



Memoria para optar al grado de doctor:

**LA CONTROVERSIA SOBRE LA LICITUD MORAL
DEL TEATRO Y EL DISCURSO ACERCA DE LAS
MUJERES (SIGLOS XVI-XVIII)**

Roberto Lisart Marco

Dra. Isabel Morant Deusa (Dir.) y Dra. Mónica Bolufer Peruga (Dir.)
Universitat de València. Institut Universitari d'Estudis de les Dones

Programa de doctorado:
ESTUDIOS DE GÉNERO Y POLÍTICAS DE IGUALDAD

Línea de investigación:
INTERDISCIPLINAR EN GÉNERO, SUBJETIVIDAD
Y POLÍTICAS DE IGUALDAD

Solicitud Depósito Provisional: 15 de enero de 2022

LA CONTROVERSIA SOBRE LA LICITUD MORAL
DEL TEATRO Y EL DISCURSO ACERCA DE LAS
MUJERES (S. XVI-XVIII)

Roberto Lisart Marco
Universitat de València

“Veamos ahora en fe de qué se atreven a hablarles mal los que allí se les atreven. En el embozo de la bulla. Saben que todo aquel teatro tiene una cara, y con la máscara de la confusión los injurian. Ninguno de los que allí les dicen pesadumbres injustamente se las dijera en la calle sin mucho riesgo de que se vengasen ellos o de que la justicia los vengase. Fuera de ser sinrazón y cobardía el tratarlos allí mal, es inhumano desagradecimiento, porque los comediantes son la gente que más desea agradar con su oficio entre quienes trabajan en la república. Tanta es la prolijidad con que ensayan una comedia, que es tormento de muchos días ensayarla.

Juan de Zabaleta, *El día de fiesta (por la tarde)* Madrid, 1660

“Verdad es que yo he escrito algunas veces siguiendo el arte que conocen pocos; más luego que salir por otra parte veo los monstruos de apariencias llenos adonde acude el vulgo y las mujeres que este triste ejercicio canonizan, a aquel hábito bárbaro me vuelvo; y cuando he de escribir una comedia, encierro los preceptos con seis llaves, saco a Terencio y Plauto de mi estudio para que no me den voces, que suele dar gritos la verdad en libros mudos, y escribo por el arte que inventaron los que el vulgar aplauso pretendieron porque, como las paga el vulgo, es justo hablarle en necio para darle gusto.”

Lope de Vega Carpio, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Madrid, 1609

“Socorra la razón a la autoridad. Un ingenio anómalo siempre fue mayor porque se deja llevar del connatural ímpetu en el discurrir, de la valentía en el sutilizar; que el atarse a la prolijidad de un discurso y a la dependencia de una traza, le embaraza y le limita.”

Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, Huesca, 1648



LUIS CRESPI DE BORJA, Universidad de Valencia. Anónimo, datación 1650-1700, óleo sobre lienzo, 200 x 120 cm, *Estudi General, Paraninfo*, número de inventario, UV000082. “Se le representa aquí en pie junto a una mesa, siguiendo la iconografía del resto de la serie de lienzos del Paraninfo, ataviado con muceta, roquete y solideo. Sostiene un libro y el bonete y en la parte superior se aprecian su escudo nobiliario y el immaculista, en referencia a su importante embajada.” [Amparo José Mora Castro] El retrato de Luis Crespí de Borja, ubicado en el Paraninfo de la Nau, sede de la Universitat de València. La catalogación, y descripción es del Área de Conservación de Patrimonio Cultural (CPC) de la Universitat de València. (Figura 1)

LA CONTROVERSIA SOBRE LA LICITUD MORAL DEL TEATRO Y EL DISCURSO ACERCA DE LAS MUJERES (SIGLOS XVI-XVIII)

RESUMEN:

La importancia cualitativa del teatro y las diversiones públicas en la Edad Moderna constituye un aspecto capital para configurar el estudio de la historia social de una época en la que las artes escénicas adquieren un gran impulso. Ya desde el Renacimiento viene produciéndose un teatro cortesano con importantes avances técnicos en la tramoya, pero es en el Barroco cuando se da una verdadera eclosión en la dimensión espectacular de los festejos y en la propia dramaturgia. Es de tal envergadura la profusión de textos que podemos afirmar que lo escrito en el teatro español del Siglo de Oro es de lectura inabarcable en una sola vida. No es exagerado hablar de una verdadera lucha por el control del espacio público y del ocio urbano entre los moralistas y los *teatrófilos*, dos bandos irreconciliables que generan una controversia que impide consolidar un ideario reformista unitario por la carencia de una postura consensuada.

La controversia sobre la licitud moral del teatro —un fenómeno de alcance europeo— por su presencia en la monarquía hispánica y en Europa es un problema transversal, que afecta en otros países a las iglesias reformadas, tan celosas de una moralidad cristiana destruida por el teatro como en el orbe católico. La disputa adquiere con el tiempo un cariz dialéctico, dado que genera un debate ético y a la vez estético, en dos procesos que discurren en paralelo, que acaban confluyendo y se manifiestan en diferentes formatos que muestran una tipología textual: en el tratado filosófico, el ensayo político, en el sermonario, en la legislación, en manuales de confesión, etc. Así, el complejo tratamiento que se da a la comedia, sometida a bruscas interrupciones, censuras y prohibiciones periódicas, confirma la tendencia hacia una secuencia temporal discontinua. Todos los agentes que intervienen en la polémica atacando el teatro (y la danza) ponen un énfasis especial en fijar en el imaginario colectivo una representación pública de la imagen femenina denostada por el teatro, en una moralidad sometida a una severa vigilancia.

Existen trabajos importantes sobre la realidad social de las mujeres en la España del Siglo de Oro, pero no hemos encontrado ningún estudio concluyente que trate la condición femenina como hecho diferencial en la controversia sobre la licitud del teatro, su evolución y su dimensión como instrumento efectivo de control social. Encontramos, eso sí, en los teólogos un posicionamiento extendido que es siempre contrario a la presencia femenina en el espacio público, tanto en el escenario como entre el público del corral de comedias. La controversia está alimentada por una casuística de inculpação femenina compleja: cuando las mujeres escriben lo hacen retraídas, si deciden asistir a una representación han de recluirse en la cazueta. Cuando son lectoras lo han de practicar en la clandestinidad porque es “una peligrosa ensoñación”... Pero, sobre todo, son atacadas con virulencia cuando trabajan como actrices o bailarinas, dramaturgas, empresarias o impresoras; si son viudas suelen ser vetadas, puesto que deben protegerse con un nuevo matrimonio para poder seguir ejerciendo su cometido. Las mujeres del teatro son atacadas para ser expoliadas, relegadas, denostadas y, por irracional que nos parezca, al tiempo son deseadas y despreciadas.

LA CONTROVÈRSIA SOBRE LA LICITUD MORAL DEL TEATRE I EL DISCURS SOBRE LES DONES (SEGLES XVI-XVIII)

EXTRACTE:

La importància qualitativa del teatre i les diversions públiques en l'Edat Moderna constitueix un aspecte capital per a configurar l'estudi de la història social d'una època en la qual les arts escèniques adquireixen un gran impuls. Ja des del Renaixement ve produint-se un teatre cortesà amb importants avanços tècnics en la tramoia, però és en el Barroc quan es dona una vertadera eclosió en la dimensió espectacular de les festes i en la mateixa dramaturgia. És de tal envergadura la profusió de textos que podem afirmar que tot allò escrit en el teatre espanyol del Segle d'Or és de lectura inabastable en una sola vida. No és exagerat parlar d'una vertadera lluita pel control de l'espai públic i de l'oci urbà entre moralistes i *teatrèfils*, dos bàndols irreconciliables que generen una controvèrsia que impedeix consolidar un ideari reformista unitari per la manca d'una postura consensuada.

La controvèrsia sobre la licitud del teatre —un fenomen d'abast europeu per la seua presència en tota la monarquia hispànica— adquireix amb el temps un caire dialèctic, atès que genera un debat ètic i alhora estètic, en dos corrents que discorren en paral·lel però que acaben confluint i que es manifesta en diferents formats: en el tractat filosòfic o polític, en el sermonari, en la legislació, en manuals de confessió, etc. Així, el complex tractament que es fa a la comèdia, sotmesa a brusques interrupcions, censures i prohibicions periòdiques, confirma la seqüència temporal discontinua. Tots els agents que intervenen en la polèmica atacant el teatre (i la dansa) posen un èmfasi especial a fixar en l'imaginari col·lectiu una representació pública de la imatge femenina en una moralitat sotmesa a severa vigilància.

Hi ha treballs importants sobre la realitat social de les dones a l'Espanya del Segle d'Or, però no hem trobat cap estudi conclouent que tracte la condició femenina com a fet diferencial en la controvèrsia sobre la licitud del teatre, la seua evolució i la seua dimensió com a instrument efectiu de control social. Trobem, això sí, un posicionament molt estès que és sempre contrari a la presència femenina en l'espai públic, tant en l'escenari com entre el públic del corral de comèdies. La controvèrsia està alimentada per una casuística d'inculpació femenina complexa: quan les dones escriuen ho fan d'amagat, si assisteixen a una representació han de recloure's a la cassola, quan són lectores ho han de practicar en la clandestinitat perquè és “un perillós ensomni”... Però sobretot són atacades amb virulència quan treballen com a actrius o ballarines, dramaturgues, empresàries o impressores; si són vídues solen ser vetades, ja que s'han de protegir amb un nou matrimoni per a poder continuar exercint. Les dones són atacades per a ser espoliades, relegades, injuriades i, per irracional que sembla, al temps són desitjades i menyspreades.

CONTROVERSY ABOUT THE MORAL VALIDITY OF THEATER AND WOMEN'S SPEECH (XVI-XVIII CENTURIES)

ABSTRACT:

The qualitative importance of theater and public entertainment in the Modern Age constitutes a key aspect to configure the study of social history of a time when the performing arts acquired great momentum. Since the Renaissance, a court theater has been produced with important technical advances in the stage, but it is in the Baroque when there is a true emergence in the spectacular dimension of the celebrations and in the dramaturgy itself. The profusion of texts is of such magnitude that we can affirm that what is written in the Spanish theater of the Golden Age is impossible to read in a single life. It is not an exaggeration to speak of a true fight for control of public space and urban leisure between moralists and theater-goers, two irreconcilable sides that generate a controversy that prevents the consolidation of a unitary reformist ideology due to the lack of a consensual position.

The controversy over lawfulness —a phenomenon of European scope due to its presence throughout the Hispanic monarchy— acquires over time a dialectical aspect, given that it generates an ethical and at the same time aesthetic debate, in two subjects that run in parallel but that end converging and manifesting themselves in different formats: in philosophical or political treatises, in sermons, in legislation, in confession manuals, etc. Thus, the complex treatment given to comedy, subjected to sudden interruptions, censorship, and periodic prohibitions, confirms the discontinuous temporal sequence. All the agents who intervene in the controversy attacking the theater (and dance) put a special emphasis on fixing in the collective imagination a public representation of the female image in a morality subjected to severe vigilance.

There are important works on the social reality of women in the Spain of the Golden Age, but we have not found any conclusive study that treats the feminine condition as a differential fact in the controversy over the legality of the theater, its evolution and its dimension as an effective instrument of social control. We do find, however, a very widespread position that is always contrary to the female presence in the public space, both on stage and among the audience of the comedy corral. The controversy is fuelled by a complex case of female accusation: when women write they do it withdrawn, if they attend a performance, they have to seclude themselves in the pot, when they are readers, they have to practice it underground because it is "a dangerous reverie"... But above all they are attacked with virulence when they work as actresses or dancers, playwrights, businesswomen or printers; if they are widows, they are usually vetoed, since they must protect themselves with a new marriage in order to continue exercising. Women are attacked to be robbed, relegated, reviled. And, irrational as it may seem, women are at the same time desired and despised.

SUMARIO

LA CONTROVERSIA SOBRE LA LICITUD MORAL DEL TEATRO Y EL DISCURSO ACERCA DE LAS MUJERES (SIGLOS XVI-XVIII)

Introducción		
SACRILEGIO EN LOS CORRALES		[011-042]
Capítulo 1.		
HACIA UN ESTADO DE LA CUESTIÓN		[043-190]
1.1.	Un contexto de permanente discordia	043
1.2.	La disputa del teatro y la comedia nueva	059
1.3.	El fracaso de la censura del teatro	082
1.4.	El teatro, fiera hidra de las siete cabezas	092
1.5.	La extraña virtud de eutrapelia	110
1.6.	El gran del teatro del mundo	123
1.7.	Juan de Mariana, teólogo de la prohibición	129
1.8.	Prohibición de representar	142
1.9.	Avatares del vínculo entre sanidad y teatro	148
1.10.	La casa de la Olivera y el hospital de Valencia	156
1.11.	Y un debate estético: la preceptiva dramática	187
Capítulo 2.		
LOS TEXTOS DE LA CONTROVERSIA		[191-353]
2.1.	La tipología textual: un despliegue polisémico	191
2.2.	La intencionalidad es el determinante de la forma	224
2.3.	El memorial de las actrices: la petición colegiada	256
2.4.	El dictamen de la Junta de Teólogos	260
2.5.	La sátira poética: la eficacia del libelo	274
2.6.	Los paratextos: un residuo inapreciable	281
2.7.	El tratado de teología: el discurso moralista	295
2.8.	El discurso breve: un desafío publicado	304
2.9.	El sermón: la homilía publicada	313
2.10.	El manual de confesión: la cura de almas	322
2.11.	La esfera sinodal: constituciones diocesanas	335
2.12.	Los textos legales: el afán reglamentario	340

Capítulo 3
LA CONTROVERSIA DE LAS MUJERES EN EL TEATRO [354-456]

3.1.	Una forma distinta de intervención	354
3.2.	El escenario moderno y la feminidad	363
3.3.	El honor, trasunto del ideal destruido	369
3.4.	Las mujeres, en el escenario y la cazuela	377
3.5.	La comedia de santas	388
3.6.	Lope de Vega contra Elena Osorio	402
3.7.	Prohibiendo representar a las actrices	413
3.8.	La profanidad de trajes y escotados	419
3.9.	El discurso teológico del padre Camargo	427
3.10.	Alguna conclusión del discurso acerca de las mujeres	435

Capítulo 4
EL SERMÓN DE LAS COMEDIAS
ESTUDIO INTRODUCTORIO [456-542]

4.1.	Contra la delectación venérea. La autoría, el contexto y las características del sermón	457
4.2.	Licencia, prólogo y dedicatoria	478
4.3.	Algunos presupuestos previos	483
4.4.	La licitud de escribir (componerlas)	493
4.5.	La licitud de actuar (representarlas)	496
4.6.	La licitud de consentir (permitirlas)	501
4.7.	La licitud de asistir (concurrir y verlas)	510
4.8.	Impugnación de argumentos en contrario	524
4.9.	Refutaciones al Sermón de las Comedias	532
4.10.	Sátira de Morlà contra el sermón (1649)	534
4.11.	Observaciones de Cristóbal Crespi (1662)	539
4.12.	Dos respuestas de Andrés Dávila (1683)	542

Capítulo 5. EDICIÓN CRÍTICA DEL SERMÓN DE LAS COMEDIAS Y OTROS TEXTOS DE LA CONTROVERSIA	[545-674]
Preliminar	[545-547]
5.1. Retrato de Luis Crespí de Borja, por José Orient (1677)	548
5.2. Criterios de edición	551
5.3. <i>RESPUESTA A UNA CONSULTA SOBRE SI SON LÍCITAS LAS COMEDIAS QUE SE USAN EN ESPAÑA. DALA CON UN SERMÓN QUE PREDICÓ DE LA MATERIA el doctor D. Luis Crespí de Borja presbítero de la Congregación de San Felipe Neri, arcediano de Morviedro y pavordre de la santa iglesia metropolitana de Valencia, catedrático de prima teología y examinador della en la universidad de la misma ciudad, calificador del santo oficio y examinador sinodal. Y después obispo de Orihuela y Plasencia.</i>	
SERMÓN DE LAS COMEDIAS, AVE MARÍA (1649)	[558-623]
5.4. <i>Vida del venerable y apostólico prelado el ilustrísimo, y excelentísimo señor D. Luis Crespí de Borja, escrita por el padre Fray Tomás de la Resurrección. Capítulo XXXXI. Consultase en Valencia, si eran lícitas las Comedias, y refiérese la retractación humilde, que el venerable Don Luis hizo sin tener culpa de la aprobación, que escandalosamente podía imputársele en defensa de estos inútiles espectáculos.</i> (1676)	624
5.5. <i>Acta de Resolución de la Junta de Teólogos, favorable a la licitud de las comedias</i> (1649)	632
5.6. <i>Breve Discurso, en el qual, aunque quedó determinado ya en la Junta que hubo...</i> de Diego Vich, barón de Llaurí (1650)	638
5.7. <i>Resoluciones morales, dispuestas por el orden de las letras del alfabeto...</i> , de Fray Acacio March (1656)	642
5.8. <i>Respuesta a la Respuesta de una consulta...</i> , de Andrés Dávila y Heredia (1683)	655
5.9. <i>Escritores del Reyno de Valencia...</i> Reseña biográfica y obras del venerable D. Luis Crespí de Borja. D. Vicente Ximeno, beneficiado de la catedral de Valencia (1749)	663
CONCLUSIONES	[675-685]
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA	[686-774]

INTRODUCCIÓN SACRILEGIO EN LOS CORRALES

“De la relación entre texto, impreso y lectura, hay una tercera figura dada cuando un texto, estable en su letra y fijo en su forma, es aprehendido por nuevos lectores que leen de un modo diferente al de sus predecesores. Un libro cambia por el hecho de que no cambia mientras el mundo cambia, —digamos, para hacer la proposición compatible con la escala de nuestro trabajo, mientras que su modo de lectura cambia—. La observación basta para justificar el proyecto de una historia de las prácticas de la lectura que apunta a establecer los contrastes mayores que pueden dar sentidos diversos al mismo texto.”

Roger Chartier. *L'ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV^e et XVII^e*, Paris, 1992.¹

Contingencia del azar, hallazgo fortuito o meditación profunda, la elección de un tema de investigación es el resultado de una inclinación personal. Aun así, debemos admitir la importancia decisiva de un encuentro accidental, que ocurrió con la génesis de este trabajo. El hecho de proponer la investigación de un proceso histórico determinado no se decanta de una manera plenamente consciente. En nuestro caso se obtuvo, por una decantación natural y sin necesidad de buscarlo y sobrevino al encontrar una carta. En marzo de 2010 estuvimos varios días en la Biblioteca Serrano Morales de Valencia. Allí me tropecé, inopinadamente, con un breve texto impreso de 1649 (de 4 págs., en folio) de Diego Vich, señor de Llaurí, titulado, *Breve discurso en el cual, aunque quedó determinado...* El tema de referencia era la controversia sobre la licitud moral del teatro.

En realidad el argumento, el intento de censura del teatro, todavía estaba difuso. Este conflicto plantea la necesidad de explicar comportamientos y motivaciones privados y colectivos. Esto podría explicar la virulencia de algunos personajes es una contienda desatada por prohibir el teatro. Veremos algunos textos en un tono áspero y belicoso. En 2004 estuve en París y encontré unas revistas literarias publicadas en francés, que compré en puestos callejeros de libros en los pretiles del Sena. En el viaje de vuelta, tuve noticia por primera vez de unos textos del principio del siglo XX de Louis Bourquin (1915) y de Margaret

¹ CHARTIER, Roger. *L'ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV^e et XVII^e*, Paris, 1992

M. Moffat, (1925) y así, supe de la existencia de un altercado continuado y coetáneo al ocurrido en España, contra el teatro, las compañías y los cómicos en Francia. Allí también se produjo un despliegue doctrinal y parecido encono contra los escenarios públicos. Volviendo al texto de Diego Vich, hecho público en forma de carta que corría manuscrita y muy pronto impresa por su enorme interés, pues en las dos formas aparece en las distintas grafías del XVII. Era y es una feroz diatriba, conformada para el lector a modo de carta encendida, en defensa de las representaciones, y se hace pública por el beneficio de la imprenta, por el ímpetu y el desafío de un noble valenciano, que parece estar a resguardo de cualquier posible represalia. El barón de Llaurí vivía en 1649 casi retirado de la vida pública, y se destapaba airado contra un moralista al que alude en clave, reconocible para sus contemporáneos valencianos y al que omite nombrar directamente, aunque del contexto se deduce que se refiere al presbítero oratoriano Luis Crespí de Borja. La fecha es coincidente con el principio del ocaso del teatro barroco y su contexto está enmarcado en el tramo final del periodo más extenso de prohibición general del teatro (1646-1650). No entendí, en la primera lectura, a quién se dirigía y por qué atacaba el viejo barón, antiguo paje de Felipe II, con tanta vehemencia en defensa del teatro y contra la beatería. Días después encontré, en una búsqueda que ya no era azarosa sino intencionada, en el fondo histórico de la Universidad de Valencia, el llamado Sermón de las Comedias, Ave María (1649).

El texto aludido era un pretendido sermón, folleto en edición suelta, que en verdad lleva por título: *Respuesta a una consulta, sobre si son licitas las comedias que se usan en España, dala con un sermón que predico de la materia... Luis Crespí de Borja... de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri...* El impropio al que aludimos de Diego Vich era un dardo, contra este texto de Luis Crespí de Borja. Aunque publicado posiblemente a sus expensas el folleto estaba postulado por un grupo de presión, que en Valencia llamaban los *crispianos*. Era este un grupo selecto que conformaron el núcleo original de la que muy pronto será un nueva orden clerical, pese a la tenaz oposición de la orden de Predicadores y de los Franciscanos: La Congregación del Oratorio de San Felipe Neri, la primera casa oratoriana que sigue la inspiración del modelo italiano de congregación autónoma, y que fue autorizada a instancia del grupo

organizado por Luis Crespí. Clérigos radicales, estudiosos, de buenas familias, de vida austera, moralidad estricta y que, en lo que se refiere a este asunto, se oponen al teatro público con vehemencia. Obstaculizan, junto con los jesuitas, un sentir y una petición casi general del levantamiento de la prohibición de representar, vigente en toda la monarquía y desde luego en Valencia durante casi un trienio.

El primer acercamiento al texto de Luis Crespí de Borja, lo conocemos de manera coloquial como el Sermón de las Comedias, siguiendo así el postulado de su propio autor (59 páginas, en 4^o) pues así lo nombra el pavorde en el folleto, aunque lo titula en la forma culterana a modo de *Respuesta a una consulta sobre si son lícitas las comedias que se usan en España...*² Así preparaba Crespí su ofensiva ante un numeroso grupo de teólogos de profesión, que lo van a rechazar de antemano, cuando el pavorde se posiciona, decididamente en contra, de la política acordada por la autoridad municipal. Se trata de una filípica, para aventurar una posición incontestable, sobre la práctica profesional del teatro, que ya asentada en 1649. Desde mucho antes de la prohibición general en el trienio anterior la comedia había sido un fenómeno de masas. El sermón, no es una reprimenda con apariencia de reconvencción desde el púlpito, sino un compendio muy instruido sobre los motivos teologales para rechazar el teatro.

De los datos conocidos sabemos que Crespí predicó en Valencia varias veces contra el teatro, por tanto tendría anotaciones y reflexiones manuscritas. El discurso es de lectura verdaderamente dificultosa para los profanos. Casi un 30% del texto que contiene está publicado en latín, en notas marginales plagadas de abreviaturas, con abundancia de citas de autoridad de los Santos Padres y de otros versados teólogos afines a la formación teologal que conforma el mundo de Luis Crespí. El autor, presbítero, erudito, arcediano, examinador, asesor del Santo Oficio, se multiplica en sus actividades públicas. Fue catedrático de teología (pavorde) en la Universidad de Valencia. En este texto se explaya con una retórica

² CRESPI DE BORJA, Luis. (C.O.) (1607-1663). *Respuesta a una consulta sobre si son lícitas las comedias que se usan en España / dala con un sermón que predico de la materia el Doctor Don Luis Crespí de Borja Presbítero de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri... Obispo de Orihuela y Plasencia*. En Valencia, en casa de los herederos de Crisóstomo Garriz, por Bernardo Nogués, junto al molino de la Rovella, año 1649". Valencia. Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. XVIII/1703(1).

contundente, que tiene la apariencia de un ejercicio dialéctico en la cátedra. Debemos dejar patente que ese asiento pronto lo dejaría vacante, por su nombramiento como obispo de Orihuela, y antes ya tuvo ausencias de la cátedra en dos ocasiones, por aceptar gustoso viajar por encargo de los catedráticos pavordes y pleitear en la Santa Sede al servicio de la Universidad contra los canónigos de la catedral. También viaja a Roma al final de su vida —por encargo de la propia corona— en la famosa embajada inmaculista.

Luis Crespí hace ostentación en el Sermón de las Comedias de su magnífica preparación teologal. El sermón, que editamos en este trabajo con traducción de sus numerosas citas latinas, nunca había sido publicado desde el siglo XVII, pese a que lo citan varios autores. Incluye un amplio despliegue de citas de autoridad, de Santo Tomás, de los latinos paganos, cuando conviene a su propósito y de otros dogmáticos y eminentes doctores de su propio tiempo, entre los que destaca Juan de Mariana. Esta dependencia ajena no es óbice para admitir, que el Sermón parece un discurso coherente y así logra anclarse con éxito en los precedentes de la doctrina de los Santos Padres contra los espectáculos. Y desde esta emerge un discurso personal. Tal como lo razona bien parece que en todo le dan la razón las autoridades, en las citas entresacadas y que parecen terminantes. El resultado, no puede ser más que indiscutible por tantas razones apuntadas en ese texto, con la coherencia que al discurso aporta la solidez de la estructura del ejercicio trabado en sólida escritura, para ahogar la disidencia que no aparece publicada por ninguna parte, pues la censura de libros ya se encargó de velar por su inexistencia.

El tono que emplea Crespí contra los nuevos profesionales, especialmente contra las actrices —las representantas, tal que así las llama— es una desmesura retórica, propia de una soflama incendiaria. Más que ocasión propicia para un pequeño ensayo, el autor a menudo se enerva, aunque podría haber discurrido con mayor equilibrio y menores afanes culteranistas, pues en realidad para este asunto de discurrir con tiento el clérigo estaba bien preparado cuando quiso. De sus variadas obras publicadas queda en castellano meridiano cuáles son sus estrategias. Sabía en cada ocasión escribir y cómo discurrir, ya sea beligerante o bien conciliador, y siempre tornadizo a mejor conveniencia y en función del

destinatario. Cuando se atenúa algo la severidad de la amonestación y el tono, es por una mera cuestión táctica. Lo hace únicamente para disculpar la tolerancia de las autoridades con el teatro, pues al brazo secular lo trata siempre con sumo respeto. Nunca llega al extremo de desautorizar a los oficiales de la corona. No obstante, la intensidad de cada inflexión discursiva se mantiene contra los que intervienen, fomentan o practican la profesión teatral. Esta es una severa admonición de la que deben sentirse aludidos los fieles, pero en verdad incide especialmente en el comportamiento que deben tener las mujeres: las actrices, las espectadoras, las impresoras, las lectoras. En ningún momento acepta una transacción posible: rechaza que se escriban las comedias, que se publiquen, que se programen en la casa de Olivera, o que cualquiera persona puede asistir como espectador. Con especial énfasis recrimina a las mujeres espectadoras y conmina a las actrices, (y desde luego a los actores), para que se arrepientan y reconsideren dejar la actuación, ya que considera que se ejercitan en un oficio deshonesto. Crespí está pidiendo al lector del Sermón de las Comedias, en verdad lo exige abiertamente, que no se convierta la representación de comedias en una profesión estable y reconocida por la república.

Localizado el primer centro de interés se abrieron nuevos interrogantes. Comprobamos que *el Sermón de las Comedias* es un discurso complicado, de exaltada retórica barroca, trufado de citas latinas que el autor sacaba de contexto y las manipulaba, pues parecía traducir libremente, poniendo más énfasis en los adjetivos escogidos del tono empleado y entresacando de contexto las citas parecía decir más, o bastante más, de lo que en realidad decía la fuente de autoridad. Crespí buscaba también el anclaje en los teólogos de su propio tiempo, que partidarios de la prohibición del teatro ya los había, especialmente destacaron los padres jesuitas, siempre proclives a publicar, la Compañía daba rienda suelta a un tema políticamente correcto, atar en varios tratados al teatro. Era complejo adquirir solidez en el tratamiento del texto, por las carencias que debían subsanarse, en la forma de situar las claves temáticas y el contexto histórico. Requería pues la aproximación por necesidad, de un estudio previo de un proceso histórico que la historiografía ha decantado con un apelativo concreto: “la controversia sobre la licitud moral del teatro.” Para poder hacerlo era preciso adentrarse en el contexto más amplio de la monarquía hispánica, para quizás

empezar por los hechos de esa controversia en Valencia, pues controversia en Valencia hubo y persistente.

El desarrollo de la investigación nos ha llevado a un centro de interés y un ámbito temporal y territorial todavía mayor, mucho más allá de la historia local. Ha sido necesario ampliar la visión al conjunto de la monarquía hispánica. El interés aumentaba cuando pudimos verificar, un enfoque que no estaba resuelto por la historiografía. En la controversia sobre la licitud moral del teatro coexistió un tratamiento diferenciado por sexos, en la medida en que hubo un discurso de las mujeres singularizado. Nunca había sido sistematizada la licitud del teatro desde una aproximación a la historia de las mujeres. Era posible deslindar las prohibiciones, las censuras y la formas de vida de las compañías, de las actrices y de su público. Este punto de vista, con una lectura bien distinta, ha supuesto la revisión de los textos teatrales. De esta forma se ha prestado mucha atención a la irrupción de temas y al protagonismo femenino en las tramas y en la práctica profesional del teatro, asunto incipiente en el Renacimiento y profesamente asentado en el barroco. Estas cuestiones se han actualizado desde hace algún tiempo con puntos de vista transversales, especialmente desde la filología.

Tres tesis doctorales están dedicadas, como investigación monográfica, al estudio de la controversia sobre la licitud moral del teatro en España. Dos corresponden a hispanistas franceses y la tercera es de un español, afincado como profesor en varias universidades en los Estados Unidos. Así pues, los trabajos de investigación más extensos para contextualizar la controversia ética del teatro fueron tesis doctorales siempre defendidas en universidades extranjeras. La primera, la tesis del hispanista francés Marc Vitse, profesor en Toulouse, dirigida por Robert Jammes, en 1987, cuyo resultado aparece en forma de libro en 1990.³ La segunda tesis doctoral sobre la controversia teatral es de 1991, leída por el profesor José Luis Suárez García, un español que ha desarrollado su carrera como investigador en varias universidades en los Estados Unidos. En su trabajo,

³ VITSE, Marc. *Éléments pour une histoire du théâtre espagnol du 17^{ème} siècle*, Thèse d'Etat, Défendu par Marc Vitse, sous la direction de Robert Jammes. Université de Toulouse 2. Toulouse (France) 1987. Esta tesis dará lugar a la publicación de un libro capital, que abre muchas líneas de investigación para la interpretación de la cuestión ética y estética del teatro del siglo de oro español. _____ *Éléments pour une théorie du Théâtre espagnol du XVII^e*, Presses Universitaires du Mirail et France-Ibérie, Toulouse, 1990.

defendido en la Universidad de Illinois y dirigido por Alberto Porqueras Mayo, plantea un estado de la cuestión y aporta la edición crítica de un nuevo texto encontrado.⁴ La tercera tesis doctoral sobre la controversia es un trabajo de la hispanista Carine Herzig, tesis dirigida por Marc Vitse y defendida en Toulouse en 2004.⁵ La investigación doctoral de la profesora francesa es una investigación rigurosa, que está centrada en concreto en un episodio de la controversia, la polémica contra el padre Guerra, (1682-1684) en un bienio de feroz disputa, cuando los jesuitas mueven sus poderosos recursos, aprovechando los enemigos del teatro el impacto que produce el óbito del dramaturgo Pedro Calderón de la Barca.⁶ Aparecen en esos trabajos de Carine Herzig nuevos enfoques sobre el fenómeno controversial, incluyendo sus avances post doctorales en esta temática que han sido publicados en diversos medios y revistas especializadas.⁷

⁴ SUAREZ GARCÍA, José Luis. *La controversia sobre la licitud del teatro en el Siglo de Oro. Edición de un nuevo texto: Discurso segundo de "Noticias de los Juegos Antiguos, Comedias y Fiestas de Toros de Nuestros Tiempos" (Granada, 1642) del Licenciado Juan Herreros de Almansa*. Alberto Porqueras Mayo (Dir. Tes). University of Illinois at Urbana Champaign. 1991, Illinois, USA.

⁵ HERZIG, Carine. *L'affaire Guerra: un épisode de la Controverse éthique sur la légitimité du théâtre dans l'Espagne de Charles II : textes et contextes (1682-1684)* / Carine Herzig ; sous la direction de Marc Vitse. (2004) Micro fichas. Lille : Atelier national de reproduction des thèses, 2004. Université de Toulouse-Le Mirail, Organisme de soutenance.

⁶ Carine Herzig ha proseguido su carrera en Burdeos en la Université Michel de Montaigne–Bordeaux 3. Su trabajo de investigación doctoral no está disponible en el repositorio de tesis francesas de Lille para su libre difusión. Una institución dependiente del Ministerio de Cultura de Francia, la conocida institución cultural Casa de Velázquez, con sede en Madrid ubicada en el campus de la Complutense, posee en su biblioteca el único ejemplar que hemos encontrado en España de la tesis doctoral de Herzig, en formato microficha.

⁷ HERZIG, Carine. "Fray Manuel de Guerra y Ribera, Aprobación a la Verdadera Quinta Parte de Comedias de don Pedro Calderón (1682). Estudio, edición y notas," en: *Criticón*, 93, 2005, pp. 95-154. ____ "Un episodio de la controversia ética sobre la comedia de santos: en torno a la Aprobación del Padre Fray Manuel de Guerra y Ribera (1682-1683)," en: *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Ed. Marc Vitse, Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2005, pp. 713-724. ____ "La polémica en torno a la Aprobación del Padre Fray Manuel de Guerra y Ribera (1682-1684) y la moralización de la Comedia," en: *La literatura en tiempos de los novatores (1675-1726)*, éd. Alain Bègue et Jean Croizat-Viallet, *Criticón*, 103-104, 2008, pp. 81-92.

____ "Crítica a las comedias de santos y problemática de la recepción en el Buen Celo (1683) del padre jesuita Pedro Fomperosa y Quintana," en: *La comedia de santos, Actas del Coloquio Internacional celebrado en Almagro (1, 2 y 3 de diciembre de 2006)*, éd. Felipe Pedraza Jiménez. y Almudena García González, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 53-64.

____ «La Carta anonyme de 1682: caractéristiques formelles et signification au sein de la polémique anti-théâtrale de la fin du XVIIe siècle,» en : *La correspondance dans le monde méditerranéen (XVIe-XXe siècles). Pratiques sociales et représentations culturelles*, éd. Vincent Parello, Perpignan, PUP, 2008, pp. 109-121. ____ «Teatro breve y controversia ética en España a finales del siglo XVII : realidad vs ficción», en: *Comedia burlesca y teatro breve del Siglo de Oro*, éd. A. Bègue, Carlos Mata Induráin et P. Taravacci, Pamplona, Eunsa, 2013a, págs. 169-178.

____ «El concepto de tragedia en la controversia estética y la controversia ética sobre la legitimidad del teatro español (1580-1640): definiciones y evoluciones,» en: *La tragédie espagnole et son contexte européen (XVIe-XVIIe siècles)*, éd. Christophe Couderc et Hélène Tropicé Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2013b, págs. 159-167.

Desde las Ciencias Sociales, ensayistas, filólogos, sociólogos, historiadores, dramaturgos, hicieron muchas aportaciones con orientación disímiles para una cuestión que tiene un enfoque poliédrico. Encontramos en las averiguaciones previas a la decisión de proponer este tema como proyecto de tesis, artículos de revistas de investigación que aportaron diversos autores, hispanistas y españoles durante el siglo XX, y lo que llevamos del siglo XXI. Son bastantes los trabajos publicados por el fenómeno de la controversia teatral en la Edad Moderna. En 1904, Emilio Cotarelo consigue crear un centro de interés y una denominación que será definitiva. En lo sucesivo este asunto será un tema con reconocible: la controversia sobre la licitud moral del teatro. Este erudito, secretario perpetuo de la Real Academia, publicó una compilación de numerosos textos y autores, en su mayoría contrarios al teatro, porque los enemigos del teatro siempre fueron una mayoría cualificada entre los interventores.

Esta investigación tiene una decidida vocación transversal. Hemos intentado realizar una actualización de los contenidos sobre la bibliografía controversial, que no se intentaba desde que Suárez García publicó en la Universidad de Granada (1997) un facsímil del libro de Cotarelo, con un estudio introductorio y una actualización de la bibliografía. La historiografía ha mostrado un interés intermitente y asimétrico sobre la controversia del teatro y Cotarelo pudo darnos la falsa impresión de que el tema estaba ya agotado. Algunos que se aproximaron lo dieron por zanjado, abrumados por el acopio de autores y de temas, dispersos a lo largo de su exuberante volumen. En realidad el madrileño, en su afán de compendiar, logra la apertura de un abanico de posibilidades, que servían y sirven de punto de partida para múltiples aproximaciones. Limitado este libro tan influyente por una escasa posibilidad de sistematización, a consecuencia de la ordenación alfabética de los autores, nunca establece un análisis certero sobre ningún aspecto específico, (jesuitas, mujeres, actrices, censores) ni un periodo concreto (Renacimiento, Barroco, Ilustración). El necesario encadenado de los temas lo solventa Suárez García con la elaboración de un índice temático que aparece en esta (re)edición de Cotarelo.

En este asunto de la licitud del teatro se debate una cuestión capital: ir, o no ir, a la comedia, un dilema moral nunca bien resuelto. Un debate (ético) que ha sido tratado en diversos aspectos y periodos desde la óptica de Europa, pero igualmente desde una clave hispánica. La controversia es una agria polémica, centrada en la práctica y el ensayo de la preceptiva teatral.⁸ Algunos moralistas cuestionan la licitud del teatro y no es que le piden, le exigen, al poder temporal la prohibición total de las representaciones. Para poder valorar el significado de la controversia es necesario asumir la relación directa que guarda la polémica con la aparición en toda la monarquía hispánica de una explosión literaria que se conoce entre la crítica como la comedia nueva.⁹

En Valencia encontramos, en torno a 1588, cuando se apertura la casa de comedias de la Olivera, a un selecto grupo de autores consolidado, llamados los pre-lopistas un grupo de dramaturgos barrocos. Este contexto de nuevo teatro profesional contiene el germen de una formulación de la comedia en tres actos o jornadas, con temas escabrosos nunca abordados, intrigas amorosas y un final feliz que aclimata a la comedia dentro de los cauces de la moralidad, por mucho que los moralistas se irriten. Rinaldo Frolidi incide en la importancia del caso del teatro valenciano en la formación de esa nueva estética de la comedia.¹⁰ La cuestión adquiere trascendencia capital en la monarquía hispánica. Preocupa, primero por el tremendo éxito conseguido por la fórmula y en segundo lugar, por el peligro consustancial que conlleva la contemplación del deleite, antesala de la lujuria.¹¹ Es esta comedia nueva, un prodigio del esplendor áureo. Una fórmula

⁸ Vid. ARELLANO AYUSO, Ignacio. "Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas", en: RILCE, Revista de filología hispánica, Vol. 27, nº 1, 2011 (Ejemplar dedicado a: *El "arte nuevo": de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: teoría y práctica*, págs. 9-34. DIAZ BORQUE, José María. "Lope y sus públicos: estrategias para el éxito", en: RILCE: Revista de filología hispánica, Vol. 27, nº 1, 2011 (Ejemplar dedicado a: *El "Arte nuevo" de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: teoría y práctica*), págs. 35-54. Es relevante y aclaratorio el juego estético. Vid. FERRER VALLS, Teresa. "Preceptiva y práctica teatral: El Mayordomo de la duquesa de Amalfi, una tragedia palatina de Lope de Vega", en: Revista de filología hispánica, Año 2011, Vol. 27, ejemplar dedicado a: *El "Arte nuevo" de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: teoría y práctica*.

⁹ Vid. FROLIDI, Rinaldo. *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*. Anaya, Salamanca-Madrid, 1968, 2.^a ed. 1973

¹⁰ Cfr. FROLIDI, Rinaldo. "El teatro valenciano y la formación de la comedia nueva", en: *Historia y crítica de la literatura española / Francisco Rico, (coord.) Vol. 3, Tomo 1, 1983 Siglos de Oro, Barroco / Aurora Gloria Egido Martínez, (coord.)* págs. 234-238.

¹¹ Cfr.: KALLENDORF, Hilaire. "Vicios deleitosos: la Lujuria en la comedia," en: *Pictavia aurea: actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Poitiers, 11-15 de julio de*

cabal que los autores de la controversia postulan, a favor con vehemencia y en sentido contrario con una considerable ferocidad. Una forma de entretenimiento que incluye aspectos lúdicos y gozosos, con algunas indudables concesiones a la plebe, pero este goce alcanza al teatro producido en la corte.¹²

Lope de Vega estuvo en Valencia en 1588 —el asunto es muy conocido— en un periodo de tiempo breve e indeterminado. Fue condenado a dos años de destierro de la villa de Madrid y ocho del reino de Castilla, por un pleito de honor que perdió por dos veces —al desacreditar e insultar a la actriz Elena Osorio, con graves insultos en libelos de autoría reconocida, que le llegaron a intervenir en su celda preventiva. Lope actuó despechado en el amor, de su amada por otro pretendiente afortunado, que gozaba de una mejor condición social. Así Lope de Vega viaja a Valencia y si bien primero llega por fuerza, bien pronto descubre, por grado, la pujanza del grupo barroco valenciano y la efervescencia de los primeros años del corral de la Olivera. Incluso el Fénix, que arrasa en la comedia como un ciclón literario. Muestra en su famosa preceptiva: *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, cierta condescendencia cómplice con los censores, por considerar a la comedia como sospechosa.¹³ El mutismo de los espectadores fuera del teatro está implícito, concluida la toma de posición que implica asistir a la representación. Es una irreverencia el hecho de posicionarse en el tratamiento de muchos temas, dado que comporta la ruptura de ciertas convenciones y conductas, que tienen sentido y vigencia en otros contextos sociales y solamente adquieren rienda suelta en la comedia.¹⁴

2011) / coord. por Alain Bègue, Emma Herrán Alonso, Asociación Internacional Siglo de Oro, 2013, págs. 919-928.

¹² Cfr. MALACARNE, Giancarlo. “La comedia en la corte bajo el signo del deleite,” en: *Teatro clásico italiano y español: Sabbioneta y los lugares del teatro* / coord. por María del Valle Ojeda Calvo, Marco Presotto, 2013, págs. 165-200.

