dejar la Corte hasta que se decidiera cuáles representarían los autos del Corpus.

El 15 de octubre de 1658, en Madrid, Ambrosio Duarte redacta su testamento —actuando como testamentarios su mujer y su cuñado, Sebastián de Prado—, donde expresa su deseo de ser enterrado en la Parroquia de San Sebastián y nombra heredera a María de Prado, a no ser que aún vivieran sus padres, con los que no tenía contacto desde que abandonó Lisboa hacía unos veinte años “y entonces tendría su padre unos 70 años y su madre unos 50”⁹, en cuyo caso éstos serían los herederos y María de Prado recibiría su dote, arras y gananciales, además del tercio y remanente de la quinta parte de sus bienes.

Continúan los cambios de compañía: en 1659 representa en Zaragoza en la de Bartolomé Romero, pero tras el Carnaval pasa, con su mujer, a la de Sebastián de Prado, donde volveremos a encontrarlo en 1661 y 1662; en 1663 pertenecía a la de José Carrillo, en 1664 a la de Toribio de la Vega, y en 1665 a la de Bartolomé Romero, año en que falleció en Madrid —con posterioridad al 17 de julio, pues ese día asistió al cabildo de la Cofradía de la Novena¹⁰.

También nace en Lisboa Vicente de Olmedo, hijo de los representantes Alonso de Olmedo Tufiño y Jerónima de Omeño, y hermano de Alonso de Olmedo “el Mozo”, Jerónima, María y Juana de Olmedo, todos actores excepto la última¹¹. Se casó con Francisca Bezón y fue bailarín¹² y actor durante poco tiempo, “pues quando murió hauia más de cinquenta años que las hauia dejado [las tablas]... se mantubo hasta pocos días antes que muriese lleuando su espada y daga en zinta”¹³. De su relación con los escenarios comenzamos a saber en 1631, año en que la compañía de Alonso de Olmedo y Tufiño y los hijos del autor fueron recibidos en el Cabildo del 29 de octubre¹⁴. Pero más importante sin duda es la

⁹ C. Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Primera Serie*, Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901, p. 183.

¹⁰ Cf. N. D. Shergold y J. E. Varey (eds.), *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, Londres, Tamesis Books, Fuentes para la Historia del Teatro en España, II, 1985, p. 304.

¹¹ Cf. *Ibidem*, p. 155 y pp. 306-307.

¹² Cf. H. A. Rennert, *The Spanish Stage in the time of Lope de Vega*, New York, The Spanish Society of America, 1909, p. 543.

¹³ Cf. N. D. Shergold y J. E. Varey (eds.), *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España, op. cit.*, p. 361.

¹⁴ Cf., *Ibidem*, p. 155.

constancia de la cédula firmada por el Rey el 20 de mayo de 1647 por la que otorgaba a Alonso de Olmedo y Tufiño y a sus descendientes el privilegio de poder tener oficios públicos “reales y conzejiles” en cualquier ciudad, villa o lugar del reino, “no enbargante que haiais sido autor de comedias”¹⁵. Al parecer, Vicente de Olmedo fue quien evitó la muerte del primer marido de la actriz Eufrosia María Reina, que huyó a Portugal con una compañía de actores y en Lisboa planeó el crimen¹⁶. Aparte de este hecho curioso, sabemos que Vicente de Olmedo y su mujer pertenecieron a diversas compañías, tales como la de Jerónimo de Ávila y la de Juan Pérez de Tapia en 1657, o la de Diego Osorio en 1659, pero desconocemos durante cuánto tiempo siguió actuando, pues el 8 de marzo de 1676 se celebró un Cabildo en el que Vicente de Olmedo revalidó su nombramiento como Mayordomo perpetuo y Tesorero de la capilla que los actores poseían en Sevilla debido a su constante presencia en el lugar, y con la obligación

¹⁵ El documento, dirigido a Alonso de Olmedo, hace alusión expresa a que “por haver sido autor de comedias estais ynabilitado de poder tener oficios publicos reales ni conzejiles”, de ahí la importancia del mismo. *Ibidem*, p. 338.

¹⁶ El verdadero nombre de la actriz y autora Eufrosia María Reina era Catalina Hernández, y quizá su padre fuera portugués, pues su madre se casó en Lisboa con un corredero del Correo Mayor (N. D. Shergold y J. E. Varey (eds.), *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, op. cit., p. 421). C. Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1804, vol. II, pp. 47-48, da cuenta del suceso en los siguientes términos: “Hacese aqui mencion de esta Farsanta por aumentar la Cronica de casos raros, que suelen suceder en este mundo. Vivía en Sevilla casada con un Maestro de sillas de caballo, o con un Guarnicionero, y disgustada de su marido, e incorporada en una Compañia de Comediantes, huyó á Portugal. Desde aquel Reyno escribió á cierto íntimo conocido suyo que la hiciese la merced de enviudarla. Supolo Vicente de Olmedo, el marido de la Bezona, y este lo comunicó al de la Eufrosia, aconsejandole que se ausentase: y él acerto á esconderse tan bien, que de esta ausencia se originó la voz de que había muerto: cuya muerte confirmaron varias certificaciones de sugetos que deponian de ella, y uno de los que afirmaban que había asistido al entierro del Guarnicionero Sevillano era Francisco Corbalan; y para que nada faltase á la puntualidad del caso se averiguó que estas certificaciones las traxo un arriero, llamado Juan del Sol. Hacia la Eufrosia damas con aceptacion bastante general el año de 1684 en Valencia, y en Madrid el de 1695, quando considerandose viuda sa casó primeramente con Carlos de Salazar, y muerto este en la villa de Elche, casó segunda vez con Damian de Castro: y viviendo en paz con este nuevo marido, y aplaudida en las Tablas de Madrid, resucitó digamos el primero, ó el Maestro de sillas, que yendo á ver la Comedia conocio á su muger, y por temor de algun contratiempo no quiso manifestarse abiertamente sino por medio de un papel, que al salir del Corral le echó en la silla, y conociendo la letra de su primer marido, se delató á la Inquisicion, que la dio por libre; pero ordeno que se apartase del postrer marido. Si bien ella no volvió á cohabitar con el primitivo. Retirose ultimamente á Sevilla á un hospital, donde murio exemplarmente”. La *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, op. cit., p. 421, resume también este episodio.

de informar sobre las cuestiones económicas “a quien fuere parte”¹⁷. Francisca Bezón murió en Madrid el 2 de enero de 1703, y su marido en 1718.

Otro portugués, músico como Ambrosio Duarte, de cuya actividad dramática en España tenemos noticia, es Juan Serqueira¹⁸ de Lima, quien estuvo casado con Teresa Garay, de la que se separó, y luego con doña María de Prado, que no fue actriz.

En 1671 Serqueira y Teresa Garay pertenecían a la compañía de Juan Correa, con el que, además de otros actores, habían firmado un convenio el 21 de febrero en Badajoz para formar compañía desde el Domingo de Resurrección de ese año hasta el Martes de Carnaval del siguiente, y en el mes de septiembre realizaron cuarenta representaciones en Córdoba. Debió ganar popularidad como músico, pues en 1673 pertenecía, como arpista, a la compañía de Diego Antonio —que tenía que hacer cincuenta representaciones en Málaga a partir del 1 de diciembre—, al tiempo que negociaba con los autores Juan Manuel y Bernarda de Rueda —que el 13 de noviembre habían concertado con el arrendador de la Casa de las Comedias de Córdoba ofrecer cuarenta representaciones a partir de Pascua de Resurrección del año siguiente—, y en 1676 figuran, entre los gastos previstos para las fiestas del Corpus de Madrid, 2.300 reales destinados a pagar el traslado del matrimonio desde Granada a dicha ciudad¹⁹.

¹⁷ N. D. Shergold y J. E. Varey (eds.), *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, op. cit., p. 361.

¹⁸ Sobre la grafía del primer apellido de este músico portugués hay distintas versiones. Aparece como “Serqueira” en N. D. Shergold y J. E. Varey (eds.), *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, op. cit., p. 198, como “Sequeiros” en N. D. Shergold y J. E. Varey, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón 1637-1681. Estudio y documentos*, op. cit., p. 313, “Sequirá” o “Sequeyra” en N. D. Shergold y J. E. Varey, *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books, Fuentes para la Historia del Teatro en España I, p. 82 y p. 162 respectivamente, “Sequeira” en A. Llorden, “Compañías de comedias en Málaga (1572-1800)”, *Gibralfaro. Revista del Instituto de Estudios Malagueños*, 28, 1975, p. 130 y como “Zerqueira” en R. Aguilar Priego, “Aportaciones documentales a las biografías de autores y comediantes que pasaron por la ciudad de Córdoba en los siglos XVI y XVII”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 84, 1962, p. 302. El segundo apellido es una aportación de N. D. Shergold y J. E. Varey, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón 1637-1681. Estudio y documentos*, op. cit., p. 309.