¹³ Cfr. VEGA CARPIO, Lope de. (1562-1635). *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo / por Lope de Vega Carpio...* En Madrid: por la viuda de Alonso Martín, 1621. Madrid. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Sign. I/22. Una edición contemporánea reputada encontramos por su imponente estudio introductorio en: VEGA CARPIO, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique. (ed.) Cátedra, Madrid, 2006, pág. 132-133. Y por la contundencia del estudio (págs. 9-286) una imprescindible recapitulación sobre Lope de Vega y la preceptiva dramática en: VEGA CARPIO, Lope de. Edición de RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina. Edhasa. Clásicos Castalia. Madrid, 2011.

¹⁴ Vid. VEGA CARPIO, Lope de. (1562-1635). *Arte nuevo de hacer comedias...* op. cit. versos, del 97 al 101: “Ya todos saben que silencio tuvo / por sospechosa un tiempo la comedia, y que de allí nació también la sátira / que, siendo más cruel, cesó más presto / y dio licencia a la comedia nueva.”

El teatro en la Edad Moderna fue cuestionado duramente, desde siempre, y con una virulencia inusitada. En ocasiones con un discurso tan agresivo, que resulta un vituperio sorprendente por su tratamiento retórico, que muestra una actitud iracunda. Amplios núcleos de oficiales de la corona, varias órdenes del clero regular y una multitud de clérigos, presbíteros y cargos eclesiásticos, se lanzaron, con un tratamiento exacerbado, contra el teatro. Desde el más sencillo beneficiado, hasta el poderoso purpurado, hay ejemplos por doquier de gentes que entendían mejor servir a Dios, cuanto atacaron al teatro sin contemplaciones. Lo hicieron así y por escrito, en severos tratados, sufragados por un entramado de soporte al clero regular. Lo concibieron en la propagación de los ataques desde el púlpito, en dictámenes y memoriales, y desde luego en un pulso diario, sobre cada creyente, creando un conflicto moral en el sacramento de la confesión en el ámbito privado.

Los detractores eran grupos fácticos influyentes, formaban la opinión, concluyente sin matices por ser tan perentoria, en el entramado de poder de la sociedad estamental española. Erraban en el análisis de conjunto. Quisieron algo que en realidad no era un logro posible, de ninguna de las maneras: buscar argumentos y mantener los apoyos para conseguir sostener *sine die* la prohibición absoluta de las representaciones en España. Esto en verdad, no podía ser. Y esa pretensión era algo imposible. La conflictividad social hubiera estallado, más todavía, si es que tal grado de tensión hubiera sido soportable, para no acabar con las monarquías absolutistas antes de tiempo. Las tensiones de las sociedades urbanas tenían que encontrar una posible salida en la diversión. Una necesidad que explicamos en el capítulo 1, al introducir la presencia casi imperceptible en la polémica de la extraña virtud de la Eutrapelia. Visto desde el prisma muchos coetáneos el regreso a una sociedad conventual de cariz medieval era un oprobio, por la evolución de ciencia y técnica, por una nueva cosmovisión y porque la concentración urbana era (y lo era por completo) una tentativa para gestionar la ciudad moderna como un equilibrio de manifestaciones externas en apariencia confrontadas, un enfoque realmente inviable para los moralistas.

El humanismo y la lectura introspectiva, en la medida que fomenta una intimidad posible, quedando a salvo el lector de las intromisiones ajenas de la

lectura condicionada del núcleo familiar, o del encuadramiento de los fieles, consigue la firmeza de una reflexión no ya individual, sino también individualista, que genera cambios irreversibles.¹⁵ La influencia y el control de la Iglesia sobre la sociedad persiste durante la época moderna (sin lugar a dudas) y se adentra con cambios de táctica para adecuar la espiritualidad al mundo contemporáneo, pero el proceso de secularización resultaría imparabile, pese a la indudable eficacia del cálculo de las reacciones eclesiásticas.¹⁶ El germen deísta, que no implica un grado de secularización total, ya está manifiesto en el siglo XVII y se proyecta de forma implícita en el siglo ilustrado.¹⁷ Contiene un espíritu individualista, que forja una apelación directa al libre uso racional del intelecto. En esa tensión fractal con la espiritualidad tradicional se encuentra una de las placas tectónicas, un lugar donde los límites de la moralidad cristiana eclosionan por la presión que emerge, al consentir la libertad temática del teatro que nunca tuvo un precedente salvo en la tradición teatral de antigüedad clásica en Grecia y Roma.

Es evidente que la dramaturgia del barroco (y la de cualquier tiempo) se instala en mecanismos inconscientes de autocensura. En verdad no parecen conscientes, pero rinden pleitesía a un poder omnímodo. Esto permite la subsistencia de un teatro comercial, de otra manera habría sido destruido. En sus temas parece requerido por la sociedad estamental. Siempre es un teatro político, correcto y subalterno. Esta actitud garantiza la preservación del Antiguo Régimen. La escena pública es pues servicial y utilitaria, en la medida que es también gloria mundana, se sustenta de una arquitectura efímera. Sometida al mecenazgo necesario para su inevitable proceso de producción. El espectáculo es propaganda efectiva de la monarquía absolutista y eso no debe de sorprender a nadie. Al tiempo, la aspiración colectiva a una movilidad social sirve de plena justificación y de reafirmación del privilegio señorial. Así el teatro es un eficaz coadyuvante en la construcción de la identidad nacional de una España imperial.

¹⁵ Cfr. AROCA BERNABEU, Mónica. *Intimidad y proceso de secularización según Charles Taylor*. Tesis doctoral: Enrique Anrubia Aparici (dir. tes.) Universidad CEU - Cardenal Herrera, (2017).

¹⁶ Cfr. REVUELTA GONZÁLEZ, Manuel. "El proceso de secularización en España y las reacciones eclesiásticas," en: *Librepensamiento y secularización en la Europa contemporánea* / Pedro F. Álvarez Lázaro (ed. lit.), 1996, págs. 321-372

¹⁷ LARA MARTÍNEZ, María. *Procesos de secularización en el siglo XVII y su culminación en el pensamiento ilustrado*. Tesis doctoral dirigida por Gerardo López Sastre (dir. tes.) Universidad de Castilla-La Mancha (2010).

En relación con la cultura barroca sigue siendo todavía valioso, en sus principales postulados, el planteamiento de Maravall.¹⁸ Y lo es en atención a considerar la literatura escénica del siglo XVII como “un teatro en apoyo de la sociedad configurada según un orden monárquico-señorial”, que no se cuestiona, y es reseñable la idea expresada por este autor respecto del carácter netamente conservador de la comedia en todos sus aspectos, deslindando la “función inmovilizadora del tópico de la vida como un teatro.”¹⁹ En la comedia no hay nunca protestas que lleguen a buen fin, pues la disensión en todo caso, servirá para banalizar el descontento y sirve como reafirmación del sistema señorial. La aspiración (legítima en ese contexto) de acceso al estado de nobleza es la raíz que explica el comportamiento de miles de personajes que aparecen en el escenario. Nadie cuestiona en el teatro la existencia de un estamento privilegiado, en todo caso se trata de mejorar las condiciones de acceso a la nobleza. Es cierto que la perspectiva de movilidad social ascendente es más permisiva y abierta en las resoluciones que aporta la comedia, en la medida en que el amor juega en favor de las mujeres y se acepta como el motor principal de la acción.

Los enemigos de la comedia pretendieron acabar incluso con el tráfico de los libros, por considerarlo nocivo. Los impresores y los libreros, (a veces las dos figuras se unen en una misma persona) pasaron la época moderna soportando iniquidades varias, y pronto llegaron a convertirse en una parte importante del fenómeno cultural del teatro. La comedia es un género popular de lectura, con un nuevo formato accesible (*sueñas*) y triunfa con innumerables ediciones, con la ayuda de los propios autores, o muy a menudo contra sus intereses, porque la gestión de la propiedad intelectual es un concepto ajeno a este periodo. En un consumo personal contiguo al lujo, cuando la encuadernación llega a ser un signo de distinción y para gente con mayores recursos, se extiende la publicación del teatro en volúmenes que contienen doce comedias. Son libros variados, en una

¹⁸ Cfr. MARAVALL, José Antonio. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Seminario y Ediciones S.A., Madrid, 1972, págs. 31-40.

¹⁹ Vid. MARAVALL, J.A. *Teatro literatura...*, op. cit, págs. 105- 118. El autor sitúa las ideas de igualdad de naturaleza y libre albedrío como freno de los cambios sociales: “Ello equivale a sostener que el rey, el señor, el criado, el labrador, el rico y el pobre, el poderoso y el bajo, acepten su papel, se afirmen en él y apoyen, por consiguiente, la estática conservación de ese orden social que se nos hace aparente en la teatral representación de nuestras vidas. Toda la temática del desengaño en el Barroco está orientada a esa misma finalidad paralizadora.” (págs. 108-109)

fórmula editorial de éxito que hará fortuna. La autoría de las obras le corresponde a un dramaturgo, cuando es afamado y prolífico, o bien a varios literatos, cuando son de menor entidad comercial y fama. Para combatir el intrusismo profesional del editor, el plagio del autor, la suplantación del dramaturgo utilizando su nombre y la obtención del beneficio a costa de los autores con ediciones sin permiso, se ensayó con éxito una fórmula editorial que garantizaba al comprador que el autor había supervisado la edición y otorgaba validez a las comedias como propias. Editados con mayor rigor estos libros (partes de comedias) contienen, loas, textos preceptivos y prólogos para justificar sus filias y fobias literarias. Resultan una ocasión propicia para dedicarle el libro a los poderosos, buscando apoyos. Esta irrupción de las publicaciones en volúmenes de doce comedias agrupadas —un único autor, o miscelánea de varios— resultó una producción editorial contrastada, cuya estructura se consolida y se acaba por aceptar, que tuvo una fuerte demanda entre el siglo XVII y hasta bien entrado el siglo XVIII. De hecho, los partidarios de la prohibición, que también los hay en este asunto de las colecciones de teatro, fracasan. Hay un tráfico de estrategias editoriales, contraprestaciones entre los censores y las diferentes órdenes religiosas. Correspondencias de patrocinios y gestiones ante instancias oportunas, para la consecución de licencias y aprobaciones, los unos a los otros. Siempre hubo un conato incesante de conspiraciones, para intentar ahogar a los contrarios con las trabas administrativas y las censuras previas que intentan controlar una ingente producción editorial.

Es una realidad que los enemigos del teatro lograron dificultar y trabar con múltiples subterfugios la práctica de las compañías teatrales. Eso estuvo desde siempre asumido como inevitable y fue una pelea diaria. El mayor logro de los impugnadores se consumaba cuando conseguía, como fuese posible, impedir las representaciones en los corrales. Su aspiración primordial, la prohibición universal perpetua era una tropelía realmente irrealizable. El vínculo entre la sanidad pública y el teatro es importante. Es imposible conseguir la interdicción perpetua cuando resulta evidente que el propio monarca y sus adláteres son los mayores promotores. El rey hace las veces de primer empresario o promotor. Los nobles sufragan los gastos y lo hacen por mecenazgo o porque les conviene. La corte española es el mayor consumidor de teatro. La musa se escapa, traspasa los

muros y reaparece en cualquier parte. No encontrarán guardianes suficientes para sujetar el tropel de este singular Parnaso español que cuenta con su monte Olimpo propio en Madrid. Con motivo del traslado de la capital en 1561, desde Valladolid la corte asienta su reales en la villa, todavía no es una capitalidad definitiva y el teatro encuentra acomodo en los corrales de Madrid súbitamente. En la consolidación de estos inmuebles, en manos de las cofradías, se encuentra el espacio más adecuado y se transforman los patios de luces. Se trata de parcelas urbanas desaprovechadas y que estaban casi sin cometido, como cualquier patio de luces en las traseras de las casas. Cuando la comedia se asienta definitivamente en el corral su valor pasa a ser muy apreciable.

En la sociedad estamental la moralidad presenta muchas fisuras y, pese a lo que muchos quisieron, resulta un empeño imposible esculpir —con un cincel tridentino el orden y la integridad católica. La Iglesia ocupa un espacio central y su presencia. En el imaginario de los moralistas la sociedad española debe ser ejemplo para la cristiandad. Una amalgama de devoción donde no exista ninguna concesión para el deleite del espíritu. Entrados en el seiscientos las costumbres evolucionan por la creación de un espacio social donde por fin tienen presencia tolerada el individualismo, la privacidad, y la actividad económica en un contexto que ha resituado el humanismo cristiano del siglo XVI. La sociedad cuando está llegando al seiscientos es el resultado de una evolución del orbe católico, obligado a cambios sustanciales como respuesta a la Reforma protestante. Esto significa que el proceso de secularización de la sociedad es complejo y que no lo podemos entender como un proceso unívoco. Sus causas desencadenantes no se pueden atribuir al progreso y los avances por trascendentes, inexorables, atribuidos a la revolución científica.²⁰

Las causas de los cierres de los teatros están en relación con determinadas circunstancias coadyuvantes. Los enemigos del teatro aprovechan la colusión de determinadas políticas confrontadas, enervando la situación ante la crisis de autoridad y aprovechan las caídas en el ánimo de la monarquía y de su entorno

²⁰ Cfr. SANTIAGO GARCÍA, José Antonio. “El proceso de secularización: Apuntes sobre el cambio histórico de la religión a la ciencia,” en: *Revista internacional de sociología*, n.º. 31, 2002, págs. 59-79

inmediato. Utilizan las catástrofes públicas en forma de pandemias, dando prioridad para suspender toda actividad pública en épocas de actividad bélica, en las que el esfuerzo está destinado al servicio de la maquinaria de guerra. Hay también causas ocultas para la promover la prohibición, lo que resulta a la larga tan importante como evanescente: existen conspiraciones políticas de grupos de gente, que actúan de forma coordinada y a los que resulta complicado identificar y neutralizar. El empeño que les caracteriza es impedir las representaciones, pero sin hacer notar su presencia con formas desmedidas. Y así, trancar con ataques silentes el desarrollo normalizado de las temporadas en los teatros públicos; en cada ciudad hay por lo menos un grupo activo y organizado luchando contra el teatro, y en su fuero interno lo han entendido como una misión que cuenta con la bendición del altísimo. Hay por tanto, una batalla de resonancia local en cada plaza teatral, con grupúsculos enfrentados, porque las compañías tienen sus partidarios decididos. Es un contexto beligerante contra los corrales, pero Madrid parece estar ajeno a las limitaciones. Debemos señalar que el protagonismo de lo que acontece en el teatro lo ostenta la villa y corte, que marca las tendencias artísticas y las costumbres sembrando vientos, pero no recogen tempestades. Los temporales se lo llevan en el resto de ciudades. En las giras, un circuito de teatros acogen a las compañías proponen los nuevos textos y difunden los autores en boga. Y es importante la inquietud curiosa de la corte, en cierta medida tolerante, consiguen apaciguar la controversia recogiendo tempestades. Logran aclimatar en sus salones cortesanos temas que están cuestionados y así los naturalizan.

La prohibición del teatro sobreviene de manera imprevista. Se acusa cierta concatenación causal de sucesos que se aprovechan para combatir las comedias y que provocan acciones desfavorables. Los cierres se inician por el impulso de algunos acontecimientos fortuitos, que responden al simple devenir azaroso y luctuoso: la muerte de la reina Isabel de Borbón, imprevista y a consecuencia de una erisipela. Dos años después sobreviene la muerte del heredero con 18 años. El príncipe Baltasar Carlos se fue en ocho días, por contraer viruela en Zaragoza. Sucesos que marcan una etiqueta rigurosa de las casa de Habsburgo y en ese luto la suspensión prologada de las representaciones resultaría inevitable. Destaca por su rigor la viudedad de Mariana de Austria, segunda esposa de Felipe IV y madre de Carlos II. La reina vincula el luto de manera recurrente, con estancias reales

en conventos y espacios sacralizados una y otra vez.²¹ Los teatros por supuesto se cierran, sine die. Con el duelo real la vida entera en España se detiene y los oficios de palacio muestran los espacios y los objetos que se deben cubrir con telas negras de distintas calidades. La Iglesia tiene mucha gente puesta en la tarea de poner dificultades para recuperar la normalidad, como explica Lola González.²² El luto real, trascendente y complejo (cien mil misas en honor de la reina Isabel) es acatado sin discusión. Su quebrantamiento sería la causa de una ofensa a la propia corona. La casuística de la suspensión resulta arbitraria y a menudo es inexplicable, dado que no responde a una lógica, pues son acciones que resultan durante un tiempo algo asumible. Pero la reiteración y el encierro prolongado es algo mal gestionado cuando se convierte en inactividad durante muchísimo tiempo. Con un componente impredecible, la muerte parece que exige un respeto y es una adversidad fortuita. Pero la severidad parece un éxtasis placentero para las personas religiosas. Para otros más mundanos resulta inacabable. El público identifica muchas veces la suspensión como el producto de la acción organizada de fuerzas contrarias al auge de los corrales de comedias. Y no es sólo el duelo. Se puede pretextar por la autoridad una especie de ambiguo peligro (potencial) de alteraciones no concretadas del orden público, lo que justifica proceder a un cierre preventivo de las salas. La enfermedad del rey es buen motivo de todas las cautelas y se suspende cualquier diversión. Eso implica la suspensión inmediata de todas las comedias. Su reanudación se demora en mucho más, según en qué ciudades, cuando el virrey de los Habsburgo (o el intendente de los Borbones) se sienten presionados y actúan bajo la coacción de grupos fácticos que siempre son activos promotores y partidarios de suspender cualquier actividad pública.

²¹ MARTINEZ BONANAD, David. “Costumbres, usos y representaciones del luto durante el gobierno de la Casa de Austria. El caso de las estancias reales durante la viudedad de Mariana de Austria,” en: *Vestir la arquitectura: XXII Congreso Nacional de Historia del Arte* / René Jesús Payo Hernanz (ed. lit.), Elena Martín Martínez de Simón (ed. lit.), José Matesanz del Barrio (ed. lit.), María José Zaparaín Yáñez (ed. lit.), Vol. 1, 2019, págs. 931-935.

²² “Entre los motivos más comunes que interferían en la representación de las comedias se encuentran el luto real, la intervención de algún miembro relevante del clero y algunas festividades religiosas cuya celebración conllevaban la prohibición de representar comedias. A estos motivos hay que añadir otro no menos trascendente, el de la censura o examen por parte de la iglesia a la que debían someterse las comedias antes de ser representadas. El hecho de que la comedia que se representaba no hubiera pasado por este trámite suponía su inmediata suspensión y la prohibición de la compañía para seguir con las representaciones.” Vid. GONZÁLEZ, Lola. “La praxis teatral en el Siglo de Oro. El caso de las prohibiciones para representar,” en: *Nuevos caminos del hispanismo...: actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. París, del 9 al 13 de julio de 2007 / coord. por Pierre Civil, Françoise Crémoux, Vol. 2, 2010 ([CD-ROM]), pág. 87

Para valorar los términos en los que se produce el desencadenamiento del conflicto hay que remontarse al último tercio del siglo XVI, pero es el siglo XVII cuando se manifiesta de manera especial la virulencia y el argumentario que se emplea contra el teatro (y la danza), logra un armazón sólido y que utiliza con profusión fuentes de la antigüedad clásica y de los padres de la Iglesia. Por ello hemos acotado esa época como marco cronológico de esta tesis. Consideramos en su momento que era preciso dar una información, aunque fuera someramente, de la continuidad de esta singular pugna en el siglo XVIII, en el que cambian los parámetros. Al rechazo de los moralistas (un problema en esencia ético) se une el discurso de los ilustrados, que rechazan el teatro barroco (un problema adicional estético) y cambia por lo tanto la forma de intervención, ahora combinada con ejercer la represión contra los teatros estables por la moralidad de siempre y por el gusto ilustrado de ahora, de una vocación elitista y de propensión aristotélica. Los propios ilustrados (dramaturgos y políticos) censuran, regulan y condicionan la polémica, cerrando paulatinamente y derribando los corrales de comedias y desplazando las representaciones a un ámbito exclusivo cortesano en el que se transforman la unidades formales de la preceptiva. Es cuestión capital el cambio del propio recinto, que deriva en el siglo XIX en la construcción de teatros de nueva planta, con escenarios a la italiana de estilo y corte neoclásico en el centro comercial de las ciudades.

La comedia nueva llegaría a sobrevivir, mal que bien, cuando ya estuvo fuera de contexto histórico y se produce nuevamente un regreso al clasicismo. La pervivencia del teatro barroco en el siglo XVIII no se puede interpretar como un anacronismo histórico. Entendido en el tejido de Ilustración, el teatro del siglo de oro no es una manifestación cultural sin sentido, sino que se explica como la continuidad del gusto popular, en la misma forma que perviven y reiteran en el tiempo celebraciones y festividades rituales. Se justifica esta cohabitación como una posible forma de coexistencia cultural que contiene múltiples variables. Esta ausencia de pureza en el estilo es una consumación de influencias reiteradas y nuevas tendencias. Nada aparece ni tampoco desaparece de manera inexorable y los gustos tardan en introducirse de la misma manera en que tardan en desaparecer. Esto convierte la realidad en un asombro de

variedades perceptibles, donde las manifestaciones culturales en un contexto amplio, pleno de matices, son de una polivalencia casi irrefutable. Cuestión distinta es que alguien estuviera subsumido en una cápsula cerrada a otras manifestaciones culturales, impropias de su especial gusto y condición. Las tendencias artísticas y las acciones contrarias se entrecruzan. Operan al mismo tiempo con resultados antitéticos. Se molestan las tendencias unas a otras y molesta muchísimo a la gente que la tendencia antagonista persevere y pretenda persistir. Así se entiende la constante existencia de disputas éticas y estéticas. Entran por esta demarcación las ideas, sobre lo que debe ser el arte en un terreno de franca hostilidad, refugio de las conductas inalterables. Los partidarios y detractores del buen gusto se aferran a toda costa en la facción en la que se mayormente se reconocen. La continuidad en el gusto a veces se explica por la exclusión de individuos y grupos. Estas rupturas se verifican por las carencias de la movilidad social y con todo aquello que generan las nuevas élites culturales. Este constante espacio de disputa y representación surge por el influjo extravagante de los que quieren ocupar el ocio urbano como forma de representación del poder.

Era preciso extender la secuencia temporal de esta investigación durante nuestro periodo preparatorio, para dar noticia de la evolución del proceso. Se acaba la polémica contra el teatro tardíamente y parecía que nunca tendría fin, pero todo se acaba y la controversia sobre el teatro concluye con la destrucción del Antiguo Régimen. La normalización del teatro va asociada a una progresiva transformación. Es una de las consecuencias asociadas a la revolución liberal. Una de nuestras mayores preocupaciones en este análisis se concreta en la correlación de fuerzas existente entre una sociedad borbónica centralizada y señorial, con pervivencias feudales, con el mantenimiento de la posición de fuerza de los moralistas, reputados teólogos, que nunca serán desautorizados, aunque la corona en muchas ocasiones no les hace el menor caso. La corte es el primer productor y consumidor de espectáculos y la admonición y la advertencia de pecado para el caso del monarca esto no cuenta. En este sentido, parece que la controversia teatral es tan paradójica, como lo es la propia sociedad moderna. Podemos afirmar que es una polémica consustancial a la sociedad estamental y no se acaba hasta que se consolida el triunfo de la revolución liberal. El teatro

pasa de ser inmoral desde el siglo XVI, a emplearse como recurso para la movilidad social, pero no ocurrirá hasta el siglo XIX. Las órdenes religiosas más contumaces contra el teatro se quedan sin fuerzas para continuar. Conforme avanza el liberalismo español en el siglo XIX los clérigos regulares se encontrarán a menudo, derrotados y exhaustos. Y, lo que es más importante, se les escapa la oportunidad del púlpito para condenar la asistencia a las representaciones. De la misma forma que se cuestiona la posición feudal de la Iglesia por la pervivencia de los señoríos eclesiásticos, incautados por gobiernos liberales, para su venta en las sucesivas oleadas de desamortización, de donde se critica su capacidad para querer influir en el ocio de las nuevas clases dominantes.

Las familias pudientes en el siglo XIX seguirán contando con la inercia de un confesor privado en el ámbito estrictamente familiar y por interés en controlar la moralidad, destinado en exclusiva a las mujeres. Siguiendo la mejor tradición doctrinaria es posible que el confidente recomiende el alejamiento de las mujeres del teatro. En suma, que no participen del bullicio que implica convertirse en asiduas espectadoras de teatro. Las clases burguesas acomodadas, producto de una nobleza arruinada o reflotada con la unión de rentistas enriquecidos por la desamortización, mantuvo (de inicio) una posición indecisa ante los espectáculos públicos. Nuevos tiempos implican un cambio sustancial de valores, con una nueva gestión de la civilidad. Los grupos emergentes no quisieron secundar la recomendación del clero. El teatro era el espacio adecuado para forjar alianzas y exhibir a una joven casadera después de su presentación en sociedad. Si el hecho de acudir al Teatro Principal,²³ del que hay ejemplos incontables en la trama del ensanche de las ciudades.²⁴ Acudir al teatro resultaba un acicate a la creación de grupos que destinan recursos a la alta cultura, a la moda, al coleccionismo de arte

²³ Con este apelativo genérico, unificado, Teatro Principal, se nombra a muchos recintos escénicos de nueva fábrica y estilo neoclásico (tardío) en el ensanche de las ciudades españolas. Construidos en el primer tercio del siglo XIX, por iniciativa de sectores burgueses emprendedores el nombre es si mismo, ya es una declaración de principio sobre la aspiración a un recinto que no todos se pueden permitir. En contraste con la fábrica barroca de mampostería y madera que ampara una cultura popular de banco corrido sin asiento numerado, excepción hecha de los palcos de abono. (Nota del autor)

²⁴ Teatro Principal, y siempre con este apelativo, connota un valor semántico remite a un papel de élite cultural que se pretende ejercer. Se trata de recintos de nueva fábrica, se construyen por impulso de grupos de filántropos en un muchas ciudades españolas: Alicante, Burgos, Barcelona, Castellón, Figueras, Mahón, Málaga, Monóvar, Orense, Palma de Mallorca, Orense, Pontevedra, Puerto Real, Santander, Santiago de Compostela, Tarrasa, Valencia, Vitoria, Zamora, Zaragoza. La relación que indicamos no tiene pretensión de exhaustividad. (Nota del autor)

y a los salones de manera incipiente. El teatro deja de ser un espectáculo de masas populares y adquiere un valor como instrumento de perfeccionamiento para la nueva imagen cosmopolita y los intereses políticos y aspiraciones del clan familiar ascendente. La recomendación de eludir el teatro y los saraos no surtirá el efecto deseado. No dejarán por el confesor de acudir las damas a la ópera. Si la compra de un palco de temporada es ocasión propicia para los negocios y resulta positiva para hacer pública ostentación de riqueza y sirve como un vehículo adecuado para forjar alianzas matrimoniales, el palco se compra y es una inversión. El precio del abono de temporada nunca será un obstáculo insalvable. La Revolución Liberal afecta a cuestiones candentes y la preponderancia del clero católico palidece, es un proceso sometido a vaivenes. La distancia que el estado pone, acotando el terreno con los moralistas en cuanto a la permisividad es indudable. El poder ya no escucha las diatribas. El estado liberal participa en materia de espectáculos de una laicidad que resulta irreversible.²⁵ La ausencia de un mercado de tierra de cultivo es un problema fundamental, y así la desvinculación de la tierra es un tema de análisis principal en la caída de los señoríos y privilegios, pero hay problemas de historia social que ayudan en la explicación compleja del derrumbe del Antiguo Régimen que no responden, en un sentido estricto, (tan sólo) a las causas políticas y económicas. Este asunto de la gestión del ocio urbano imprime un carácter novísimo a la élite urbana de la sociedad. Es una costosa evolución de las costumbres, que aparece vinculada con avances en el proceso de secularización. La asistencia al teatro como espectador y espectadora adopta un giro en la nueva cultura liberal. En torno a 1830 la asistencia de las damas al teatro deja de ser uso social mal considerado, diga lo que diga el confesor familiar, y aunque éste insista furiosamente en el pecado que implica el hecho de ver en el escenario situaciones comprometidas y escuchar requiebros amorosos, que atentan contra la religión y

²⁵ Cfr. ALONSO GARCÍA, Gregorio. *La nación en capilla: Ciudadanía católica y cuestión religiosa en España, 1793-1874*. Comares, 2014, pág. 11-12: “Cuando se despertaron los españoles, los curas todavía estaban allí. En el proceso de creación del estado liberal, la nación española contó con la constante compañía del clero católico, por decisión de sus dirigentes y provocada por su profundo enraizamiento en la mayor parte de su territorio e instituciones principales.” [...] “Entre otros factores, porque muchos sacerdotes católicos invirtieron grandes dosis de tiempo, trabajo y energía para amoldar dicha institucionalización a sus ideales y a sus propios intereses. Propagandistas revolucionarios como el abate Marchena, filósofos rancios como el padre Alvarado, regicidas fallidos como el cura Merino, confesores regios y autores superventas como Claret, o clérigos republicanos-federales como el cura Mora, hubo figuras públicas de primer nivel que pertenecieron al clero católico.”

a las buenas costumbres según algún que otro sermón extemporáneo. Pero los problemas para los detractores del teatro ya vienen de antes.

Los jesuitas aparecen de forma intermitente en varias ocasiones en este trabajo. La orden más beligerante contra el teatro público durante toda la Edad Moderna es la Compañía de Jesús y su expulsión de España, (1767) obedece a un culmen de causas políticas, económicas y culturales. Con la salida de los expulsos de España comienza un tiempo de evolución en estos regulares.²⁶ El teatro español se libera de la presión ejercida por sus mayores detractores. Los jesuitas tardaron mucho tiempo en recuperarse y para cuando lo hicieron, ya habían cambiado de opinión en el transcurso de 43 años de exilio sobre la cuestión del teatro público en su diáspora europea. Bastantes problemas tienen con la contención del abandono de los secularizados.²⁷ Cuando lograron regresar la prioridad fue la recuperación paulatina de los colegios incautados y se mostraron cautelosos en la censura de temas culturales y de costumbres. Se encuentran al llegar con nuevos teatros burgueses que son una realidad incontestable y que están ubicados en la mejor esquina de la ciudad. La Compañía de Jesús siempre intervino en la polémica del teatro, lo hizo en público predicando y en privado con todos los implicados en la permisión, en los colegios con su propia dramaturgia, en la corte reprobando, en la imprenta con ataques pagados y en la administración de la penitencia en la confesión. No debemos olvidar que los jesuitas tuvieron un numeroso grupo de dramaturgos que escribían teatro en latín. Pedagogos avanzados, empleando las representaciones colegiales para el estudio práctico de la retórica y la elocuencia en los seminarios de nobles, pero siempre intervienen asumiendo el papel de encarnizados combatientes y fueron los mejor organizados enemigos del teatro público.

Los investigadores se plantean una dicotomía, que compagina la existencia de dos niveles yuxtapuestos: un plano de historia social (cultural) y un plano

²⁶ Cfr. FERRER BENIMELI, José Antonio. "Córcega: última escala y expulsión de los jesuitas españoles," en: *Memoria de la expulsión de los jesuitas por Carlos III* / coord. por Inmaculada Fernández Arrillaga, Verónica Mateo Ripoll, Manuel Pacheco Albalade, Rosa Tribaldos Soriano, 2018, págs. 111-132.

²⁷ Cfr. FERNÁNDEZ ARRILLAGA, Inmaculada. "Entre el repudio y la sospecha: los jesuitas secularizados," en: *Revista de Historia Moderna: Anales de la Universidad de Alicante*, n^o 21, 2003 (*Ejemplar dedicado a: Iglesia y religiosidad*), págs. 349-364.

textual literario, lo que responde a una nueva teoría sociocultural del teatro barroco.²⁸ No queda resuelto por completo si se trata de dos planos diferentes que se compaginan o si responden a una misma esencia. Hay multitud de patrones de aproximación a la historia a través del teatro, incluida la biografía histórica, desde la dramaturgia textual.²⁹ Es necesario partir desde la aportación del estudio de la producción áurea que aporta la filóloga Teresa Ferrer Valls, cuyos trabajos sobre el teatro en el Siglo de Oro responde a varios enfoques epistemológicos. Es una referencia obligada en muchos temas perimetrales que guardan una relación concomitante con la controversia sobre la licitud moral del teatro. Y lo hace desde la historia social,³⁰ entendida en un sentido amplio y en un enfoque práctico sobre la historiografía de las mujeres,³¹ desde la historia de la vida privada.³² Incluso plantea una reformulación de algunos desplazamientos en dirección a la historia política, pero desde una nueva perspectiva de análisis.³³

²⁸ CONNOR SWIETLICKI, Catherine. "Hacia una nueva teoría sociocultural del teatro barroco," en: *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto de Birmingham*, (England) 1995, Vol. 2, 1998 Estudios áureos I, Jules Whicker, (coord.), págs. 123-129.

²⁹ ORGA, José de. Viuda de. (imp.) *Comedia famosa, La Conquista de Valencia por el rey D. Jaime / de un ingenio valenciano*. En Valencia: en la imprenta de la viuda de Joseph de Orga, 1762. Valencia, Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, Sign.: XVVV/1703(18), Biblioteca Carreres.

³⁰ FERRER VALLS, Teresa. "El duque de Lerma y la corte virreinal en Valencia: fiestas, literatura y promoción social. El Prado de Valencia, de Gaspar Mercader", en: *Quaderns de Filologia. Estudis literaris, V, Homenaje a César Simón*, València, Facultat de Filologia-Universitat de València, 2000, págs. 257-272. ____ "Teatro y mecenazgo en el Siglo de Oro: Lope de Vega y el Duque de Sessa", en: *Mecenazgo y humanidades en tiempos de Lastanosa*, Aurora Egido y Enrique Gil Laplana (eds.) Zaragoza, Institución Fernando el Católico (CSIC), Diputación de Zaragoza, 2008b, págs. 113-134.

³¹ FERRER VALLS, Teresa. "La viuda valenciana de Lope de Vega o el arte de nadar y guardar la ropa", en: *Doce comedias buscan un tablado*, F.B. Pedraza (ed.), *Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 11, 1999, págs. 15-30. ____ "La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro", en: *Calderón. Entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico Universidad de La Rioja (7, 8 y 9, abril de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2000)*, Francisco Domínguez Matito y Julián Bravo Vega, (eds.) Logroño, Universidad de La Rioja, 2002, págs. 139-160. ____ "La mujer sobre el tablado en el siglo XVII: de actriz a autora", en: *Damas en el tablado. Actas de las XXXI Jornadas Internacionales de teatro clásico de Almagro (1-3 de julio de 2008)*, Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal, y Almudena García González (eds.), Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, págs. 83-100.

³² FERRER VALLS, Teresa. "El erotismo en el teatro del Primer Renacimiento", en: *Edad de Oro*, IX, 1990, págs. 51-67. ____ "Damas enamoran damas, o el galán fingido en la comedia de Lope de Vega", en: *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega, Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, Almagro 9, 10 y 11 de julio de 2002*, F. Pedraza, R. González Cañal y E. Marcello (eds.), Almagro, Festival de Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, págs. 191-212.

³³ FERRER VALLS, Teresa. "Las entradas reales en tiempos de Felipe II: las relaciones hispano-italianas", en: *Italia nos spagnola e monarchia spagnola tra '500 e '600*. Giuseppe di Stefano, Elena Fasano Guarini, Alessandro Martinengo (eds.) "Politica, cultura e letteratura", Florencia, Olschki, 2008c, págs. 179-199. ____ "Producción municipal, fiestas y 'comedia de santos': la canonización de San Luis Bertrán en Valencia (1608)", en: *Teatro y prácticas escénicas II: la*

La resultante irrefutable es que la documentación teatral, como veremos muy variada en su tipología, incluye muchos pormenores que tienen interés desde el punto de vista de la historia de las mentalidades y no se puede dejar de aprovechar. No hablamos únicamente de la dramaturgia; los contratos de las compañías con los hospitales son interesantes para el estudio del tráfico mercantil. Emilio Cotarelo señala la importancia de este caudal y su opinión (en este punto) sigue siendo en esencia válida:

“Y es porque en España no es el teatro una sencilla manifestación literaria, más o menos copiosa e interesante, sino la síntesis y compendio de la vida mental de un pueblo. Allí se encuentran condensados sus creencias religiosas, sus pensamientos filosóficos, sus ideales artísticos, sus costumbres, sus tradiciones y leyendas”³⁴

Este patrimonio aportado por el teatro en la modernidad es necesario para poder afrontar estudios de teatro en la Historia. Un estudio que desde los años ochenta del siglo pasado, con el asentamiento paulatino de las nuevas formas de la historia, se interesa claramente por la puesta en valor de aspectos sociológicos y contextos históricos para explicar el potencial de las comedias en la trama urbana de época barroca³⁵. El estudio del fenómeno del teatro profesional,

comedia, Joan Oleza (ed.) Canet, José Luis. (coord.), Londres, Tamesis Books, 1986, págs. 156-186. ____ “El espectáculo de la fe: manifestaciones religiosas de la fiesta pública en el siglo XVI,” en: *Teatro religioso en la España del siglo XVI*, Seminario de la Casa de Velázquez (Madrid, 22-23 de noviembre de 2004), M. de los Reyes Peña y Marc Vitse (eds.), Criticón, 94-95, 2005, págs. 121-135.

³⁴ COTARELO Y MORI, Emilio. *Bibliografía de las Controversias sobre la licitud*, op. cit. Madrid. Cantoblanco., Universidad Pontificia Comillas de Madrid, Sign.: 4140-1, pág.: 7.

³⁵ Vid. DÍEZ BORQUE, José María. “Púlpito y máscaras en el Siglo de Oro”, en: *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Javier Huerta Calvo (coord.) Madrid, 1989, págs. 183-208. ____ “Liturgia-fiesta-teatro: órbitas concéntricas de teatralidad en el siglo XVI”, en: Dicenda: *Cuadernos de filología hispánica*, nº 6, 1987, págs. 485-500. ____ “La comedia de Lope de Vega como propaganda política y militar, en: Cuadernos hispanoamericanos, págs. 150-168. ____ “Proyección y significados del teatro clásico español”: en: *Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*, José María Díez Borque, José Alcalá-Zamora, (Coords.) Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004. ____ *Teoría, forma y función del teatro español de los siglos de oro*, Madrid, José J. de Olañeta Editor, 1996. ____ *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976. ____ *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Madrid, Antoni Bosch Editor, 1978. ____ “Teatro español del siglo XVII: pluralidad de espacios, pluralidad de recepción, en: *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica: encuentros y revisiones*, Enrique García Santo-Tomás (coord.), Madrid, 2002, págs. 139-172. ____ “Relaciones de teatro y fiesta en el barroco español”, en: *Teatro y fiesta en el Barroco: España e Iberoamérica*, José María Díez Borque, (coord.) Madrid, 1986, págs. 11-40.

incluida la repercusión de aspectos económicos de la actividad teatral, están en el centro de atención de los investigadores desde principios del S. XX.³⁶

El *corpus* actualizado del teatro de los siglos XVI al XVIII no se ha utilizado en la medida de sus posibilidades, para contribuir al análisis histórico, sobre todo si valoramos el enorme potencial de este patrimonio cultural ingente, en verdad inabarcable.³⁷ Estamos en la tarea que otros trabajos anteriores hicieron una apertura. Esta línea de trabajo afronta una contextualización de la dramaturgia buscando una aproximación transversal entre las Ciencias Sociales y las Humanidades, más adecuada a la verdadera aportación que el teatro ofrece para una mejor comprensión de los procesos históricos. Con esta intención el estudio de cualquier aspecto relacionado con el campo escénico debe situarse en un contexto histórico adecuado. Debe aprovechar la información que se desprende de todas las representaciones de la realidad: de los valores y las tensiones, los ideales que contiene, de los sistemas de dominación y de las actitudes reconocibles de control social. Estas fuentes de información no se desprenden únicamente de los textos teatrales, sino que están presentes en las hojas de recaudación, en las órdenes expedidas por la monarquía desde los Consejos, o de sus oficiales en los reinos. Unas disposiciones que regulan el teatro en las frecuentes polémicas, y que nos orientan acerca de lo que representaba la escena en la sociedad y en lo que sabemos, de cómo se hacía la representación y la actuación y del impacto que los “farsantes” generan sobre la sociedad barroca.³⁸ Este estudio nos permitirá establecer algunas conclusiones, con las debidas cautelas y la prudencia necesaria, para no incurrir en una interpretación sobreactuada de los resultados. Es un camino emprendido en la historiografía francesa que transforma la Historia en nuestro país con el asentamiento de las

³⁶ Vid. RENNERT, Hugo Albert. *The Spanish Stage in the time of Lope de Vega*, New York, (USA) The Hispanic Society of America, 1909. _____ “Spanish actors and actresses between 1560 and 1680,” en: *Revue hispanique: recueil consacré à l'étude des langues, des littératures et de l'histoire des pays castillans, catalans et portugais*, Tome 16, n^o, 50, 1907, págs. 334-538.

³⁷ Vid. RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina. “La gran dramaturgia de un mundo abreviado,” en: *Edad de oro*, Vol. 5, 1986, págs. 203-216.

³⁸ Vid. RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina. *La técnica del actor español en el barroco. Hipótesis y documentos*. Madrid, Castalia, 1998. _____ QUIRANTE SANTACRUZ, Luis. RODRIGUEZ CUADROS, Evangelina y SIRERA TURÓ, Josep Lluís. *Pràctiques escèniques de l'edat mitjana als segles d'or*. València, Universitat de València, 1999.

Nuevas Formas de la Historia.³⁹ Hay importantes contribuciones de la historiografía norteamericana,⁴⁰ y por supuesto de la británica,⁴¹ en trabajos donde hay una conexión que prueba la repercusión del teatro en la historia.

Una confluencia entre el teatro y la historia es una reflexión viable y los temas no están agotados. Hay varios procesos históricos valencianos, por no salir ahora del ámbito local y españoles, en los que el teatro ha jugado un papel y debemos incidir en normalizar la situación, superando una posición inmovilista, que todavía subsiste residual y que contempla a la literatura dramática como un depósito estanco. Esta visión, anquilosada se bate en retirada. La historiografía, por el contrario se tiende a integrar los referentes históricos, los contenedores culturales y los contextos allá donde corresponde: en la Historia social de la cultura. No es un encaje tan sencillo, requiere poner en juego conocimientos fronterizos de teatro y de historia, sociología, psicología, filología, encontrando el equilibrio en un territorio transversal en el conjunto de las Ciencias Sociales, donde se deberían encontrar todavía nuevos elementos para el análisis. Se trataría de valorar la aportación de las artes escénicas a la evolución de las costumbres, a los procesos de secularización y al cambio social de la modernidad. Hay muchas aportaciones valiosas que deben tener continuidad. Este interés obliga a sistematizar un volumen de información ingente que se halla disperso en compartimentos estancos, y aunque muchos antes hicieron trabajos que siempre debemos ponderar, todavía resta culminar alguna aportación relevante del teatro, y es lo que buscamos, la integración del Teatro en la Historia.