¹⁹ Según un documento fechado en Madrid el 22 de abril de 1676, Juan de Sequeyra presentó la siguiente lista de gastos: tres mulas que trajo desde Granada para él, un criado y el mozo de mulas, cada una a 236 reales, lo cual hacía un total de 708 reales, otras tres mulas para su mujer, que ascendían a 708 reales, cuatro arcas de ropa de unas 30 arrobas a 22 reales cada una, o sea, 660 reales, y comida para él y su mujer por valor de 800 reales. Al dorso consta la orden de abonarle 2.300 reales en concepto de viaje, ropa y comida de ambos desde Granada a la Corte (Cf. N. D. Shergold y J. E. Varey, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón 1637-1681. Estudio y documentos*, op. cit., p. 309).

El traslado era más complicado de lo que podría suponerse, pues las deudas contraídas por Serqueira con Juan Manuel, autor de la compañía en la que se encontraba, ascendían a 3.106 reales, además de 500 reales que debía en la posada, e impedían su marcha de la ciudad. Para saldarlas, Manuel Vallejo, responsable de haber solicitado la presencia del músico portugués en Madrid para representar dos autos sacramentales en el Corpus, recibió del Corregidor y los Comisarios madrileños la cantidad de 3.600 reales, que debería restituir posteriormente²⁰. Las habilidades musicales de Serqueira quedan fuera de duda no sólo por lo referido, sino también porque, una vez en Madrid, recibió 192 reales por las enseñanzas impartidas en la compañía de Antonio de Escamilla²¹.

Continúa su éxito, y en 1679 seguía en la compañía de Manuel Vallejo, que comenzó a ensayar el 16 de noviembre y representó, en el Salón del Buen Retiro de Madrid, las obras *Psiquis y Cupido* —el 3 de diciembre, con la compañía de José de Prado— y *Faetón* —el 22 de diciembre en el cumpleaños de la Reina Madre—, en el Salón del Alcázar de Madrid *La púrpura de la rosa* —el 18 de enero de 1680, en el cumpleaños de la Archiduquesa— y en el Coliseo del Buen Retiro *Hado y divisa de Leónido y Marfisa* —con la compañía de José de Prado, del 3 al 5 de marzo, Domingo, Lunes y Martes de Carnaval, para celebrar el matrimonio de Carlos II—, de todas las cuales compuso y ejecutó la música Juan Serqueira. En 1681 vuelve a representar en el Corpus de Madrid formando parte de la compañía de Jerónimo García, y en 1685 en Palacio, pues existen dos listas, sin fechar, que recogen los gastos de las tres comedias representadas por la compañía de Manuel de Mosquera, *Apolo y Leucotea* —el 22 de diciembre de 1684 en el cumpleaños de la Reina Madre—, *El laberinto de Creta* —el 6 de enero de 1685 en el cumpleaños de la Emperatriz— y *El segundo Escipión* —el 18 de enero en el cumpleaños de la Archiduquesa— en las que figura, en el apartado de sobresalientes, el pago de 900 reales a Juan Serqueira en calidad de músico y compositor, y en 1686 una carta fechada el 25 de abril del Secretario José Mendieta al Condestable de Castilla, informa de la preparación de una representación en el Coliseo del Buen Retiro de Madrid el día 1 de mayo, en la cual “los versos cantados que a añadido Diamante los esta poniendo Sequeyra”²².

²⁰ Cf. N. D. Shergold y J. E. Varey, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón 1637-1681. Estudio y documentos*, op. cit., p. 308.

²¹ *Ibidem*, p. 316.

²² N. D. Shergold y J. E. Varey, *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, op. cit., p. 171 y p. 250.



Pero no todo son noticias de orden teatral: en 1691 fue detenido por la Inquisición por haber hecho retratar muerta a Bernarda Manuela “la Grifona”, con quien había estado amancebado²³. No obstante, en 1695 lo encontramos en la compañía de Andrea Salazar, con la que en 1696 representa *Apolo y Climene* —el 4 de marzo, Domingo de Carnaval, en el Alcázar de Madrid ante los Reyes y con la compañía de Carlos Vallejo— y *El laberinto de Creta* —el 5 de marzo, Lunes de Carnaval.

Los otros portugueses que participan en la práctica escénica española no alcanzan la misma notoriedad. José Rivero, también lisboeta, fue criado de la comedia, cobrador y guardarropa, y se casó con Manuela Ruiz, criada de la comedia. Debió actuar también, siquiera ocasionalmente, pues un protocolo fechado en Tudela el 10 de febrero de 1698, señala su compromiso de representar, en la compañía de José Antonio Guerrero, los papeles que indicara el autor²⁴. Murió en Madrid dos años después.

Peor suerte tuvo el portugués José de Espinate, que comenzó su actividad teatral en Zaragoza en 1704²⁵ haciendo papeles de segundas barbas en la compañía de José de la Rosa y Ardara; en 1705 se trasladó con ésta a Burgos, donde quedó tullido y permaneció catorce años postrado en una cama hasta su muerte, en agosto de 1719²⁶.

Por último, a principios también del siglo XVIII, los portugueses Juan Antonio de Urrieta y su hija Mariana de Urrieta, desarrollan una carrera teatral de la que apenas tenemos noticias. El padre fue vendedor de aguas compuestas antes de entrar en el teatro, en el que se introdujo como cobrador en Madrid, en la compañía de verano de Manuel Frezneda Pezoa y Francisco Londoño, a la que pertenecía Mariana. Durante la temporada de 1717-18, Juan Antonio de

²³ «Estubo preso el año 1691 en la Ynquisizion, de adonde salio con gran credito y asi se tiene por zierto le levantaron algun testimonio. (...) El haverle puesto preso en la Ynquisizion fue porque estando amanzevado con la *Grifona* haviendo esta muerto la hizo retratar difunta y puso en un nicho la pintura con dos cortinas y de noche le enzendía dos luzes y rezava el rosario delante del retrato» (N. D. Shergold y J. E. Varey (eds.), *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, op. cit., p. 198).

²⁴ Cf. M. T. Pascual Bonis, *Teatros y vida teatral en Tudela: 1563-1750. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books-Gobierno de Navarra, 1990, pp. 173-178.

²⁵ Aunque la actividad teatral de José de Espinate, Juan Antonio y Mariana de Urrieta y Catalina María de Chaves y su familia se sitúa a comienzos del siglo XVIII, hemos incluido las noticias referentes a los mismos por considerarla todavía representativa del modelo y estructura dramáticos del siglo precedente.

²⁶ Murió “con especial ejemplo de todos y en buena opinión”. N. D. Shergold y J. E. Varey (eds.), *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, op. cit., p. 357.

Urrieta estuvo en Lisboa en la compañía de José Ferrer, formada además por Juan Bautista Ventura, apuntador, Antonio Ruiz y su mujer, María de Villavencio, la primera dama —cuyo nombre no se cita—, “mujer de Manuel o Antonio Araujo”, arpista, que vino de Madrid con su marido y toda su familia, y Prudencio Zapata. Representaron desde el 18 de mayo de 1717 hasta el 1 de marzo de 1718, sin descansar en julio ni agosto, a pesar de las obras que se estaban realizando en el *Pátio das Arcas* de Lisboa²⁷.

Así pues, la labor de actores portugueses durante la época áurea de nuestro teatro está escasamente documentada, y la participación de los mismos en las compañías españolas no es, como hemos visto, de especial importancia, limitándose apenas a cumplir funciones musicales, en las que destacaron Ambrosio Duarte y Juan Serqueira.

Mayores dificultades ofrece aún el atestiguar la presencia de actrices lusas que destacaran en el panorama teatral aurosecular. Sí sabemos de algunas que reciben el apodo de “Portuguesas”, sin que llegue a aclararse si es debido a su nacimiento o a otro tipo de vinculación con aquellas tierras. Es el caso de las hermanas Inestrosa, Ángela Francisca y Beatriz, hijas de Manuel Jerje y Ana de Torres. El 26 de abril de 1631 fueron recibidas en la Cofradía, con sus padres y su hermana Juana de Mendoza, como miembros de la compañía de Manuel Vallejo, con la que también se comprometieron a representar en Madrid durante el Corpus de 1639. Sin embargo, no debieron cumplir lo acordado, pues una orden del 30 de marzo las amenaza con permanecer arrestadas en su casa y tener que pagar una multa de 200 ducados cada una si no acudían a los ensayos, a lo que ellas respondieron que no habían llegado a un acuerdo con Vallejo sobre su salario, y si se les daba lo que “a otras de su calidad” cumplirían con el compromiso²⁸. Dos años después, Ángela Francisca se ve envuelta en un turbio asunto del que poseemos escasa información: el 6 de febrero de 1641, alrededor de las cuatro y media, el actor Laurencio Hurtado fue herido en el pecho mientras representaba en el corral de la Montería de Sevilla, y posteriormente se procedió criminalmente contra sus agresores, entre los que figuran la mencionada actriz —que representaba primeras damas en la compañía