El teatro moderno y su mejor forma de recepción en España, la comedia barroca, estuvo en el centro de todas las miradas, aunque no debemos olvidar la sinuosa y temida danza. Fueron manifestaciones artísticas complementarias en una tarde en un corral de comedias. Valoradas por muchos con pasión, las artes

³⁹ Vid. NICHOLSON, Eric A. "El teatro: imágenes de ella", en: *Historia de las mujeres en Occidente*. DUBY, George. (Dir.) Vol. 3. *Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Madrid Santillana, 2000. ---LAZARD, Madeleine. *Le Théâtre en France au XVI siècle*, Paris, PUF, 1980. ---ROSSIAUD, Jacques. *La prostituzione nel Medioevo*, Roma-Bari. Laterza, 1985.

⁴⁰ Vid. BARISH, Jonás. *The Antitheatrical prejudice*, Berkeley, California (USA) University of California Press, 1981. ---ROSE, Mary Beth. *The expense of Spirit: Love and Sexuality in English Renaissance Drama*, Ithaca, New York, (USA) Cornell University Press, 1988.

⁴¹ MORGAN, Fidelis. *The female Wits: Women Play rights of the Restoration*. Londres, Virago, 1981 ---PEARSON, Jacqueline. *The Prostituted Muse: images of Women and Women Dramatists, 1603-1660*, Oxford, (England) Oxford University Press, 1988.

escénicas siempre serán el blanco directo de ataques sin consideración durante trescientos cincuenta años, sin que pudiesen liberarse de la persecución. El caso de la oposición a la danza es una cuestión menos conocida y tiene un tratamiento especial en algunos autores. Está en la propia naturaleza de esa disciplina artística que el baile contiene una llamada a la sensualidad que los moralistas consideran una incitación a la lascivia. Con la consolidación del teatro profesional en el siglo XVII adquiere una dimensión estable en toda Europa, con una programación regular, por primera vez en la historia desde que los histriones en Grecia y Roma formaban parte de la diversión pública. Las fuentes ponen de manifiesto un combate dialéctico en el ámbito de la teología, donde parecen ganar la partida los acusadores por contar con los recursos dialécticos necesarios. Una sucesión de batallas perdidas en la práctica por los moralistas evidencia que tienen carencias organizativas: la aspiración a una prohibición general perenne nunca tendrá visos de continuidad.

La secuencia temporal del proyecto, limitada en un primer momento al siglo XVII y al ámbito hispano, continúa siendo el objeto central de estudio y el núcleo central de la tesis, pero la localización de fuentes, que no se ajustan al estrecho margen del siglo, aconsejó extender la secuencia siendo objeto de una revisión posterior para matizar el periodo. De esta forma se trataba de aceptar cierta flexibilidad en los siglos anterior y posterior al seiscientos, para no incurrir en carencias en la justificación de los hechos y evitar el peligro de una falta de conexión en las conclusiones. De esta forma ha sido necesario intentar abarcar en una primera fase toda la secuencia temporal de la controversia: desde el siglo XVI y hasta el siglo XIX, cuando finalmente concluye con el triunfo de la Revolución liberal. Por otra parte, era necesario hacer un bosquejo de todo el proceso controversial para afrontar con garantías el capítulo 1 que atiende a todo lo relativo a las investigaciones anteriores y relativo al estado de la cuestión.

Lo cierto es que no hemos podido encontrar un verdadero compendio generalista sobre la controversia de la licitud moral del teatro, que explique en síntesis el alcance del proceso histórico planteado desde el principio hasta el final y que fundamente sus conclusiones partiendo de todas las fuentes primarias. Hay muchos trabajos que ponen el acento en temas concretos, pero es preciso ubicar

la situación del cuestionamiento del teatro en un estudio de historia en varios países de Europa, un estudio generalista del que no tenemos noticia alguna de su existencia. Esa ausencia es una carencia en la historiografía de este debate que, en realidad, debemos aclarar desde el principio, que no es en absoluto un proceso exclusivamente español. Aunque queda excluido de nuestro estudio la evidencia de una conflictividad social de alcance europeo está ligada al control del ocio. No encontramos en nuestra búsqueda un intento de ordenación de la controversia que posibilite un esbozo de historia comparada y que permita aportar alguna conclusión general relevante, atendiendo a las premisas distintas de cada disputa y las peculiaridades en cada país y en cada lengua literaria. Este objetivo, en tanto que historia de la controversia en Europa queda fuera de nuestro alcance y de los objetivos de esta investigación. No obstante, hemos querido incluir por su gran interés un breve epígrafe dedicado a la controversia en Francia.

El teatro se percibe como un peligro, un potencial latente por el carácter contingente de la representación, frente a la introspección que progresivamente adquiere la lectura privada. La pretensión de verosimilitud en los autores, propia de toda fabulación escénica, desata el componente visual y deja amplio vuelo a la imaginación del espectador, que recrea sus fantasmas, miedos y ansiedades, que a menudo logra satisfacer, (en la medida que se acierta en la resolución escénica), gracias a la imparable necesidad de compartir una historia hasta intentar hacerla viva. La lectura privada de las comedias, una distracción privada y disimulada, especialmente en el caso de las damas, es igualmente una actividad considerada peligrosa. Desencadena la imaginación con graves alteraciones emocionales y contingencias para la tranquilidad de las almas.

Al control de los libros se aplicará, con poca decisión en el caso del teatro, el *Índice de Libros Prohibidos*. La Inquisición no quiere intervenir en la lucha contra el teatro. Los inquisidores y familiares del Santo Oficio están preocupados por otros asuntos. Entran en la refriega los moralistas, regulares y seculares, con folletos y tratados sobre la materia. Los predicadores, en forma de sermones, sólo nos llegan los publicados, todo incita a la exigencia de severidad a los funcionarios de la corona, temerosos de sobrellevar sin control las conductas pecaminosas. El teatro turba el ánimo de las clases populares urbanas, es potencialmente una

actividad perniciosa para las conductas aceptadas. Es algo que, motu proprio, es un asunto resbaladizo por su misma naturaleza. Un peligro efectivo, atendiendo a su peculiar código comunicativo, que juega con la pretensión de apariencia de los comediantes y la turbadora proximidad de lo que sucede, gracias a la inercia constante de la imaginación espacial. Los textos teatrales debían ser escrutados en la censura, en evitación de errores teológicos y que contuvieran algunas concepciones desviadas en las conductas que se pudieran transmitir al público, proclive al desorden y a la desorientación moral, percibiendo un mensaje erróneo o contrario a la fe, en el sentir de predicadores y confesores. Pero la publicación de las comedias se convierte en una pujante industria editorial y la autorización civil y eclesiástica se consigue con cierta facilidad, todo es cuestión de maniobrar en la curia para que el encargo del ordinario al censor recaiga en persona favorable a la orden y en la medida de lo posible al autor. El problema está en la interpolación, la intención, la improvisación, y el incendio de la sensualidad que se propaga con el tono álgido que adquieren algunas representaciones.

De la lectura del Sermón de las Comedias, una pieza de oratoria sagrada, revestida como dictamen de autoridad, se desliza un apunte de ensayo peculiar contra la licitud del teatro. Sin que pretenda el autor llegar a la extensión y el empaque que es propia de la tratadística tiene su parte de sermón disfrazado. Se desprende así, en su día, la elección de un tema de investigación factible, en la medida en que no existían trabajos exhaustivos sobre ese folleto en concreto y así surge, en octubre de 2012, el interés académico y la oportunidad por afrontar la redacción de una tesis de máster, titulada: *Controversia sobre la licitud del teatro en Valencia (1646-1649)*.⁴² Emilio Callado publica en 2011 un magnífico artículo en la revista *Hispania Sacra*. Allí se refieren acontecimientos principales de la controversia valenciana en ese período. Para la preparación de esta primera aproximación al tema propuesto, aparecen referenciados en este trabajo algunos de los textos y personajes de esta historia, limitada la secuencia temporal del trabajo de máster a un trienio de prohibición general y rigurosa de las

⁴² El trabajo académico (TFM) fue codirigido por las doctoras Isabel Morant Deusa y Mónica Bolufer Peruga, que fue defendido ante un tribunal de evaluación conformado por los doctores Lluís Guàrdia Marín, Salvador Albiñana Huerta y Pablo Pérez García, en octubre de 2014.

representaciones y al ámbito territorial de la ciudad de Valencia.⁴³ De esta forma obtuvo el doctorando la acreditación para concluir el *Máster de Historia de la Identidades Hispánicas en el Mediterráneo Occidental* (Siglos XVI-XIX) en una segunda edición de 120 créditos y solicitar el acceso a los estudios de doctorado en esta *Universitat de València*, en el programa de doctorado *Estudios de género y políticas de Igualdad*.

La controversia del teatro tiene una conexión directa con la gestión de la sanidad pública en época moderna. Hemos estudiado el caso valenciano del Hospital, pero el privilegio de las comedias se concede en muchas ciudades. El de Valencia, unificado en el último tercio del siglo XVI, se hace cargo de la casa de comedias de la Olivera. Hay otros dispensarios públicos que asumen esta gestión en ciudades castellanas y aragonesas. El Hospital valenciano ostenta celosamente el privilegio real sobre el teatro en Valencia desde 1582. En 1649 sus arcas estaban exhaustas y la bancarrota parece inevitable, ante la dificultad de contraer nuevos censales. El *Consell* de la ciudad decide hacer un movimiento político atrevido. El objetivo es inclinar la balanza en favor de la reapertura, para ayudar a disipar de las dudas y reticencias de la corona y no esperar por más tiempo al levantamiento de la prohibición que pesa sobre los corrales. La polémica cristaliza con la convocatoria urgente de los administradores del Hospital General de Valencia de una Junta de 27 teólogos, el 26 de agosto de 1649, que se conoce como la Junta de Teólogos de Valencia, para dictaminar sobre la licitud moral de las comedias.

El análisis pormenorizado, la traducción de las partes escritas en latín y la edición crítica del Sermón de las Comedias, que nunca ha sido llevado a cabo, de forma íntegra, es uno de los centros de interés de nuestro trabajo. Existen comentarios del sermón coetáneos al autor y durante la segunda mitad del siglo XVII, pero luego su eco se apaga y ya no hay reseñas ni ediciones posteriores, ocupa una parte relevante en este trabajo. Conlleva, pese a su rechazo frontal al trabajo de los hombres, su dosis visceral de misoginia sobre el trabajo de las mujeres. Tiene por tanto un tratamiento especial la controversia de las mujeres en el teatro y es uno de los objetivos principales. El documento, formulado como

⁴³ CALLADO ESTELA, Emilio. "El oratorio de San Felipe Neri y la controversia sobre las comedias en la Valencia del siglo XVII", en: *Hispania sacra*, Vol. 63, Nº 127, 2011, págs. 133-153

un sermón, en realidad es un pequeño tratado, y contiene numerosa doctrina sobre la materia. El estilo del Sermón de las Comedias es el resultado de una retórica universitaria depurada, las más de las veces conceptista. En su afán de hacerse entender, Crespí hace en la práctica alguna concesión a un culteranismo exacerbado en momentos enervantes de la estrategia del autor que, por decir de uno de los supuestos, alaba con grandes excesos y elocuencia a los jurados de Valencia, cuando en realidad les está prodigando un ataque que conlleva una ferocidad sin concesiones. Sus alusiones directas a las actrices, las espectadoras y las lectoras de teatro, aportan muchas informaciones para nuestro interés por incidir en la diferencia en el tratamiento de sexos. Es un texto revelador, adelanta que la pugna va a continuar. El sermón de Crespí merece una edición anotada y comentada. Situamos a disposición de la crítica una pieza de oratoria sagrada, que es al tiempo un cuadro de costumbres, y que tiene un valor intrínseco para la historia social y que no ha sido publicado desde la segunda y última edición de 1683.

Las diversiones públicas, no tienen cabida en la sociedad durante la Edad Media. Planteada la cuestión en el Renacimiento con el resurgir de la vida cortesana, el esparcimiento parece abrirse paso en el siglo XV. Extendido con carácter interclasista en el barroco y reformulado para disfrute exclusivo de la élites en la Ilustración,⁴⁴ es una conquista social en la trama urbana de occidente,⁴⁵ después de siglos de ausencia en la gestión del espacio público, un aspecto potenciado por la ruralización medieval. El teatro estuvo cobijado en el templo en la Edad Media hasta el veredicto desfavorable del Concilio de Trento que lo expulsa, con el argumento central de que introduce severas disfunciones en la liturgia y fomenta los comportamientos inadecuados de los feligreses en los templos. Destacan los trabajos de Menéndez Peláez.⁴⁶ En ellos se estudian las

⁴⁴ Vid. JOVELLANOS, Gaspar Melchor. *Memoria sobre espectáculos y diversiones públicas; Informe sobre la Ley agraria*, Madrid: Cátedra, 1997. “Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España: Libertad para divertirse”, en: *El ensayo español / Jesús Gómez; José. (Coord.) Carlos Mainer Baqué (Pr.)*, Vol. 2, 1997, págs. 285-300.

⁴⁵ Vid. SÁNCHEZ MENCHERO, Mauricio. “Hacia una historia cultural de las diversiones públicas: estudios culturales sobre el juego, la risa y el sobrecogimiento,” en: *Estudios sobre culturas contemporáneas*, n.º. 26, 2007, págs. 25-45.

⁴⁶ Vid. MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, _____ “Teatro e Iglesia en el siglo XVI: de la reforma católica a la contrarreforma del Concilio de Trento”, en *Criticón*, n.º 94-95, 2003, págs. 49-67. _____ “Teatro e Iglesia: las Constituciones Sinodales, documentos para la reconstrucción del teatro

relaciones entre teatro e Iglesia, e inciden en la importancia de la actitud que adopta la Compañía de Jesús con su rechazo al teatro público. Los jesuitas, contrarios a las manifestaciones teatrales, cambiaron de estrategia a finales del siglo XVII. No obstante, el teatro como un novedoso instrumento pedagógico y ejercicio práctico de la retórica, propicia una dramaturgia jesuítica propia, que incorporan al acervo de su sistema educativo, mediante un teatro escolar para consumo interno.⁴⁷ La variedad y la extensión de los temas vinculados a nuestro propósito nos conduce a la necesidad de una adoptar estructura compleja, que proponemos a continuación.

religioso en la Edad Media y el Renacimiento”, en: *Archivum*, 48-49, 1998-1999, págs. 271-332.

____ “El teatro hagiográfico en el Siglo de Oro español: aproximación a una encuesta bibliográfica”, en: *Memoria Ecclesiae*, nº 21, 2004, págs. 721-802.

⁴⁷ Vid. MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús. “El santo como modelo en el teatro jesuítico del Siglo de Oro”, en: *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro, II. El sabio y el santo*, Ignacio Arellano y Marc Vitse, (Coords.) Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2005. _____

“Teatro escolar latino-castellano en el siglo XVI,” en: *Historia del teatro español*, Javier Huerta Calvo, (dir.) Madrid, Gredos, 2003, 2 vols., vol. I, págs. 581-608.

Capítulo 1 HACIA UN ESTADO DE LA CUESTIÓN

1.1. UN CONTEXTO DE PERMANENTE DISCORDIA

“¿En qué puede consistir el encono con que ciertas gentes, al parecer sabias y sensatas, se han empeñado en combatir el teatro desde sus primeros ensayos? No hablemos de las censuras canónicas, sólo aplicables a la escena de las antiguas o a las torpes truhanadas; hablemos sólo de los ataques con que han combatido la escena moderna muchos de nuestros teólogos. Felipe II, sobresaltado con sus clamores, hubo de recurrir a las universidades de Salamanca y Coímbra, sin cuya aprobación hubiera acaso enmudecido a la Talía castellana. En tiempo de su hijo sólo se salvó de la proscripción al favor de los reglamentos de policía que permitieron sus excesos. ¿Con que vehemencia no declaró contra ellos el padre Mariana, cuando ya no salían mujeres a las tablas? ¿Con que valor no se encendieron de nuevo las disputas teológicas en los reinados de Felipe IV y de Carlos II y del presente siglo? El problema parece indeciso aun en nuestros días y mientras el gobierno se convierte a mejorar los espectáculos, hay gentes que se atreven todavía a predicar y escribir que es un grave pecado autorizarlos, consentirlos y concurrir a ellos. ¿En que consiste, pues, o de donde viene tan monstruosa contradicción?

Gaspar Melchor de Jovellanos, *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*. Madrid, 1790. ⁴⁸

En España la controversia del teatro se alarga de una manera innecesaria. En realidad los parámetros morales nunca cambiaron. Es por esta razón que los polemistas superaron el umbral del siglo XVII sin ninguna dificultad y siguen la censuras de los escritores moralistas en la España borbónica del setecientos. El país experimenta una centralización del poder político, un cambio de paradigma jurídico y se experimenta la creación de una nueva administración. Por el contrario, la cuestión del teatro se perpetúa, casi inalterable, en un contexto de permanente discordia. Acabada por consunción la dinastía austríaca y en lo que al teatro se refiere los borbones fueron continuistas en todo. En consentir el teatro y en permitir furibundos ataques. La polémica continua e incluso franquea el Siglo de las Luces. Los ilustrados cambian el punto de mira y se retro alimenta la polémica de otra manera. Lo transforman en un asunto ético, en una discusión preceptiva de orden estético. Hay ilustrados españoles beligerantes contra las reminiscencias de la comedia barroca, que perdura en el siglo XVIII en el favor del público popular. Cuando entran liza lo hacen sin tapujos y se explayan.

⁴⁸ JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. (1744-1811) *Informe dado a la Real Academia de la Historia sobre juegos, espectáculos y diversiones públicas / por Don Gaspar Melchor de Jovellanos*. Cádiz : [s.n.], 1813 (Imprenta patriótica, a cargo de Verges) 44 p.; Asturias. Universidad de Oviedo, Biblioteca. Sign. O-BU, CGF100 2. La primera edición del informe en el Cádiz liberal, después de la muerte del ministro ilustrado. Ejemplar único. (Nota del autor)

El ministro ilustrado Jovellanos no fue enemigo declarado del teatro, aunque, dicho en palabras de Cotarelo, Gaspar Melchor de Jovellanos “halla muy explicables y atendibles las censuras de los escritores de la moral” y aspira a una reforma profunda de los teatros nacionales.⁴⁹ Alcanzamos el siglo XIX y los ataques persisten, hasta tal punto que la ilustración consigue derribar los viejos corrales de comedias, al tiempo que se construyen colegios. Hay varias décadas de vacío y el teatro público desaparece en muchas ciudades. Volviendo al siglo XVI y XVII tenemos un amplio abanico de teología de costumbres que controla la moral, pero la corona no se deja controlar. Los Habsburgo adoptaron un comportamiento extravagante y contradictorio en relación con el teatro. Se llegaron a decretar la prohibiciones generales en varias ocasiones y sin embargo, en palacio hay un aparato de producción de espectáculos fastuoso, según se conducen las épocas. pe eran muchos los cortesanos amantes del arte de Talía.

En realidad los monarcas (y las reinas de España de una forma reveladora) son los verdaderos protectores y promotores de la escena más importantes. Felipe II suspendió toda la actividad teatral en 1598 y sin embargo es en su reinado cuando se sientan las bases del teatro profesional y la apertura de los corrales. Felipe IV era espectador asiduo a los corrales, y tuvo siempre salones destinados a representaciones en sus dos palacios madrileños. En el Salón de Reinos en el Buen Retiro y también en el vetusto Alcázar. El rey planeta llega al extremo, en este reinado central para la fijación de la comedia, de tener un hijo con una afamada actriz y hasta de prohibir las representaciones en toda la monarquía hispánica y lo hace por dos veces. Movidio por el arrepentimiento del gran pecador y para guardar el luto riguroso. Luctuosos sucesos, ocasionados por dos sucesivos fallecimientos. Primeramente, por su primera esposa la reina Isabel de Borbón (cierre general de los teatros entre 1644 y 1645) y todavía con mayor dolor y luto por el tránsito imprevisto del heredero de la corona al contraer viruela, el príncipe de Asturias Baltasar Carlos. Se decreta cierre general de los teatros entre 1646 y 1649.

⁴⁹ COTARELO MORI, Emilio. *Bibliografía de las controversias...* op. cit. pág. 385.

La corte española tiene una vida propia, al margen de la opinión plebeya y desde luego los moralistas no le corrigen al rey, ni tampoco a la reina. La etiqueta borgoñona es su propia convención y límite. Por regla general el entramado de la monarquía se encapsula y lo hace sin hacer frente a los ataques contra las representaciones. A menudo los monarcas y sus validos aguantaron la presión de los moralistas. Hicieron en cierta medida caso omiso de la dureza y rigor de sus reconveniones y mantuvieron una estructura estable de producción cortesana. Su proceder indica que tuvieron una política sobre la comedia tan ambigua como ambivalente, diluyendo la esclerosis de los planteamientos de los detractores, que surgían por todas partes, lo más efectivo era no contestar a nada y continuar con las comedias sin recusar el requerimiento de los moralistas. Tampoco responden los Austrias menores a los llamamientos, cuando se impone la prohibición, que en forma de memorial las ciudades remiten, cuando ruegan el restablecimiento de las representaciones con un gran acopio de razones. Se levanta la prohibición cuando la ocasión le parece propicia a la corona —en un plano faccioso, más que político— se procede despacio, y después de muchas cautelas, al alzamiento del luto. En primer lugar, es un manera de mostrarse magnánimos, sirve distraer la crisis con el alborozo general y abrir la mano es signo de grandeza, según y cuando convenga. Sin embargo y pese a los cierres temporales, continuaron siempre las trabas legislativas y las censuras, pero debemos destacar que los monarcas fueron los mejores y mayores promotores de comedias y de autos sacramentales en sus espacios cortesanos. En los corrales no hay medios para sostener aparatos de tramoya, el desarrollo de la escenografía es un artificio, arquitectura efímera, casi exclusivo de la corte. El rey tenía en la nómina de palacio docenas o cientos de artistas si era necesario, aunque tardasen mucho en pagar: músicos de reconocido prestigio en la capilla real. Compositores de las primer repertorio de zarzuelas como Juan Hidalgo. Grandes escenógrafos italianos: Cosme Lotti, Baccio del Bianco, todos ellos artistas protegidos y en permanente actividad trabajando para sustentar la tramoya del Buen Retiro.⁵⁰

⁵⁰ Sobre Cosme Lotti es significativo el acopio documental del hispanista norteamericano Norman Shergold, que demuestra la amplitud y presencia del trabajo del escenógrafo. Lotti se excede en sus propuestas cuando alarga, condiciona y manipula las comedias para lucimiento de los efectos de la tramoya, pero en verdad en público lo que quiere es eso precisamente. (Nota del autor) Vid. SHERGOLD, Norman D. "Documentos sobre Cosme Lotti, escenógrafo de Felipe IV", en: *Studia iberica: Festschrift für Hans Flasche* / coord. por Karl-Hermann Körner, Klaus Rühl, 1973, págs. 589-602. En cuanto al florentino Baccio del Bianco, llega a formar un tándem equilibrado, en el mejor momento cortesano de Calderón de la Barca, a partir de 1659. (Nota del autor) Vid.

Entender la pujanza del teatro en los palacios del rey es una paradoja —en medio de una polémica que no se detiene nunca— esta pujanza es decisiva en el devenir de las comedias y es una cuestión significativa. En este espacio de impunidad cortesano encontramos una contradicción (insalvable) para casi todos los moralistas. Contra el rey y su entorno no se atreven y se guardan sus diatribas. Es destacable la figura de un noble culto y trabajador, que fue capaz de soportar embestidas y conspiraciones hasta su caída en desgracia. D. Gaspar de Haro y Guzmán, (1629-1687) marqués del Carpio y Heliche, conocido como Marqués de Heliche, o de Liche, es hijo del segundo valido de Felipe IV, D. Luis [Méndez] De Haro.⁵¹ El marqués ejerce de alcaide de comedias, en el complejo del Buen Retiro y actúa con decisión como superintendente de los fastos reales.⁵² Contrataba a las mejores compañías de profesionales que proceden de los corrales madrileños. El suministro y la programación de espectáculos era tan frecuente que el entramado cortesano se habitúa al constante trasiego de preparar las representaciones. A veces se requirieron semanas de trabajos de construcción de decorados, confección de vestuario y ensayos de actores, actrices, danzantes y músicos, con una mezcolanza indiscriminada. Nobleza, Grandes de España y sus familias, criados, personal de palacio con rango cortesano, damas de compañía y hasta la propia reina, pueden tener un cometido en la representación. El personal de palacio lo asume, porque el teatro goza de los pronunciamientos favorables de la casa del rey y de la casa de la reina. Es por esto, que para poder ver comedias en exclusiva para la corte, siempre se traerá lo mejor de lo mejor.⁵³

MESTRE MARÍN, Rafael. “Calderón de la Barca-Baccio del Bianco: un binomio escénico”, en: *Revista de historia moderna: Anales de la Universidad de Alicante*, nº 11, 1992 (Ejemplar dedicado a: *Aspectos de la vida cotidiana en la España Moderna (II)*), págs. 239-250.

⁵¹ Cfr. LAMAS DELGADO, Eduardo. “Astro que reverbera la majestad del Monarca Sol: el mecenazgo de don Luis de Haro y del marqués de Heliche en la corte de Felipe IV de España. Fiestas, pinturas y espacios de recreo,” en: *El rey festivo: palacios, jardines, mares y ríos como escenarios cortesanos (siglos XVI-XIX)* / coord. por Inmaculada Rodríguez Moya, 2019, págs. 95-134.

⁵² El hijo del segundo valido de Felipe IV se convirtió en un empresario teatral de primer orden, que lograba estrenar en la fecha señalada. A veces el acontecimiento venía con prisas imperiosas. Sin contar con una partida de gasto estable, lograba salir adelante y contraer a crédito. Al tiempo era el responsable y por tanto el jefe de los teatros reales. Actuaba sin contemplaciones, controlaba los desmanes presupuestarios de los artistas que no cumplían con lo que diseñaban, o que se perdían en probaturas. Mujeriego impenitente, en el final de su vida fue nombrado Virrey de Nápoles (1683-1687) donde fallece. (Nota del autor) Vid. FLOREZ ASENSIO, María Asunción. “El Marqués de Liche: Alcaide del Buen Retiro y Superintendente de los Festejos Reales”, en: *Anales de historia del arte*, nº 20, 2010, págs. 145-182.

⁵³ “Todo ello implicaba el trabajo de un gran número de artistas y artesanos pero también de funcionarios y requería, sobre todo, una cabeza rectora que coordinase el trabajo de todas las

Esta programación no comportaba un excesivo riesgo de posible fracaso. El marqués de Heliche, elegía con tiento, tanto las comedias, como los repartos. Llegaban al Alcázar en invierno las menos y luego, con la ganas de expansión primaveral al Buen Retiro, las que más. Las comedias tenían un cribado inefable, eran contratadas cuando estaban contrastadas y convertidas en gran éxito por el público de Madrid. El aristócrata era admirador de Diego Velázquez y de Pablo Rubens, trataba con ellos directamente y era un mecenas reconocido. Promotor español del primer teatro cantado en el barroco, antecedente de la zarzuela.⁵⁴ El cortesano, (poseedor de la famosa *Venus del espejo* entre otras muchas de arte)⁵⁵ aquilataba los tiempos para conseguir la colaboración prácticamente estable entre Calderón de la Barca y el escenógrafo italiano Baccio del Bianco. Buen promotor, miraba por el erario y las facturas de los eventos por lo general las difería con cargo a algún arribista, quedando libres del gasto la corona y de un posible sablazo que tuviera que costear a escote la propia corte. De esta forma el promotor hacía acopio de las notas de encargo por cuenta ajena y a las expensas de algún noble generoso las endosaba, parecía que los eventos no costasen dinero y esto era así porque eran un dispendio, imposible sufragar en palacio tanta disipación. Víctimas para pagar casi siempre las había, y si no se divisaban en lontananza. Alguien que anduviera cesante en Madrid, en expectativa de un nombramiento propicio en el ejército, o de mejor destino burocrático en el imperio, donde luego pudiera resarcirse, ese que venía buscando era el pagano adecuado. Puede decirse que D. Luis [Méndez] de Haro preparó muy bien a su hijo Gaspar de Haro, para subsistir con éxito en un concierto de maledicencia, prendido en una suerte de escuela superior para el medro en el valimiento, pero es que además el marqués apuntó maneras de gran promotor y maestro de ceremonias desde joven.⁵⁶

personas implicadas. Se necesitaba, por tanto, un ‘superintendente de los espectáculos reales’, pero el cargo nunca existió oficialmente, aunque sí en la práctica y estrechamente ligado a la Alcaldía del Buen Retiro al convertirse en una de las atribuciones de los validos, a los que dicha alcaldía estuvo ligada desde su constitución.” Vid. FLOREZ ASENSIO, María Asunción. “El Marqués de Liche...”, op. cit., pág. 150.

⁵⁴ Cfr. BUSTILLO MERINO, María. “Gaspar de Haro, VII marqués del Carpio: mecenas y coleccionista de arte,” en: *Santander. Estudios de Patrimonio*, nº. 1, 2018, págs. 213-232.

⁵⁵ Vid. FLOREZ ASENSIO, María Asunción. “El Marqués de Liche...op. cit., pág. 147

⁵⁶ Cfr. VIDALES DEL CASTILLO, Felipe. “Dando forma a un valido. La estrategia de don Luis de Haro para la consolidación del marqués de Heliche,” en: *Hijas e hijos de validos: familia, género y política en la España del siglo XVII* / coord. por Rafael Valladares Ramírez, 2018, págs. 199-225.

Tuvieron suerte en la corte de los Austrias. El mejor dramaturgo del siglo, Pedro Calderón de la Barca (con perdón de los lopistas) fue el mayor proveedor de textos teatrales a la casa real. Desde 1623, cuando Calderón estrena en el Alcázar su obra *Amor, honor y poder*, con motivo de la fallida visita del príncipe de Gales a Madrid, inicia una andadura exitosa en la que el teólogo y reconocido autor, escribe decenas de obras para el consumo cortesano.⁵⁷ Con varias interrupciones, por los imponderables de su larga y azarosa vida, Calderón llegará a estrenar en el Buen Retiro, *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*, en 1680, con motivo de las fiestas por el primer matrimonio de Carlos II. Cincuenta y siete años de trabajo en los teatros de la corte madrileña y por supuesto en los corrales de toda España, donde se reponían sin cesar los textos calderonianos, que se ponían en cartel sin que el propio interesado tuviera conocimiento de la producción de sus obras y cuando se enteraba a posteriori, caían en saco roto las protestas y con esto las reclamaciones al maestro armero.⁵⁸

Un fenómeno sugestivo es la inseguridad de los teatros cortesanos. Hay un extravagante manera de querer relacionarse con el teatro —seguimos hablando de la actitud de la corona— que pasa por la carencia de seguridad, nunca se sabe de seguro y cierto, por lo dudoso, que resultan los medios empleados y los compromisos, cada creación es un enigma en su desarrollo y nunca se sabe si una representación podrá materializar su manufactura. Los corrales y las compañías privadas están mejor estructuradas y responden a unos parámetros concretos. La respuesta dinástica ante las comedias puede ser cambiante, en función de los acontecimientos políticos. Se trata en ocasiones de un asunto que responde al carácter personal del monarca o la reina consorte y el entorno del valido. A veces

⁵⁷ Cfr. CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1600-1681) *Parte segunda de comedias / del célebre poeta español don Pedro Calderon de la Barca*. En Madrid: por Francisco Sanz, 1688. [8], 570 p.; 4º. El volumen contiene: *El mayor encanto amor; El galán fantasma; Judas Macabeo; Argenis y Poliarco; La Virgen del sagrario; Hombre pobre todo es trazas; A secreto agravio secreta vengança; El astrologo fingido; Amor, honor y poder; Los tres mayores prodigios; El mayor monstruo los celos*.

⁵⁸ De las ediciones de sus obras, en sueltas, o agrupadas en *Partes* de comedias, compartiendo el volumen con otros autores, sin contar con su participación, tendría noticia tardía en su mayoría. Esta publicación sin control de los dramaturgos es una batalla perdida. Se quejan Lope de Vega y Cervantes y otros muchos, pero la captación de derechos de autor, a través de una *Sociedad de Autores*, por derechos basados en el registro de la propiedad intelectual, son un concepto tan ajeno al siglo XVII que no llega de hecho hasta casi el final del siglo XIX y es ajeno a la cronología de nuestro trabajo. (Nota del autor)

la tensión es anecdótica, o sube de tono hasta conspiración palaciega incruenta, en un contexto general de lucha faccionaria, unos promoviendo el teatro y otros intentando su prohibición, y así la posición de cada miembro de la dinastía se conforma en relación con su ámbito privado, sus confesores y su espiritualidad resignada. Isabel de Borbón, reina consorte de España, hija de Enrique IV de Francia, llega a organizar en un lapso de apenas cuatro meses (1622-1623) en sus estancias privadas la representación de cuarenta comedias, unas interpretadas por sus damas, personal de palacio y la propia reina, y otras con actores y actrices profesionales procedentes de los corrales madrileños.⁵⁹

Es un asunto conocido, por su evidente repercusión política posterior, que el rey tuvo un hijo con una actriz. Nos referimos a la relación personal que el rey Felipe IV sostuvo con la eximia María Calderón. Fruto de ese amor (no tan clandestino) acontece el alumbramiento de D. Juan José de Austria, hijo natural del rey planeta, luego reconocido por consejo del Conde-Duque de Olivares, que hace lo propio. Don Juan José llegó a tener un destacado cometido político en el reinado de su hermano Carlos II.⁶⁰ Un asunto que rememora el fragmento de una novela que incluimos por su atrevimiento, al plantear abiertamente a Felipe IV como incorregible adúltero y libertino:

“Necesito tu ayuda. Vuestra majestad ordene y yo obedeceré. Sentose a su vez el soberano, y en voz baja, como si temiese ser escuchado a través de puertas y tapices añadió: En la plaza del Ángel hay una casa que linda con el vestuario de la Cruz. ¿La conoces? La conozco, señor. Preciso que la compres a tu nombre, que te vayas a vivir a ella y que esto sea lo más pronto posible. Será, aunque no

⁵⁹ “Además de las representaciones de las que los monarcas disfrutaban en el Salón Dorado del Alcázar, los cuartos de la reina se convirtieron asiduamente en espacios en los que sus damas encarnaron a los personajes imaginados por los principales dramaturgos de la época. Transcurrido el luto por la muerte de Felipe III, Isabel asistió a cuarenta comedias entre el 5 de octubre de 1622 y el 8 de febrero de 1623, todas ellas en sus aposentos, que solían celebrarse todos los domingos, jueves y días festivos. En ocasiones acudían algunos nobles: el embajador francés en Madrid avisaba el 26 de julio de 1631 que los duques del Infantado y de Híjar presenciaron en las habitaciones de la reina representaciones cortesanas protagonizadas por sus damas. Educada en la corte parisina, no es de extrañar que Isabel disfrutase con estos pasatiempos, en algunos de los cuales intervino representando a reinas o diosas.” Vid. FRANGANILLO ÁLVAREZ, Alejandra. *La reina Isabel de Borbón. Las redes de poder en torno a su casa (1621-1644)* Carmen Sanz Ayán (Dir. Tes.) Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2015, pág. 243.

⁶⁰ Del hijo natural de Felipe IV, Juan José de Austria, (1642-1679) figura poliédrica y compleja, existe multiplicidad de aspectos estudiados en una gran profusión de trabajos. A los efectos de esta investigación nos interesa señalar su relación con el mundo cultural español que es amplia, profunda y diversa. En este sentido apuntado Vid. GONZÁLEZ ASENJO, Elvira. *Don Juan José de Austria y su relación con el arte y la cultura del Siglo XVII*. Tesis doctoral dirigida por Alfonso Emilio Pérez Sánchez (dir. tes.). Universidad Complutense de Madrid, Madrid. (2003).

comprendo este enigma que respeto. En esa casa hay que hacer reformas. Es urgente que un coche pueda llegar hasta las escaleras, evitando la curiosidad de los que deseen ver quien lo ocupa. ¡Comprendido! Además, abrirás una puerta que lleve de manera directa al camarín de la Calderona. Muy bien. La llave de esa puerta la darás a tu rey. Suya será. Procura hacerlo todo con el mayor misterio. Lo he de procurar, pero comprenda vuestra majestad que no ha de faltar quien se aperciba, especialmente los cómicos.”⁶¹

Tenemos en perspectiva que *La bella Calderona*, (1922) es una novela de Narciso Díaz de Escovar y que se trata de una recreación de los hechos, pero los hechos coinciden con las fuentes en algunos episodios rocambolescos. Felipe IV acudía ciertamente al corral de comedias de la Cruz, veía la comedia retirado de la vista del público, hablaba con la compañía en sus camerinos, tenía su cita amorosa con la actriz, a la que ya se conocía en Madrid por el sobrenombre de la Calderona, con un aumentativo despectivo de su apellido y por mal nombre le llamaron “Marizápalos.” El mismo autor ya había intentado dar rienda suelta a esta escabrosa historia de la actriz y madre de Don Juan José de Austria, con idéntico título, *La bella Calderona* (1911), en una pieza teatral en un acto de la que la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) conserva el único libreto. Todo apunta en que tan sólo hubo una representación en Málaga.⁶²

El encuentro entre los amantes se produce. Es irrelevante la conformidad de la actriz. Si no anhelaba ocupar la posición de concubina del rey la actriz estaba bajo coacción, con todos los intermediarios necesarios para disuadir de un posible rechazo al rey y por tanto era obligada a transigir. Los encuentros con la Calderona se producían en una casa colindante al camerino, comprada por un escritor de comedias cómplice y la casa se compra con el dinero del monarca. La

⁶¹ DÍAZ DE ESCOBAR, Narciso (1860-1935) *La bella calderona : novela histórica* / [Narciso Díaz de Escovar] Madrid: s.n. 1922, Imprenta de Alrededor del Mundo. Serie Los Contemporáneos. Real Escuela Superior de Arte Dramático, Madrid. Sign.: M-RESAD, 1210(41) D. Encuadernado con otras obras formando un volumen Facticio. De la novela en cuestión sólo hemos encontrado este único ejemplar en la Escuela de Arte Dramático de Madrid. Aunque el folleto narra un episodio del desenfreno sexual de Felipe IV, debemos señalar el contexto en el aparece la novela, en el reinado de Alfonso III, que tiene la misma fama de libertino que su antepasado. Viendo que la calidad de papel no es la mejor garantía de supervivencia, los años de la dictadura de Primo de Rivera no debieron jugar en favor de la difusión y la conservación de este texto que deja en muy mal lugar a la monarquía. (Nota del autor)

⁶² DÍAZ DE ESCOBAR, Narciso (1860-1935) *La bella Calderona: boceto dramático en un acto y en verso* /original de Narciso Díaz de Escovar. Madrid : [s.n.], 1911 (R. Velasco) Estrenada en el teatro de la Real Academia de Declamación de Málaga, la noche del 6 de octubre de 1911. Sociedad General de Autores y Editores, Madrid. Sign. M-SGAE, 377/8706.

reina Isabel de Borbón (no lo olvidemos, es la hija del rey de Francia) estaba informada y furiosa y los moralistas se hacían cruces. El rey proveía a la actriz María Calderón de un balcón preferente en la plaza Mayor de Madrid, en lugar tan señalado para intercambiar miraditas y todo a la vista del pueblo, por si algo faltaba para dar carta de naturaleza a las habladurías. Al tiempo de ver los toros y los juegos de cañas, el espectáculo entre las ventanas y las gradas se hacía en presencia de la reina consorte. Para su séquito, damas de compañía, confesor y los nobles asignados a su servicio el comportamiento del rey era una afrenta, equivalente al repudio público. La casa de Francia fue informada por espías y embajador y el enfrentamiento interno en la corte adquiere un cariz belicoso, hasta que Felipe IV hubo de ceder. Isabel de Borbón logró la expulsión de la actriz de la Plaza Mayor.

No es la relación extramarital de Felipe IV (de entre tantas que hubo) con la actriz María Calderón una anécdota banal, extraída de la disipada vida de un monarca absolutista. Este comportamiento no era impedimento para exteriorizar su religiosidad y es que el soberano nunca faltaba a su misa diaria. El rey planeta era un hombre espiritual y de profundas convicciones religiosas; y debemos entender que sus convicciones religiosas eran sinceras. Esta forma de proceder, a la que acompaña una vida disipada y una enfermiza obsesión por la posesión de las mujeres, es la evidencia de la contradicción entre una sociedad católica, entregada en la tarea de la salvación del alma —hasta extremos delirantes— y al mismo tiempo necesitaba de una diversión y jolgorio colectivo. La severidad de las costumbres propicia una doble vida. El control de la Iglesia sobre la vida de muchos individuos eminentes es causa de mayor desenfreno. En la hipocresía reiterada, representando ante la sociedad una conducta moral intachable, tiene su origen un instinto salvaje, que remite una conducta depravada, que desataba en algunos un comportamiento irrefrenable e inmoral. Para los moralistas el rey nunca debía acudir a la comedia, bajo ningún concepto, aunque en este caso, Felipe IV asistía desde muy joven y era un asiduo de tapadillo.

Este rechazo eclesiástico, que nunca fue unánime, confirmaba la idea del corral de comedias como un nuevo recinto, sede de los pecados del mundo el demonio y la carne. Es el espacio donde el leviatán procura la perdición inevitable

de los hombres justos, la caída (sin remedio) de las mujeres y la corrupción de las costumbres de los jóvenes. Sacrilegio en los corrales, desde luego y en la corte de los Austrias también, cierta propensión a la blasfemia y en buena medida una actitud de jocosa irreverencia. Así piensan una parte importante del clero secular, que parece que pierde en distintas fases del siglo XVII el control directo de la feligresía, que escucha, se calla y no secunda sus diatribas. También están contra los espectáculos públicos una parte substancial del clero regular, que debe competir entre las diferentes órdenes, por orientar su influencia en la cura de almas. Incluso hay una parte del estamento nobiliario, que se muestra, al menos si se les pregunta, en contra de las representaciones y así, vincula la moralidad cristiana a su mejor afán por mantener una imagen pública, acorde con sus aspiraciones. Un mundo de dobles vidas, donde todo se instiga con artificios y se emplean subterfugios para no verse afectados por el escándalo, piedra de toque que puede poner en jaque los esfuerzos por mantener incólume la pureza de la sangre, el mantenimiento de los privilegios señoriales, la exigencia del honor a ultranza, el servicio a la corona como forma de movilidad social y para todo esto, hay que afectar que se siguen las enseñanzas de la moralidad cristiana. No pueden permitirse tacha, del señalamiento se avecina una pronta caída. Y el teatro es durante siglos piedra de escándalo.

En 1659 Calderón de la Barca estrena con éxito en el salón Dorado del Alcázar y en presencia de la segunda esposa del monarca, la reina Mariana de Austria, una comedia de título revelador: *En esta vida toda es verdad y todo mentira*. Las comedias han estado prohibidas durante más de tres años y la joven reina es el desencadenante y catalizador de una etapa de un nuevo esplendor del teatro.⁶³

El cielo,
que una inocencia ampara.
¿Qué culpa á un desdichado es nacer, para
que á tus cóleras nazca destinado?

⁶³ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1600-1681) *Tercera parte de comedias verdaderas / del célebre poeta español D. Pedro Calderon de la Barca ... Nuevamente corregidas / publicó D. Juan de Vera Tassis y Villarroel...* En Madrid: por la Viuda de Blàs de Villanueva, 1726. [16], 586, [4] p., [2] en bl. : il. ; 4°. Contiene: *El laurel de Apolo* (pp. 1-36) ; *También ay duelo en las damas* (pp. 37-91) ; *La fiera, el rayo y la piedra* (pp. 92-153) ; *En esta vida todo es verdad y todo mentira* (pp. 154-209) ; *El maestro de dançar* (pp. 210-262) ; *Mañanas de abril y mayo* (pp. 263-304) ; *Los hijos de la Fortuna, Teágenes y Cariclea* (pp. 305-360) ; *Afectos de odio y amor* (pp. 361-414) ; *La púrpura de la rosa* (pp. 415-445) ; *La hija del ayre* (Primera parte) (pp. 446-494) ; *La hija del ayre* (Segunda parte) (pp. 495-545) ; *Ni amor se libra de amor* (pp. 546-586).

¿No le basta nacer á un desdichado?
Pues siendo así, tu gracia á ambos reciba:
á sombra del amor el odio viva.
Y en cuanto á que te deje sospechoso
la duda que te queda
que de Mauricio el hijo alterar pueda
el imperio, es engaño;
pues no constando nunca el desengaño,
podrás dejar de tu laurel la herencia
á quien más te inclinare la experiencia.
Que aunque apagan el fuego las mudanzas
de apartadas crianzas,
¿qué falta el fuego hará, cuando á ver llego
que la sangre no más arde sin fuego?

Si no entendió la carga de profundidad de los versos de Calderón, alguien se lo explicaría a Mariana en alemán y no debió gustarle. Las alusiones a don Juan José son muy evidentes. El estricto protocolo borgoñón impedía al hijo natural de Felipe IV (reconocido por el rey en tiempos del Conde-Duque de Olivares) y decimos de don Juan José de Austria, la entrada en la corte para despachar cualquier asunto con su progenitor y tenía vetado el acceso a cargos en el escalafón palatino.⁶⁴ El hijo de la actriz María Calderón nunca (en vida de su padre) lograría entrar en la villa de Madrid, al menos nunca entró oficialmente. Se encontraba con su progenitor en la residencia del coto de caza en el Pardo, propiedad de la corona. En la representación de *En esta vida todo es verdad y todo mentira*, Calderón de la Barca —jugando con fuego— planteaba de manera alegórica el tema de la sucesión y de los *hijos de la tierra*, un asunto fatigoso y motivo de rivalidad y disgusto para la reina, que aspiraba a engendrar un heredero. Era Domingo de carnaval y el inefable marqués de Heliche había programado tres comedias sucesivas, fundiendo dos compañías privadas para la ocasión en un lapso tres días, con apenas siete días de ensayos. Flotaba en el ambiente la presencia del ausente Don Juan José de Austria, con el que luego tuvo que luchar la joven austriaca para defender su posición de reina madre y viuda desde 1665. Al día siguiente de la representación de esta singular “comedia de reyes,” la reina pretextó un malestar.⁶⁵ Según Bances Candamo las comedias

⁶⁴ ALBALADEJO MARTÍNEZ, María. “Fasto y etiqueta de la casa de Austria: breves apuntes sobre su origen y evolución,” en: *Imafronte*, n.º. 21-22, 2009-2010, págs. 9-19.

⁶⁵ Expresado en palabras del dramaturgo oficial de Carlos II, Francisco Bances Candamo, que sucede a Calderón de la Barca en la mejor preferencia sobre otros ante la corte: “Son las comedias de los Reyes unas historias vivas que, sin hablar con ellos, les han de instruir con tal respeto que sea su misma razón quien de lo que ve tome las advertencias y no el ingenio quien se las diga. Para este decir sin decir, ¿quién dudará sea menester gran arte? [...] Conviene a los príncipes oír los

palatinas servían para que escucharan los monarcas en sentido metafórico, aquello que la corte quería expresar y que nadie se atrevía a decirles, para no arriesgar una caída en desgracia. Acabada esta disquisición calderoniana del dramaturgo de cabecera, sobre el candor de los príncipes bastardos, la reina Mariana se retiró disgustada a sus aposentos. Tenía una jaqueca tan invalidante como para no dejarse ver por varios días ante la corte madrileña (su indisposición no era para menos) ante tamaña ofensa. Por este motivo se suspendió la segunda representación prevista para ese mismo lunes, aliviados por la tregua, los actores tuvieron un día más para poder ensayar.

La existencia de un teatro cortesano y un teatro popular en los corrales de comedias tenía interacciones, a modo de constantes idas y venidas de los actores y las actrices de la corte al corral y viceversa. Los Habsburgo utilizaban el teatro como espacio de la filantropía, para resolver cuestiones políticas, para divertirse, para lanzar mensajes. Conseguían asimismo con los estrenos, poner en jaque a la servidumbre palaciega y a la nobleza cortesana residente en Madrid. Esta forma de producción cortesana es ocupación de gran importancia, en la que cortesanos y criados se implican. Cumple igualmente finalidades terapéuticas para mitigar o neutralizar la ansiedad de la corte, asignando cometidos en la preparación y ejecución de las funciones, quedarse fuera que era considerado estar excluido y al borde de la caída en desgracia. La corte ignora en muchas ocasiones a los teólogos moralistas, quienes insistieron durante todo el periodo áureo en que se debía abandonar la práctica del teatro y de la danza. Pero de la práctica cortesana se desprende que en muchos periodos no les hacen ningún caso. Hay discursos contra el teatro que son verdaderos improperios, discursos radicales, dedicados a la tarea de amedrentar en el sermón. Algunos textos son concebidos exprofeso para atacar situaciones especiales —como el uso de las máscaras— o personales contra una figura concreta. El caso de las máscaras será una obsesión, fomenta la delincuencia impunemente y tiene en el anonimato la ocasión del pecado en toda clase de saraos, carnavales y funciones de gala. La afición por enmascararse es un

sucesos pasados más que a otros hombres, porque hallan en ellos la verdad que nadie se atreve a decirles.” BANCES CANDAMO, Francisco Antonio de. (1662-1704) *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos* [Manuscrito]: *historia escénica griega, romana y castellana / su autor Francisco Bances Candamo*. El tratado, pese a que consideramos un texto fundamental para valorar la controversia sobre la licitud, no llegó a ser concluido por Bances.

peligro potencial, que facilita el anonimato y proporciona la inmunidad en los desmanes. Esto se produce mucho más allá de la furia del carnaval en eventos programados a la menor ocasión. Pérez de Valdivia expuso un temprano sermón sobre las máscaras en 1583, que se vuelve a publicar en Barcelona (1618) titulado, *Platica o le[c]ción sobre las máscaras...*⁶⁶ Y así es como la controversia ética del teatro, con tantos vericuetos y subtemas nunca se pudo zanjar. Lo cierto es que al soberano, excepción hecha del teólogo jesuita Juan de Mariana, como pronto veremos, (*De Rege*) y nadie le recrimina en público, ni la asistencia a las representaciones y menos aún la práctica del teatro, ni tampoco la dilapidación que supone la producción teatral de palacio.

* * * *

En la Edad Moderna el teatro y en general las diversiones públicas: las corridas de toros y los juegos de cañas,⁶⁷ las luminarias por rogativas, los autos sacramentales en el Corpus, las grandes entradas de personajes reales, incluso los Autos de Fe, tienen un componente espectacular y un gran predicamento entre las clases populares. Todas estas manifestaciones revisten importancia para configurar el estudio de una Historia Social. Las artes escénicas adquieren un impulso técnico decisivo, que incide en el crecimiento de su capacidad de sugestión. Ya en el Renacimiento la escenografía y la iluminación adquieren una complejidad inaudita, esto es posible por las creaciones de grandes escenógrafos

⁶⁶ PERÉZ DE VALDIVIA, Diego. *Platica o Lecion de las máscaras, en la qual se trata , si es pecado mortal, o no, el enmascararse: y se ponen en ella principios y reglas generales, para juzgar de semejantes obras si son pecado mortal: como yr [sic] a representaciones ç, fiestas, saraos, bayles, galas, pinturas, juegos, combites y todas recreaciones, en las quales suele ser Dios ofendido. Hecha y predicada en Santa María de la Mar de la ciudad de Barcelona día de la conversión de San Pablo a la tarde, a los 25 días de Henero 1583, por el muy reverendo padre Diego Pérez de Valdivia Sivillano, doctor theologo y predicador del evangelio, cathedratico de teología positiva en el Estudio General de la misma ciudad.* Dirigida al muy ilustre y reverendísimo Señor Don Joan Dymas Loris, obispo vigilantísimo de la dicha ciudad de Barcelona. Impresa en Barcelona: en casa de Iayme Cendrat: vendense en casa de Hieronymo Genoues, 1583. [5], 42, [1] h.; Fol. Real Academia de la Historia, Sign.M-RAH, 2/3333. Un segundo ejemplar de esta edición de 1583: Universidad de Barcelona, CRAI Biblioteca de Reserva, Sign.B-BU, B-67/8/7

⁶⁷ “En muestras de sobrepujamiento retórico, el poeta suele enfatizar las hazañas verdaderas o supuestas de los próceres, ponderando el arte con el cual manejan sus cañas o bohordos en los juegos de cañas o sus rejones en las corridas de toros.” Vid. CORNEJO, Manuel. “La funcionalidad de los juegos de toros y cañas en el teatro de Lope de Vega,” en: *Nuevos caminos del hispanismo...: actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. París, del 9 al 13 de julio de 2007 / coord. por Pierre Civil, Françoise Crémoux, Vol. 2, 2010 ([CD-ROM]),* pág. 62.

italianos contratados por la casa real y las grandes casas nobiliarias. La escenografía es lujo exclusivo de un teatro de factura cortesana; la maquinaria y las tramoyas alcanzan un nivel de desarrollo impensado. Sobre esta base renacentista que transforma las artes escénicas es evidente que se produce una eclosión en el Barroco, tanto en la dimensión espectacular como en la propia dramaturgia.

Sin embargo, debemos aclarar que el teatro de los corrales de comedias es la resultante de una producción austera, sin decorados, basada en la recreación con telones sencillos, un vestuario de confección propia en función del repertorio y algunos elementos de mobiliario y atrezzo. El éxito del teatro público está basado en la calidad y la profusión de textos, y de manera sustantiva en la profesionalidad de los actores. No es exagerado llegar al extremo de plantear este asunto como una lucha por la intervención del espacio público y por el control del ocio urbano. Los moralistas y los partidarios del teatro se encuadran sin zonas neutrales en dos bandos irreconciliables y esas banderías la mediación nunca fructifica. Esta cuestión de la controversia del teatro es un fenómeno de masas que, con todas las variables posibles y atendiendo a la diversidad de confesiones, es un asunto de alcance europeo.⁶⁸ La época de las *Cámaras de Retóricos* en Flandes auguraban una cohabitación pacífica entre el catolicismo, la reforma protestante y el teatro profesional. Luego este intento deviene imposible, pese al cariz ecuménico de los dramaturgos holandeses y la presencia de comedias españolas traducidas.⁶⁹ Está contrastada la existencia de la controversia en el ámbito de toda la monarquía hispánica. La discusión teórica adquiere un cariz dialéctico, con un debate ético y

⁶⁸ En Ginebra, la llegada de Calvino implica la supresión de todos los actos públicos, hasta el punto de destruir cualquier atisbo de sociabilidad festiva. La estricta moralidad de la reforma conduce a la prohibición de cualquier tipología de representación. En consonancia con la opción iconoclasta que implicaría la destrucción de las imágenes, se prohíbe la presencia de los actores en escena, en tanto que son una iconografía en movimiento muy peligrosa. Esto no sólo afecta a las funciones profanas, sino a las de carácter religioso y estas muy especialmente. Los salmos y la música pasan al primer plano de la liturgia protestante. La bibliografía sobre el impacto de la reforma protestante en las artes visuales es coincidente en la paulatina destrucción de los espacios públicos, excepción hecha del templo. Cfr. MONARES RUIZ, Andrés. "Calvinismo, ilustración y Ciencias Sociales: Providencia absoluta, negación del libre albedrío y leyes de la conducta," en: *Persona y sociedad*, Vol. 17, n.º. 1, 2003, págs. 285-298.

⁶⁹ Cfr. WAITE, Gary K. "The Chambers of Rhetoric as Agents of Communication and Change in Sixteenth Century Netherlands," en: *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, Vol. 40, 2018, págs. 436-446. DEN BOER, Harm. "La representación de la Comedia Española en Holanda," en *Cuadernos de historia moderna*, n.º 23, 1999 (Ejemplar dedicado a: 'Ingenio fecundo y juicio profundo' (*Estudios de historia del teatro en la Edad Moderna*)), págs. 113-127.

estético, que tiene su tratamiento en diferentes formatos: en el tratado filosófico o político, en el sermonario, en la legislación y en el complejo tratamiento reglamentario de la comedia, sometida a bruscas interrupciones y prohibiciones temporales. Pero no es un debate limitado al alcance de avezados teólogos. Entra al combate mucha gente, algunos con un escaso bagaje dialéctico y andan escasos fundamentos para valorar el trabajo de los artistas en los escenarios, tampoco son conscientes de que los dramaturgos en el siglo de oro son aguerrida legión y la profusión de obras no oculta la realidad. Aunque se desprecia como banal estaban ante un teatro en verso de una calidad inigualable, y así los moralistas no admiten que realmente el producto artístico tiene un atractivo intrínseco.

Debemos señalar el trabajo intermitente, a salto de mata, de las compañías inestables, formaciones no reconocidas como estructuras profesionales, que no cuentan con autorización. Son los cómicos de la legua, gente de vida errabunda, que actúan de una manera improvisada o bien —quizás estaría mejor expresado— crean una función sobre un esquema ensayado, pero abierto a la improvisación y las connotaciones locales. Es este un contexto menos relevante que el caso teatro profesional de las compañías estables en los corrales. Y para la autoridad tiene menos importancia, porque la repercusión mayor del teatro está en las ciudades. También debemos dejar constancia de que quedaron demasiadas noticias contrastadas de su repercusión. La fuente más importante es una novela de Agustín de Rojas, que narra las andanzas de estos cómicos de la legua, titulada: *El viaje entretenido*.⁷⁰ El hecho de que existieran cómicos, fuera del control que la autoridad, es una molestia relativa para la Iglesia y los moralistas. Lo importante es el control y reglamentación de la actividad en los corrales. Los cómicos de la legua, gente de mal vivir, hacen actuaciones improvisadas en las plazas, posadas y mercados, donde la urgencia y sencillez del armatoste escénico (o su ausencia) permite la contravención y salir corriendo, dicho esto literalmente. La virulencia de la sátira, el tratamiento histriónico, a base de temas escabrosos y de danzas obscenas es evidente. El tratamiento gestual y la técnica del actor es improvisada. Los cómicos de la legua, alteran los cánones de la

⁷⁰ DOMÍNGUEZ DE PAZ, María Elisa. “Agustín de Rojas, testigo de su tiempo, en el viaje entretenido”, en: *Lengua viva: estudios ofrecidos a César Hernández Alonso* / coord. por Antonio Álvarez Tejedor, 2008, págs. 1087-1098.

decencia en función del talante y la predisposición del auditorio, y parece que alteraban el discurso según con quien, donde y cuando lo hacían, adaptando con extrema facilidad. Esto es viable por la premura y el arrebató impulsivo de la acción callejera, huyendo de la autoridad, o en una cohabitación inestable con la potestad moral pertinente en cada pueblo encontrado, distinta en cada ciudad. Hay información poco difundida sobre la presencia de formaciones teatrales estables y de las inestables en una actitud parasitaria, en rutas de viaje que están asentadas en una costumbre, acudiendo al hilo de un calendario preestablecido de mercados y ferias, especialmente en el norte de la península entre los siglos XVI y XVIII.⁷¹

⁷¹ Cfr. DE MIGUEL GALLO, Ignacio Javier. “Los viajes entretenidos: las rutas de las compañías de comedias en el norte de la península Ibérica entre los siglos XVI a XVIII”, en: *Caminería hispánica: actas del II Congreso Internacional de Caminería Hispánica* / coord. por Manuel Criado de Val, Vol. 2, 1996 (Caminería histórica), págs. 473-480.

1.2. LA DISPUTA DEL TEATRO Y LA COMEDIA NUEVA

“Come atropelladamente el día de fiesta, el que piensa gastar en la comedia aquella tarde. El ansia de tener buen lugar, le hace no calentar el lugar en la mesa. Llega a la puerta del teatro, y la primera diligencia que hace es no pagar. La primera desdicha de los comediantes es esta: trabajar mucho para que sólo paguen pocos. Quedárseles a veinte personas con tres cuartos no era grande daño, sino fuese consecuencia para que lo hiciesen otros muchos. Porque no pagó uno, son innumerables los que no pagan. Todos se quieren parecer al privilegiado, por parecer dignos del privilegio. Esto se desea con tan grande agonía, que por conseguirlo se riñe, pero, en riñendo está conseguido. Raro es el que una vez riñó por no pagar, que no entre sin pagar de allí en adelante. Linda razón de reñir, quedarse con el sudor de los que por entretenerle trabajan y revientan.”

Juan de Zabaleta. *El día de fiesta por la tarde*. Madrid, 1660 ⁷²

Entrar en el teatro forzando la entrada es una costumbre extendida. Si además alguien está al servicio del rey entra al teatro indignado. Especialmente las clases de tropa. De un manotazo hacen retroceder a la gente que guarda las puertas de acceso. Ellos ya sirven al rey y no admiten pagar en ningún sitio y lo consiguen sin esfuerzo. El caso es reñir, dado que riñendo ya pronto se consigue. España es un país de comportamientos viscerales y en los siglos XVI y XVII la violencia está siempre latente y la gente está acostumbrada a ganar la delantera a codazos. En sentido literal *ganar la delantera* es ocupar la primera fila de las barandillas de los pisos del corral de comedias a fuerza de empujones y de golpes. El que gana una posición no la suelta de ninguna manera. En muchos ambientes predomina la ostentación de la brusquedad, como si la agresividad y la acometida contra el desconocido fuese una manera de saludarse. Marcar el territorio es preciso, por si acaso. En la forma grosera de plantear un posicionamiento parece, por su tratamiento en un lugar público, que la altanería es un asunto encomiable. Se presenta como si esto fuese una virtud. Predomina un modelo de conducta de propensión violenta, que goza de buena consideración social. La gente se muestra irascible y pierde la paciencia a la primera insinuación contraria a su interés. Esto conduce a una variada estrategia con las mujeres, ya sean las conocidas o la que

⁷² ZABALETA, Juan de (1626-1667) *El día de fiesta por la tarde: parte segunda del día de fiesta ... / su autor D. Juan de Zabaleta*. En Madrid: por María de Quiñones: a costa de Juan Valdes ..., vendese en su casa ..., 1660. H. [9], 120 +; 8°. Biblioteca Pública del Estado en Palma de Mallorca, Sign.IB-BPM, 20263. Faltan h. 74-79 y h. Para nuestro trabajo seguimos la edición de Sanz Cuadrado (1942), que acredita que esta segunda parte aparece en 1660, es por tanto la edición princeps y que la primera parte, titulada: *El día de fiesta por la mañana*, es de 1654. ZABALETA, Juan. *El día de fiesta por la tarde*. Prologo edición y notas María Antonia Sanz Cuadrado. Ediciones Castilla, Madrid, 1942.

están por conocer, que para eso se hace ostentación pública. Se aprovecha para la concertación de negocios, o el ajuste de cuentas por pendencias sin resolver. Es por ende, muy frecuente, la falta de consideración hacia el discrepante, por eso en muchas discusiones no se cede ni un ápice y se intenta desacreditar al rival por completo. No se acepta la transacción, ni se admite en alguna parte de la discusión que en algo el polemista quizás pudiera tener razón. La tolerancia no es una virtud extendida. El éxito del teatro público en las ciudades resulta tan fulgurante en la segunda parte del reinado de Felipe II que arrasa.⁷³ Esta irrupción parece coger por sorpresa a la sociedad tradicional, ajena a la posibilidad de cambios en las costumbres. La reacción de los teólogos fomenta un acopio de opiniones contra el teatro, literatura controversial cuya publicación responde a una estrategia de textos de encargo. Esta forma de proceder se verifica muy pronto. El triunfo en los corrales de Madrid del *monstruo de la naturaleza*, el sin par Félix Lope de Vega Carpio.⁷⁴ Regresa exultante de su exilio en Valencia —remozado en todo y triunfador— ya provoca reacciones adversas prematuras: en 1589 el jesuita Pedro de Ribadeynera escribe el conocido *Tratado de la Tribulación*, en el que ya se posiciona un moralista reputado contra el teatro comercial.⁷⁵ En este fragmento incluimos protesta por la actitud de cierta ignorancia y dejación de funciones, una actitud condescendiente por parte de las autoridades:

“... y pues en las cosas morales, no se ha de mirar tanto lo que se puede y debe hacer cuanto lo que se hace (...) bien claro está lo que de semejantes representaciones debemos juzgan y lo que deben mandar los gobernadores de la

⁷³ “A pesar de la imagen que todavía se mantiene vigente sobre el desagrado personal que Felipe II sentía hacia las manifestaciones escénicas, fue durante su reinado cuando se produjo el caldo de cultivo propicio para la eclosión del teatro barroco” [...] “La vinculación del teatro comercial al mantenimiento de los establecimientos asistenciales de las grandes ciudades y las decisiones políticas impulsadas y ratificadas por la monarquía catapultaron el desarrollo del teatro profesional en la segunda mitad del siglo XVI.” (pág. 47) Vid. SANZ AYÁN, Carmen. “Felipe II y los orígenes del Teatro Barroco”, en: *Cuadernos de historia moderna*, nº 23, 1999 (Ejemplar dedicado a: ‘Ingenio fecundo y juicio profundo’ (*Estudios de historia del teatro en la Edad Moderna*), págs. 47-78.

⁷⁴ Del famoso sobrenombre es directo responsable Miguel de Cervantes Saavedra: “Y entró luego el monstruo de la naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzose con la monarquía cómica, avasalló y puso bajo su jurisdicción a todos los farsantes, llenó el mundo de comedias propias, felices y bien razonadas, y tantas que pasan de diez mil pliegos los que tiene escritos, y todas (que es una de las mayores cosas que puede decirse) las ha visto representar.” CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. (1547-1616) *Ocho comedias, y ocho entremeses nuevos nunca representados / compuestas por Miguel de Cervantes Saavedra*. En Madrid: por la viuda de Alonso Martín: a costa de Iuan de Villarroel ..., 1615. [4], 257 [i.e. 259], [1] h.; 4^o. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign.V-BU, Y-12/30. Un segundo ejemplar valenciano en: Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Sign.V-BVAL, Y-12/30. La cita corresponde al *Prólogo al lector*: -[fol. IIIr]-

⁷⁵ Hay una cuidada edición contemporánea: Cfr. RIBADENEYRA, Pedro de. *Tratado de la tribulación*. Fundación Universitaria Española, Madrid. 1988.

República, los cuales algunas veces, permiten algunos males, por excusar otros mayores y otras, por no saber tan particularmente, todos los daños que dellos se siguen.”⁷⁶

El triunfo absoluto de la comedia nueva y la aceptación por un gran público era un asunto reciente “*y veo que de poco a acá*” dice Pedro de Rivadeneyra que parece previsor ante el fenómeno, dando la alarma y prevención. El jesuita sitúa prematuramente una clara diferenciación en los practicantes del nuevo arte: “se ha introducido y extendido mucho esta manera de entretenimiento y recreación, y aunque se representan algunas veces por hombres y mujercillas perdidas, cosas indignas de la excelencia y honestidad cristiana.”⁷⁷ Efectivamente, los hombres son denostados porque representan cosas indignas, pero el moralista incide en que las mujeres son “mujercillas perdidas,” de moral disoluta debemos entender, con el cariz sexual que esta connotación dudosa agrega para concluir en la que pronto será la extendida acusación (infundada) de una práctica generalizada de la prostitución por las actrices.

Los jesuitas, productivos y eficaces en la pedagogía latina emplean como herramienta para la enseñanza un teatro escolar.⁷⁸ Son las más fructíferos en la generación de textos dramáticos que responden a todos los géneros. Los padres de la compañía emergen como los enemigos más notorios del teatro, fuera del ámbito colegial. La postura renuente de la compañía hacia las representaciones públicas es recurrente, con la salvedad del teatro que se produce con finalidad educativa y dramaturgos de uso exclusivo que escriben en castellano, en alemán y en latín.⁷⁹ Pasan la censura de sus superiores y estrenan en los colegios de la

⁷⁶ Cit. COTARELO y MORI, Emilio. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid, 1904. Utilizada la edición facsimil de Granada, Universidad de Granada 1997. Suárez García, José Luis (ed.), pág. 523. Sanz Ayán, Carmen, op. cit. pág. 48

⁷⁷ COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de la Controversias...* op. cit., pág. 522. Ibidem, SANZ AYÁN, Carmen, pág. 48.

⁷⁸ Vid. MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús. “El santo como modelo en el teatro jesuítico del Siglo de Oro”, en: *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro, II. El sabio y el santo*, Ignacio Arellano y Marc Vitse, (Coords.) Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2005. _____ “Teatro escolar latino-castellano en el siglo XVI,” en: *Historia del teatro español*, Javier Huerta Calvo, (dir.) Madrid, Gredos, 2003, 2 vols., vol. I, págs. 581-608.

⁷⁹ La bibliografía sobre el teatro jesuita es tan extensa como especializada. Abarca una praxis teatral muy extendida en los colegios de la compañía más significativa en España, en las Indias y en Alemania, lugares donde extienden su moderna pedagogía y en la que el texto teatral se emplea como técnica de aprendizaje de los estudiantes para la lengua latina y a la vez sirve como espacio relacional, ejercicio práctico de retórica y de impartición de doctrina. En este sentido y sin pretensión de exhaustividad (Nota del autor) Vid. ELIZALDE ARMENDÁRIZ, Ignacio. “El teatro escolar jesuítico en el siglo XVII”, en: *Teatro del Siglo de Oro: Homenaje a Alberto Navarro*

compañía. A partir de 1630 la compañía decide retomar el asunto del teatro y escriben contra lo que entienden es una causa principal de la proliferación de vicios públicos y deterioro de las costumbres que, en buena medida, están provocados por las comedias. Se producen en cadena textos reactivos escritos por padres de la compañía. Del Padre Jaume Albert el sermón *Circuncisión de Comedias*,⁸⁰ (1631) del Padre Juan Bautista Fragoso con su tratado *República Cristiana*⁸¹ (1630) y del Padre Diego de Celada por su obra *Judit*⁸² (1637). El más severo de los autores de esta hornada ignaciana es el Padre Pedro Hurtado de Mendoza en su opúsculo *De Scandalo*⁸³ que, además de la repercusión que tuvo con la publicación, serviría de base para conferir una argumentación meritoria para los moralistas más radicales en una polémica teatral inevitable.

En el barroco español lo usual perseverar los conflictos en el tiempo. Es frecuente que no se solucionen las disputas por sentencia, ni por una disposición de gobierno. Muchas peticiones carecen de una resolución concluyente. La radicalidad en las posturas y la virulencia de ciertas conductas, la propensión a vulnerar la norma y la carencia de acuerdos, mediante una aceptación de las posturas contrapuestas en una síntesis, es la norma habitual, la intransigencia

González, 1990, págs. 109-140. CUTILLAS SÁNCHEZ, Vicente. “El teatro y la pedagogía en la historia de la educación”, en: *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, n.º. 28, 2015. GONZÁLEZ GUTIERREZ, C. “El teatro en los colegios de jesuitas del Siglo de Oro”, en: *Entemu*, n.º 15, 2003, págs. 81-118. PÉREZ DE GIUFFRÉ, Martha. “El aspecto estético en el teatro jesuítico guaraní,” en: *Signos Universitarios: Revista de la Universidad del Salvador*, n.º. 19, 1991 (*Ejemplar dedicado a: Número Especial 35º Aniversario-Miscelánea I*), págs. 13-32. MARTÍNEZ QUEVEDO, L.F. “El teatro escolar de los jesuitas: una revisión bibliográfica,” en: *Florentia Iliberritana: Revista de estudios de antigüedad clásica*, n.º 25, 2014, págs. 96-113.

⁸⁰ ALBERT, Jaume. (S.I.) *Circuncisión de comedias: sermon que contra el abuso dellas predicó en San Vicente, la tarde de la circuncisión deste año 1629, el P. Jayme Albert... de la Compañía de Iesus. En Lérida: por la viuda Margarita Anglada, 1629. [40] p. 4º. Instituto de Bachillerato Luis Vives. Valencia. Sign.V-IBLV, S. XVII/125(4).*

⁸¹ FRAGOSO, Juan Bautista (S.I.) *R.P. Baptistae Fragosi Societatis Jesu... Regiminis Reipublicae Christianae...; tomus primus ... Editio tertia ... Coloniae Allobrogum: sumptibus Maria-Michaelis Bousquet & Sociorum, 1737. Valencia. Real Colegio de las Escuelas Pías. Biblioteca de los Padres Escolapios, Sign.XVIII/1781.*

⁸² CELADA, Diego de. (S.I.) (ca.1589-1661) *Iudith illustris perpetuo commentario literali & morali: cum tractatu appendice de Iudith figurata, id est, de Virginis Deiparae laudibus / auctore R. P. Didaco de Celada... Societatis Iesu...; cum quinque indicibus... Lugduni: sumptibus Iacobi et Petri Prost, 1637. Orihuela, Biblioteca Pública del Estado en Orihuela Fernando de Loazes, Sign. 580.*

⁸³ HURTADO DE MENDOZA, Pedro. (S.I.) (1578-1651) *Disputationes de universa philosophia / auctore Petro Hurtado de Mendoza... Societatis Iesu; cum indicibus necessariis noviter in meliorem formam redactis, tam disputationum et sectionum, quam materiarum. Lugduni: sumptibus Antonii Pillehotte...: ex typographia Claudii Cayne, 1617. Orihuela. Biblioteca Pública del Estado ‘Fernando de Loazes’, Sign.R-7303.*

está bien vista y no es corriente que se puedan canalizar situaciones conflictivas y que desaparezca un problema sin mayores perjuicios, porque la transacción parece una apariencia de debilidad. La controversia sobre el teatro empieza hacia 1580 y no cede hasta la década de 1820, cuando la caída del *Antiguo Régimen* se materializa, por decir unas fechas de referencia. Durante casi tres siglos nadie parece cambiar de idea, razonablemente y por convicción, salvo los jesuitas, que empiezan como los mayores enemigos declarados del teatro y evolucionan hasta integrarlo en su sistema educativo con autoría propia.

La temática discutida no se reconduce a un campo de racionalidad que implica el análisis y la discusión intelectual en unos términos razonables. En la evolución histórica de la controversia se comprueba la dificultad de establecer conductas normalizadas, asumidas por el conjunto de la sociedad y la facilidad con la que se acostumbra a dirimir asuntos espinosos por medio de la contienda privada. La reacción de los que prevalecen en este conflicto en cada momento (de manera circunstancial) se traduce en una necesidad de ostentación pública de la fuerza, con una inclinación a la intimidación siempre latente. Ha sido frecuente el estallido de la furia, con un recorrido estrecho del tramo que separa la disputa civilizada del altercado acompañado de violencia física.

Con esta perspectiva debemos considerar el teatro un caso atípico, en el que partidarios y detractores del fenómeno se han visto obligados por las circunstancias a una cierta contención. En términos globales el resultado de la disputa sobre la proliferación de la profesión se centra en las fuentes en algo más de 1000 actores profesionales. La pretensión de otorgar validez al teatro público supone, en su conjunto, un avance significativo en el proceso de secularización. El conflicto al que aludimos es la polémica que se conoce, desde hace algo más de cien años, como controversia sobre la licitud del teatro, siguiendo la formulación del título del libro de Cotarelo. Esto no significa que la violencia verbal y la carga emotiva no haya estado presente en la Controversia, durante la época moderna, pero la indignación se manifiesta en un lenguaje exacerbado, sobre todo de algunos moralistas exaltados, pero no consigue la respuesta buscada del brazo secular y no tiene el correlato de una respuesta brusca en las autoridades, vemos que los funcionarios de la corona que, en la mayoría de los casos, contemporizan

con los escandalizados que acusan fobia y consideran el teatro un asunto peliagudo, pero de gran utilidad pública para la república. Son muchos los beneficios que se siguen de la proliferación de las representaciones en el barroco.

En el tramo final del reinado de Felipe II, irrumpe un debate público y notorio sobre la moralidad, la idoneidad y la continuidad de las representaciones y transcurre en unos cauces acotados: es una disputa teológica, afecta a la conveniencia política y adolece de una excesiva reglamentación, pero la pelea no tiene resultados violentos, entre otras causas porque se dirime sin la proximidad del cuerpo a cuerpo entre los contendientes. Los atacantes, gente de conducta irreprochable con la moralidad, nunca admiten haber acudido personalmente para ver las representaciones, para comprobar los efectos nocivos de las comedias de su tiempo. Sin embargo, relatan con detalle toda clase de comportamientos indecentes, debe por tanto de tratarse la inspiración contra las comedias de una ciencia infusa, sobrevenida. De la lectura de las numerosas fuentes se infieren detalles importantes. Las conductas pecaminosas no responden a un problema sobre lo que postulan los textos dramáticos, que no tienen mayores problemas con la censura cuando empiezan a ser publicados en torno a 1604, sino que la reprobación es concreta con la forma de representar y con el comportamiento del público, que aprovecha la asistencia a los corrales como un espacio idóneo para la impunidad y el desahogo. Está comprobado que el público se esconde entre la masa y jalea la persistencia de actitudes obscenas contra las buenas costumbres. La controversia se materializa por escrito y es asumible por la gente del teatro como algo inevitable y ante los ataques sólo pueden oponer un ejercicio de paciencia, que terminan por asumir que se trata de una discusión en realidad imposible de decantar con la que es preciso cohabitar y que por fortuna para los comediantes nunca consigue una homologación perenne y un alcance universal. La prohibición general contra las representaciones en realidad tiene escaso éxito y queda relegada a momentos concretos.

La *querelle du théâtre*⁸⁴ prueba que esta contienda dialéctica es una controversia de alcance europeo. Queda circunscrita a la participación de un

⁸⁴ FUMAROLI, Marc, « La Querelle du théâtre au XVIIe siècle », *Les cahiers de médiologie* 1996/1 (n° 1), p. 29-37. «...Dans cette *Querelle* on peut voir: se superposer les acquis de la Renaissance

núcleo reducido de personas con una biblioteca a su alcance, entre otras razones por la necesidad de recurrir a las fuentes de la antigüedad clásica para encontrar argumentos de autoridad, con participantes que requieren destrezas intelectuales y una cierta capacidad de maniobra en lo que llaman su religión (en su mayoría están encuadrados en el clero regular) cuando se refieren a la orden de adscripción, para poder postularse como un opinador acreditado en la materia. Los actores y las actrices casi nunca contestan a los moralistas, optan por callar y representar. De esta forma existe una violencia estructural implícita contra la actividad teatral, que obliga a soportar una resistencia pasiva de los atacados, con limitaciones al ejercicio de la profesión, que implican dificultades severas para lograr la ascensión y cierta movilidad social: inopinadas multas, suspensión de representaciones, repudios desde el púlpito y una exclusión social canalizada en el ataque constante y en la ausencia de un prestigio intelectual y ciudadano, que para los actores tardará siglos en llegar. Las fuentes remiten a una falta de consideración en el trato. En definitiva, en ausencia de un reconocimiento público a los que intervienen en la práctica profesional. El ejercicio y la práctica del teatro en el Siglo de Oro es un oficio marginal, al menos en su consideración social, desagradecido y contradictorio en el que los artistas son aplaudidos y perseguidos. No es una profesión honorable y la contemplación de las situaciones provistas en el escenario produce una sensación de sonrojo en el espectador, que pasa de la adoración al repudio. Este descrédito se traduce en el desprecio hacia los artistas, porque los actores, y especialmente las actrices, siempre han sido gente mal tratada.

Las actrices, sobre todo las que pasan batería y consiguen el éxito popular, también son insultadas sin consideración. Al mismo tiempo fueron idolatradas y despreciadas. No sólo se esconde el rey Felipe IV de la vista del respetable, cuando acude secretamente a los teatros de Madrid en su juventud. El público, en función de su rango y alcurnia, tampoco hace ostentación pública, quiere ver la comedia y estar a la última, pero no es buen tono acudir al corral y no admiten ante el estamento religioso haber acudido para ver una comedia considerada atrevida y

(reviviscence et à Rome même, du théâtre antique, de son architecture, du ses décors de son action oratoire) et de la Réforme, protestante et tridentine, qui l'une et l'autre se donnent pour modèle l'Eglise des premiers siècles, hostile au théâtre: école de dépravation, liée au culte païen, peuplée de mimes et d'histrions corrompus et corrupteurs», la cita en pág. 30

escandalosa y sin embargo, abarrotan las salas. Los nobles, cortesanos, clérigos y juristas se quedan detrás de las rejuelas y cuanto mayor es la categoría social mayor es la hipocresía que se representa ante la sociedad y a un mismo tiempo se dispara la vocación por los saraos y una espiritualidad expuesta a la visión colectiva. En una valoración de magnitudes históricas la importancia cualitativa de la aportación del teatro y de la danza, como fenómeno cultural de gran impacto, al análisis de la modernidad, visto desde el interés que suscita su aportación a la construcción de una historia social y cultural es relevante. El teatro es arte, ocio urbano y terreno acreditado para la sociabilidad, superior en preponderancia y eficacia al lugar limitado que hoy en día ocupa como manifestación cultural, en un franco retroceso desde la irrupción de los medios audiovisuales. Pero entre los siglos XVI y XIX el teatro es un termómetro de la agitación social y un motor de cambios en la civilidad y en las costumbres, golpes de efecto en la moralidad, inducidos desde la ruptura estética, construida en una dramaturgia lanzada desde el escenario.

El siglo XVII acarrea una pesada carga. En España, una parte importante de la historiografía configura una estructura de análisis que incide en la condición de crisis secular generalizada y así, se refieren muchos trabajos al aludir al seiscientos a *La crisis del XVII*,⁸⁵ un siglo plagado de desastres climáticos,⁸⁶ ruina moral⁸⁷, oleadas pestíferas, guerras y revoluciones.⁸⁸ Como resultado de una caracterización generalista esta visión es insuficiente y en cierta medida es una

⁸⁵ *La crisis del XVII*, contado y debatido en cientos de trabajos, está cuestionado con la aparición de las nuevas formas de la historia. No obstante, estamos de acuerdo con Ángel Casals *et alii*, en la idea central: "no podemos renunciar a la construcción de modelos teóricos, ya que gracias a ellos se estimulan los trabajos de investigación y se intenta explicar el funcionamiento de la sociedad, una de las misiones de la historia." Cfr. CASALS MARTÍNEZ, Ángel. *La crisis del siglo XVII: ¿de imprescindible a inexistente?*, Vínculos de Historia, n° 2, 2013 (Ejemplar dedicado a: *La crisis en la Historia: noción y realidades*), págs. 51-65. CHACÓN JIMÉNEZ, Francisco. *La España del siglo XVII: ¿crisis o readaptación?* Aula historia social, n° 14, 2004, págs. 14-34.

⁸⁶ Vid. PARKER, Geoffrey. "Guerra, clima y catástrofe: una reconsideración de la crisis general del siglo XVII y de la decadencia de España," en: *Compostella aurea* [Recurso electrónico]: *actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008 / coord. por Antonio Azaustre Galiana, Santiago Fernández Mosquera, 2008, pág. 5.

⁸⁷ Cfr. ARIZA CANALES, Manuel. *La crisis moral de la primera mitad del siglo XVII contemplada a través del "Sueño del infierno" de Francisco de Quevedo*. Andalucía Moderna: actas del II Congreso de Historia de Andalucía: Córdoba, 1991, Vol. 9, 1995 (Historia Moderna III), págs. 59-66.

⁸⁸ Vid. DOS SANTOS JUNIOR, Jaime Fernando. *Revoluciones y crisis del siglo XVII*. Semata: Ciencias sociales e humanidades, Vol. 28, n° 28, 2016 (Ejemplar dedicado a: *La Revolución en la Historia. Conceptos, usos y debates*), págs. 245-265.

simplificación, que da por zanjados debates que no son fáciles de concluir. La crisis se refiere a muchos aspectos discutidos y se vincula a cierta decadencia militar, política, moral, material, económica. Esta crisis ya no es un modelo explicativo que funciona inexorablemente pues contribuye al desenfoque de mirada amplia que oculta la pervivencia y la coexistencia de las categorías culturales históricas.⁸⁹

Unos de los aspectos combatidos por la *Ilustración* oficialista en el *Siglo de la Luces* es el teatro áureo y la cultura literaria barroca del siglo anterior, considerada por algunos un delirio abyecto.⁹⁰ La dureza de los adjetivos empleados contra el teatro es producto de una furibunda animadversión. El tenor literal de algunos textos dieciochescos, aunque estamos hablando de la opinión del siglo de Lope y de Calderón, sorprende por su gran destemplanza en las descalificaciones. Ya en el Siglo de Oro el arte dramático le hace frente a una furiosa oleada de ataques, desatados de forma coetánea en otros contextos europeos. La pugna francesa se llama la *querelle du théâtre*.⁹¹ Define su núcleo argumentativo central contra el siglo XVII francés. Vemos una evidente continuidad en la controversia, pero los argumentos se someten a una mutación en el siglo XVIII, se transforman, o se agregan, mediante argumentario con un remozado que responde al nuevo orden estético de componente clásico. La estética clasicista (de orden preceptivo) se emplea en una mayor cuantía que los argumentos desfavorables de orden ético, para enlazar con el siglo anterior en el rechazo frontal el teatro y las representaciones profesionales. La controversia aprovecha en el siglo XVII el acicate de una coyuntura desfavorable para el Siglo de Oro español, a propósito de un ataque ilustrado contra el barroco en todas sus manifestaciones. Esta reflexión nos induce a plantear un estudio completo sobre las fuentes primarias de la controversia teatral, aunque nuestra investigación está centrada en el siglo XVII.