²⁷ Cf. P. Bolaños y M. de los Reyes, “Presencia de comediantes en Lisboa (1700-1755)”, en Y. Campbell (ed.), *El escritor y la escena. Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (18-21 de marzo de 1992, Ciudad Juárez)*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993, pp. 246-247.

²⁸ Cf. N. D. Shergold y J. E. Varey, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón 1637-1681. Estudio y documentos, op. cit.*, p. 16.



de Lorenzo Hurtado— y don Diego de Robledo²⁹, pero nada más sabemos del caso, ni acerca de los posibles motivos ni de las consecuencias de tal actuación, pues en 1642 Ángela Francisca seguía actuando en Sevilla en la misma compañía, y con su hermana Beatriz participó, junto a Lorenzo de Prado, en los autos del Corpus. La última noticia sobre la actividad teatral de ambas es la siguiente:

En vista de la escasez de compañía este año para hacer la fiesta, como decía el representante de Luis López, Lorenzo Hurtado y Diego Robledo trataron de improvisar una para dar algunas representaciones en el Coliseo y a la fiesta del Corpus con la compañía que se había formado las dos hermanas Angela Francisca y Beatriz Inestrosa, que, retiradas ya de la escena vivían en Sevilla, según consta en una petición que de ellas se conserva en el Archivo del Ayuntamiento solicitando alguna ayuda de costa³⁰.

A diferencia de las actrices citadas, sí conocemos la razón por la que Petronila —o Petronela— Jibaja —o Quirante— fue apodada también “la Portuguesa”: su larga residencia en Lisboa, donde fue celebrada por su belleza y habilidad artística, fue la causa de tal sobrenombre, y no su nacionalidad. De ella dice la *Genealogía* que “Estubo en Lisboa mucho tiempo y aun se dijo que no mal parezida de el Rei, por cuio motivo, y de las desconfianzas de la Reina, se salió de Lisboa y se vino a esta Corte con muchas combenienziyas y mui buenas alajas y ricas galas, que con el deseo de verlas acudía la jente más que por su representazió”³¹; debió regresar alrededor de 1720, pues un año después sabemos que representaba en la compañía de José de Prado, con quien se casó y tuvo un hijo deforme que falleció al poco tiempo³². Mercedes de los Reyes y Piedad Bolaños aventuran que quizá se trate de la “Gibaya Fontes” a la que alude Tomás Pinto Brandão en su “Relassão da comedia *Tambien se ama en el abismo*, traduzida em Portuguez E aplicada a hũ bofetao que a Segunda Dama da comedia, a pequena, deu na Primeira, a grande, dentro do vestuario”³³.

²⁹ Cf. J. Sánchez Arjona, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, 1898, p. 343.

³⁰ *Ibidem*, p. 358.

³¹ N. D. Shergold y J. E. Varey (eds.), *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, *op. cit.*, pp. 569-570. La noticia queda recogida también en P. Bolaños y M. de los Reyes, “Presencia de comediantes en Lisboa (1700-1755)”, *op. cit.*, p. 244.

³² N. D. Shergold y J. E. Varey (eds.), *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, *op. cit.*, pp. 569-570.

³³ P. Bolaños y M. de los Reyes, “Presencia de comediantes en Lisboa (1700-1755)”, *op. cit.*, p. 244.

También fue llamada “la Portuguesa” la actriz Catalina María de Chaves, que se inició en el teatro con su padre, el arpista Manuel Jacinto, “el Portugués”³⁴, representando pequeños papeles: en 1700 ambos pertenecían a la compañía de Juan de Cárdenas en Madrid, donde hacía quintas damas³⁵. En esta ocasión el apodo debió heredarlo de su progenitor, que había permanecido algún tiempo en Portugal, aunque no parece suceder lo mismo con sus hermanos, algunos de los cuales también tuvieron contactos con el mundo de la farándula: Juan, Diego —arpista—, Teresa Rita Feliciano —en 1702 era arpista de la compañía de Gregorio Antonio en Madrid, donde falleció el 9 de octubre—³⁶, Fernando —arpista en un colegio de Granada—³⁷, y Francisco —miembro de la compañía de José Andrés en 1703³⁸.

Pocos son, como hemos visto, los datos que podemos constatar referentes a la presencia de actores portugueses en España en los años de máxima actividad teatral. Si bien está documentado que las compañías españolas viajan con frecuencia a Portugal, síntoma de evidente interés por el teatro en el país vecino, es curioso comprobar la ausencia de un intercambio efectivo de actores. En las ciudades portuguesas se representaba en castellano y se imprimían comedias de dramaturgos españoles³⁹, y las mejores compañías de actores españoles eran llamadas a representar en el *Pátio das Arcas* de Lisboa cada año; éstas no tenían una estructura fija y podían renovar sus miembros cada temporada sin que, en la mayoría de ocasiones, los compromisos adquiridos fuesen obstáculo

³⁴ En realidad se llamaba Pedro de Chaves, y aparece también alguna vez como Jacinto de Chaves; natural de Trujillo, se casó con la ecijana María Narváez Pérez y Ardón, que no fue actriz. Cf. N. D. Shergold y J. E. Varey (eds.), *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, op. cit., pp. 272-273 y p. 501.

³⁵ Cf. *Ibidem*, pp. 272-273 y p. 501.

³⁶ Cf. *Ibidem*, p. 558 y p. 273. Su muerte consta en la Carta de Difuntos de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena de 1703.

³⁷ Cf. N. D. Shergold y J. E. Varey (eds.), *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, op. cit., pp. 272-273.

³⁸ Cf. N. D. Shergold y J. E. Varey (eds.), *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, op. cit., p. 273.

³⁹ Lamenta ese exclusivismo lingüístico Manuel de Galhegos en el *Templo da Memória* (1636): “A lingua portugueza como não é hoje a que domina, esqueceram-se d’ ella os engenhos, que com seus escriptos a podiam enriquecer e autorisar; e quem agora se atreve a sair ao mundo com um livro de versos em portuguez arrisca-se a parecer humilde; pois escreve n’ uma lingua cujas phrases e cujas vozes se usam nas praças; o que não deixa de ser embaraço para a altiveza; que as palavras de que menos usamos sôam bem e agradam em razão da novidade e por isso os rhetoricos lhe chamam peregrinas” (citado por T. Braga, *História da literatura portuguesa. Os Seiscentistas*, Vila de Maia, Imprensa Nacional, 1984, vol. III, p. 427).



para alterar la formación de las mismas, lo cual podría haber favorecido la inclusión de actores lusos, que no debían tener excesivos problemas para cambiar de idioma. También es cierto que ignoramos la procedencia de muchos actores, pero ni siquiera los nombres ayudan a poder pensar en algún origen extranjero. Conocidos actores españoles alcanzaron notoriedad en Lisboa, en cambio los portugueses sólo parecen ser solicitados como músicos o bailarines, tal y como sucede con un tal Juan Rodríguez, contratado en 1600 en el Corpus de Sevilla para ejecutar una danza de “Los Portugueses” con doce figuras, ocho hombres y cuatro mujeres⁴⁰.

La escasez de noticias nos lleva a aventurar la hipótesis de la ausencia en Portugal de una actividad dramática nacional que pudiéramos considerar, si no equivalente, al menos paralela a la desarrollada en España en su momento de apogeo teatral, pese a contar Lisboa con tres locales destinados a ello: el *Pateo da Bitesga*, el *Pateo das Fangas da Farinha* y el *Pateo da Rua das Arcas*. El más antiguo es el primero, del que no se conoce la fecha exacta en que comenzó a funcionar, pero sabemos que el 6 de julio de 1591 el empresario Fernão Dias Latome empezó a pagar al *Hospital de Todos os Santos* la parte que le correspondía por el privilegio que tal institución tenía para autorizar los espectáculos.

o teatro que Fernão Dias Latorre edificou em 1591, com prévio acordo do Hospital (Betesga, depois Arcas), já era coberto. E é aqui que o alfacinha virá aplaudir Lope, Tirso, Calderón e Vélez de Guevara —que da “matéria” de Portugal tiraram não poucas histórias—, interpretados por companhias famosas, como, por exemplo, as de Cosme Pérez, Heredia, María Riquelme, Antonio Escamilla e Garcés. Aplaudirá também as peças dos autores portugueses que, seguindo a moda, usarem do castelhano, pertencendo, portanto, de pleno direito, à história do teatro espanhol: Pedro Salgado, Jacinto Cordeiro (que também escreveu algumas peças em português) e o próprio Matos Fragoso⁴¹.