⁸⁹ Cfr. MARTÍNEZ MORO, Juan. *La ilustración como categoría: Una teoría unificada sobre arte y conocimiento*. Ediciones Trea, S.L.

⁹⁰ GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Carlos Alberto. Barroco "versus" ilustración en el tráfico atlántico de libros. *Bulletin hispanique*, Vol. 113, nº 1, 2011, págs. 383-408.

⁹¹ FUMAROLI, Marc, *La Querelle du théâtre au xviiiè siècle*, Les cahiers de médiologie, 1996/1 (Nº 1), p. 29-37. <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-1996-1-page-29.htm>

Hay motivos adicionales, para hacer extensivo el estudio de las fuentes a las del siglo anterior, el XVI y al posterior, el XVIII. Así incorporamos los autores de esta bibliografía contenidos en una secuencia de periodización completa con fechas extremas [1525-1904] y lo expondremos a continuación. El más sencillo de todos los argumentos ya lo podemos enunciar: muchos textos del siglo XVIII citan, defienden o atacan la posición de los autores barrocos utilizando las fuentes primigenias del XVII que han pasado a la condición de autoridad, especialmente las que se posicionan desde una posición moralista como es la propia de los enemigos del teatro. Los autores ilustrados las incorporan al acervo de la autoridad en la materia, aunque modifican la percepción de los textos en la medida en que ejercen la crítica y aportan un enfoque o un desenfoque con la alteración intencionada de algunos de esos trabajos. Es igualmente nuestro interés explicar la configuración de los recursos empleados, los medios técnicos que hemos tenido a nuestro alcance y los trabajos anteriores de historiografía utilizados en la elaboración de las fuentes para su confrontación.

La primera referencia de la controversia es temprana. Adopta la forma de un tratado (que está perdido) y cuyo autor es Rodrigo Zamora, (1468), titulado *Speculum vitae humanae*. Aluden a su existencia algunos miembros del *Consejo de Castilla* que firman un voto particular contrario al teatro en 1666, para expresar su parecer al rey y deciden apoyarse en esta cita de autoridad, pero nunca ha aparecido el original. Es por tanto una noticia indirecta que, según Cotarelo⁹² sólo indica que Zamora,⁹³ cuyo libro en esta investigación buscamos, no obstante, con resultado infructuoso: “consigna las palabras de Santo Tomás y habla de espectáculos de la antigüedad, romanos, condenándolos como era natural.” Aparece el autor en la cronología y se puede aceptar la convención de que se inicia así esta polémica mucho antes de que el triunfo del teatro fuese una realidad en las ciudades españolas. Dejamos constancia, pero no vamos a otorgar la categoría de fuente a un texto del que tenemos noticias indirectas. La primera

⁹² COTARELO Y MORI, Emilio. *Controversias...*, op. cit. pág. 607a.

⁹³ ZAMORA, Rodrigo. “*Speculum vitae humanae*, impreso por el ingenio de Rodericus, Conrado y Arnolfo, alemanes, en Roma en casa de Pedro Máximo, M. CCCC. LXVIII. En folio, sin portada, foliación ni signaturas. Principia con la dedicatoria al papa Pablo II”. [...] “En el libro I hay el Capitulum XXXI. *De sexta arte mechanica, videlicet teátrica et ludis et de partibus sub alternatis et de diversitate omnium ludorum, et di illorum utilitate damnis et periculis*”. Vid. COTARELO Y MORI, Emilio. (*Controversias*, pág.607a)

fuerza material es el siglo XVI es de 1525, está disponible en el Archivo Histórico Nacional y fue titulado: [H]abito y armadura spiritual⁹⁴/ compuesta por... [El maestro] Diego de Cabranes. Así podría haber comenzado la Controversia sobre la licitud, si nos atenemos de una ordenación cronológica a los textos conservados en el patrimonio bibliográfico:

“Ansí mismo atauios para representar farsas para recreación y no para hechos luxuriosos; y por ventura estas tales cosas no tienen uso lícito sino injusto; si es en lo primero, no pecan mortalmente si la intención no es dañada (habla de los que venden dichas cosas) aunque se siga mal uso en los que la compraron.”⁹⁵

La periodización y la búsqueda de ejemplares disponibles implica una actitud metódica, para materializar una bibliografía actualizada, confrontando los estudios y fuentes conocidas de la controversia. Aunque está sujeta a varios imponderables, entre los que incluso juega la sorpresa del hallazgo fortuito, tenemos a nuestro alcance trabajos previos que nos facilitan la confrontación. Para optar a un resultado óptimo hemos determinado los criterios de alcance y de selección de los contenidos. En primer término, vamos a considerar a los que opinan cuando la querrela está todavía vigente, otorgando la consideración de fuente primaria a textos de diferente tipología: manuales de educación para príncipes, tratados de teología moral, sermones publicados, manuales para confesión, monografías, biografías, autobiografías, literatura hagiográfica, dictámenes de autoridad, aprobaciones y licencia eclesiástica, consulta moral, legislación sobre la materia, novelas con información sobre el teatro... temas y tipologías que referimos cuando resultan alusivas a esta temática, con una segmentación temporal estricta en todos los escritos, ya sean estos impresos o manuscritos, desde 1525 y siempre anteriores a 1904, fecha de la publicación del repertorio de Cotarelo. Los textos dedicados al tema de la controversia a lo largo del siglo XX y lo que llevamos del siglo XXI, serán incluidos en un listado de

⁹⁴ CABRANES, Diego de. [H]abito y armadura spiritual/ compuesta por ... [el maestro] Diego de Cabranes [religioso de la orden y caballería de san Tiago del espada; capellán de su magestad y vicario perpetuo de la ciudad de Mérida. Con privilegio imperial. Año M.D. XLIIII (1544)] Puebla de Guadalupe-Mérida: por Francisco Diaz Romano, 1544 (1545) [9], CCLXXXij h.; Fol. Archivo Histórico Nacional, Biblioteca Auxiliar, Madrid. Sign.M-AHN, 2532

⁹⁵ COTARELO Y MORI, Emilio (*Controversias...*, op. cit. pág. 93b).

bibliografía aparte, que intenta unificar la historiografía disponible hasta la fecha de presentación de este trabajo.

El teatro profesional se diferencia del teatro aficionado en varios aspectos, pero con idea ahora de simplificar diremos tres aspectos esenciales que sin duda los diferencian. Primero, en la percepción de un peculio (escaso) por parte los intérpretes, los actores profesionales cobran y los feligreses que participan en una celebración eucarística en una parroquia con representación al uso no cobran. Segundo: debemos aceptar que existe una supuesta eficacia en la actuación por parte de los actores profesionales en la medida en que la experiencia juega en favor de la excelencia en el resultado final y permanecer en las tablas sin tener oficio para saber justificar sus desplazamientos en escena conduce a la catástrofe y la hilaridad de la concurrencia. Los aficionados lo suplen mal que bien, con la reiteración hasta la saciedad en los ensayos, algo que también sirve para alargar la convivencia entre los sexos en un contexto de eternos ensayos, aceptados por las familias y bajo la tutela de la autoridad de la Iglesia, que es una garantía de moralidad. Tercero: en el proceso artístico que implica la regularidad de los ensayos, la agilidad que requiere el empleo de un repertorio extenso y la interacción de trabajar en manos de un director escénico (entonces llamado *auctor*) que hace las veces de empresario y en el ejercicio en suma de la profesión con frecuentes actuaciones ante el público se produce un sello de calidad. Los actores aficionados carecen de seguridad en el derrotero por el escenario. Una compañía profesional de teatro barroco a menudo es un clan familiar, con los refuerzos puntuales de actores locales en según qué ciudades y para obrar que exceden en número los personajes habituales. En el caso de los representantes, cuando están sólidamente integrados en una compañía de comedias se presentan ante el público muchas tardes del año, a eso de las 2 de la tarde en el invierno y bien cumplidas las tres de la tarde en el invierno, hay pues una solvencia y efectividad contrastada y por eso pagan, los que pagan. Uno de los asuntos que más preocupa a la autoridad es que, ni en un caso ni en otro, se haga de noche en ninguna circunstancia con el público en la sala. Es fundamental que los espectadores se hayan disuelto después de una larga sesión de más de tres horas para evitar los asaltos. Muchos espectadores deben salir en carruaje de la ciudad y las puertas de la muralla se cierran al anochecer, dejando una salida para los

rezagados, en la confianza de tener que pasar el cuerpo de guardia. La tarde en la comedia está compuesta por el entreverado de una loa, los sucesivos actos de la comedia, con las salvedades de al menos un entremés y bailes, con un cierre final apoteósico en un corral de comedias al uso.

Junto con la explosión de la producción editorial desde el XVI, de la que también la publicación de comedias forma parte del negocio, que convierte a las ciudades comerciales europeas en grandes centros editoriales, se puede afirmar que el teatro y la danza, con todas sus variantes de formato que son muchas, en suma, las artes escénicas, son la gran potencia cultural de la modernidad y su cuestionamiento por parte de los moralistas sufre algunos vaivenes inevitables al compás de acontecimientos históricos que truncan la vocación y que invalidan por la fuerza el interés de las compañías por trabajar y exceden la voluntad para romper las cadencias de las representaciones. Hay mucha virulencia contra los escenarios en función de si predomina con más fuerza en cada ciclo histórico el fomento de la espiritualidad, la contención de las celebraciones y la promoción de las antiguas costumbres cristianas, asentadas desde la edad media y ahora protegidas por los poderes del estado moderno al unísono, en complicidad con la Iglesia. Haciendo valer los cuantiosos medios materiales y los medios humanos con los que cuenta el estamento eclesiástico. Pero fuerzas contrarias, debido a la versatilidad de los partidarios del teatro, que también son numerosos y en ese caso lo que prevalece es el interés mundano por la fiesta y se impone las sinergias auspiciadas por un sector importante de la economía productiva (eminentemente urbano), que postula la necesidad de la apertura de algunos espacios de representación teatral libres de ataduras, como escaparate para satisfacción de apetencias mundanas, como una resorte de movilidad social y aunque fuera inconscientemente en muchos casos, fomentando avances netos en el proceso de secularización.

El censo de las personas que han escrito en favor o en contra del teatro alcanza a varios centenares de autores. Puestos a escribir, podemos aseverar que son una mayoría cualificada aquellos que denigran el arte de Talía, y en ocasiones escriben con una agresividad extrema. La retórica barroca sirve bien para este propósito en la furia de las acometidas, especialmente cuando se produce el

alarde culterano, que no deja de aprovechar cualquier resquicio semántico de una lengua castellana que deambula, en un sentido etimológico, por un océano tempestuoso, salpicado con un léxico inacabable. Para atacar la cuestión ética del teatro debemos pensar en las motivaciones personales y esto tiene su razón principal en una aproximación a la historia de las mentalidades. España en los siglos de oro, y en siglos sucesivos, es un país católico hasta la médula y lo es por su herencia medieval, por la forma en que se identifican la monarquía y la religión en unas proporciones gigantescas, que reducen en la práctica a la inexistencia algunas posiciones alejadas de la fe. La inercia mueve siempre en favor de la preservación de las buenas costumbres. Postularse en público contra la comedia parece que dota al autor, cuando se trata de un eclesiástico regular de una cierta aura de rigor y seriedad. Parece que es un síntoma positivo para contribuir al prestigio intelectual entre los hermanos de religión, o ante el ordinario del lugar, cuando los que escriben contra la comedia son por la mayor parte religiosos sean frailes o presbíteros. Los que aspiran a una carrera eclesiástica interiorizan la necesidad de la prudencia en la virtud, alejada de cualquier posible recreación en público. Una minoría cualificada cree que debe adoptar una actitud intransigente y deben señalar a la comedia como la peor escuela del pecado y la depravación.

La bibliografía del siglo XX sobre la controversia sobre la licitud parte de un libro que debemos considerar afortunado, obra del académico y secretario de la Real Academia de la Lengua, Emilio Cotarelo y Mori, en un extenso trabajo publicado en Madrid en 1904. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del Teatro en España*.⁹⁶ Toda la potencialidad del tema surge desde este libro compilatorio del erudito asturiano, al que los demás investigadores del siglo XX han tenido que completar y profundizar desde las trazas que quedaron señaladas, añadiendo algunos autores que escaparon del campo de visión de Cotarelo que

⁹⁶ COTARELO y MORI, Emilio. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España. Contiene la noticia, extracto o copia de los escritos, así impresos como inéditos en pro y en contra de las representaciones...* Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904. El libro de Cotarelo tan sólo ha sido reeditado en una ocasión desde que fue premiado por la Real Academia de la lengua en 1903. la reedición es iniciativa de la Universidad de Granada y contiene un prólogo de José Luis Suárez García que centra el estado de la cuestión de la controversia sobre la licitud en España, cuyo estudio no está agotado. Para nuestro estudio hemos seguido esta edición facsímil granadina: _____ COTARELO Y MORI, Emilio. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, José Luis Suárez García, (Ed.) Granada, Universidad de Granada, 1997.

tenía a su alcance los mejores medios de su época: los propios fondos de la RAE, los archivos históricos nacionales, la Biblioteca Nacional y todo lo que comporta Madrid en relación con el teatro: desde Lope de Vega dos cosas no han cambiado: Madrid es la capital de España, ya entonces también fue emporio del teatro y ambas cuestiones son una realidad intangible.

Esta obra de referencia es ineludible para acometer cualquier trabajo de investigación relativo a la controversia sobre la licitud. Pero como todo estudio tiene limitaciones y en algunos aspectos es deudor de su tiempo de manera principal en la metodología empleada. No todos los autores que se postularon en la disputa están incluidos en el libro de Cotarelo. De hecho, en las últimas décadas aparece una fuente nueva, normalmente manuscrita, es porque nadie la conocía y quedó relegada fuera del alcance de la crítica, perdida entre amasijos de pliegos. Si el documento fue publicado es difícil que se escapara al celo de Cotarelo, que despliega un gran esfuerzo compilador, recurre a una gran cantidad de eruditos a los que cita expresamente y a los que agradece su aportación textual. Las *Controversias* de Cotarelo se hacen en una época en la que la clasificación no era universal. Con escasez de medios el suyo es un esfuerzo encomiable. Aunque es cierto que el autor estuvo en el mejor sitio posible, en Madrid y en la Academia, en realidad la controversia alcanza a todas las ciudades que tienen un tráfico comercial relevante a lo largo de la monarquía hispánica. La documentación, muchas veces variopinta, sospechosa de proceder de una campaña orquestada y de carácter sesgado, necesariamente extractada en el libro en muchos casos, no se encuentra con facilidad. Contrariamente a lo que el celo centralizador borbónico pueda inducir a pensar, en un análisis superficial, no estaba tan cómodamente clasificada en los archivos y bibliotecas de Madrid, ciudad de residencia de Cotarelo, aunque sin duda su trabajo en la Academia le facilitó el acceso a muchos recursos que fueron sedimentando en sus legajos con el paso del tiempo hasta que decidió abordar la compilación. El trabajo de Cotarelo es el libro de cabecera para entender, los autores principales y el alcance del fenómeno de la corralística castellana en un amplio contexto hispánico, peor su ordenación alfabética impide ver las etapas y los contextos, que no se distinguen y por ello no son visibles los cambios en la manera de afrontar la disputa. Hay controversia reconocible en muchas ciudades y hemos localizado documentación que hay el

relato demasiado prolijo, pero dejemos constancia de que hay corral de comedias en Valladolid, Logroño, Sevilla, Toledo, Granada, Alcalá de Henares, Jerez de la Frontera, Barcelona, Palma de Mallorca, Valencia, Almagro y sobre todo en Madrid. A finales del XVII hay abiertos seis corrales de comedias madrileños.

Cuando procedió a redactar su estudio bibliográfico Cotarelo ya disponía archivado un importante arsenal documental que contenía, cartas, opúsculos, manuscritos, respuestas morales, sermones, libelos, memoriales a la corona, decretos del Consejo de Castilla, disposiciones varias de los virreyes, documentos de alguaciles y diversos funcionarios de la corona, medidas adoptadas por las autoridades locales, reglamentos, dictámenes, memoriales y libros de teología, que tratan el tema en pasajes concretos o incluso hay tratados monográficos contra el teatro que debemos considerar como los textos esenciales. Además del material modernista disponía de las fuentes clásicas, que son citadas por los propios polemistas profusamente, tanto los que están a favor como los que están en contra, pues ambos grupos enfrentados le dan el sesgo más conveniente a su razonamiento, sacando de contexto un párrafo, o traduciendo el latín con gran libertad. Conocedor del tema desde años antes, Cotarelo presenta su trabajo a un concurso anual de la Academia en 1903, que premia su esfuerzo colector y de transcripción con la publicación del trabajo. El autor centra de manera precisa en su introducción la cronología de la obra, vinculada a la aparición del primer libro contra el teatro de 1609 y que cierra con el último opúsculo de 1814. Estamos pues ante un gran trabajo resumen de la controversia coincidente con la época modernista. En el siglo XVIII ya existe una nítida distinción ilustrada entre el ocio y la ociosidad, un concepto que deslinda Christian von Tschiltschke:

“En cuanto a las discusiones controvertidas sobre el teatro, se hacen notar posiciones que identifican el ocio con la ociosidad, otras que separan ambos nítidamente y hay quienes instrumentalizan el uno para combatir el otro. En la práctica teatral de orientación neoclásica, sin embargo, domina la censura moral de la ociosidad desde una nueva ética del trabajo que implica, al mismo tiempo, una revaloración del ocio como descanso merecido y revitalizante. De todos modos, las negociaciones entre el ocio y la ociosidad que operan mediante las teorías y prácticas del teatro durante la segunda mitad del siglo resultan un importante indicador de los cambios éticos, estéticos y sociales de la época las

teorías y prácticas del teatro durante la segunda mitad del siglo resultan un importante indicador de los cambios éticos, estéticos y sociales de la época.”⁹⁷

La pugna entre el ocio y la ociosidad tendrá continuidad en un teatro neoclásico aceptado por el cultismo biempensante y a la contra está la pervivencia de un sainete aplaudido y repudiado por su continuidad con la tradición barroca. Con la caída del *Antiguo Régimen* la lucha contra el teatro después de cuatro siglos se disipa y quedarán rescoldos en la medida en que los cambios nunca son valores absolutos. En España, nunca se producen una transformación de una manera inexorable y tajante, ni en el teatro ni en ninguna otra actividad humana, pues siempre quedan los reductos de una cosa y de su contraria, conviviendo pacíficamente o en forzada paz, cuando ya no hay fuerzas materiales entre bandos para seguir combatiendo. Así, los impugnadores del teatro asomaban con mayor timidez y cierta contención, conforme se adentraba el siglo XIX, cuando ya se ha impuesto con decisión en el espacio urbano el ensanche, barrios de nueva creación, que responden al trazado impetuoso de una cuadrícula racionalista, derrumbando callejuelas enteras. En este espacio nuevo y para dotarse de una representación se difunde la impronta de las nuevas clases emergentes, con la construcción de teatros neoclásicos que suelen denominarse el Teatro Principal. En la mejor esquina de la ciudad, para resaltar sin rodeos que se dispone este teatro, con el escenario a la italiana y con palcos exclusivos para quien los pueda pagar. Luego están todos los demás que serán subalternos en el precio y en el prestigio intelectual y ciudadano. La burguesía triunfante considera, adentrado el primer tercio del XIX, que el alquiler de un palco de temporada es un signo externo de ostentación, absolutamente necesario para sus intereses, reflejo de la pujanza económica y la ascendencia social está cada vez más matizada por el dinero. La riqueza otorga el predicamento necesario para emparentar y lograr la movilidad social, entre el desguace de los grandes títulos, arruinados e incapaces de asumir gastos de representación externa con las innegables transformaciones en la economía española. El ambigü del teatro neoclásico es espacio conveniente y proporcionado para la presentación en sociedad, la representación ciudadana y la ostentación de poder.

⁹⁷ VON TSCHILSCHKE, Christian. “Aspectos del ocio y de la ociosidad en el teatro y en el discurso sobre el teatro dieciochesco español,” en: Cuadernos Dieciochistas, n.º. 19, 2018 (Ejemplar dedicado a: *Artes decorativas en España*), págs. 245-260.

En el espacio entre siglos noventayochista las *Controversias* de Cotarelo se gestan en las gavetas de su despacho lentamente, mientras se apaga la pugna y el docto académico publica una serie de importantes trabajos, en su mayoría sobre literatura del siglo de oro que le sitúan como un crítico fundamental, por su perspectiva abierta a la intuición de la literatura analizada como herramienta de análisis hacia una historia social. Así, abreviadamente y de una manera escueta y como *Controversias*, lo citaremos en lo sucesivo. No hemos encontrado ninguna referencia bibliográfica contemporánea, sobre el debate ético del teatro, que no aluda directamente al trabajo de Cotarelo, que es siempre el punto de partida de una nueva aportación cuando surge, cualquiera que sea el enfoque adoptado y la desagregación de los textos que se aplique. En la introducción de su libro Cotarelo recuerda la conocida anécdota de Solón con Tespis, que alude al miedo proverbial del poderoso, del estado, de la religión, a la carga de crítica social que comporta el teatro como una causa principal de la necesidad de luchar contra el teatro:

“Recuérdese la anécdota de Solón con Tespis, cuando, reprendido sobre lo inmoral y detestable de algunos casos que representaba, le contestó que se fijase en que todo aquello eran burlas, el legislador, golpeando fuertemente con su cayado en el suelo replicó: pero si tal cosa se tolerase, muchos, de las burlas, pasarían a las veras.”

En lo que se refiere a la metodología empleada en el trabajo. Es innegable que cualquier aproximación sobre este tema parte desde una aproximación a las *Controversias* de Cotarelo, que aporta información valiosa sobre los principales participantes en esta polémica, que se circunscribe en nuestro trabajo a toda España. El formato del libro no sigue un orden cronológico, sino alfabético, por lo que es imposible deducir una secuencia histórica de una primera lectura del texto. Planteado como una referencia concreta de voces nominales, o anónimos cuando el autor se esconde, lo cual sucede más a menudo de lo que a todos nos gustaría, la historia de la controversia quedó planteada en bruto y pendiente de escribir a lo largo del siglo XX. En definitiva, aparecen mezclados autores favorables, reformadores y contrarios, con mejor o peor literatura controversial, a modo de un diccionario de la lucha contra el teatro, que presenta por orden alfabético los protagonistas, personas físicas o instituciones Consejos, Juntas de teólogos, cofradías. Estas consideraciones no merman valor alguno, ni restan la

importancia decisiva que ostenta el recopilatorio del autor, que es el verdadero punto de partida de cualquiera que haya intentado afrontar el problema desde su publicación. No en balde su subtítulo en la página inicial, que acredita la autoría y edición, con una ostentación descriptiva elocuente, más propia de otros tiempos, dice lo siguiente:

“Contiene la noticia, extracto, o copia de los escritos, así impresos como inéditos, en pro y en contra de las representaciones; dictámenes de jurisconsultos, moralistas y teólogos; consultas del Consejo de Castilla, exposiciones de las villas o ciudades pidiendo la abolición o reposición de los espectáculos teatrales y un apéndice comprensivo de las principales disposiciones legislativas referentes al teatro.”⁹⁸

Este sistema clasificatorio empleado, alfabético estricto, bastante útil para encontrar un personaje concreto que ya ha sido identificado, no es ágil para otra funcionalidad buscada. El método conlleva una información estanca y no hay secuenciación histórica del fenómeno salvo el breve apunte que Cotarelo intenta en el prólogo del libro. Esta es la razón por lo que la indagación resultante de la lectura nunca tiene unidad temática reconocible y está dispersa en multitud de voces diferentes, que implican la necesidad de una pesquisa desagregando un tema o una época por todo el libro para buscar una posterior armonización.

El éxito del teatro público en las principales ciudades de la península, durante largo tiempo larvado, resulta fulgurante en la segunda parte del reinado de Felipe II.⁹⁹ Parece coger por sorpresa a la sociedad tradicional, ajena y confiada en que la moral cristiana es algo inmanente, confiados en la imposibilidad de cambios sustanciales en las formas de civilidad y las costumbres. No obstante, el cambio brusco se produjo y el teatro salió del elitista recinto cortesano, perdiendo presupuesto, alcurnia y tramoya, pero ganando en agilidad de ejecución, éxito popular y acción dramática. La representación, plagada durante el final de la

⁹⁸ COTARELO Y MORI, Emilio, *Controversias...* pág. inicial de respeto.

⁹⁹ “A pesar de la imagen que todavía se mantiene vigente sobre el desagrado personal que Felipe II sentía hacia las manifestaciones escénicas, fue durante su reinado cuando se produjo el caldo de cultivo propicio para la eclosión del teatro barroco” [...] “La vinculación del teatro comercial al mantenimiento de los establecimientos asistenciales de las grandes ciudades y las decisiones políticas impulsadas y ratificadas por la monarquía catapultaron el desarrollo del teatro profesional en la segunda mitad del siglo XVI.” (pág. 47) Vid. SANZ AYÁN, Carmen. Felipe II y los orígenes del Teatro Barroco, Cuadernos de historia moderna, nº 23, 1999 (Ejemplar dedicado a: *'Ingenio fecundo y juicio profundo'* (*Estudios de historia del teatro en la Edad Moderna*)), págs. 47-78.

Edad Media y el Renacimiento de gente aficionada, cobijada en misterios y autos y oficios en una multitud de celebraciones religiosas, se convierte en pocas décadas en una práctica profesional en alguna medida reconocida (tolerada) que abarca la especialización de gente inapreciable que formará sagas familiares de artistas durante todo el siglo XVII, encuadradas en compañías itinerantes de cierto renombre, con un repertorio asentado, la actuación codificada y un vestuario (valioso) y bien elaborado.

Los corrales adquieren carta de naturaleza y la pretensión de programar en recintos estables y esto se produce con el privilegio real, que otorga el derecho exclusivo de organización de las casas de comedias en favor de los hospitales generales. La reacción irascible de los moralistas se produciría inevitablemente rápida: en 1589 el jesuita Pedro de Ribadeneira escribe el conocido *Tratado de la Tribulación*¹⁰⁰ en el que ya un moralista reputado ataca con fiereza el teatro comercial, una incitación al pecado que considera al alcance de cualquier incauto. La notable recaudación es más el producto de la enorme afluencia de público que del precio abusivo de las entradas apenas unos maravedís arrancados con gran esfuerzo en las puertas. En este fragmento protesta el teólogo por una actitud que considera pasiva, que indica cierta ignorancia permisiva y condescendiente de las autoridades:

“... y pues en las cosas morales, no se ha de mirar tanto lo que se puede y debe hacer cuanto lo que se hace (...) bien claro está lo que de semejantes representaciones debemos juzgan y lo que deben mandar los gobernadores de la República, los cuales algunas veces, permiten algunos males, por excusar otros mayores y otras, por no saber tan particularmente, todos los daños que dellos se siguen.¹⁰¹”

En el barroco español perseveran los conflictos en el tiempo, estancados y sin que exista en muchas situaciones una resolución concluyente. La radicalidad en las posturas y la virulencia de ciertas conductas, la propensión a vulnerar la norma y la carencia de acuerdos, mediante una aceptación de las posturas contrapuestas en una síntesis, es la norma habitual. La intransigencia está bien

¹⁰⁰ Hay una cuidada edición contemporánea, Cfr. RIBADENEYRA, Pedro de. *Tratado de la tribulación*. Fundación Universitaria Española, Madrid. 1988.

¹⁰¹ Cit. COTARELO y MORI, Emilio. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid, 1904. Utilizada la edición facsímil de Granada, Universidad de Granada 1997. Suárez García, José Luis (ed.), en la pág. 523. SANZ AYÁN, Carmen, *Felpe II y los orígenes...* op. cit. en la pág. 48

vista y no es corriente que se puedan canalizar situaciones conflictivas y que desaparezca un problema sin mayores perjuicios, porque la transacción parece apariencia de debilidad.

Con esta perspectiva debemos considerar el teatro como un caso atípico, en el que partidarios y detractores del fenómeno se han visto obligados por las circunstancias a una cierta contención. En términos globales el resultado de la disputa sobre la proliferación de la profesión de actor y la validez del teatro público suponen un avance significativo en el proceso de secularización. El conflicto al que aludimos es la polémica que se conoce, desde hace algo más de cien años, como la controversia sobre la licitud, siguiendo la formulación que emplea Cotarelo. Esto no significa que la violencia verbal y la carga emotiva no haya estado presente en la controversia, durante toda la época moderna, pero la indignación se manifiesta en un lenguaje exacerbado, sobre todo de algunos moralistas exaltados, pero no consigue la respuesta buscada del brazo secular y no tiene el correlato de una respuesta brusca en las autoridades, vemos que los funcionarios de la corona en muchos casos, contemporizan con clérigos y seglares escandalizados. Como servidores del rey saben de su potencial conflictividad y consideran el teatro un asunto peliagudo, pero también saben que es asunto de gran utilidad para la república. Son muchos los beneficios que se siguen de la proliferación de las representaciones en el barroco.

En el tramo final del reinado de Felipe II un debate público y notorio se abre un debate sobre la moralidad y la continuidad de las representaciones que transcurre en cauces acotados: es una disputa teológica, afecta a la conveniencia política y adolece de una excesiva reglamentación, pero la pelea no tiene resultados violentos, entre otras causas porque se dirime sin la proximidad del cuerpo a cuerpo entre los contendientes. Los atacantes, gente de conducta irreprochable, no suelen admiten admitir que han asistido a las representaciones, para comprobar los efectos nocivos de las comedias de su tiempo. Aunque hubieran estado en el teatro, en realidad como si no hubieran ido. Sin embargo, relatan con sumo detalle toda clase de comportamientos indecentes, debe por tanto de tratarse la inspiración contra las comedias de una ciencia infusa. De la lectura de las numerosas fuentes se infieren detalles y conductas pecaminosas

que no responden a un problema con lo que postulan los textos, sino con la forma de representar y con el comportamiento del público, que aprovecha la asistencia a los corrales como un espacio idóneo para la impunidad en la persistencia de actitudes obscenas contra la costumbre imperante. La controversia del teatro se materializa generalmente por escrito y es asumible con paciencia por los que resultan atacados con resignación, como un castigo divino, en una discusión en realidad inacabable, que nunca tiene una homologación universal. La prohibición general, por otra parte es una quimera y cuando se consigue su alcance es limitado en el espacio y el tiempo, es una ensoñación moralista, en realidad erradicar el teatro en la sociedad es una aspiración que tiene escaso éxito.

La controversia esta circunscrita a la participación de un núcleo reducido de personas con una biblioteca a su alcance. Esta presencia de libros, folletos es necesaria por la necesidad de recurrir a las fuentes de autoridad donde encontrar argumentos precedentes, con participantes que requieren destrezas intelectuales para compilar y redefinir y cierta capacidad de maniobra para postularse como un opinador acreditado en la materia. Los actores y las actrices casi nunca contestan a los moralistas, optan por callar y representar. De esta forma existe una violencia estructural implícita contra la actividad teatral, que obliga a una resistencia pasiva de los atacados, con limitaciones al ejercicio de la profesión, que implican dificultades severas de ascensión y de movilidad social: multas, suspensiones, repudios en el púlpito y una exclusión canalizada en el repudio constante, y en la ausencia formal de un prestigio intelectual y ciudadano, con falta de consideración en el trato y en definitiva, en la ausencia asumida como inevitable de un reconocimiento público a todos los que intervienen en la práctica profesional. El teatro es contradictorio, no es una profesión honorable y produce una sensación de sonrojo en el espectador. Esto descrédito se traduce en el desprecio hacia los artistas, porque los actores, y especialmente las actrices, siempre han sido gente mal tratada. Las actrices, sobre toda las de gran éxito popular son insultadas sin tapujos, pues al tiempo son idolatradas y despreciadas.

En una valoración de magnitud la importancia cualitativa de la aportación del teatro y de la danza a la historia es relevante. Como fenómeno cultural de gran impacto, al análisis de la modernidad, desde el interés que suscita su aportación

a la construcción de una historia social y cultural, el teatro es arte, escuela de costumbres, ocio urbano y terreno acreditado para las aspiraciones a una mejora basada en la sociabilidad. Esta importancia y eficacia, contrasta con el lugar limitado y constreñido que hoy en día ocupa como manifestación cultural, en franco retroceso desde la irrupción de los medios audiovisuales. Pero entre los siglos XVI y XIX el teatro es un termómetro de la agitación social y un motor de cambios en la civilidad y en las costumbres, y sorprende con golpes de efecto contra la moralidad, inducidos desde la ruptura estética. Esta construida en una dramaturgia de urgencias, a menudo con el reparto de los pliegos de la comedia se produce en el mismo carromato, entre plaza y plaza, escrita a vuelapluma, memorizada a martillazos en las curvas del camino y lanzada desde el escenario con el aliento del apuntador.

1.3.- EL FRACASO DE LA CENSURA DEL TEATRO

“En realidad, el teatro gozó en Valencia por parte de las autoridades, tanto civiles como religiosas, de una extrema libertad. Al principio, cuando el Hospital comenzaba a explotar su monopolio, ni el virrey ni el arzobispo se conmovieron por lo que decían que se hacía en la Olivera o en los *Santets*. Más tarde, se comprendió mejor la importancia y repercusión de los espectáculos en la organización social. En Valencia, como en el resto de la península, el brazo secular hizo sentir su fuerza, pero en dicha ciudad puso menos brutalidad y celo que en otros lugares. A pesar de todo lo que dijo Agustín de Rojas acerca de los problemas de las compañías ambulantes con los despiadados magistrados, al menos había una ciudad en España donde podían encontrar hospitalidad sin ser molestados y esa ciudad era la indulgente Valencia.”

Henri Mérimée, *Espectáculos y comediante en Valencia (1580-1630)* ¹⁰²

Nuestra investigación se plantea como una contribución al estudio de una polémica de alcance europeo, con un contenido de amplia repercusión en Francia. En España por su magnitudes, en la producción textual y en la cantidad de textos contrarios al teatro, el contenido reviste una importancia adicional. Si el teatro genera rechazo moral en otros estados y naciones—en los católicos desde luego—con mayor encono en países de predominio calvinista. En la monarquía española y en sus distintas identidades hispánicas en territorios de Europa, la lucha contra el teatro es una constante, y sin lugar a duda se encadena más de tres siglos. La sociedad está condicionada en su opinión por el punto de vista del clero regular, integrado por numerosas órdenes religiosas reformadas que siguen un impulso conciliar, post tridentino, que se manifiesta contrario al teatro. Este aval de Trento para los moralistas nos conduce a que el debate sobre la licitud adquiere un encono especial, de tan seguros como están los moralistas de que nunca van a ser desautorizados por la monarquía, ni por los oficiales de la Corona. No podría ser de otra manera esta polarización extrema: la comedia barroca consigue una pujanza, un atrevimiento y una riqueza artística sin parangón. La aceptación del público llega a conseguir niveles de audiencia impensables en cualquier otra estrategia de distracción de las masas. Es por esto que la prohibición o la gestión reglada del ocio urbano, es un territorio de disputa. Con los espectáculos públicos

¹⁰² MÉRIMÉE, Henri. *Espectáculos y comediantes en Valencia (1580-1630)* Institució Alfons el Magnànim (Diputació Provincial de València). Colecció Estudis Universitaris, n°96. València, 2004, pág. 142. Vicenta Esquerto Sivera (Trad.) Título original de la edición francesa: *Spectacles et Comédiens á Valencia (1580-1630)* Toulouse, 1913.

está juego algo esencial y que representa el verdadero ejercicio del poder: el control social.

De la importancia crucial del teatro en la modernidad basta con señalar algunos datos próximos a nuestro interés, acerca del gran impacto de las representaciones en el conjunto de la población. En una ciudad con un puerto comercial importante, tal es el caso de la ciudad de Valencia, las compañías tienen público para estancias de un mes. Valencia —y esto es una opinión discutible— podría quizás ser la segunda plaza teatral de España, por detrás de la indudable supremacía del teatro en Madrid que marca tendencia. En la ciudad del Turia hay una población flotante, un puerto marítimo separado del casco urbano a unos cuatro kilómetros de la ciudad, una multitud de poblaciones de origen árabe en la cercana huerta. Hay un trasiego diario de gente de toda condición por las siete puertas de la muralla, pero contamos la ausencia de censos fiables. Con todo, los demógrafos calculan una población estimada entre 60.000 y 75.000 habitantes, a mediados del siglo XVII, a esto habría que descontar la mortandad de la peste de 1647 (cifrada en unas 15.000 almas) y añadir a esto una población flotante de imposible cuantificación. Vemos que toda la población está en disposición de acudir en principio al corral de comedias. Hay una posibilidad de acceso para cualquier economía y cualquiera acudía y podía pasar por allí ante el reclamo de una función de éxito. La Casa de la Olivera, forzando el aforo en la zona donde el respetable permanece de pie, que llega en esa época de esplendor a disponer de un aforo de hasta 900 espectadores.

Si una comedia lograba impactar en el público de la Olivera llegaban a realizarse entre 30/40 representaciones (los datos de recaudación del Hospital General lo aseveran). En el caso de una aceptación tibia, o de manifiesto rechazo de la función por el público, la agilidad del repertorio teatral de las compañías permitía su inmediata retirada de cartel, para ofrecer otra nueva propuesta de recambio casi de un día para otro. Pero si una comedia es un éxito incontestable pudieron verla en algunos casos hasta 25.000 espectadores, en apenas algo más de un mes de representaciones. Esto significa que en algunos momentos la casa de la Olivera ofreció comedias que pudo ver media ciudad, dicho esto no en sentido figurado, sino entendido en su acepción aritmética estricta.

El poder de la influencia del teatro, la modificación de los usos sociales y hábitos de conducta, la apertura a influencias externas, la cimentación de un imaginario colectivo en torno a determinados arquetipos, (las comedias de santos, los fastos políticos, las comedias épicas y sobre todo las incontables comedias de trama amorosa) constituyen un corpus textual de miles de comedias que estaban cambiando la percepción de las clases urbanas y esto se hace de una manera perceptible para los moralistas, en una interacción que contamina a toda la sociedad estamental en las costumbres y las mentalidades. Estamos en definitiva ante un vector de cambio social y un catalizador que con su contribución al proceso de secularización, genera una evolución que no responde únicamente a los indudables avances de la filosofía especulativa y de la ciencia empírica en la Edad Moderna. La constatación del posicionamiento desde un teatro religioso hacia un teatro en favor de la diversión ya explica la existencia de la controversia por sí misma y el hecho de que exista una reacción contraria no sólo es un hecho conocido, que no tiene un carácter testimonial, pues en momentos se alimenta de una gran virulencia en su planteamiento teológico de base, sino que además fue una reacción moral tan cargada de severas razones como realmente previsible. Para los moralistas la comedia es la causa mayor de la corrupción de las costumbres y por el peligro y el impacto que produce el hiperrealismo verosímil del teatro parecen tener razones fundadas para pensar y reaccionar de esta manera.

Queremos plantear una investigación transversal, que pondera el potencial del fenómeno del teatro en la modernidad y del teatro valenciano en particular, desde una posición de partida en la que las fuentes filológicas aportan datos relevantes, pero no son el hilo conductor del análisis, centrandolo la reconstrucción de lo sucedido en esta disputa barroca desde las fuentes históricas y en sucesos en los que el teatro adquiere un protagonismo inequívoco y una relevancia factual en el desarrollo de la historia social de la ciudad. No es por tanto un trabajo en el que las comedias aparecen para singularizar aspectos o indicios de costumbres que debieron ser tenidos en cuenta para el desarrollo de la historia valenciana, sino que es la impugnación de la funcionalidad que cumple esta dramaturgia en la sociedad la que se cuestiona en las fuentes a través del sermionario y del tratado

teológico, mientras que su defensa está presente en la contabilidad del hospital, la resolución en forma de dictamen de autoridad, el memorial municipal y la predisposición del gobierno de los jurados a favor de la licitud del teatro.

Siempre se puede volver al enorme caudal de ingenio que acumula la obra de Joan Fuster, cuando andamos en la búsqueda de justificaciones perentorias. Y no es que estemos carentes de argumentación para resaltar la importancia y a la vez las dificultades del teatro en la Valencia barroca, pero tiene razón Fuster cuando asevera que nunca ha logrado permanecer un teatro normalizado, ni como empresa comercial, ni en producción literaria, ni en la conformación de un público estable y que los intentos de estabilizar un teatro propio acaban en una vuelta desilusionada a la atonía.¹⁰³ Valencia se ha mostrado en muchos periodos incapaz de sostener un local de teatro con una producción estable y la respuesta ciudadana ha sido por lo demás endeble y conformista cuando se lo ha arrebatado un poder político temeroso de los embates de algún sector airado de la Iglesia valenciana. La situación de crisis cíclica en el teatro valenciano ha sido una cuestión recurrente, y se constatan dificultades ya al comenzar la Casa de la Olivera su andadura en 1582, haciendo uso del privilegio real que otorga la exclusiva del teatro al Hospital General. Teatro y sanidad pública es un binomio afortunado en toda la monarquía hispánica.

Siempre hubieron importantes limitaciones a las representaciones de comedias: la enfermedad o el luto de la familia real, el largo periodo cuaresmal en el que se suspenden las representaciones en toda España, el cumplimiento del precepto semanal todos los viernes, situaciones de calamidad pública, (el desbordamiento frecuente del Turia en Valencia) la amenaza de alteración del orden público, las innumerables festividades religiosas, las oleadas pestíferas de diversa índole, algunos excesos de celo de los guardianes de la moralidad, la climatología adversa, la enfermedad de los cómicos y en ocasiones el rechazo del público por cambios bruscos en la propuesta dramática. En ocasiones la causa de cierre que alega la fuente no se termina de comprender. Este es el caso del estado de guerra latente que también provoca suspensiones. Pilar Sarrió refiere

¹⁰³ Vid. FUSTER, J. "Consideracions sobre la situació del teatre Valencià", en: *Joan fuster obres completes. V Literatura i llegenda*. Barcelona, Edicions 62, 1977, pág. 359.

que una vez se consuma (sin autorización de Felipe IV) la reapertura de la Olivera el 2 de octubre de 1649 hay una nueva interrupción el 5 de noviembre “por haberse ido el virrey en socorro de Sant Mateu.” El Conde de Oropesa regresa el 27 de noviembre y continuaron las representaciones.¹⁰⁴ No quedan acreditados los motivos por los que la salida del Virrey implique la necesidad de cerrar momentáneamente la Olivera, pensamos que quizás la suspensión se materializa porque contribuye, acompañada de otras medidas cautelares, en crear un clima de tensión entre la guarnición y de expectación en Valencia ante el desarrollo de la guerra en Cataluña. Si el Virrey no está en la ciudad será mejor que no se produzcan aglomeraciones de gentes de ninguna condición y desde luego que el aforo completo del corral de comedias es más que suficiente para encubrir un motín.

Lo cierto es que a la menor ocasión la censura y la suspensión prevalece, momentáneamente y se ejerce sin contemplaciones y se suspenden las funciones en detrimento del público, los cómicos y del hospital. Pero esta censura es limitada a fechas y circunstancias concretas. Contrariamente nunca se atribuyen las dificultades o la suspensión a la estructura de la organización del hospital. Por regla general la casa de comedias la Olivera dispone de compañías contratadas con suficiente previsión, gracias a los oficios del Alcaide de Comedias. Destaca en este cometido Jacinto Alonso Maluenda. Por razón del cargo de alcaide este empleado y agente de la administración del Hospital reside en la sede de la Olivera, garantiza así la seguridad del recinto, viaja a Madrid con frecuencia, contrata compañías por cuenta del hospital, negocia en los momentos de tensión, y es decisivo en la aceleración del proceso de reapertura en 1649, por si esto no fuera suficiente para reseñar su presencia, la vocación le puede y es al tiempo autor dramático. Si surgen infaustos problemas con la programación, quizás por enfermedad sobrevenida de un protagonista o incumplimiento de contrato, tiene capacidad y medios de modular una respuesta inmediata. Hay compañías que están en un compás de espera, dando movimientos circulares con los carros, sin alejarse, y buscando la ocasión de lograr autorización para entrar en Valencia.

¹⁰⁴ SARRIÓ RUBIO, Pilar. *Los postnocturnos y la teatralidad valenciana: catálogo y calendario. El caso de Antonio Folch de Cardona*. (Tesis doctoral) Joan Oleza Simó (dir.) Valencia, Universitat de València, 1989, Vol. II, pág. 689

Entretanto, haciendo representaciones aisladas en los pueblos, esperan un aviso del alcaide de la casa de comedias, para presentarse en menos dos días, listos para ofrecer el repertorio ensayado. Siempre se dispone de recambios de urgencia en caso de dificultades con grupos nómadas de volatineros y acróbatas, que acudían a galope tendido si eran requeridos, funciones alternativas de juegos de naipes, o de títeres.

Puede afirmarse que Valencia es una plaza teatral de primera categoría (descontada Madrid, que siempre fue la primera y principal) dado que recibía las compañías teatrales de mayor renombre de España e Italia. Las mejores comedias de éxito eran obras contrastadas por el público experto de la villa y corte y a las que la fama precede cuando salen de gira. Las comedias pasan por las ciudades importantes, con puerto comercial dinámico, o en rutas comerciales del interior, tal es el caso de Valencia, o en plazas principales como Sevilla, Valladolid o Barcelona, llegaban con prudencia los cambios paulatinos en el gusto popular con los temas y autores concretos filtrados por decantación. Valencia es una ciudad de comedias por tradición, con una dramaturgia propia, que se bate en retirada en la medida que avanza el siglo, estable por la estructura profesional de la Olivera, fiable por la garantía de la administración del Hospital y con un público entendido y exigente, pero entregado, que tiende a atrincherarse en sus gustos estéticos.

James Casey, cuando se refiere a la renovación llevada a cabo para la metodología de selección del *Consell* de la ciudad, subraya que el privilegio de insaculación de 1648 ordena la vida municipal hasta la abolición de los fueros. Este afianzamiento de las élites urbanas en Valencia coincide la cronología del barroco principal que luego no será efímero y tiene continuidad en el gusto popular en el siglo XVIII, siglo en que prosiguen los choques entre partidarios y detractores del teatro. Esas élites ciudadanas, proceden del escalón más bajo de la nobleza y conforman los gremios, son claramente los partidarios que la financiación (aunque sea en unos términos porcentuales limitados) de la sanidad pública a través de la recaudación del teatro. No es casualidad que las elites de *ciutadans*, aunque ya no volverán a concurrir a una convocatoria de Cortes, dispongan todavía de la fortaleza política suficiente, después del gran esfuerzo

organizativo y el enorme dispendio de casi 250.000 libras destinadas a luchar contra la pandemia pestífera en Valencia, que se encuentren en un momento político breve, pero dulce, con algún margen para afrontar asuntos escabrosos. Y este del teatro es un asunto escabroso, donde es factible hacer frente a sectores eclesiásticos que son un obstáculo a ineludibles disposiciones de buen gobierno. Tal es el caso de este desafío que un sector minoritario (jesuitas y oratorianos) plantean en relación con la licitud de las comedias, para superar el levantamiento de la prohibición que pesa sobre la Olivera en 1649, cuando el hospital está en bancarrota y los jurados toman la iniciativa de convocar una Junta de 27 teólogos. Los jurados de Valencia consiguen la reapertura de la sala logrando normalizar la situación, incluso de manera fáctica y sin autorización, lo harán antes en la Olivera que en los corrales de Madrid, en un momento en el que la corte tiene reticencias a alzar la prohibición de representar, que estará vigente hasta bien entrado 1650. Todo acabará con la llegada de la nueva reina.

En esta pugna dialéctica tienen categoría de formas de representación la competencia entre la práctica de la oratoria sagrada, que en Valencia dispone de un amplio sermonario y la generalización de una experiencia que en la comedia nueva adquiere una resolución escénica de gran eficacia, y donde la acción dinámica de los personajes y las tramas, basadas en la palabra, apenas necesitan de la ilusión de los decorados. La lucha, a veces soterrada, entre predicadores y comediantes, por el cambiante favor del público que quiere de manera un tanto incongruente y contradictoria tanto oír a los predicadores reputados, como poder ver a los cómicos afamados, no es un asunto trivial, pues responde a una realidad incontrovertible. Oradores y cómicos utilizan recursos escénicos que atienden a técnicas comunes. La preocupación por la mentalidad del barroco valenciano implica indagar en la doctrina y fundada teología que el sermón utiliza como exhorto, y también en la ideología que impregna de fervor a las masas desde un éxtasis reparador, buscado desde el púlpito. A los católicos del seiscientos les interesa tanto la efervescente comedia y sus tentaciones y la predicación como un camino de perfección en busca de la salvación. Teatro y oratoria sagrada están unidos por el imperativo de tiempo limitado y un espacio concreto, el corral y el púlpito, así como por la necesaria concurrencia del público.

La polémica barroca sobre la licitud se focaliza en nuestro trabajo en la figura protagonista de un presbítero oratoriano Luis Crespí de Borja, catedrático de Prima Teología de esta Universidad, que se extralimita al ser reclutado como avezado polemista en la Controversia hasta el punto de enfrentarse sin retroceder al poder político que representan las elites de *ciudadans* y a las órdenes regulares preponderantes, dominicos y franciscanos, que en Valencia colaboran en la gobernabilidad de la ciudad. El texto fundamental de esta pugna es *Respuesta a una consulta sobre si son lícitas que se usan en España*, al que aludimos por el sobrenombre propuesto por el propio autor en la página 7 de su primera edición de 1649 como el Sermón de las Comedias. Un texto que, si bien es deudor de la argumentación de otros teólogos de mayor calado en el siglo XVII y de las fuentes de la antigüedad clásica, es un paradigma de la retórica radical barroca contra el teatro. Para Luis Crespí de Borja, ninguna circunstancia que guarde relación con el teatro es permisible, ni aceptable. Su ataque directo contra los jurados de la ciudad se materializa cuando intenta probar por la fuerza de la teología y por su actitud beligerante en la Junta de Teólogos de 1649 que en el consentimiento y permisividad de la actividad teatral a cambio de la sustanciosa recaudación de las sesiones, la autoridad está cometiendo un “sacrilegio a título de hospitales” que no tiene ninguna justificación moral.

El Sermón de las Comedias es un abigarrado folleto de 59 páginas, que nunca ha vuelto a ser publicado desde la segunda edición de 1683, con motivo de la polémica desatada por la aprobación del Padre Guerra en la publicación de un volumen de Calderón de la Barca. A este sermón hemos dedicado una especial atención en el proyecto. Su estudio detallado (nunca realizado) justifica el interés histórico por la disputa sobre la licitud de la comedia desatada sobre la reapertura del corral de comedias, resuelta en un sentido político pragmático por la ciudad que necesita la taquilla de la Olivera para empezar a reflotar las finanzas del hospital cerrado durante 29 meses. La investigación se completa con las evidencias del cierre de la sala que se produce un año después de ser decretado en Madrid, con lo que queda probado que en la periferia determinadas órdenes se acatan, pero no se cumplen. Igualmente queda acreditado que la reapertura del teatro se produce sin esperar al levantamiento de la prohibición, lo que significa que la necesidad genera una expectativa que desemboca en un espacio

de complicidad e impunidad. Estas certezas en determinar han sido posibles por la existencia de la documentación del Hospital General, intacta en el Archivo de la Diputación Provincial de Valencia, en el antiguo psiquiátrico del Padre Jofré en Patraix.

Hay constancia en la monarquía hispánica de una polémica anterior y posterior al núcleo central del conflicto que es el siglo XVII. En 1608, un oídor de lo criminal, Pedro Rejaule y Toledo, que se disfraza como dramaturgo con el pseudónimo de Ricardo del Turia, publica en Valencia un prefacio a modo de *Loa* titulado, *Discurso apologético en favor de las comedias*.¹⁰⁵ Este curioso prefacio, incluido en un tomo dedicado a varios autores es indicador de la existencia de la Controversia ya desde la época de esplendor de los pre-lopistas valencianos. En el siglo XVIII las fuentes indican que la Casa de la Olivera fue clausurada y derribada en 1750, un siglo después de los sucesos que hemos narrado en este trabajo, a instancias del Arzobispo Mayoral que aprovecha el impacto del terror causado en Valencia por el terremoto de la Costera en 1748, y lo interpreta como señal divina en castigo por los pecados cometidos por los valencianos al concurrir a las comedias. Pensamos que la documentación probatoria está en el llamado *Fondo Mayoral*, depositado en la biblioteca de investigación del colegio de las Escuelas Pías de la Calle Carniceros y en la Biblioteca del Instituto Luis Vives que acoge los fondos del Seminario de Nobles de San Pablo de los Jesuitas. Con el derribo de la Olivera Valencia quedó sin teatro público durante once años, hasta la apertura del *Teatro de la Balda* en la Pascua de Resurrección de 1761. *La Balda*, que responde a su nombre, era un desvencijado almacén de trigo municipal con tablones de madera habilitados a modo de bancos para el respetable. La función

¹⁰⁵ TURIA, Ricardo del. *Norte de la poesía española: ilustrado del sol de Doze comedias (que forman segunda parte) de laureados poetas valencianos, y de doze escogidas loas y otras rimas a varios sugetos / sacado a luz, aiustado con sus originales por Aurelio Mey*. (1616) Impreso en Valencia: en la impresion de Felipe Mey...: a costa de Iusepe Ferrer ..., 1616. Palacio Real. Madrid Sign.M-PR, I.C.15. Este volumen reúne obras de cuatro autores, son comedias pre-lopescas de Ricardo del Turia, Carlos Boyl, Gaspar Aguilar y el canónigo Francisco de Tárrega. El texto preliminar al que aludimos *Apologético de las comedias españolas* es un paratexto, escrito a modo de prefacio, en el que Ricardo del Turia (pseudónimo que oculta al magistrado de la Audiencia Pedro Rejaule y Toledo) defiende la nueva fórmula de Lope de Vega que centra el canon de la comedia nueva. Aunque las obras compiladas en este volumen facticio siguen el modelo, vigente en Valencia desde finales del siglo XVI y no se ha producido ruptura con las unidades aristotélicas. La crítica especializada (Muriel Elvira: *El Apologético de las comedias españolas a nueva luz*, *Criticón* 2015, pág. 93) señala el plagio en el argumentario de Ricardo del Turia que proceden de textos teóricos de Giambattista Guarini.

de inauguración, al gusto barroco en plena ilustración, es de uno de los iconos del siglo de Oro por excelencia, Calderón de la Barca y tiene como significativo título *Afectos de odio y amor*,¹⁰⁶ publicada en Valencia dos años antes por la Casa Orga. Esta comedia es un título escogido para la ocasión por su posicionamiento a favor de la conciliación y el autor elegido garantizaba asegurarse el éxito de público, aunque a los ilustrados el repertorio barroco estaba fuera de tiempo y lugar, pero el *Teatro de la Balda* se abre para conseguir el favor popular, lo que no deja de ser como una esencia de perfume eutrapélico, después de tantos desencuentros y ataques al teatro público.

Los moralistas en sus escritos parecen interiorizar su derrota contra el teatro, de antemano, y esto se desprende desde la justificación de su propio discurso pesimista. Asumen sin paliativos que no podrán contener la fuerza de la representación y el predicamento que las artes escénicas suscitan en amplios sectores de la sociedad, incluido el propio entorno de la monarquía, tan proclive a la fiesta cortesana. Este ataque concreto de Fray Tomás de la Resurrección al teatro al que antes aludíamos es digno de una lectura reposada, por su potencial expresivo y su amplio calado teológico y se enmarca en el contexto de un gran debate ético y estético acerca de la moralidad de la comedia, una pugna que tiene lugar en una cronología estrictamente modernista entre los siglos XVI y XVIII, hasta desaparecer en un contexto genérico de revolución liberal a lo largo del siglo XIX español.

¹⁰⁶ Calderón de la Barca, Pedro (1600-1681), *Comedia famosa. Afectos de odio y amor / de D. Pedro Calderon de la Barca*. En Valencia: en la imprenta de la viuda de Joseph de Orga, 1769.

1.4. EL TEATRO, FIERA HIDRA DE LAS SIETE CABEZAS

“Los conflictos políticos y religiosos de la época, así como la vacilante lealtad de los súbditos a los soberanos, convirtieron la amenaza de la discordia en un peligro muy visible. Era casi inevitable que la metáfora hercúlea se aplicara por extensión al poderío capaz de aplastar rebeliones y a mediados del siglo XVI la formulación más habitual del símbolo era Hércules venciendo a un monstruo. Para cuando Cesare Ripa publicó su influyente enciclopedia de emblemas, *La Iconología* (1603) era ya universalmente comprendida la identificación de la Discordia con un monstruo.” [...] Todos estos significados conexos, diversos pero conexos, aparecen materializados en las diez escenas de Hércules encargadas a Zurbarán, lo que las convierte en índice alegórico de las ideas expresadas en el Salón de Reinos.”

Jonathan Brown y J.H. Elliott. *A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV.*¹⁰⁷

El teatro resulta siempre denostado desde el imaginario de la mitología clásica en la era moderna. Proponemos un ejemplo con la imagen de la hidra de las siete cabezas. Las representaciones iconográficas —de una manera principal grabados— procedentes del bestiario de la mitología clásica promueven un fuerte impacto y ayudan en la construcción de un mundo irreal, cuya funcionalidad es contribuir al control social en la modernidad. Se trata de una mezcla de pánico ante un mundo ignoto, horrendo y desconocido, una especie de dardo paralizante que se produce en el ánimo del lector y del espectador. La fiera mitológica no está realmente presente, ante los ojos de los pecadores, pero acaso podría estarlo y sería mejor no invocar a la fiera que puede aparecer en el silencio del terror nocturno. La iconografía y la retórica barroca utilizan con la técnica del emblema a la bestia pavorosa para reprimir conductas o para reforzar el discurso religioso subyacente cuando contiene severas admoniciones a los fieles. La utilización de recursos politeístas, procedentes de la mitología griega y de las deidades romanas (en este caso el protagonista es Hércules) no provocan ninguna interferencia herética con la doctrina cristiana a la que se acogen los autores a cada momento. En la controversia sobre la licitud del teatro aparecen alusiones expresas a la fiera hidra de las siete cabezas. Se establece así un parangón entre la capacidad de rebrote de las cabezas de la fiera con la frenética actividad escénica y la resistencia que ofrece la comedia ante los intentos de una censura definitiva. O sea, que el

¹⁰⁷ ELLIOT, John Huxtable y BROWN, Jonathan. *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV.* Alianza Editorial. Madrid, 1981, pág. 166.

teatro resulta herido a manos del campeón hercúleo, cercenando una de sus cabezas al conseguir la prohibición y rebrota incesante, haciendo de esta lucha una guerra estéril en el que la más feroz batalla resulta finalmente perdida. Nadie logra impedir que la bestia libidinosa del teatro renazca de nuevo. Esta imagen icónica, utilizada siempre por los enemigos del teatro, es en definitiva una admisión concluyente de la derrota y su utilidad estriba en reforzar el discurso para que se aparten los temerosos de Dios, que deben huir de las fauces de la comedia que devora a los cristianos en los corrales, arrojados a la arena como los primeros mártires.

La utilización de imágenes de fuerte impacto, buscadas por su utilidad como recurso visual en la controversia del teatro es una técnica consumada, que encuentra acogida en la tratadística, en la hagiografía y a través de la actividad misional en el sermón. La imagen, de la que ahora nos ocupamos, resulta de utilidad mediante un recurso formulado en la construcción retórica, que se emplea también en la iconografía barroca a través de imágenes pictóricas, aunque su eficacia está fundada en el potencial de la imaginación de los lectores y de los creyentes. Es este un medio expresivo que los detractores del arte escénico supieron aprovechar en el bagaje de los recursos puestos al servicio de la moralidad. Las imágenes procedentes del bestiario de la mitología producen en el imaginario de la modernidad una mezcla de pánico ante lo desconocido y de parálisis en el lector y en el espectador. La eficacia del recurso está condicionada, debido a que el bestiario desencadena una reacción actitud de cierta consternación crédula. Los lectores, espectadores y feligreses, son de ánimo susceptible, e impresionables ante la presencia del animal mitológico. El teatro es equiparado por su resistencia a la capacidad de regeneración de la hidra, que presenta el aspecto de una fiera aterradora. Ambos tienen en común su resistencia a desaparecer. El papel que asumen los moralistas en su afán por destruir al arte de Talía se transfiere a una tarea hercúlea propia del héroe que, como en el relato fabuloso de *las doce pruebas de Hércules*, debe ser inspirada por la propia diosa Atenea para concluir con buen fin. La iconografía y la retórica barrocas hacen uso de este ímpetu pavoroso para intentar reprimir determinadas conductas o reforzar severas admoniciones, que no provocan ninguna interferencia con la doctrina cristiana a los autores. Los teólogos del siglo XII no

entran en un terreno peligroso por el hecho de utilizar la mitología, no se les cuestiona como proposición herética por emplear como técnica las alusiones directas a deidades paganas.

En una hagiografía titulada *Vida del Venerable y apostólico prelado el Ilustrísimo y Excelentísimo Señor D. Luis Crespí de Borja, Obispo que fue de Orihuela, y Plasencia*¹⁰⁸..., un libro lleno de recursos culteranos, de una retórica barroca exultante, escrito por Fray Tomás de la Resurrección, encontramos una alusión al teatro identificando la representación de la comedia como un monstruo mitológico. El libro en cuestión es una extensa biografía (casi oficial) del presbítero oratoriano Luis Crespí de Borja. Es un texto de encargo, dado a la imprenta en Valencia en 1676. En el capítulo XXXXI, para presentar la cuestión de la controversia sobre la licitud, en la que tuvo una participación casi estelar el biografiado, se alude a la inquietante figura de la hidra para denostar al teatro y concretamente a la representación de las comedias, comparándolas con la figura mitológica griega de la hidra de las siete cabezas:

“Este punto de las comedias es una de las batallas más sangrientas y dilatadas que se han controvertido en nuestra nación española y aunque varias veces, por el dictamen y razones fuertes de hombres consumados en virtud y letras se ha interrumpido el ejercicio de ellas, ha parecido esta monstruosa ocupación insuperable y fiera hidra de siete abominables cabezas que cortándole una el cuchillo de la prohibición vuelve de la sangre del degüello a renacer otra en el arcaduz de su garganta”.¹⁰⁹

La mitología griega alude en varios pasajes a la hidra de las siete cabezas y la presenta como una aberración acuática terrible e inclemente, un reptil policéfalo de hálito mortífero. El relato mitológico establece el recurso narrativo como una bestia insalvable en su cometido de cancerbero. Hidra es la fiera que salvaguarda el acceso al inframundo y se esconde bajo las aguas del lago de Lerna.

¹⁰⁸ RESURRECCIÓN, Fray Tomás de la. *Vida del Venerable y apostólico prelado el Ilustrísimo y Excelentísimo Señor D. Luis Crespí de Borja, Obispo que fue de Orihuela, y Plasencia y embajador extraordinario por la Majestad católica del Rey Felipe IIII, a la Santidad de Alejandro VII. Para la Declaración del Culto de la Concepción de María felizmente conseguida. Escríbela el padre Fray Tomás de la Resurrección, Religioso Descalzo de la Orden de la Santísima Trinidad Redención de Cautivos, natural de la Ciudad de Valencia, y Predicador en su Convento de nuestra Señora de la Soledad*. En Valencia: por Iuan Lorenço Cabrera..., 1676. Valencia. Real Colegio de las Escuelas Pías. Biblioteca de los Padres Escolapios. Sign.XVII/790.

¹⁰⁹ RESURRECCIÓN, Fray Tomás de la. *Vida del Venerable y apostólico prelado...*op.cit. Capítulo XXXXI, pág. 236.

Apolodoro de Atenas cuenta esta peripecia como uno de los doce trabajos que debe afrontar Hércules: el acabar con esa bestia, que tenía una particularidad insalvable, de manera que por cada una de las cabezas que se le seccionaba, le crecían dos. La lucha contra el monstruo parece un despropósito y casi hasta una acción contraproducente por el funesto resultado. Pero Hércules, con el auxilio de la inspiración de la diosa Atenea y el respaldo de su sobrino Yolao que, provisto de un hachón encendido, cauteriza las amputaciones que brotaban en cada tajo, para lograr la aniquilación completa sin remisión de continuidad. Hércules consigue su proeza cercenando las cabezas sin tiempo para rebrotar y duplicarse y así logra cegar a la hidra y darle muerte.

La retórica barroca utiliza a menudo el recurso de emplear estas imágenes que producen un impacto garantizado, procedentes de la mitología clásica y que refuerzan una iconografía delirante, que pretende dotar de un componente sobrecogedor a la fuerza del discurso. Jorge Fernández López¹¹⁰ plantea una retórica monstruosa en la que: “la hidra se asocia alegóricamente a los sofistas y a sus trampas argumentativas.” Este autor alude a una identificación de la hidra con la retórica, lo que se puede interpretar como una preferencia epistemológica con referentes emblemáticos muy concretos. Rafael Lamarca, por otra parte, acredita que una manifestación material icónica, tal es el caso de la arquitectura efímera de la fiesta barroca¹¹¹, tiene función de representación reconocible, donde se asocia con la figura de la hidra de Lerna que se asimila como la vileza más abyecta que se pueda imaginar y que representan los no creyentes, que todavía tienen una posición débil intelectual y filosóficamente.

Elliott y Brown refieren la confirmación documental del encargo de la corte al pintor Francisco de Zurbarán, en 1634, para decorar el Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro con una serie de doce cuadros dedicados a los *Trabajos de Hércules*.¹¹² Al final importan más las ventanas disponibles que la coherencia

¹¹⁰ Cfr. FERNÁNDEZ LÓPEZ, Jorge. “Retórica monstruosa: el motivo de la hidra en la tradición emblemática”, en: *Imago: revista de emblemática y cultura visual*, págs. 63-72.

¹¹¹ Vid. LAMARCA RUIZ DE EGUILAZ, Rafael. *La representación del no creyente en los emblemas de las decoraciones festivas barrocas: de la bestia del "Apocalipsis" de San Juan a la tradición hercúlea de la Hidra de Lerna*, en *La fiesta: actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña, 1998)* / coord. por Sagrario López Poza, Nieves Pena Sueiro, 1999, págs. 187-200

¹¹² ELLIOT, John Huxtable y BROWN, Jonathan. *Un palacio para el rey...* op. cit. pág. 162

estructura de la serie, que responde a un relato construido y quedan reducidos a diez lienzos. Deciden que su colocación corresponderá a la parte superior de los vanos de las ventanas y que deben quedar intercalados con grandes lienzos de batallas victoriosas de los Habsburgo. Es curioso el hecho de que allí quedará ubicado *Hércules y la Hidra de Lerna*, hasta la destrucción del palacio, en la sala en la que tendrán lugar las principales representaciones escénicas para esparcimiento de la corte del Rey Planeta. La serie, en la que sorprende la elección del encargo a Zurbarán un pintor casi exclusivamente religioso, cuyo taller surtía sin descanso las iglesias y conventos de España y la América colonial, aquí se acomoda al salto conceptual de un tema mitológico. Mientras los teólogos asimilan la lucha del campeón hercúleo con la tarea ímproba de la destrucción del vicio del teatro, los artistas y los decoradores que trabajan para dotar de contenidos el Buen Retiro a las órdenes y la supervisión constante del Conde-Duque de Olivares asimilan la serie del *Heraclés Hispanicus* con la figura del rey Felipe IV y no encuentran ninguna contradicción entre la figura de la Hidra de Lerna y la función principal del salón dedicado al teatro, en detrimento de las recepciones de embajadas y de otros cometidos políticos:

“Para la mentalidad del siglo XVII Hércules era un símbolo polivalente, hecho que los que proyectaron las escenas para el Salón de Reinos supieron aprovechar al máximo. En primer lugar y, sobre todo, Hércules era símbolo popular de la Virtud y la Fortaleza, significados que había asimilado desde la Antigüedad. En el transcurso del siglo XVI este Hércules virtuoso y heroico fue apropiado como símbolo del príncipe, siguiendo el ejemplo que marcara en la Antigüedad el emperador Augusto. [...] Lo cierto era que los reyes de España poseían mejor derecho que ninguno a reclamar para sí tal antepasado, pues de sus trabajos más importantes, la captura de ellos rebaños del rey Gerión, se creía que había tenido lugar en, o cerca de, las costas del sur de España. Los sucesos tanto de la historia antigua como de la moderna se conjugaron para hacer de Hércules el símbolo lógico de los Habsburgos de España.”¹¹³

Entretanto, el Conde Duque de Olivares aprueba la operación Zurbarán y así es como la función simbólica de la leyenda hercúlea se acomoda en el salón de Reinos. La hidra parece seguir otro derrotero bastante alejado de la ostentación. En el mundo del teatro los responsables en la conformación de los contenidos son los *auctores* —un término integrador, pero algo equívoco— gentes que hace las veces de directores de escena, actores de circunstancia y al tiempo asumen la función propia de empresario de compañía. En menor medida los representantes,

¹¹³ Ibidem, pág. 162

porque representan (actores y actrices) y especialmente por su singular tarea los dramaturgos, se asimilan con frecuencia en los tratados de teología como una gente alejada de la virtud, pues ostentan una posición irreverente y un comportamiento impío. Un modo de vida aberrante, alejado de la gracia de Dios, según aseveran los moralistas, aunque en realidad no tiene tratos directos con la gente del teatro para comprobar sus reticencias. Pero debemos acotar los conceptos y establecer que no cabe hablar en el alejamiento del precepto y de la liturgia, entendido como la práctica de un ateísmo en el teatro barroco en un sentido estricto. El ateísmo es una posición filosófica impensada. En el seiscientos no existe una correlación de fuerzas suficiente para anclar en el imaginario europeo del barroco una idea de una vida sin Dios. Al contrario, el repudio eclesiástico a toda la gente del teatro produce una sensación de terror, una desazón espiritual en los que se dedican a la escena, pues la profesión de fe está incrustada en la educación familiar. Una cosa es actuar y otra no ser enterrado en un cementerio cristiano, como las bestias. Este temor está interiorizado en los estratos de la sociedad y en cada individuo. Durante la primera modernidad el discurso argumentativo de la negación expresa de la existencia de dios no tiene todavía una concreción intelectual que sea netamente expresa y reconocible. Cuando está negación de Dios se produce, de forma inusual y extemporánea, es el caso de un manuscrito latino datado en 1659, conocido como el *Theophrastus Redivivus*.¹¹⁴ El autor todavía se proclama fiel a la doctrina de la Iglesia, (por si acaso) no vaya a lanzar un coletazo el largo brazo de la Inquisición a destiempo. Allí se escribe siempre en minúscula el nombre de dios. El autor plantea la posición atea como si fuera una cuestión ajena, aunque de hecho la difunde y por seguridad recurre al anonimato en la autoría y a la clandestinidad en la edición y tiene una evidente base grecolatina como sustento.¹¹⁵ Rodríguez Donís refiere que el autor del *Theophrastus* sostiene el siguiente alegato:¹¹⁶

¹¹⁴ Vid. RODRÍGUEZ DONIS, Marcelino. *Ateísmo en el siglo XVII: análisis del "Theophrastus Redivivus"*. Agora: Papeles de filosofía, Vol. 22, nº 1, 2003, págs. 155-176.

¹¹⁵ Vid. RODRÍGUEZ DONÍS, Marcelino. "Fuentes grecolatinas en el ateísmo del Theophrastus", en: *Thémata: Revista de filosofía*, nº 24, 2000, págs. 193-21

¹¹⁶ "El título del manuscrito se debe, según confiesa el anónimo autor del *Teophrastus redivivus*, en el *proemium* de la obra, a su deseo de emular a Theophrastus, el discípulo de Aristóteles, que, según nos cuenta D[iogenes] Laercio en su biografía, había publicado una obra en seis libros sobre los dioses, que no ha llegado hasta nosotros y en la que, al parecer, se reía de ellos (*deos suos irridens*). Nuestro autor, sin embargo, tras disculpar a un pagano como Teofrasto, se apresura a declararse cristiano y a mostrar su veneración y culto a Dios..." Vid. RODRÍGUEZ DONÍS, Marcelino. *Ateísmo en el siglo XVII...*, op. cit. pág.156

“... que no existe dios (deum non esse referam), que el mundo es eterno, que el alma es mortal, que los infiernos son una fábula, que la religión es arte, política e invento de la astucia de los príncipes, que se ha de despreciar la muerte porque después no hay nada, que se han de cultivar los placeres y vivir alegremente dándose a la buena vida, pues ese es el bien máximo.”¹¹⁷

Esta marginalidad del posicionamiento filosófico deísta, antecedente del ateísmo intelectual, alejada de la religión, se justifica por la fuerza de la creencia religiosa y no únicamente por la amenaza potencial de la represión. Es preciso aceptar la importancia de un convencimiento generalizado, en toda la sociedad moderna, acerca de una verdad inmutable en la idea de la existencia de Dios. En Europa, y no sólo en el mundo católico, también en los territorios dominados por las iglesias reformadas, la fuerza desbordante y la presencia de un ser creador omnipotente es un comportamiento asimilado. Se propicia una presencia pública de la manifestación religiosa externa, constantemente, que no permite un espacio posible a la especulación filosófica contraria. También es preponderante la necesidad de una idea de salvación como finalidad última del paso terrenal, su concreción y los métodos de alcanzar la luz eterna son el eje de la discusión que eclosiona con la reforma protestante.

Con independencia de que el proceso de secularización avanza inexorable en occidente durante toda la edad moderna, no habrá una formulación del ateísmo hasta la *Ilustración*.¹¹⁸ Es un hecho conocido por la historiografía el posicionamiento de facciones jacobinas de la Revolución Francesa como el postulado de un primer ateísmo tolerado por la estructura del estado, sin precedentes en la historia. Es por esta razón que la utilización de la figura impactante de la hidra de las siete cabezas en la controversia sobre el teatro es una imagen alegórica, que asume la necesidad de un discurso agresivo, cargado de resonancias mitológicas y recurre a un ímpetu conceptual expresivo para poder expresar la dificultad de un combate de proporciones hercúleas que postulan los moralistas contra el teatro. El arte de Talía, visto desde la orilla de los moralistas, es un ejercicio lúdico y seductor, dotado de un poder de convicción

¹¹⁷ Ibidem, pág.157.

¹¹⁸ GARCÍA RUEDA, Isis María. “El proceso de secularización: orígenes de la secularización en occidente: cristianismo, islam y modernidad”, en: *[actas del] II Congreso de Teología de la Facultad de Teología de Granada: [10-12 de febrero de 2010]* / coord. por José Luis Sánchez Nogales, Serafín Béjar Bacas, Pablo Ruiz Lozano, Granada, 2011, págs. 323-330.

que destruye la idea asentada de un Dios inexorable que castiga la impudicia. Los teólogos, cuando tienen aversión al teatro están convencidos de que la gente de la profesión teatral son poco menos que servidores del demonio que están fuera del control de la religión, o al menos así se presume, aunque los comediantes nunca se representan a sí mismos, ante la sociedad, ni ante la autoridad se presentan como ateos —*a sensu contrario*— procuran aquietarse y representarse siempre como intachables fieles de la iglesia de Cristo y lo hacen ante la presencia inquietante de la autoridad eclesiástica.

La hidra de las siete cabezas, como alimaña informe, asimilada al teatro en una forzada comparativa, intenta reforzar la dificultad del exterminio del teatro desde la raíz, un objetivo que asumen con su posición moral los detractores, sabiendo de antemano que la hidra se va a reproducir. La censura y la búsqueda de la prohibición en por tanto una iniciativa condenada al fracaso y una tarea hercúlea que asumen los moralistas contra una actividad pecaminosa. El mito plantea un combate desigual que se recrudece con mayor ímpetu: la hidra del teatro, allá donde se le ataca, cortando el cuello de una de las cabezas con la espada de la prohibición, rebrota aún con mayor denuedo, así es la bestia que guarda el acceso al inframundo. Así es la bestia que seduce la moralidad de los cristianos. También debemos señalar que en la apreciación de la figura de la hidra en el combate moral contra la comedia está implícita la dificultad del empeño de destruir y no aparece nunca nadie dispuesto en verdad para asumir el papel del gigante Hércules, a pesar de que en el relato mítico la bestia resulta derrotada. Es evidente cuando leemos la formulación del discurso moralista contra la licitud del teatro que se parte desde una posición pesimista asumida y en la que está implícito y sobrentendido el fracaso final de los moralistas, pese a todos los argumentos de lo que ellos califican *sana teología* fundada en razones que se retrotraen hasta en la patrística, tal como veremos.

La figura de la *Hidra de Lerna* se encuentra disponible en la iconografía pictórica barroca del reinado de Felipe IV, e incluso en la retórica al servicio de la teología dogmática se extiende la idea hasta el reinado de Carlos II. En un extenso tratado de 444 páginas escrito por el fraile carmelita Alejandro Santa Teresa (O.C.), publicado en Colonia en 1684, se trata de un autor del que no tenemos

noticia de la existencia de otros textos, y que se titula *Hydra prophanarum novitatum...*¹¹⁹ donde encontramos alusiones directas a la figura de la hidra puesta en relación con la capacidad de rebrote de la herejía. Un músico religioso al servicio de la Santa Iglesia Metropolitana de Valencia que tuvo una extensa carrera como compositor, llamado Francisco Morera,¹²⁰ utiliza la figura de la “hydra ponzoñosa”¹²¹ para la composición de uno de los villancicos de maitines que fueron cantados para la natividad de Cristo. Morera tuvo una extensa carrera como músico de capilla entre 1754 y 1792. Las series de villancicos aparecen publicadas con regularidad durante la segunda mitad del XVIII en la imprenta de José Esteban Cervera, publicadas a expensas de la catedral de Valencia.

Volviendo al palacio del Buen Retiro de Madrid, recapitulamos sobre la función simbólica que cumple la presencia de la figura de la hidra en un salón que en la práctica tendrá uso preferencial de teatro cortesano. Concebido como lugar preferido de descanso y esparcimiento en el reinado de Felipe IV, debemos dejar constancia de que se realizó un gran esfuerzo constructivo en tiempos de carestía. Olivares iba, poco menos que saqueando casas nobiliarias en Madrid para obtener fondos y objetos decorativos. El complejo recreativo, construido con materiales de escasa solidez a marchas forzadas por el Conde-Duque, contaba con una gran estancia llamada el Salón de Reinos. Brown y Elliott estudiaron en profundidad el recorrido y la factura apresurada de la construcción del Retiro y su funcionalidad en la corte de Felipe IV.¹²² Su trabajo, publicado en inglés por la

¹¹⁹ SANTA TERESA, Alejandro (O.C.), *Hydra prophanarum novitatum sive descriptio historico-theologica causarum principalium omnium irrepentium haereseon ac schismatum: unaque generalis earundem prophanatum novitatum confutatio...*/authore R. P. Alexandro à S. Teresia ordinis FF. B. V. Mariae de Monte Carmelo. Coloniae Agrippinae: imprimebat Petrus Alstorff, 1684. Ejemplar único en la Biblioteca Nacional de España, Madrid. M-BN, 3/56286.

¹²⁰ ORTI Y MAYOR, José Vicente. (Letra). MORERA, Francisco. (Música) (1731-1793) *Villancicos que se han de cantar en la Santa Metropolitana Iglesia... de Valencia en los solemnes maytines del nacimiento de Christo en este año 1755 / puesto en musica el primero por Don Joseph Pradas ..., los demas por Francisco Morera.* [Valencia?]: [s.n.], [s.a] Según consta en el Archivo de la Catedral de Valencia el autor de la letra es José Vicente Ortí y Mayor.

¹²¹ ORTI Y MAYOR, José Vicente. (Letra). MORERA, Francisco. (Música) (1731-1793) *Villancicos que se han de cantar...* Contiene: *Villancico primero para la Salve, "Que novedad altera el Universal ..."* [Int., Recit. à duo y Aria]; *Villancico segundo, "La Hydra ponzoñosa ..."* [Int., Recit., Aria y Recit.]; *Villancico tercero, "Gloria à Dios, que ha llegado ya el dia ..."* [Int. y Coplas]; *Villancico quarto, "Como tan escarmentados ..."* [Int., Coplas y Final]

¹²² Cfr.: BROWN, Jonathan, y John Huxtable ELLIOTT. *A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Phillip IV.* Yale University, 1980.

Universidad de Yale (1980), fue divulgado en castellano un año después,¹²³ incluye las referencias concretas de los bienes muebles del palacio y su decoración, con abundante documentación y la reconstrucción de algunos planos. El *Salón de Reinos*¹²⁴ fue llamado así realizando una interpelación directa a la confluencia de los 24 reinos que conformaban la monarquía hispánica y es una pieza fundamental en el esquema simbólico y recreativo del palacio. Pedro Rosete Niño “un poetaastro” celebra en este soneto la importancia del salón del buen Retiro en una colección de versos dedicada a ensalzar en encendidos elogios la construcción del palacio publicada en 1635 por el Guarda Mayor de palacio, Diego de Covarrubias y Leiva:¹²⁵

AL SALON DEL BUEN RETIRO

Esta al valor, este al poder sagrado
Palestra imperial, orbe ceñido.
De victorias que el arte ha conseguido.
De reynos que el pincel ha fabricado:

Al mayor capitán le ha destinado,
Al monarca mayor le ha prevenido,
La atención de un Guzmán esclarecido,¹²⁶
Valiente senador, cuerdo soldado;

A este, pues, de el León de dos Españas
Ya festivo teatro a sus victorias;
Inflamando su sangre las campañas

Vendrá el rebelde a tributar dos glorias.
Una a la espada, para las hazañas,
Al pincel otra, para las memorias.

¹²³ BROWN, Jonathan, y J. H. ELLIOTT. *Un palacio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*. Alianza Editorial, Madrid, 1981.

¹²⁴ Para Brown y Elliott el diseño del Salón de Reinos responde al interés del Conde Duque de Olivares en ensalzar el poder del príncipe con lienzos de grandes batallas, pero el complemento ideal al programa lo encuentran en la figura de Hércules: Brown, Jonathan, y J. H. Elliott. *Un palacio para el Rey...* op. cit., pág. 149: “Y a este teatro de las victorias reales habría de venir el rebelde holandés [aluden al pintor Pedro Pablo Rubens] para rendir homenaje al poderío de la espada española y a la habilidad de los pintores que, con sus pinceles, daban inmortalidad a sus triunfos. Tras la cortina de hipérbole barroca se encontraba el Salón de Reinos.”

¹²⁵ Cit. por BROWN, Jonathan, y ELLIOTT, John Huxtable. *Un palacio para el Rey...* pág. 149. COVARRUBIAS Y LEIVA, Diego de. (1512-1577), (editor literario), *Elogios al Palacio Real del Buen Retiro / escritos por algunos ingenios de España; recogidos por don Diego de Covarrubias y Leiva ...* En Madrid: en la imprenta del Reyno, 1635. [62] p.; 4º. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. V-BU, Var. 43(4). Procede de la Biblioteca del Convento de Capuchinos de Valencia.

¹²⁶ Alusión directa del poeta Pedro Rosete Niño al valido Gaspar Guzmán de Pimentel, en el siglo más conocido como el Conde Duque de Olivares. La poesía aquí adulatoria, sin paliativo al servicio entero del poder, adulación para consumo interno de la corte y el calificativo de poetaastro, que incluimos entre comillas, es una connotación de Brown y Elliott que rebajan al poeta de categoría con este despectivo calificativo (nota del autor).

Brown y Elliott acotan la verdadera utilidad del Salón de Reinos como un recinto polivalente, entre otras funciones es un teatro de tramoya, aunque debía incluir algunas recepciones, pero son escasos los actos de un cariz serio y de contenido político, considerado más adecuado el Alcázar, mientras que el Buen Retiro y su Salón de Reinos parece destinado al esparcimiento de la corte y las representaciones teatrales, alquiladas a las compañías de los corrales madrileños o de producción propia cuando algún noble patrocina una representación del agrado de la reina o de los asesores áulicos, y así fue ya desde su inauguración:

“Cuando Monanni lo vió [el Salón de Reinos] aún inacabado en marzo, advirtió los preparativos para la instalación de maquinaria escénica, y se refiere a él como el “salone principale per le commedie.” En efecto, el salón sirvió más a menudo como escenario de comedias y otras diversiones que de acontecimientos ceremoniales, pero la discrepancia que hoy podemos advertir entre su decoración y el uso que se le dio evidentemente no molestaba ni al rey ni a la corte.”¹²⁷

En este famoso salón de Reinos, predispuesto como un espacio idóneo para la representación “palestra imperial, orbe ceñido”, plagado de alegorías de poder, encontraba alojamiento en un rincón la *Hidra de Lerna*. Desde la inauguración del recinto, estuvieron expuestos durante todo el siglo XVII la serie de diez cuadros de mediano formato (133 cm x 167 cm) a los que antes aludimos. La serie fue ideada a medida, para su acomodo en la parte superior de diez ventanales del salón (muros antepuestos de un rectángulo norte-sur). En esta serie el artista, se aleja de la temática habitual religiosa, pintor de frailes, con la que hizo fortuna en su taller sevillano. Uno de los cuadros componentes de la serie es *Hércules luchando contra la hidra de Lerna*, actualmente integrado en los fondos del Museo del Prado.¹²⁸ En esta escena de Zurbarán hemos valorado el alcance de la representación iconográfica de la bestia mitológica. Hércules afronta en esta prueba la proeza de matar a un animal imaginado y que encarna un peligro para los hombres, y al tiempo simboliza la forma en que recrecen, en apariencia de una forma inexorable, todos los males y los vicios.