⁴⁰ P. Bolaños y M. de los Reyes, “Presencia de comediantes en Lisboa (1580-1607)”, en María Luisa Lobato (ed.), *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, Kassel, Reichenberger, 1990, p. 68. Asimismo, consta una obligación, fechada el 11 de noviembre de 1570, de Juan de Vargas Leyva, vecino de Toledo, para hacer “una danza de portugueses para la entrada de la Reina en Madrid” (C. Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Primera Serie, op. cit.*, p. 9), y en 1587 un tal Hurtado sacó para el Corpus de Sevilla un carro “con cinco mujeres portuguesas, con sus tamboriles y sonajas e instrumentos, las que habían de bailar, tañer, y cantar por las calles por donde había de pasar la fiesta” (J. Sánchez Arjona, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII, op. cit.*, p. 77 y P. Bolaños y M. de los Reyes, “Presencia de comediantes en Lisboa (1580-1607)”, *op. cit.*, p. 68).

⁴¹ L. Stegagno-Picchio, *História do teatro português*, Lisboa, Portugália Editora, p. 159.

El *Pateo das Fangas da Farinha* fue fundado en 1619 —con ocasión de las fiestas celebradas en Lisboa para recibir al Rey, Felipe III— por D. João Hirranço —sobrino de Fernão Dias Latome, fundador de los otros dos *pátios* lisboetas— y Luiz de Castro, señor de la Casa de Barbacena y dueño de un palacio en las *Fangas da Farinha*, donde se construyó el *pátio*, cuya andadura no fue muy afortunada:

Durou muito pouco e com vida tormentosa pelas desavenças entre o senado, o hospital e o proprietario. O *Pateo das Fangas da Farinha* nunca teve popularidade. Em 1633 Luiz de Castro fez doação d' elle a uns religiosos, que transformaram os camarotes em pequenas cellas e o palco ou tablado em capella. Os padres hibernios ali estiveram até 1659. Entraram depois os padres do Oratorio até 1674. Por fim, por doação, entraram na posse do pateo os Agostinhos Descalços, que ali fundaram o Convento de Nossa Senhora da Boa Hora. Nada absolutamente se sabe sobre os espectaculos que foram dados no *Pateo das Fangas*⁴².

Mayor éxito tuvo, sin duda, el *Pateo da rua das Arcas*, que empieza a funcionar a partir de 1601⁴³, aunque fue construido unos años antes, pues según una escritura fechada el 9 de mayo de 1591, el *Hospital de Todos os Santos* “se obrigou a construir dois pateos em sitios convenientes”⁴⁴ —que fueron el de *Bitesga* y el de las *Arcas*—, y para cumplir dicho contrato Fernão Dias Latome, por escritura del 31 de mayo de 1593, compró al comendador D. Diniz de Alencastre “umas casas e quintal que possuia na praça da Palha e rua das Arcas”⁴⁵. Dicho contrato tuvo vigencia hasta 1698, fecha en que el Hospital adquirió la propiedad del *pátio*, al que acudían con frecuencia compañías españolas: “A este pateo vinham frequentemente companhias hespanholas com actores notaveis. Tambem ali se representaram as notaveis comedias de Jacintho Cordeiro”⁴⁶.

El *Pateo da rua das Arcas* fue destruido por un incendio el 10 de diciembre de 1697, pero el Hospital lo reconstruyó, lo mejoró y volvió a abrirse el 12 de abril de 1700, pasando a manos de diversos arrendadores, y continuando con las representaciones de famosos actores españoles:

⁴² Sousa Bastos, *Diccionario do Theatro Portuguez*, Lisboa, Imprensa Libanio da Silva, 1908, p. 311.

⁴³ “No cartorio do Hospital de S. José só se encontra rendimento d' este pateo de 1601 em deante”. *Ibidem*, p. 311.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 311.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 311.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 311.