¹²⁷ BROWN, Jonathan, y ELLIOTT, John Huxtable. *Un palacio para el Rey...* pág. 152.

¹²⁸ Ibidem, págs. 168-169. “La serie completa de Hércules encargada a Zurbarán está en el Museo del Prado después de su periplo en el Buen Retiro y la integran diez lienzos: *Hércules luchando con el león de Nemea, Hércules lucha con la hidra de Lerna, Hércules luchando con el jabalí de Erimanto, Hércules luchando y el toro de Creta, Hércules y el can Cerbero, Hércules y Anteo, Hércules desvía el curso de río Alfeo, Hércules cierra el estrecho de Gibraltar, Hércules mata al rey Gerión y Muerte de Hércules.*”



Hércules lucha con la hidra de Lerna. Francisco de Zurbarán, 1634. Óleo sobre lienzo, 133 x 167 cm. © fotografía: Museo Nacional del Prado. [Figura 2]

El héroe logrará finalmente vencer a la bestia, y se impone no tanto por una cuestión de potencias sobrenaturales en el despliegue del ataque, sino tras ensayar con ayuda una combinación perfecta de astucia y de fuerza. El mal de la hidra aparece aquí representado por una figura tenebrosa de fuerte impacto. Y su recuerdo sirve de imagen potente para señalar los peligros de incesante rebrote y la capacidad recidivante que inocula a la sociedad moderna la enfermedad del teatro. La serie de Zurbarán, a la que J.H. Elliot y J. Brown denominan *Hércules Hispanicus*¹²⁹ tiene una función ornamental relevante, pero secundaria, pues para los diseñadores del palacio la decoración de la parte superior del vano de los ventanales no responde a una lógica programática y queda evidente que padecen cierto grado de *horror vacui* en la decoración del Buen Retiro. Aunque los precedentes que aluden en el relato mítico a los trabajos del héroe debieron inducir a esos trabajos de Hércules que se configuran en número de doce. Se impone en la adecuación del salón una lógica constructiva que atiende a un criterio de simetrías y de huecos disponibles para rellenar. Debemos aclarar, que lo verdaderamente importante son los grandes lienzos de batallas ganadas. La

¹²⁹ BROWN, Jonathan, y J. H. ELLIOTT., op. cit., pág. 162-169

serie de Zurbarán es accesoria, pensada para ajustarse al espacio disponible y por esto se compuso restringida en número de diez lienzos. No responde a un criterio temático coherente, pues son doce los trabajos de Hércules, como recoge el primer contrato con el taller sevillano, resultan más decisivos, para ajustar la serie las ventanas disponibles que el número de los trabajos de Hércules: ¹³⁰

“En principio la reducción del encargo debió estar relacionada con la decisión de colgar los lienzos encima de las diez ventanas, y cabe presumir que en ese punto se decidiera cambiar la naturaleza y finalidad de este elemento alegórico de la serie. Tal como ahora aparece, el ciclo hercúleo resulta algo incoherente. Se reflejan en él siete de los trabajos mayores, dos menores y una inusitada representación de la muerte de Hércules. “

Enrique de Aragón, (1384-1424) marqués de Villena¹³¹ describe en su obra *Los doce trabajos de Hércules* ¹³² la verdadera dimensión del mito en un tratado singular, escrito en castellano en 1417, y acerca del peligro evidente de rebrote que encarna la fiera hidra de las siete cabezas desde el mismo momento en que se intenta afrontar la lucha dice:

“... una sierpe de extraña figura con muchas cabezas a la cual decían hidra y tenía tal naturaleza que por una cabeza de aquellas que le fuere tajada le nacían tres, en manera que cuanto más trabajaran en su muerte [...] tanto más ella por su naturaleza multiplicaba su vida.”

En el relato mítico la lucha por destruir a la fiera es una respuesta a sucesivos asaltos, pues ya antes lo han intentado los habitantes de la región de Lerna, cerca de Argos, donde no había tregua, ni momento de paz, a causa del pernicioso monstruo. Para resolver esta situación, el héroe, cubierto con la piel del león de Nemea, al que ha logrado dar muerte en el episodio (trabajo) anterior y revestido simbólicamente de su ímpetu leonino, se verá obligado ahora en la tesitura de sustituir la fuerza bruta por el ingenio en el combate. La hidra será

¹³⁰ Ibidem, pág. 162.

¹³¹ VILLENA, Enrique de. *Los doce trabajos de Hércules*; edición, prólogo y notas de Margherita Morreale, Madrid, Real Academia Española, 1958, pág. 34

¹³² ARAGÓN, Enrique de, Marqués de Villena (1384-1434) *Los doce trabajos de Hercules, aplicados a los doce estados del mundo* [Manuscrito] / *copilados por Don Henrique de Villena. Y un tractado de la vida bienaventurada / compuesto por Juan de Lucena*. [S. XVII] [1], 459 h. Contiene: "Aquí comienza el libro... de los trabajos de Hércules: el cual copiló don Henrique Villena a instancia de Mosen Pero Pardo, caballero catalán..." (h. 1-267); "Aquí comienza un tractado en estilo breve... el qual ha nombre Vita beata hecho e compuesto por... Juan Lucena" (h. 269-459). En las h. 264 a 267, tabla de capítulos del libro de Villena. Real Academia Española, Madrid. Sugn.: M-RAE, Ms. 158.

acorralada por Hércules y destruida por medio del fuego al cauterizar las heridas e impedir el rebrote y enterradas sus cenizas para lograr su dispersión.

En sintonía con otros cuadros de la serie, Francisco de Zurbarán no duda en otorgar el protagonismo al héroe mítico y por esto destaca la poderosa figura de Hércules en el centro de la escena, en plena ejecución del castigo al monstruo. El héroe está fuertemente iluminado, frente a la oscuridad que envuelve el fondo. De nuevo, el pintor de los frailes se apoyó para resolver la composición en las estampas del holandés Cornelis Cort, tomando aspectos de varios episodios de la serie flamenca, aunque especialmente de la composición del cuadro que responde del mismo tema de la hidra, donde figura también el sobrino del protagonista, Yolao. Este elemento fornido, auxiliar necesario, apareciendo por la derecha de la escena, porta un hachón encendido que consumaría la destrucción de la hidra. De la misma estampa se toma el cangrejo situado a los pies del héroe, en el grabado, donde asoman además una serie interminable de animales repulsivos que incluía escorpiones, y de cuya presencia encontramos una explicación en la obra de Baltasar de Vitoria, *Teatro de los dioses de la Gentilidad*, que está planteada en tres partes y que contiene un total de 12 libros.¹³³ En la segunda parte de este celebrado *Teatro de los dioses de la Gentilidad*, que cuenta con varias ediciones en el siglo XVII y en el XVIII, aparece el libro dedicado a la figura de Hércules, en el que Vitoria relata que: “salió un cancro de la laguna de Lerna a dar ayuda a la portentosa Hidra.”¹³⁴ Las principales diferencias entre el trabajo de

¹³³ VITORIA, Baltasar de (O.F.M.) *Primera parte del Teatro de los Dioses de la Gentilidad / autor ... Fray Baltasar de la Vitoria*. En Valencia: en casa de los herederos de Crysostomo Garriz, por Bernardo Nogués: a costa de Iuan Zonzoni, 1646. [16], 750, [8] p., [2] en bl. il.; 4º. Biblioteca Valenciana V-BVAL, XVII/146. Ex-libris de Nicolau Primitiu Ex-libris ms. de José María Moreno. Enc. perg. La obra fue continuada por el mismo autor en la segunda parte y debido a su éxito fue continuada por el trinitario por Juan Bautista Aguilar en la tercera parte que fue publicada en Valencia en 1688. Se trata de un manual de mitología muy celebrado en su época, en suma una “enciclopedia mitográfica”, según nomenclator de Guillermo Serés. Cfr. SERÉS, Guillermo. “El enciclopedismo mitográfico de Baltasar de Vitoria”, en: *La Perinola: Revista de investigación quevediana*, nº 7, 2003, págs. 397-421. Baltasar de Vitoria es un franciscano, prior del convento que la orden de los capuchinos apertura en la ciudad Salamanca en el siglo XIII. En la primer tercio del siglo XVII Vitoria ejerce allí, como un célebre predicador. Emplea numerosas fuentes italianas, modernas y de la antigüedad clásica y también de humanistas españoles. Las primeras ediciones de esta reputada obra de consulta mitológica son precisamente salmantinas (1620 y 1623). No obstante, para nuestro trabajo, hemos consultado la edición valenciana de Bernardo Nogués (1646), que a través del legado del erudito Nicolau Primitiu está disponible para consulta en la Biblioteca Valenciana que lleva su nombre. En esta edición valenciana se publican la primera y la segunda parte de una forma simultánea.

¹³⁴ VITORIA, Baltasar de (O.F.M.) *Segunda parte del Teatro de los Dioses de la Gentilidad / autor... Fray Baltasar de Vitoria*. En Valencia: en casa de los herederos de Chrysostomo Garriz,

Francisco Zurbarán y la representación del grabador holandés Cornelis Cort las hallamos en el escenario ambiental elegido para el episodio. Se distingue una localización cerrada y claustrofóbica en la pintura de Zurbarán, y en sentido contrario, muy alejado del exterior luminoso, en la propuesta del flamenco. Varían también los tipos humanos, revestidos en el lienzo de un carácter tosco y popular que quizás pretendía españolizar el mito como una conseguida estrategia de proximidad. Las refulgentes cabezas de los campeones Hércules y Yolao, están ejecutadas de una manera sumaria, si se contrastan en relación con el modelado de los cuerpos, que se destacan por su tono tostado, como si estuviéramos ante dos fornidos aldeanos *hispanicus* que se muestran olímpicos, como si se hubieran desprendido de su ruda vestimenta para ocasión tan propicia.¹³⁵

El aprovechamiento de la representación escénica como alimaña infecta, asimilada a la hidra como una bestia colosal intratable es una imagen recurrente que aparece también en otros importantes textos de la controversia sobre la licitud. En el *Tratado contra los juegos públicos*,¹³⁶ un texto crucial del teólogo Juan de Mariana, publicado en 1609, en el que encontramos una afortunada analogía del monstruo del lago Lerna equiparado a la singular fuerza con la que brota el arte dramático. El tratado, originalmente escrito en lengua latina, y luego traducido por el propio autor, fue vertido al castellano.¹³⁷

por Bernardo Nogués: a costa de Iuan Zonzoni..., 1646.[8], 650, [6] p.; 40. La obra fue continuada por J.B. Aguilar en la tercera parte. Biblioteca Valenciana. Sign.V-BVAL, XVII/147. Ex-libris de Nicolau Primitiu.

¹³⁵ Crf. RUIZ, L. *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Museo Nacional del Prado, 2005, p. 149. El texto que proponemos está extractado de las ideas que aporta Ruiz en la interpretación de la serie de Hércules y su contraste con los grabados de Cornelis Cort. (Nota del autor)

¹³⁶ MARIANA, Juan de. SUÁREZ GARCÍA, José Luis (ed.) *Tratado contra los juegos públicos*, Universidad de Granada, 2004. Incluye la edición anotada en castellano de *Tratado contra los juegos públicos*, tercera parte de *Tractatus VII, escrito originalmente en latín* y el capítulo XVI de un tratado para la de educación de príncipes *De Rege et regis institutione*, titulado *De los espectáculos*, además de un extenso estudio introductorio sobre el teólogo jesuita y la parte de su obra dedicada a la controversia sobre la licitud.

¹³⁷ MARIANA, Juan de. (1536-1624) *Tratado contra los juegos públicos* [Manuscrito] / Juan de Mariana. S. XVII. I, 126 h.: Inventario General de Manuscritos. Sin datación los problemas de Mariana con la Inquisición impidieron la publicación de esta traducción castellana *De Elena Osorio Spectaculis*. El manuscrito está disponible en la Biblioteca Nacional en copia digital: http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/Inventario_Manuscritos/resources/docs/invgenmss11x1x.pdf#page=14. Biblioteca Digital Hispánica (Biblioteca Nacional de España) El texto castellano del *Tratado contra los juegos públicos no se publica hasta el Siglo XIX*. Vid. MARIANA, Juan de (1536-1624) *Obras del padre Juan de Mariana/colección dispuesta y revisada con un discurso preliminar por D. F.P. y M.* Madrid: M. Rivadeneyra, 1854-1864. 2 v. (LII, 534; 632 p.); 26 cm. Biblioteca de Autores Españoles, Contiene: t. II: *Historia de España*.



Cornelis Cort (1533–1578) “Hercules Defeating the Hydra of Lerna”¹³⁸ [Figura 3]

Aparece en el precitado *Tratado contra los juegos públicos*, nuevamente, la sorprendente asociación de la hidra infecta en el argumentario contra el teatro, y lo hace a propósito de la profusión incontrolable de los espectáculos en los corrales. Se trata de un extenso opúsculo, en realidad el mejor trabajo de un teólogo español contra la licitud del teatro, cuyo texto aparece publicado como la parte tercera de un compendio, con el título: *De Spectaculis*.¹³⁹ El tratado se

Tratado contra los juegos públicos. Del Rey y de la Institución Real, traducido nuevamente. *De la alteración de la moneda, y de las enfermedades de la Compañía*.

¹³⁸ “Hercules Defeating the Hydra of Lerna”, 1563, from the series of ten plates (see BM nos. F.1.277–286), “The Labours of Hercules” after lost paintings by Frans Floris (aka Frans Floris van Vriendt) (1519/1520–1570), published by Julius Goltzius (fl.1555–1601) (as inscribed on the plate), c1595, in Antwerp. Engraving on fine laid paper trimmed with narrow margins on the sides and bottom and along the plate mark at top. Size: (sheet trimmed unevenly) 22.3 x 29 cm; (plate) 22.2 x 28.4 cm; (image borderline) 21.5 x 28.4 cm. Inscribed on the plate within the image borderline at lower edge: (centre-left) “5”; (centre) “Cor. Cort. fec.”; (centre-right) “franciscus floris / inventor / Goltzius. excu.” Lettered on the plate below the image borderline: “INDEFESSA GERENS REDIVIVIS BELLA COLUBRIS ARGOLIS AD LERNA TVNDITUR HYDRA VADVM” State iv (of iv?) with the addition of the artist’s name and change of publisher from Hieronymus Cock to Julius Goltzius. Prints and Principles by Dr Gordon James Brown is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs Prints and Principles by Dr Gordon James Brown is licensed under a Creative Commons Attribution- Non Commercial -NoDerivs 3.0 Unported Licen. Unported Lic. Cfr. BROWN, Gordon James. Prints and Principles, Consultada el 3 de octubre de 2019. <http://www.printsandprinciples.com/2017/12/cornelis-corts-engraving-hercules.html>

¹³⁹ MARIANA, Juan de. (1536-1624), *Ioannis Marianae e Societate Iesu. Tractatus VII. Nunc primum lucem editi*. Coloniae Agrippinae: sumptibus Antonii Hierati, sub Monocerote, 1609. Facultad de Teología San Vicente Ferrer. Sección Diócesis, Valencia.

publica en latín formando parte de una magna obra de diversa consideración temática titulada *Tractatus VII*¹⁴⁰ y que tuvo consecuencias nefastas para su autor. Con motivo de su publicación las cosas se tornaron agrias para el autor: supuso la detención y el procesamiento de Juan de Mariana a manos del Santo Oficio por cuestionar la política monetaria de la monarquía. Se atribuye esta reacción al valido de Felipe III, el Duque de Lerma, había un ataque directo en la parte IV. *De monetae mutatione*. Pero el trabajo que ahora interesa para nuestro propósito es el *Tratado contra los juegos públicos*, que debemos considerar un texto capital en esta polémica. En el Capítulo 4, *Del deleite de los sentidos*.¹⁴¹ encontramos la alusión directa de Juan de Mariana a la hidra venenosa. Suárez García plantea, en la introducción de la edición castellana del *Tratado* (Granada, 2004) una interesante reflexión sobre esta preocupación del jesuita:

“El deleite de los sentidos, caso de una representación irrepetible, no se puede controlar. Se puede acceder con normas al antes y al después del espectáculo, pero es seriamente difícil, ni con el alguacil más severo, controlar el durante de la fiesta, la espontaneidad del emisor y el impacto del receptor. Es en el fondo, junto a la licitud de la acción y del emisor, una preocupación, en este caso mayor, por la recepción de la acción.

Este afamado teólogo utiliza como recurso la imagen recurrente de este animal fabuloso y así encontramos un planteamiento análogo a los casos que hemos expuesto en este epígrafe y en el que se utiliza, una vez más, la figura de la bestia del inframundo, asimilando el teatro a la categoría de una hidra venenosa, y esto se pone en el combate dado que: “grande es el poderío del deleite y sus fuerzas increíbles”¹⁴² expresado en palabras del propio Juan de Mariana: el teatro, fiera hidra de las siete cabezas:

“Sin duda este mal apetito [el teatro] con ninguna cosa se contenta, a manera de fuego cuanto más le damos, tanto más pide: y muchas veces comenzando del deleite honesto, en un momento pasa a lo ilícito, y de un deleite saltando en otro diferente, acaba en torpeza. Esto dieron a entender los griegos

¹⁴⁰ El famoso compendio conocido como el *Tractatus VII* del teólogo jesuita Juan de Mariana está compuesto por los siguientes opúsculos: *Ioanis marianae societate iesu tractatus VII. I. De aduentu B. Jaobi Apostoli in Hispaniam. II. Pro editione vulgata. III. De spectaculis. IV. De monetae mutatione. V. De Die mortis Christi. VI. De annis Arabum. VII. De morte & immortalitate*. Seguimos para nuestro trabajo la edición anotada de José Luis Suárez García de esa tercera parte del *Tractatus VII: De Spectaculis*.

¹⁴¹ MARIANA, Juan de. (aut.) SUÁREZ GARCÍA, José Luis (ed.) *Tratado contra los juegos...*, op. cit. pág. 133.

¹⁴² *Ibidem*, pág. 133

cuando dijeron ser el deleite semejante a la hidra, la cual sintieron estar escondida en una laguna y tener muchas cabezas; fábula harto a propósito, porque el deleite plantado en la carne, en muchos sentidos y como cabezas se derrama con gran peligro, si con un golpe no se mata del todo y se reprime; porque el que obedeciendo al apetito corta como una cabeza, con aquel regalo se levanta más fuerte y tiene mayores bríos.”¹⁴³

Concluye Mariana recordando en el final del capítulo la importancia de refrenar el mal desde el principio e instruye: para que los más avisados no se dejen aficionar por el teatro, al que alude directamente calificando su práctica como de “tiña y peste”, aunque se disfrace con una falsa máscara de honestidad y se insinúa como una necesidad o un provecho, como de hecho se presenta muchas veces. La imagen de la hidra de Lerna representa los males de la humanidad en función de las perversiones que le acechan. Es utilizada con una frecuencia que hemos detectado como eficaz acicate contra el teatro, asimilado a vicio infame por “una sierpe de extraña figura con muchas cabezas a la cual decían hidra y tenía tal naturaleza que por una cabeza de aquellas que le fuere tajada le nacían tres, en manera que cuanto más trabajaran en su muerte [...] tanto más ella por su naturaleza multiplicaba su vida.”¹⁴⁴

¹⁴³ Ibidem, pág. 138

¹⁴⁴ ARAGÓN, Enrique de, MARQUÉS DE VILLENA (1384-1434) *Los doce trabajos de Hércules, aplicados a los doce estados del mundo [Manuscrito] / copilados por Don Henrique de Villena. Y un tractado de la vida bienaventurada / compuesto por Juan de Lu* [S. XVII] Manuscrito, ejemplar único Real Academia Española. [1], 459 h. ; Contiene: "Aquí comienza el libro... de los trabajos de Hércules: el cual co[m]piló don Henrique Villena a instancia de Mosen Pedro Pardo, caballero catalán..." (h. 1-267) ; "Aquí comienza un tractado en estilo breve, ... el qual ha nombre Vita beata hecho e compuesto por ... Juan Lucena" (h. 269-459). En las h. 264 a 267, tabla de capítulos del libro de Villena. Existe una edición digital disponible en red: Villena, Enrique de Aragón, Marqués de, aproximadamente 1384-1434. *Los doce trabajos de Hércules*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. Ubicación de ejemplares: Burgos. Biblioteca de la Universidad de Sevilla. También disponible como microfilm de seguridad, con signatura MF. 26. Reproducción digital de la edición de Burgos, Juan de Burgos, 8 agosto 1499.

1.5.- LA EXTRAÑA VIRTUD DE EUTRAPELIA

“Y los primeros que ordenaron tiempos de placer y ocio fueron los griegos al cual llamaron Eutrapelia y para este propósito inventaron diversos juegos de géneros, en los cuales en tiempos señalados se ejercitaron para su recreación, [...] en fin, todas fueron inventadas para que juntamente sacrificando los dioses en aquellos días relevasen los cuerpos y espíritus del continuo trabajo.”

Cristophoro Gnophoso [Cristóbal de Villalón], *El Scholástico*, 1540.¹⁴⁵

Ante la necesidad de defenderse con solvencia de sus enemigos, el teatro y la danza reaccionaron. Desde la antigüedad grecolatina, soportaron un panorama vital adverso, en el que la penuria y la marginalidad de los comediantes parecía una insalvable ley de vida. La constante lucha por salvar el ejercicio de esta profesión indujo a los actores y las actrices a buscar un argumento contra sus enemigos. Lo encontraron con notable acierto buscando en la filosofía, en la formulación filosófica de la virtud, acogidos en el mundo siempre evanescente de la ética.¹⁴⁶ No será esta ocasión que ahora vemos en *El Scholástico*, la única vez en la que refiere Cristóbal de Villalón a la virtud de eutrapelia, locución vinculada a la necesidad de ordenación del ciclo de juegos y el placer para la recreación. En *El Crotalón* el autor vuelve a plantear su vínculo con esta virtud y se presenta como “natural de la ínsula Eutrapelia, una de las ínsulas afortunadas.”¹⁴⁷ La teología cristiana acepta, a partir de Tomás de Aquino, un planteamiento aristotélico, en el sentido de que la virtud hace bueno al que la tiene y por la condición subsiguiente hace buena su obra. Las virtudes intelectuales perfeccionan a la razón especulativa, llamada en según qué fuentes la razón práctica. Los hábitos intelectuales proporcionan la capacidad de obrar bien, pero no garantizan la recta disposición y el uso adecuado de esa capacidad. La virtud no puede concebirse como un mecanismo de conducta habitual sistematizado, precisa la capacidad de poder discernir lo más acertado en cada circunstancia,

¹⁴⁵ Cfr. VILLALÓN, Cristóbal de. (ca. 1505-ca. 1581). *El Scholástico* / Cristóbal de Villalón. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Madrileños, 1911 (Imprenta de Fortanet)

¹⁴⁶ Vid. BLANCO, Mercedes. “De la tragedia a la comedia trágica”, en: *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*. Franfort-Vervuert (Germany) Christoph Strosetzki (ed), 1998, págs. 38-60

¹⁴⁷ VILLALÓN, Cristóbal de (ca. 1505-ca. 1581) *El Crótalon de Cristóforo Gnophoso, natural de la ínsula Eutrapelia, una de las ínsulas afortunadas* [Manuscrito] en el qual se contrahaze aguda e ingeniosamente el sueño o gallo de luçiano, famoso orador griego. S. XVI.:X, 211 h.; Biblioteca Nacional de España, Madrid, Sign. M-BN. BNMADRID. Sala Cervantes, Mss/18345.

una decisión que debe ir de la mano de la prudencia, que Aristóteles llama la *recta razón*.

Entre las virtudes cardinales encontramos la relacionada con la templanza, que podemos formular como aquella que perfecciona el apetito concupiscible y, como una parte potencial inherente de la misma, encontramos vinculada la virtud de la eutrapelia, que es necesaria para la moderación del buen humor y los juegos. Sirve para divertirse sin cometer excesos, honestamente, lo que es en verdad necesario para el equilibrio de los humores. Con el propósito de incardinar en la probidad y la rectitud al turbulento mundo de la escena clásica, Aristóteles formula en el libro IV de *Ética a Nicómano*¹⁴⁸ una virtud que llegó a estar casi olvidada desde del hundimiento de la cultura clásica: la virtud de la eutrapelia.¹⁴⁹ Cargada de epítetos que inducen a la tranquilidad y en su enunciación formal se describe con acepciones amables. La eutrapelia es, en un sentido etimológico estricto, una virtud moderadora contra los excesos desatados en la práctica de las diversiones o los entretenimientos. Es en algún sentido un donaire cortésano, que no está al alcance de los salvajes desaforados, que no saben escuchar a nadie, ni se divierten. La eutrapelia no es virtud perceptible por los desventurados, que siguen el infausto camino que conduce a la violencia, gente ruin que no alcanza a la sutilidad de saber moverse entre bastidores. Muchos son incapaces de lanzar una jocosidad de corte inofensivo, de elaborar un divertimento que sea sencillo, a la par que elegante. Discurso poético y juego, a la vez que ocupación inocente,

¹⁴⁸ ARISTÓTELES. *Ética a Nicómaco. Ethica Nicomachea, cum nonnullis scholiis in marginibus* [Manuscrito]. ca. 1463. VII, 139 h. *Magna Moralia cum nonnullis scholiis in marginibus* (h. 102-134v). *De virtutibus et vitiis* (h. 137-139) Texto en griego. Catálogo de códices griegos de la Biblioteca Nacional. Biblioteca Nacional de España, Madrid, Sign.M-BN. BNMADRID. Sala Cervantes, Mss/4574. Procedencia: Constantino Lascaris. Catedral de Mesina. Duque de Uceda. <http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/CodicesGriegos/resources/InventarioCodicesGriegos.pdf#page=67>. Este libro, por su importancia tiene muchas versiones, pero la referencia incluida es la copia manuscrita más antigua que existe en España de la ética nicomaquiiana aristotélica. (Nota del autor)

¹⁴⁹ "...Porque maneras hay de gracias y donaires que le están bien decir y escuchar a un hombre de prendas semejantes por modo de conversación. Y las burlas y gracias del varón ahidalgado y del instruido y en buenas letras y doctrina, son muy diferentes de las del hombre de servil condición y falto de doctrina. Lo cual puede ver quien quiera en las comedias así antiguas como nuevas, porque a unos les da que reír el decir deshonestidades a la clara, y otros les es más apacible el tratarlas por cifras y figuras, y difiere mucho lo uno de lo otro cuanto a lo que toca a la honestidad." Vid. ARISTÓTELES. *Ética a Nicómaco*. ABRIL, Pedro Simón. (1530-1595) (Ed. Lit. y Trad.) Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, Madrid. 19918. Imprenta de Fortanet. Biblioteca del Senado, Madrid, Sign.12599. Para nuestro trabajo seguimos el texto castellano renacentista de *La ética a Nicómaco*, aristotélica, traducida y analizada por el humanista Pedro Simón Abril.

se debe tomar la diversión sin que nadie la sienta como una leve ofensa, por la vía de la recreación honesta, con el acierto que garantiza la suma templanza. Cuando se hace así, se procede desde la filosofía a regular con verdadero éxito la ordenación del necesario descanso y la pulsión de la ineludible diversión.

En el intento de construir una genuina eutropelia hispánica —en verdad, que esto es un noble intento— habría que apuntar los intentos de armonización y regulación de la diversión pública, que pretenden una transacción para moderar los efectos histriónicos y los desmanes, pretende así conseguir atemperar la represión de la autoridad y los efectos de la censura. Es un hecho probado la extrema facilidad reactiva de los tratadistas y teólogos, que optan por el ataque virulento contra todas las manifestaciones escénicas. Acuden a los espectáculos embozados con afán de inspección y con el ánimo encendido, predispuestos a encontrar en toda acción de la traza amorosa la posibilidad de la depravación. Luego dicen que nunca han acudido al teatro, que ni han puesto un pie en el corral, y todo por no condescender, en tener que admitir que fueron allí para valorar (un suponer, con criterio fundado) hasta dónde llega el fuego voluptuoso y la lascivia, en esos antros demoniacos. O bien realmente, en verdad es que no acudieron nunca al corral, y entonces se dejaron guiar su criterio en la ignorancia. Quizás hicieron doctrina del relato escandalizado de aquellos que deben hacerse pasar por buenos cristianos y temerosos de Dios, cuando en verdad muchos fueron con gusto a la comedia para regodearse del escándalo que limpia la confesión sin mácula. Tan infrecuente es la vocación por ejercer la virtud eutrapélica, planteada en España por tan escasos autores, que su toma en consideración conduce a una retrocesión en un campo baldío, pues nunca llegaría a adquirir la condición de opinión fundada del bando predominante, ni es decisiva en la cimentación de una preceptiva de la comedia nueva, que Lope de Vega plantea en el manifiesto teatral de la modernidad. Asunto bien tratado, se trata de una estética rupturista con el pasado, todavía en ciernes, titulada *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1621).¹⁵⁰ Tampoco en el tratamiento de la censura previa de los textos en potencia publicables hay un anhelo de búsqueda

¹⁵⁰ VEGA CARPIO, Lope de. (1562-1635) *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo/ por Lope de Vega Carpio*. En Madrid: por la viuda de Alonso Martín, 1621. Madrid. Biblioteca Histórica Municipal, Sign.I/227.

de la virtud, de corte eutrapélico, ni tan siquiera es un argumento dialéctico en la ponderación del problema planteado a través de la controversia teatral.

Precisamente por tratarse esto de virtud y ser tema harto infrecuente, es reseñable el postulado de la virtud de eutrapelia que plantea Joseph Boneta (1638-1714) en *Gracias de la Gracia saladas agudezas de los santos, insinuación de algunas de sus virtudes, exemplos de la virtud de eutrapelia...* publicado en Zaragoza en 1706. Boneta, Racionero de la iglesia del Salvador de Zaragoza, una especie de sacerdote humorista, (salvando todas las distancias) que cuenta las experiencias milagrosas de manera que resulta sorprendente en nuestro contexto entender el pretendido sentido gracioso que subyace por el tratamiento de las genialidades protagonizadas por los santos, llevadas a un extremo de antología del humor místico. Es complicada la contención que nos muestra Boneta en la diversión, sin llegar a la irreverencia. Manteniendo el fervor por los logros del santoral, en una antología de hazañas no exentas de una tonalidad ocurrente. Con los juegos que articula en los santos estos no pierden ni un ápice de la santidad, aunque deban emplear determinados artificios, que se ponen al servicio divino para lograr el resultado pretendido.¹⁵¹

El libro en cuestión, al menos en el arranque del siglo, no consta entre los fondos editoriales de ninguna institución cultural o académica en las grandes ciudades españolas, lo que nos hace pensar en una limitada difusión y que tuvo un impacto limitado en su primera aparición en pequeñas ciudades, que están a mayor resguardo de los posibles cambios en la religiosidad y es que en estos lugares de mediano calibre, que no llegan a sede episcopal, aunque tienen de todo en la ciudad, hasta teatro. Así, en Sagunto tarda más en llegar la visita pastoral del ordinario y las misiones para extremar la moralidad pública, que en Segorbe, donde el aparato diocesano necesita hacer valer su presencia. El único ejemplar

¹⁵¹ “A esta su más famosa obra la bautizó con acierto *Gracias de la Gracia. Saladas agudezas de los santos*. Pero a la vez que ésta, gimieron las prensas. Como por entonces se decía, para dar a luz otra que se titula *Gritos del purgatorio y medios para acallarlos*. Vistas hoy estas dos obras, a la distancia que nos separa de 1702 en que nacieron, la de los Gritos, escrita sin duda más en serio, es la que parece más humorística, por cuanto cataloga las imprecaciones de las almas de los maridos a sus mujeres, a sus hijos, a sus parientes, a sus herederos y a sus testamentarios en demanda de las conseguidas misas libertadoras.” Vid. BARRIOBERO Y HERRÁN, E. Prólogo, referatas y comentarios. BONETA, Joseph. *Gracias de la Gracia. Saladas agudezas de los santos*. Mundo latino. Compañía Iberoamericana de Publicaciones, Madrid, 1931.

disponible en territorio valenciano del libro de Boneta que conocemos (de esta 1ª edición), se encuentra en el Seminario Diocesano de San Miguel en Orihuela. Con posterioridad, el librito triunfa tardíamente y será profusamente reeditado, en Madrid y Barcelona durante todo el siglo XVIII hasta convertirse en un discreto éxito editorial.¹⁵² Joseph Boneta, a quien debemos considerar sin tapujos como un humorista, hasta donde el humor entendemos en un clérigo que esto es una práctica aceptable y escribe en recuerdo de las andanzas terrenales de los santos de la Iglesia católica. En el *Prólogo al lector*, Boneta plantea abiertamente el verdadero estímulo que le induce a escribir: “movióme a este trabajo el ver, que habiendo libros de todo, y para todo, faltaba en el mundo un libro para el importante fin de divertirse sin peligro una persona espiritual.”¹⁵³ Esta es una declaración de intenciones que compendia, respecto del contenido del pequeño tratado de agudezas santificadas, y aclara lo que el autor pretende, dejar tres cosas claras y que son reveladoras de su actitud abierta al discernimiento de la diversión:¹⁵⁴

“La primera, de que hay libros de todo, y para todo, se ve; porque hay libros de cocina; hay libros para jugar al hombre, y a las damas; hay libro impreso para rejonar; hay libro impreso, que yo no lo he visto, para ponerse las mujeres color.” [...]

“Lo segundo, que sólo faltaba un libro para el importante fin de divertirse una persona espiritual, se muestra, en que los libros de Historia, por serlos, no son para divertir: los de Comedias y Novelas, más son para pervertirse, que para divertirse... que habiendo libros para todo, hasta ahora apenas hay libro para poderse recrear una persona timorata con gusto y sin peligro.” [...]

“Lo tercero, se suponía su importancia; y no puede dudarla quien la haya visto en la Dedicatoria a la Eutropelia en el Coro de las Virtudes la cual es tan útil, como dañosa su contrario que es tristeza; mal, que según el Espíritu Santo no trae útil ajeno, y acarrea todos los males.”

¹⁵² Hay sucesivas ediciones de *Gracias de la Gracia...* En Barcelona: por Pablo Campins..., [1]714, Barcelona: en la imprenta de María Ángela Martí viuda [s.a.] Barcelona: por Pedro Escuder impresor, [s.a.] Barcelona: por Tomás Piferrer, [s.a.] Barcelona: en la imprenta de Rafael Figueró, [s.a.] Barcelona: en la imprenta de Joseph Altés..., 1746. Barcelona: en la imprenta de Pablo Nadal, 1748. Barcelona: en la imprenta de María Ángela Martí viuda, 1767. En Madrid: por la viuda de Juan García Infançon, 1718. En Madrid, en la imprenta de Lorenço Francisco Mojados, 1723. En Madrid: a costa de Pedro Joseph Alonso y Padilla [s.a.] En Madrid: en la imprenta de González de Alonso Balvás y a su costa, 1787. En Pamplona: por Alfonso Burguete, impresor 1719. Esta continuidad editorial del texto de Joseph Boneta significa que si hubo una difusión, cuanto menos relevante, a lo largo de todo el siglo XVIII, y esto significa que la virtud de eutrapelia ya no era en el siglo de las luces un asunto desconocido.

¹⁵³ BONETA, José. *Gracias de la Gracia...*, op. cit. pág. 7.

¹⁵⁴ *Ibidem*, págs.: 7-8.

La virtud de eutrapelia tiene una fórmula de aplicación con una emulsión complicada. En ocasiones los autores se encuentran ante una extraña dicotomía: pueden estar a favor y en contra del teatro, según sea la finalidad y el propósito del recurso escénico. De hecho, aunque matizando su posición con gran pericia, algunos tratadistas incurren en una contradicción que bien mirado, es insalvable. Es el caso de algunos dramaturgos profesores de la Compañía de Jesús. La posición de los jesuitas es ambivalente y equívoca. Están en contra de la simple concurrencia a los teatros. Al mismo tiempo incorporan una dramaturgia propia a su modelo educativo.

Tomemos como ejemplo al Padre Pedro Fomperosa y Quintana, un autor que publica en Valencia, en 1683, un folleto de 58 páginas, dedicado a la presunta viabilidad de la eutrapelia hispánica, cosa que el autor pone en cuestión, y que lleva por título: *La eutrapelia, medio que deben tener los juegos divertimientos y comedias para que no hay en ellos pecado...*¹⁵⁵ Además de pedagogo de la Compañía en Madrid, donde es profesor de letras, Fomperosa escribe un manual de gramática en dos tomos que aparecen en 1678 (parte primera) y 1680 (parte segunda con el nombre de *El gramático curioso, observaciones selectas...*,¹⁵⁶ donde recurre al pseudónimo de Pedro Miguel de Quintana. En el Colegio Imperial de los jesuitas Fomperosa complementa su actividad como escenógrafo, director de escena e incluso autor. Apenas dos años antes el padre Fomperosa hace las veces de dramaturgo en el colegio jesuita donde asume responsabilidades docentes como prefecto de estudios, y publica en Madrid una pieza de teatro

¹⁵⁵ FOMPEROSA Y QUINTANA, Pedro de. (S.I) *La eutrapelia, medio que deben tener los juegos, divertimientos y comedias para que no hayen ellos pecado y puedan ejercitarse...: según la doctrina de San Pablo, Santo Tomás y San Francisco de Sales, cotéjase con la de del autor de la aprobación de comedias: va añadido el contraveneno del vulgo...* Impreso en Valencia: por Benito Macé 1683. Valencia. Biblioteca Valenciana. Sign.XVII/117.

¹⁵⁶ FOMPEROSA Y QUINTANA, Pedro de. *El gramático curioso, observaciones selectas del método fácil, breve y elegante de la perfección de la gramática en las escuelas de la Compañía de Jesús.../Primera parte.* Pedro Miguel de Quintana. En Madrid: por Lucas Antonio de Bedmar, 1678. Pedro Miguel de Quintana es pseudónimo de Pedro de Fomperosa y Quintana. La Laguna. (Isla de Tenerife) Universidad de la Laguna, Biblioteca General de Humanidades. Sign.AS-3168.

_____. *El gramático curioso: El gramático curioso, observaciones selectas del método fácil, breve y elegante de la perfección de la gramática en las escuelas de la Compañía de Jesús.../Segunda parte.* En Barcelona, por Antonio La Caballería, y a su costa, véndese en su casa, 1680. Zamora. Biblioteca Diocesana de Zamora. Sign.V-4776.

escolar: *Vencer a Marte sin Marte, o Cadmo y Armonía...*¹⁵⁷, que representan en el Colegio Imperial los estudiantes del colegio de Madrid, en presencia de los reyes con ocasión de las nupcias de Carlos II y M^a Luisa de Borbón.

Como señala Eugenia Ramos, el padre Fomperosa condena el teatro civil, mientras sostiene una alambicada formulación eutrapélica de la comedia jesuítica.¹⁵⁸ Califica al teatro de los jesuitas como el ejemplo legítimo de un divertimento sano y excluye de la controversia la práctica teatral de la Compañía, consolidada en su extensa red de colegios, una pericia en la que el autor participó activamente. Esto es una contradicción palmaria, que opera en función del contexto social en que está inserta la producción de cada recurso escénico. O bien mirado, depende de la estrategia de cada formulación discursiva. La actitud de Fomperosa logra desconcertar al mismísimo Cotarelo, acostumbrado a discernir cualquier entorno extraño, y el asunto no es para menos. El jesuita se disfraza de nuevo en el anonimato y publica *El buen Zelo o examen de un papel, que con el nombre de... Fr. Manuel de Guerra y Ribera...*¹⁵⁹ El folleto es un ataque frontal al famoso predicador trinitario Manuel de Guerra y Ribera por un texto preliminar incluido en la *Aprobación en la Verdadera Quinta Parte* de comedias de Calderón, que adquiere la dimensión de un pequeño tratado en favor del teatro. El jesuita desautoriza la dramaturgia calderoniana, repudia al mismo dramaturgo

¹⁵⁷ FOMPEROSA Y QUINTANA, Pedro de. *Vencer a Marte sin Marte, o Cadmo y Armonía: fiesta real que para celebrar la memoria de la entrada de la reina... Doña María Luisa de Borbón y sus felices bodas ... con Carlos Segundo representaron en presencia de sus Majestades y la... Reyna Madre D^a Mariana de Austria los estudiantes del Colegio Imperial... de la Compañía de Jesús...*, martes once de febrero de 1681. En Madrid, por Julián de Paredes..., [s.a.] Madrid, Real Academia de la Historia. Sign.9/3558(4).

¹⁵⁸ RAMOS FERNÁNDEZ, Eugenia. "Condena y absolución de la comedia barroca. El caso del Padre Pedro Fomperosa y Quintana", en: *Miscelánea Comillas...*, [...] Vol. 67, n^o: 131, 2009, págs. 397-413.