Até 1703 esteve o teatro arrendado a Manuel Rodrigues da Costa, que mandava vir as companhias por sua conta. Em 1704 deram-se alguns bailes e trabalhou a companhia de Domingos Laboana, que aqui morreu. Desde 1710 até 1725 foi empresario das companhias do *Pateo das Arcas* um tal José Ferrer. De 1726 a 1729 esteve uma companhia com os notaveis artistas Francisco de Castro e Jose Garcez. Estes artistas tinham percentagem nos lucros e, para aquelle tempo, os fabulosos ordenados de 90\$000 e 45\$000 réis. Apesar d' isso, o teatro vinha em grande decadencia, a ponto de ter o Hospital de acabar com a exploração por causa dos prejuizos⁴⁷.

Así pues, el teatro portugués del siglo XVII parece desarrollarse a la sombra del español tanto a nivel de escritores como de actores. Ningún autor alcanza a tomar el relevo de Gil Vicente y continuar con la línea de un teatro propio pero no aislado, reflejo de una nación diferente pero en permanente contacto cultural con Castilla. Las historias del teatro portugués⁴⁸ destacan a D. Francisco Manuel de Melo, pero no suelen considerar a los dramaturgos portugueses que escriben siguiendo las huellas de Lope de Vega y Calderón, cultivando la Comedia Nueva sin atender a las directrices nacionalistas defendidas por António Ferreira, inmersos en un contexto teatral del que participan sin sentirse dominados, sin hacer del teatro una tribuna desde la que marcar distancias, sino una práctica artística con una ideología común. Tal es el caso de Jacinto Cordeiro, Juan de Matos Fragoso o Antonio Henríquez Gómez, condenados por la posteridad a ocupar un lugar marginal y mal definido en ambas literaturas.

A juzgar por los pocos datos de que disponemos, nos atrevemos a aventurar que algo parecido debió suceder con las compañías de teatro portuguesas, probablemente oscurecidas por la fama de las españolas, que llenaban tanto los corrales como los *pátios*. Quizá la abundancia e importancia de las mismas impidió un desarrollo semejante en el país vecino, pues el público reclamaba la presencia de actores conocidos, lo cual implicaba ganancias seguras, y no tenemos noticias de la actividad de compañías portuguesas en las ciudades españolas.

Num estudo fundamental sobre o gongorismo português, o crítico espanhol Ares Montes observou que a espanholização do Portugal de Seiscentos teria sido a mesma sem a dominação filipina, de tal modo poderosa era então a cultura espanhola e tão vazia — após o desaparecimento de Camões, Ferreira e Bernardim — a literatura lusitana. Com efeito, não era só Lisboa quem à nova cultura se abria: Coimbra e o Porto não lhe fica-

⁴⁷ *Ibidem*, p. 312. Volvió a ser arrendado en 1735, por un período de nueve años, a Francisco Luiz Valente por la cantidad de 40.000 réis anuales, pero no cumplió el contrato y en 1740 fue arrendado a Luiz Trinité por 600.000 réis anuales.

⁴⁸ Véase al respecto dos libros tan representativos como el ya citado de L. Stegagno Picchio y el de L. F. Rebello, *Histoire du théâtre*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.

vam atrás e até nas mais obscuras aldeias se utilizavam os átrios das igrejas para armar os palcos destinados a acolher as “comédias famosas”, os dramas de capa e espada dos mais altos engenhos espanhóis⁴⁹.

De modo que ni dramaturgos ni actores lusitanos parecen poder competir con sus vecinos peninsulares, pero posiblemente tampoco lo intentaron. Quizá, más que de rivalidad sería oportuno hablar de comunidad dramática, quizá el teatro consiguió lo que no podía la política. La historia revela que ese sutil entramado que había unido pacíficamente en 1580 dos países durante largo tiempo enemigos, estaba hilvanado con alfileres de esperanzas truncadas y expectativas enfrentadas, y que bajo la membrana de la soñada unidad peninsular alimentada por los castellanos permanecía latente el irrenunciable afán portugués de independencia. Tras la Revolución de 1640, en Portugal entran nuevas influencias literarias, fundiéndose con la comedia castellana de capa y espada, con la italiana de *imbroglio*, mezclando a Lope de Vega con Molière y Goldoni, interesándose por estudiar el tipo de público, todo lo cual formaría el vasto repertorio de la *Baixa Comédia* del siglo XVIII.

Tal vez el teatro, puente construido desde un solo lado, logró unir fugaz y momentáneamente esas voluntades encontradas. Por algo es escenario lúdico de sueños y, probablemente, el único espacio edificado a la medida del deseo.

⁴⁹ L. Stegagno-Picchio, *op. cit.*, p. 159.