¹⁵⁹ FOMPEROSA Y QUINTANA, Pedro. (S.I) (Atribuida) *El Buen Zelo o Examen de un papel, que con nombre de ... Fr. Manuel de Guerra, y Ribera ... corre en vulgar, impresso por Aprobacion de la Quinta Parte verdadera de Comedias de don Pedro Calderon ... : ponense en primer lugar las sentencias de los Padres y Santos de la Iglesia, à cerca de la comedia ... : refierense luego por siglos y sucession de tiempos los varios estados y reformas que han tenido theatros, comedias, y comediantes: lo que los Padres y Santos han sentido dellos en todos tiempos : y ultimamente se cotejan comedias antiguas, y modernas.* Impresso en Valencia: en casa de Sebastian de Cormellas, 1683. [4], 94 [i.e. 92] p. Fol. Este folleto tendencioso está atribuido a Agustín de Herrera por Cotarelo, en *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Herrera a veces utiliza el seud. de Antonio Puente Hurtado de Mendoza. Sin embargo, nosotros optamos por la atribución que realiza Joaquín Moll a Pedro Fomperosa y Quintana, el erudito mallorquín también dice que el Pie de imprenta del folleto es falso. Sebastián de Cormellas nunca tuvo casa en Valencia (J. Moll) Es evidente que se trata de una estrategia organizada de ataque al trinitario Guerra, al que los jesuitas pretenden alejar de la corte como confesor. (Nota del autor)

al que ha versionado, compendiado y adaptado. Se puede afirmar, sin llamar a exageración, que Calderón fue plagiado por el mismo que luego le desacredita en una campaña orquestada. Un remedo que está a la orden del día, y una fuente de inspiración que en ningún momento el imitador llega a conceder. Así, Fomperosa se sirve del dramaturgo terciario¹⁶⁰ en su teatro escolar jesuítico, en 1671, y diez años después, participa en la estrategia para intentar destruir la reputación de Calderón de la Barca y se une a la campaña de descrédito que se desencadena aprovechando el óbito del dramaturgo, acaecido en 1681.¹⁶¹

Para que no falte de nada en este embrollo: la edición de *El buen Zelo o examen de un papel ...* es una adulteración en lo que se refiere a la edición, puesto en verdad el folleto nunca se imprimió en Valencia. Eso es lo que dice la portada, pero no es cierto. Valencia, en aquellos tiempos una verdadera potencia editorial, es utilizada aquí como un centro de impresión verosímil, para ocultar a expensas de quién está hecha la publicación, consiguiendo disfrazar el origen del libelo. El pie de imprenta es falso.¹⁶² El lugar de la edición está desubicado a propósito con intencionalidad de ocultación. La imprenta de Sebastián de Cormellas nunca tuvo casa en Valencia, según acredita Jaime Moll.¹⁶³ Fomperosa se muestra táctico en su forma de gestionar su identidad como autor dramático; quizás todo sea producto de su propia inseguridad personal ante los superiores de la propia Compañía, no está convencido de que su vocación de dramaturgo sea por lo demás conveniente. Este titubeo llega al punto de mandar imprimir una comedia en la que figura incrustado su hermano Ambrosio, como el autor del relato de los

¹⁶⁰ Calderón de la Barca, teólogo de asentada doctrina, ingresó primero en el clero regular, concretamente en los terciarios (Tercera orden de San Francisco), el 11 de octubre de 1650. Aceptando el puesto de capellán real se ordenó sacerdote el 18 de septiembre de 1651. Dramaturgo de asentada doctrina, al tiempo se protege de los ataques intestinos en la propia corte y de la envidia en los escenarios y dota de un sentido práctico a su acendrada espiritualidad que no tiene mancha ni defecto (Nota del autor)

¹⁶¹ RAMOS FERNÁNDEZ, Eugenia. "Condena y absolución de la comedia...", op. cit., pág. 298: "Tanto Cotarelo en su Bibliografía, como Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado en su Catálogo Bibliográfico y Biográfico del antiguo teatro español (1860) afirman que Fomperosa refundió una comedia de Calderón para dichas fiestas (en honor de San Francisco de Borja) impresa en 1676 en la Parte 42 de varios de Melchor Fernández de León."

¹⁶² Información facilitada en la ficha bibliográfica de catalogación de: *El buen Zelo o examen de un papel...* CCPB: Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico. Ministerio de Cultura. <http://www.mcu.es/bibliotecas/MC/CCPB>. Consultado el 12 de junio de 2014.

¹⁶³ MOLL, Jaime. "El impresor, el editor y el librero. Historia de la edición y de la lectura en España. 1475-1914, en: *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914*, Víctor Infantes, François López. Jean François Botrel (eds.), Madrid. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, págs. 77-84.

festejos de la canonización de San Francisco de Borja, cuando es el propio Pedro Fomperosa quien en realidad escribe: *Días sagrados y Geniales, celebrados en la canonización de San Francisco de Borja...*,¹⁶⁴ según afirma Cotarelo en la entrada dedicada al profesor jesuita.¹⁶⁵ Se trataba de unas “gozosas fiestas” de celebración que implicaba representaciones y justas poéticas en honor de San Francisco de Borja, tercer general de la Compañía, un verdadero icono de los jesuitas. El caso de Pedro Fomperosa y Quintana, que tiene contradicciones internas insalvables de orden moral y una actitud cambiante, no es una situación excepcional en los jesuitas. Las estrategias de identidad de los autores responden a una actitud de temor y prevención. En este trabajo relatamos el caso de Juan de Mariana, abandonado por la Compañía a su suerte ante la Inquisición, que incoa un proceso de cariz político, por incomodar al poder en el reinado de Felipe III. Baltasar Gracián tuvo problemas con la Compañía, por la imprevista publicación de sus escritos, que manda imprimir por su cuenta y riesgo, sin obtener la correspondiente licencia de sus superiores. La censura jesuita le supuso al aragonés, pese a tratarse de un admirado filósofo y escritor, fuertes sanciones y cambios de destino imprevistos.¹⁶⁶

La virtud de eutrapelia tiene una aplicación incierta y un deslinde difuso, donde resulta complicado emprender el ejercicio de la escritura sin riesgos. Se puede cruzar una línea cuyo trazo no estaba delimitado. El caso del teatro tiene un potencial inestable, pues está dejado al discernimiento de una valoración subjetiva. En la política seguida por la jerarquía de cada orden religiosa no encontramos una actitud monolítica. Hay cambios de criterio en función de los responsables temporales, que pueden ver con buenos ojos la afición de uno de sus miembros, o repudiar sus posiciones, llegando a la prohibición de forma taxativa.

¹⁶⁴ FOMPEROSA Y QUINTANA, Ambrosio de. (S.J.) *Días sagrados y geniales, celebrados en la canonización de San Francisco de Borja por el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid y la Academia de los más célebres ingenios de España.../ por Don Ambrosio Fomperosa y Quintana*. En Madrid: por Francisco Nieto, 1672. Valencia. Universidad de Valencia, Biblioteca Histórica. Sign.Y-13/143. Un segundo ejemplar de esta celebración jesuita barroca en Valencia. Biblioteca Municipal Serrano Morales. Valencia. Sign.1/238. Uriarte: en *Anónimos...*3913, al igual que Cotarelo atribuye la autoría de esta relación al ínclito Pedro Fomperosa y Quintana. (Nota del autor)

¹⁶⁵ COTARELO Y MORI, Emilio. *Controversias...*op. cit., pág. 132.

¹⁶⁶ Cfr. ROVIRA REICH, Ricardo. “La peculiar relación de Baltasar Gracián con la censura jesuítica”, en: *Censura y libros en la Edad Moderna* / coord. por Javier Vergara Ciordia, Alicia Sala Villaverde, Editorial Dykinson, 2017, págs. 145-153

Es un hecho conocido que muchos de los mejores astrónomos de Europa en el siglo XVII estaban tutelados por la Compañía de Jesús, que permitía las investigaciones y asumía gastos que esta actividad comportaba. A veces no coincide la vocación de un clérigo con la tolerancia que admite o fomenta la orden de adscripción en un momento dado. El binomio: jesuita + astrónomo, es un ejemplo clarificador. Aunque aparenta no tener continuidad en España por la falta de tradición científica. Juan Andrés Morell¹⁶⁷ realiza desde Italia, dada su condición de expulso, un magnífico compendio de Historia de la Astronomía desde la Antigüedad hasta la Ilustración y el tema, en lo que se refiere a época Moderna ha quedado centrado por Víctor Navarro Brotóns en una cuestión clave, la “polémica de la ciencia española” o en categorías históricas siempre discutidas, desde la Historia de la Ciencia, con ejemplos que han sido revisados tales como: la crisis del XVII, la decadencia, el atraso o el aislamiento de la ciencia española, que se perciben ahora con perspectiva histórica como una realidad consustancial, inherente a la cultura barroca europea.¹⁶⁸ Los jesuitas se adentraron en el estudio de la astronomía con gran interés y para ello habilitaron la disposición de los recursos necesarios para la investigación. En la tradición intelectual de la orden buscaban encontrar a Dios en todas las cosas y esta inquietud incluía el interés por la contemplación del orbe celeste. Con la expansión americana y asiática la ciencia jesuítica adquiere una dimensión mundial.¹⁶⁹ La adscripción a un hábito de religión implica el hecho de someterse a una actividad y a tener que aceptar un cometido concreto que se asigna a cada clérigo y otras actividades quizás se pretenden pero están vetadas, o simplemente no están en la tradición de una orden religiosa. Es preciso dar cuenta de los resultados a los superiores, aunque no estos no entiendan el proceso que se lleva a cabo ni el resultado. Esta asignación de tareas no siempre tiene fácil acomodo. Y desde la misma forma que un astrónomo competente puede encontrar su lugar entre los jesuitas, el caso de un dramaturgo no tiene cabida posible, ni aun tratándose de que un jesuita fuese

¹⁶⁷ Cfr. SANDUVETE CHAVES, José Antonio. “La Astronomía de un humanista, Juan Andrés”, en: Cuadernos Dieciochistas, n.º. 7, 2006, págs. 69-85.

¹⁶⁸ Cfr. NAVARRO BROTONS, Víctor. *Disciplinas, saberes y prácticas: filosofía natural, matemáticas y astronomía en la sociedad española de la época moderna*. Publicaciones de la Universidad de Valencia, Valencia, 2014

¹⁶⁹ En este sentido apuntado, Cfr. UDÍAS VALLINA, Agustín. “Jesuitas astrónomos en Beijing”, 1601-1805, en: *Revista española de física*, Vol. 6, N.º. 4, 1992, págs. 55-60. Cfr. ZILLER CAMENIETZKI, Carlos. “Savants du bout du monde : les jésuites astronomes de Salvador », en : *Archives internationales d'histoire des sciences*, Vol. 52, N.º 148, 2002, págs. 147-158.

al tiempo un gran poeta, excepción hecha del teatro escolar, en el que los autores jesuitas escriben obras como ejercicio para la retórica.

Es evidente, por la lectura de las fuentes primarias, que estamos ante un doble juego posicional, a favor y en contra del teatro, y que el Padre Fomperosa tiene una gran vocación por el teatro pero se debe a la autoridad y utiliza sus recursos para aparecer y desaparecer por ensalmo. Pensamos que tiene miedo de incurrir en excesos en un campo resbaladizo y por eso oculta su nombre bajo pseudónimo. Utiliza el teatro con sus propios alumnos pero, ante todo, debe recordar que su cometido en la orden es de profesor de retórica. Si adapta a Calderón en una función escolar es porque cuenta con autorización de los superiores para hacerlo. Además, en el caso al que aludimos, son las relaciones políticas de la Compañía las que están en juego, en una función teatral a la que asisten los propios reyes y la reina madre. El dramaturgo accidental, en ocasión tan delicada no puede fallar y debe asegurar al general de los jesuitas solidez. Su propuesta no puede contener ninguna alegoría que pueda irritar a los consejeros del monarca que están al acecho. Sin embargo, algún tiempo después, Fomperosa sería reclutado por el entorno de la corte, y colabora en una lucha sórdida contra el Padre Manuel de Guerra y Ribera, también confesor real que acabará cayendo en desgracia. Calderón de la Barca es el objeto de una disputa teológica y política, cuyo trasfondo es el intento de control de la camarilla de Carlos II, sometida fuertes vaivenes durante todo su reinado. El teatro en esta cuestión juega el papel de espacio virtual para el combate. En un doble juego el Padre Fomperosa acepta la disgresión escribiendo adaptando a Calderón y escribiendo contra Calderón.

El Siglo de Oro está plagado de eminentes paradojas intelectuales, tal es este caso del moralista Fomperosa, que impugna el teatro y a la vez como profesor lo practica con verdadero interés. Algunos religiosos basculan en su opinión, con desigual acierto, entre la necesidad de un empleo estable, que estrangula una vocación y el deber de escribir atendiendo las directrices de una política. Están obligados a cumplir con las iniciativas propiciadas por la jerarquía. Ejercen la docencia en todas sus facetas, colaboran con la autoridad como oficiales de las casas de comedias o escrupulosos censores. En el caso del teatro a veces los clérigos son dramaturgos de ocasión y escasa fortuna, que se esconden tras la

presión y antes de que cante el gallo,¹⁷⁰ se asustan de la vergüenza de formar parte del mundo del teatro, y aunque lo siguen desde lejos, niegan el hecho de acudir a la comedia y rechazan formar parte del mundo del teatro, como Pedro niega tres veces conocer a nuestro señor Jesucristo.

El caso de Fomperosa nos ilustra y sirve como ejemplo de lo complicado que es encontrar el camino de la virtud eutrapélica. Cuando el jesuita adapta y dirige a Calderón de la Barca en el Colegio Imperial está en el camino de esta virtud aristotélica. Intenta encontrar un sentido al teatro, controlando el peligro de los excesos que se desatan en la diversión o el entretenimiento, incluso con una finalidad pedagógica. Si no fuera así, ¿cómo iba a poner en peligro la moralidad de sus alumnos? Si utiliza el teatro es porque en realidad cree en su utilidad como herramienta pedagógica. Sin embargo, cuando escribe *El buen Zelo o examen de un papel...* se transforma en un feroz moralista. ¿Quién es realmente Fomperosa? Llegados a esta dicotomía asumimos que el ejercicio vocacional y profesional de cualquier actividad artística en el siglo XVII es un cometido en verdad complicado. En cuanto al profesor de retórica: está atrapado entre su pensamiento más íntimo, que puede no tener concordancia plena con su posición externa y la postura oficial de su religión jesuita, que tiene congelada una deriva intransigente e inalterable hasta finales del siglo XVIII. Es por esta razón, que pensamos que la eutrapelia en España tiene una gran dificultad para su desarrollo y que su influencia modere los ánimos, ayude a encontrar posiciones hacia un punto de convergencia en la disputa de los espectáculos públicos. Las posiciones en la controversia están siempre enconadas y distantes.

La virtud de eutrapelia insta a encontrarse con la moderación, aunque reconoce la necesidad de un divertimento. Si el debate ético está fundado, en un

¹⁷⁰ Cuarta Estación: Jesús es negado por Pedro. San Lucas 22, 54-62. “Entonces le prendieron, se lo llevaron y le hicieron entrar en la casa del Sumo Sacerdote; Pedro le iba siguiendo de lejos. Habían encendido una hoguera en medio del patio y estaban sentados alrededor; Pedro se sentó entre ellos. Una criada, al verle sentado junto a la lumbre, se le quedó mirando y dijo: *Este también estaba con él.* Pero él lo negó: *¡Mujer, no le conozco!* Poco después, otro, viéndole, dijo: *Tú también eres uno de ellos.* Pedro dijo: *¡Hombre, no lo soy!* Pasada como una hora, otro aseguraba: *Cierto que este también estaba con él, pues además es galileo.* Le dijo Pedro: *¡Hombre, no sé de qué hablas!* Y en aquel momento, estando aun hablando, cantó un gallo, y el Señor se volvió y miró a Pedro, y recordó Pedro las palabras del Señor, cuando le dijo: *Antes que cante hoy el gallo, me habrás negado tres veces.* Y, saliendo fuera, rompió a llorar amargamente.” http://www.vatican.va/news_services/liturgya/2007/via_crucis/sp/station_04.html

sentido apriorístico, en la radicalidad de los postulados, no existían muchas posibilidades de valorar la diversión como virtud —de hecho es que no las hubo— y es por esto que no fue posible sustanciar una verdadera eutrapelia hispánica. Aquellos que fueron comisionados para entrar en la controversia, o los que lo hicieron por su iniciativa propia, tendrán en cuenta la eutrapelia y podrán plantearse el ejercicio de la virtud, o no tendrán en consideración esta dignidad. O virtud, o no virtud, pero media virtud es imposible. La escasa moderación de los participantes impide reconducir el debate hacia una posición eutrapélica, que atempere ciertos ánimos intransigentes, en busca de una posible diversión que, al entender del Padre Joseph Boneta es saludable, honesto alivio y recreación.

1.6.- EL GRAN TEATRO DEL MUNDO

No olvides que es comedia nuestra vida
y teatro de farsa el mundo todo
que muda el aparato por instantes
y que todos en él somos farsantes;
acuérdate que Dios, de esta comedia
de argumento tan grande y tan difuso,
es autor que la hizo y la compuso.
al que dio papel breve,
solo le tocó hacerle como debe;
y al que se le dio largo,
solo el hacerle bien dejó a su cargo.
Si te mandó que hicieses
la persona de un pobre o un esclavo,
de un rey o de un tullido,
haz el papel que Dios te ha repartido;
pues solo está a tu cuenta
hacer con perfección el personaje,
en obras, en acciones, en lenguaje;
que al repartir los dichos y papeles,
la representación o mucha o poca
solo al autor de la comedia toca.

Francisco de Quevedo, *Epicteto y Phocílides*, 1635

El mundo como un escenario. El mundo como un gran teatro en el que todos somos farsantes y tenemos un papel asignado, trazado por Dios en esta comedia que es la vida. *Epicteto y Phocílides en español con consonantes*,¹⁷¹ opúsculo de Francisco de Quevedo, es el antecedente literario más meritorio del famoso auto sacramental de Calderón de la Barca, titulado gráficamente: *El gran teatro del mundo*. Se sabe que el auto calderoniano se estrena en Valencia, durante las fiestas del Corpus de 1641, interpretado a cargo de la compañía de Antonio de Prado. Si hubo un estreno anterior madrileño como era costumbre en los autos de Calderón de la Barca, no está documentado.¹⁷² Que la vida entera es una representación en la que nos toca encarnar un papel, corto o largo y que ya está escrito por el gran *Hacedor* es una idea presente en el imaginario colectivo

¹⁷¹ QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de. (1580-1645) *Epicteto y Phocílides en español con consonantes. Con el origen de los estoicos, y su defensa contra Plutarco, y la defensa de Epicuro, contra la común opinión...* / Don Francisco de Quevedo Villegas...En Barcelona: en casa de Sebastián y Jaime Matevad: A costa de Juan Saperá Librero, 1635. Valencia. Biblioteca Municipal Serrano Morales de Valencia, Sign.3/269

¹⁷² BADÍA HERRERA, Josefa. "Indagación sobre las posibilidades dramáticas del Gran Teatro del Mundo", en: *Ars Theatrica: Estudios e Investigación*. Valencia, 2003, págs. 2-3.

del XVII.¹⁷³ La expresión teatral durante toda la Edad Moderna, especialmente en época barroca, disfruta de una importancia cualitativa en la sociedad mucho mayor de la que ostenta en nuestro tiempo. Durante los siglos XV y XVI, especialmente en el siglo XVII, el teatro ocupa un espacio decisivo en la gestión del ocio urbano y es motivo de graves disputas. La simbología barroca otorga al escenario una consideración espacial más allá de su funcionalidad, le otorga un valor primordial como ordenación del espacio y de la vida. La escena terrenal (teatral), esgrimida aquí como una metáfora, contribuye a proporcionar un ensayo general de cosmovisión venturoso. Durante la primera modernidad el mundo entero aparece en la iconografía concebido como un escenario. Una de las interpretaciones metafóricas del barroco se concibe, precisamente, como una vida que transcurre como una pieza teatral, donde el mundo transita ingrávido, en la atmósfera de un gran tablado. Esta concepción barroca de *theatrum mundi* participa de una noción de la existencia terrena en la que el autor intenta una creación, como una obra de arte, omnicomprendiva:

“Pues soy tu autor,¹⁷⁴ y tú mi hechura eres,
hoy, de un concepto mío,
la ejecución a tus aplausos fío.
Una fiesta hacer quiero
a mí mismo poder, si considero
que sólo a ostentación de mi grandeza
fiestas hará la gran naturaleza;
y como siempre ha sido
lo que más ha alegrado y divertido
la representación bien aplaudida,
y es representación la humana vida,
una comedia sea
lo que hoy el cielo en tu teatro vea.”¹⁷⁵

Estos versos iniciales del auto sacramental alegórico *El gran teatro del mundo*, de Pedro Calderón de la Barca, sirven como pretexto afortunado para componer, partiendo de un caudal ideológico reconocible y de una temática con

¹⁷³ VILANOVA, Antonio. “El tema del gran teatro del mundo”, en: *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* (XXIII). Barcelona, 1950, págs. 341-372.

¹⁷⁴ Calderón de la Barca juega con las dos acepciones de la palabra *auctor*: dramaturgo autor de comedias y empresario de compañía teatral. Hay que considerar en este caso el Auto Sacramental permite algunas licencias y que el autor no es otro sino Dios mismo, el gran hacedor, encarnado en el escenario, sin mayores complejos. Sobre este tema Vid. Ritter, Federica. *El gran teatro del mundo. La historia de una metáfora*, en: Panorama II, Washington, 1953, págs. 79-82.

¹⁷⁵ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Auto sacramental alegórico, El gran teatro del mundo*. Versos 36-50. Cátedra, Ed. Eugenio Frutos Cortés, Madrid, 1999, pág. 41.

aspiración omnicomprendiva, el cuadro sinóptico descriptivo de las formas de vida humana, que se concibe como un *theatrum mundi*. Multitud de tratados jurídicos, históricos y científicos, incluyen en su título la palabra *theatrum*, vinculando esta representación al orbe. Esto es símbolo de una utilización, casi indiscriminada, en función de que considera el mundo como una representación es símbolo de la existencia de una aceptada modernidad consciente y desde luego esto queda circunscrito al orden puramente terrenal, pues el teatro desaparece con la vida misma y no cabe representar en la otra vida, siquiera de forma lícita, ni tampoco el más allá está instituido para estas banales simulaciones. Estos textos a los que aludimos, filosóficos, científicos, literarios, son por regla general novedosos, describen acontecimientos y situaciones nunca recreadas, sino que han sido instituidas por la modernidad *ex novo* y participan de un esfuerzo divulgativo, facilitando las claves interpretativas y reglas del juego para su mejor difusión. La metáfora del gran teatro del mundo recorre el barroco europeo, español y valenciano, pero esta concepción tiene contrarios que luchan contra *la fiera, el rayo y la piedra*,¹⁷⁶ en una luz que se escapa, del día hacia la noche y de la noche al día:

“Pasquin.- ¿Qué se nos hizo el día?
Zéfiro.- La enmarañada obscura sombra fría,
con pálidos enojos,
nos le hurtó de delante de los ojos.
Lebrón.- ¿Qué se nos hizo el día?
Pigmalion .- No solo nos le quitan de delante
entupecidas nieblas,
pero el confuso horror de las tinieblas
nos le hace a cada paso
síncopa del oriente y del ocaso.”

La imagen afortunada de un *theatrum mundi* justifica el denodado afán de querer representar, en cuanto que lo que se ha sido escenificado, ha tenido lugar. El plano simbólico trasciende constantemente el propio mundo del teatro y se materializa en el icono buscado del mundo como un recinto pleno de representaciones. En un libro de reciente aparición, titulado, *Ambassadors in Golden Age Madrid The Court of Philip IV through Foreign Eyes*, aparecen

¹⁷⁶ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1600-1681), *La fiera, el rayo y la piedra: fiesta real que se hizo á SS.MM. en el Coliseo del Buen Retiro / de don Pedro Calderón de la Barca*. Barcelona: en la imprenta de Francisco Suriá y Burgada [entre 1749 y 1793], Madrid. Real Escuela Superior de Arte Dramático, Sign: 0549(5).

iconografías en las que se manifiesta el mundo como una representación.¹⁷⁷ Es el caso de un libro dedicado a exaltar las excelencias de la villa y corte: *Teatro de las grandezas de la Villa de Madrid corte de los Reyes Católicos de España .../ por ...Gil Gonçalez Dauila*.¹⁷⁸ En la portada del libro vemos un grabado calcográfico, con motivos alusivos a Madrid donde se equipara la historia de los ilustres de la ciudad con el referente del *theatrum mundi*. La portada la firma el grabador Juan Schorquens.¹⁷⁹

Casualidades hay, pero no es el producto del azar que el famoso recinto donde logra asentar su arte el bardo inglés, decimos de William Shakespeare, tuviera un lema directamente referido al *theatrum mundi*, y que se ubicó sobre la puerta de admisión de público del famoso *Globe Theatre*. En un escudo, a modo de estandarte se decía: *Totus mundus agit histrionem* (el mundo entero es un teatro).¹⁸⁰ Esta frase, que ha hecho fortuna también fue incluida, con alguna ligera variación, acotando la equiparación al escenario, en su comedia *As You Like It* (En castellano: *A vuestro gusto*, o en otras traducciones: *Como gustéis*) donde se dice: Todo el mundo es un escenario.¹⁸¹ El teatro, para la correcta recepción de este correlato, se debe asumir el hecho de que el teatro no es estrictamente un código comunicativo gestual, sino que en sentido extenso contiene muchas acciones de pública concurrencia, desde un funeral de estado, a una sesión parlamentaria, la propia celebración de la eucaristía, son ejemplos plagados de componentes ritualizados. Esta teatralización de la conducta pública se proyecta para ocupar el espacio de una historia social, en constante cambio. Esta

¹⁷⁷ FERNÁNDEZ SANTOS, Jorge, & José Luis COLOMER (eds.) ELLIOT, John H. (prologue.) OCHOA BRUN, Miguel Angel. (Epilogue.) *Ambassadors in Golden Age Madrid The Court of Philip IV through Foreign Eyes*. Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH), Madrid, 2020.

¹⁷⁸ GONZÁLEZ DÁVILA, Gil. (ca. 1578-1658) *Teatro de las grandezas de la Villa de Madrid corte de los Reyes Católicos de España ... / por... Gil Gonçalez Dauila*. En Madrid: por Thomas Iunti, 1623. [8], 522 [i.e. 527], [9] p., [1] h. de grab. : il. ; Fol. Dos ejemplares en la Universidad de Valencia, de un total de 45 ejemplares (CCPB). Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign.: V-BU, Y-37/9. Sign.: V-BU, Y-21/76. Copia digital : Biblioteca Digital Hispánica (Biblioteca Nacional de España).

¹⁷⁹ *Teatro de las grandezas de la Villa de Madrid...*, op. cit. Portada grabada calcográfica alusiva: "Jus. Schorquens fecit in Madrid, 1623" "I. de Courbes-Sculpsit. A.o 1621", la portada representa a la Virgen de la Almudena, patrona de la villa y el escudo de Madrid. Los grabados calcográficos intercalados son retratos de personajes ilustres de Madrid.

¹⁸⁰ Cfr. COLOMBO, Angelo, "Totus mundus agit histrionem": Riuso, mascheramento e falsificazione nel Medioevo popolare di 'Mistero buffo", en: *Otto/Novecento: rivista quadrimestrale di critica letteraria*, Vol. 37, n°. 1, 2013, págs. 129-148.

¹⁸¹ Como gustéis, es la octava de las dieciocho comedias de Shakespeare, publicadas en el *First folio*, de 1623, y que contiene el compendio de las 36 obras del poeta.

categorización, proyectada hacia el exterior con afanes de compendio es un constructo reiterado en el tiempo. El recurso al *theatrum mundi* está provisto de una adición de signos calculados y responde a una escala de valores asumida.¹⁸² En cada época la tipificación para teatral de actos codificados es una comparación asumible. Por el contrario, vemos que la teatralización de un mismo texto sacado de su contexto histórico, resulta una dramaturgia interiorizada por el público de forma variable. Toda forma escénica posee un esquema de acción que resulta a los más avezados algo quizás fácil y reconocible, incluso con el paso del tiempo, pero su distancia resulta inexorable para la mejor comprensión. Esto explica la dificultad del público actual para seguir el fraseo entrecortado, movido en lo que parece una estructura mental ajena al uso habitual del idioma. Así son de insólitos los versos rasgados del teatro barroco, que parecen inaccesibles.

A mayor pretensión naturalista a la que aspira una comedia barroca (o el *Auto Sacramental*) mayor será el entramado argumental para encontrar un sistema razonable, asumible al entendimiento. La representación, aunque sea efímera, no deja de ser una convención aceptada por el espectador, tácitamente. El público, no del todo ajeno a la artimaña, está tutelado por un código figurado de carácter simbólico que puede ser, bien de perfil imitativo, porque indaga la semejanza con la realidad, también puede ser de naturaleza alegórica, puesto que fuera del espacio acrisolado del escenario decae su primer significado cuando se emplean símbolos, se difumina su posible comprensión y crédito ante la sociedad. Los personajes de la comedia, por la generación de ideas y las actitudes de grupos sociales corporativos, reaccionan cuando se sienten amenazados. Esto implica que las claves que abren la comprensión están a menudo encriptadas. Hay un fenómeno de distancia insalvable para el espectador, cuando hay aforismos de difícil comprensión. Pueden quedar las claves fuera de contexto y se disipa su significado. Esta comunicación metafórica, entendida su identidad como símbolo —equivalencia entre el teatro y el mundo— no pierde vigencia con el transcurso del

¹⁸² Uno de los episodios entresacados del libro de Gil González Dávila, *Teatro de las grandezas...*, alude a la entrada de incógnito en España del príncipe de Gales, hasta que se produce la entrada triunfal con grandes fastos, una vez ya reconocido. En la referencia que incluimos la historia de esta teatralización aparece como una separata en dos páginas: GONZÁLEZ DÁVILA, Gil. (ca. 1578-1658) *Entrada que hizo en la Corte del rey de las Españas D. Felipe quarto el serenísimo don Carlos Principe de Gales ... sacada de la historia del teatro de las grandezas de Madrid / que compuso el maestro Gil Gonzalez Davila*. En Madrid: por Alonso de Paredes ..., 1623. [2] p. ; Fol.

tiempo. En realidad este asunto es anterior a la cultura barroca, aunque en el *siglo de Oro* se utiliza de manera copiosa. Resulta sugestivo, comprobar que en el contexto de la modernidad se superponen ambos planos, la identificación del mundo asimilado con un escenario, y esto no parece que a nadie le asuste, incluso maridando dos palabras de apariencia tan discordante como “teatro” y “eclesiástico”.¹⁸³ Cohabita en nuestra cronología una animadversión, enraizada en amplios sectores de la sociedad contra el teatro y su mundo. Hemos creído conveniente, asumiendo el riesgo de que algunos consideran esto asunto traído y llevado y en definitiva que sea un tópico literario. Así optamos por incluir referentes españoles de esta contextualización y con esto buscamos no perder la mirada de un conflicto desde una perspectiva amplia. Una metáfora barroca, la gran metáfora del mundo.

¹⁸³ Del mismo autor encontramos dos libros sacados de su extensa obra como historiador y cronista real. GONZALEZ DAVILA, Gil. (ca. 1578-1658) *Teatro eclesiastico de la Iglesia de Ciudad-Rodrigo: vidas de sus obispos, y cosas memorables de su ciudad, y obispado / por Gil Gonçalez Davila.*[Salamanca : s.n., s.a.],43 p. : il. ; Fol. Biblioteca Pública del Estado en Avila. Sign: AV-BP, PA 11/1472(2), parece un ejemplar único. _____

1.7. JUAN DE MARIANA, TEÓLOGO DE LA PROHIBICIÓN

"Entienda bien el pueblo, finalmente, que la autoridad no aprueba comedias ni comediantes, sino que cede en este punto a los importunos ruegos del pueblo mismo, ya que cuando no se puede lograr lo mejor, hay que tolerar a veces males y conceder algo a la volubilidad del pueblo"

Juan de Mariana, *De Rege et regis institutione*, [cap. XVI, *De spectaculis*] ¹⁸⁴

Cuando Juan de Mariana, historiador y teólogo, un polémico tratadista, reconviene de esta manera al pueblo, parece que va a proponer una solución política para el disfrute de las comedias. Lo hace con cierta condescendencia, pero esto no debe llamarnos a engaño. El tono empleado por el jesuita en sus exuberantes escritos presenta durante toda la exposición, pronto lo veremos, un alegato duro que no pretende ceder ante una solución reformista. Si leemos sus valoraciones sobre el arte escénico vemos que esta cita, en la que afirma que la autoridad cede en este asunto "a los importunos ruegos del pueblo" es una de sus valoraciones más suaves. La que cita que antecede en realidad está sacada de contexto. Es por este motivo que no podemos condescender con una lectura superficial. Debemos estudiar la posición de autor, para no valorar las teorías de una manera inconexa. En verdad, el jesuita talaverano es un firme partidario de la prohibición total de las representaciones. Aquí parece próximo a una postura transaccional, pero esto no es así. Juan de Mariana, es un enemigo de los juegos públicos y fue referente de autoridad en la controversia del teatro, citado en numerosas ocasiones como voz autorizada en favor de la prohibición.

Mariana, nacido en Talavera de la Reina en 1536, es el hijo natural de Juan Martín, deán de la colegiata de su ciudad y de Bernardina Rodríguez con la que no mediaba un matrimonio cristiano, como parece obvio, por la condición de eclesiástico de su padre. Su origen le hubiera reportado la marginalidad absoluta en circunstancias normales. Tuvo que soportar toda clase de vilipendios y

¹⁸⁴ MARIANA, Juan de. SUÁREZ García, José Luis. (Ed.) *Tratado contra con los juegos públicos...* op. cit., pág.51.

murmuraciones a sus espaldas. Su enorme capacidad de estudio, la potencia de su escritura, —con preferencia en latín, se traduce él mismo al castellano. Su formación humanística y su tenacidad, le llevaron a una posición dentro de la Compañía de Jesús y sobreponerse al repudio. Pudo escapar de un ostracismo que parecía inevitable, aunque resulta inaudible el desprecio y los insultos para los que sufren la condición de hijo natural, más aún si alguien es el hijo de un presbítero. Y logra zafarse de la discriminación asegurando su futuro, con su entrada en la orden Jesuita, en la que tuvo como maestro de noviciado en Alcalá de Henares a una persona importante, que supo valorar sus virtudes y el potencial de aptitudes, que lo convierten en un jesuita destinado al estudio y a la docencia. Francisco de Borja y Aragón, en el siglo más conocido como San Francisco de Borja, tercer general de la Compañía sería su mentor. Mariana es autor de una extensa y difundida obra, interesa y mucho para nuestro propósito por dos textos publicados, en los que se posiciona con nitidez contra la licitud del teatro. Sus postulados otorgan base teológica dotada de un gran armazón. Así proporciona una herramienta teórica para el argumentario de los postulantes de la condena firme de los entretenimientos y las diversiones. Estos refractarios del teatro adquieren así una condena expresa y la actividad pública carga con un lastre en consideración de una condición pecaminosa. Sus textos tratan a la comedia y a los comediantes con gran rigor y desprecio. Los textos de Mariana por su cuidada escritura latina y castellana, son de por sí ya importantes, por su fundamentación en la utilización de las fuentes clásicas y por su formulación desde una posición jurídica jesuítica sostenida en el derecho civil y el derecho eclesiástico. Sus opiniones marcan el futuro de la controversia y su autor, con el tiempo rechazado de plano por el sistema, por sus críticas al entorno de poder del valido, será cuestionado clerical y políticamente en otras materias, se convierte en un referente como fuente de autoridad en muchas materias desde el inicio del siglo XVII, también en el rechazo a la comedia.

Sus argumentos serán reformulados durante todo el periodo de duración de la polémica teatral hasta el mismo siglo XIX cuando la controversia concluye, por agotamiento y porque llega un momento en que parece, después de más de tres siglos y medio los teólogos están bloqueados en un planteamiento moralista obsoleto. La superación del conflicto entre la moral y el teatro es coincidente con

la caída del Antiguo Régimen, que impondrá un nuevo orden liberal en lo político y lo económico y donde también las artes escénicas tienen un lugar digno como un espacio propicio para la sociabilidad y un eficaz instrumento de aceptación y de movilidad social. Antes de Juan de Mariana hay autores posicionados en esta polémica que son ya de una importancia relevante (en la propia orden Jesuita) pero a veces los intervinientes son la referencia de autoridad para un tema concreto, por ejemplo Fr. Manuel Rodríguez acota con éxito las opiniones de la negación de administración de los sacramentos a los actores.

Las teorías áureas de Mariana sobre el teatro son un intento de abarcar, cuando opta por el tratado, con la extensión suficiente para el desarrollo de un sistema que aspira a agotar la cuestión y así zanjar la polémica. Vano intento, de imposible cumplimiento al afrontar la complejidad y contradicción propia del siglo XVII. Las ideas formuladas por Mariana están estudiadas y publicadas por José Luis Suárez García profesor en la Universidad de Colorado.¹⁸⁵ José Luis Suárez es el autor (si nos referimos a los españoles) que con una dedicación a este tema en varios trabajos, destaca en la investigación de la controversia sobre la licitud del teatro. Es importante la aportación de los hispanistas franceses a esta cuestión, de la que nos ocupamos en otros apartados. Respecto de José Luis Suárez debemos incidir en su importancia. A sus trabajos volveremos, con ocasión de otros episodios y autores que participan en esta pugna secular. Suárez dedica un estudio introductorio,¹⁸⁶ documentado y riguroso, sobre Juan de Mariana como polemista del teatro en *Tratado contra los juegos públicos* y edita

¹⁸⁵ MARIANA, Juan de. Suárez García, José Luis (ed.) *Tratado contra los juegos públicos*, Universidad de Granada, 2004. Incluye la edición anotada de *Tratado contra los juegos públicos*, tercera parte de *Tractatus VII* y el capítulo XVI del tratado de educación de príncipes *De Rege et regis institutione*, titulado *De los espectáculos*. Vid. SUÁREZ GARCÍA, José Luis. _____ *La licitud del teatro áureo y la modernidad de la censura: Los besos*, en: *Miscelánea filológica dedicada a Alberto Porqueras Mayo* / coord. por Dolores González Martínez, 2011, págs. 483-496 _____ *Toros y teatro en el Siglo de Oro: Juan Herreros de Almansa y la licitud de la fiesta*, en: *ira de Amescua en candelero: Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el Teatro Español del Siglo XVII*, (Granada, 27-30 octubre de 1994) / coord. por Agustín de la Gran, Juan Antonio Martínez Berbel, Vol. 2, 1996, págs. 479-496. _____ *Apologistas y detractores del teatro en la segunda mitad del siglo XVI*, en: *Teatro, historia y sociedad: Seminario Internacional sobre el teatro del Siglo de Oro Español*, Murcia, octubre 1994 / coord. por María del Carmen Hernández Valcárcel, 1996, págs. 53-70- _____ *Teatro y toros en el siglo de oro español: estudios sobre la licitud de la fiesta*, Universidad de Granada, 2003. _____ *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Emilio Cotarelo y Mori, José Luis Suárez García, estudio introductorio, bibliografía y edición, Universidad de Granada, 1997.

¹⁸⁶ MARIANA, Juan de. *Tratado contra los juegos públicos*, Suárez García, José Luis (ed.), op. cit, págs: 10-110.

ambos textos del teólogo toledano, el *Tratado* y el Capítulo XVI de *De Rege*, siguiendo las traducciones castellanas del propio autor. En la primera ocasión, Mariana escribe una primera aproximación al tema y le dedica un capítulo entero (el XV, en la edición toledana, el capítulo XVI en otras ediciones del siglo XVII), el capítulo en cuestión, titulado *De spectaculis* en la edición latina, forma parte de un tratado para la educación de príncipes, varias veces editado y que se conoce como *De Rege, et regis institutione (La dignidad real y la educación del rey)*, un texto de encargo que traduce el propio Mariana al castellano para lograr mayor difusión de la obra. Pero la obra se difunde en Francia y por motivos polémicos, el regicidio del monarca francés acabará convirtiendo este manual de educación de príncipes en un alegato subversivo siendo prohibida con toda la contundencia posible. El Parlamento de Paris llega a condenar la obra de Juan de Mariana sin paliativos, (1610) y así consta en un documento en francés, del que parece ser un ejemplar único en España. Encontramos en la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia, este documento en el que después de la censura de la Sorbona se decide en Francia y luego en España, quemar públicamente los ejemplares disponibles del tratado de educación de príncipes titulado, *De Rege et regis institutione*, como reacción ante el asesinato del rey Enrique IV de Francia. Este suceso, acaecido después de la publicación del tratado concluye mal, con la inclusión en el índice de libros prohibidos, por considerar el Santo Oficio que el libro de Juan de Mariana instiga la perpetración del asesinato político y sirve como acicate, al tiempo que justificaba la consumación del tiranicidio como la solución política contra los excesos de la monarquía absoluta.¹⁸⁷

La preocupación por la educación del príncipe es un asunto recurrente en la tratadística castellana, y es reflejo de las obras coetáneas en Francia, Italia y en el Sacro Imperio Romano Germánico. Al fin y al cabo, la monarquía hispánica es un potencia en el orbe mundial de primer orden. Pedro de Rivadeneira, autor jesuita, nacido en el siglo como Pedro Ortiz de Cisneros. Veremos también que entra de pleno en la controversia, y se postula en esta materia política del tratado para la educación de príncipes, contra la posición amoral y en cierta medida

¹⁸⁷ MARIANA, Juan de. *Arrest de la Cour de Parlement ensemble la censure de la Sorbonne contre le livre de Jean Mariana ... De Regis et Rege Institutione*. [S.l.: s.n.], 1610. 14 p.; 8º. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign: Y-65/113(9)

cínica, sostenida por Maquiavelo. Es por esta razón que Rivadeneyra rechaza de plano la famosa *razón de Estado*, como causa válida de justificación en determinadas conductas y decisiones de gobierno de la monarquía absolutista. Rivadeneyra en *Princeps christianus adversus Nicholaus Machiavelum...*¹⁸⁸, compone un ataque frontal contra Nicolás Maquiavelo, del que hemos consultado una edición tardía de 1788, publicada en Madrid y en castellano.¹⁸⁹

Referente a los deberes del rey para con los súbditos, su punto de vista establece un difícil correlato entre la rotundidad de la monarquía absolutista y la educación que busca la equidad del príncipe cristiano, y que está próximo a las tesis que sostiene Erasmo de Rotterdam en su famoso *Enchiridion*. Así pues encontramos en el tránsito del siglo XVI al siglo XVII a ambos autores, Juan de Mariana y Pedro de Rivadeneyra, jesuitas de amplia proyección pública, que escriben sobre la educación del príncipe. Coinciden en que el teatro y los juegos públicos distraen de sus ocupaciones, lesionan la moralidad y el equilibrio del príncipe, que debe abstenerse de la asistencia al teatro en calidad de espectador, así como de contribuir a la promoción de los actos que suponen un peligro para la moralidad, entendido aquí como cualquier modalidad de las extensas actividades que implican representaciones mundanas.

Entre las cosas que un futuro monarca puede hacer —o mejor dicho, no hacer— se encuentra la espinosa cuestión del entretenimiento propio y de la corte. En cuanto al libro de Mariana está escrito sin concesiones, concebido como un tratado político *ab initio*, pero concebido contra las extendidas posiciones de Maquiavelo, al que por otra parte, cuanto más le atacan más lo difunden hasta convertirlo en. En *De Rege et regis institutione* se recomienda con rotundidad al monarca que debe rechazar el teatro por pernicioso para las costumbres y a ello

¹⁸⁸ RIBADENEYRA, Pedro de (S.I.) (1527-1611) *Princeps Christianus adversus Nicolaum Machiavelum: caeterosq. huius temporis Politicos / A P. Petro Ribadeneira Nuper Hispanicè, nunc Latinè. Antuerpiae: apud Ioachimum Trognaesium, 1603*. Universidad Complutense, Madrid, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, Sign.BH FLL 13839 ex-libris ms. de la Librería del Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid.

¹⁸⁹ RIBADENEYRA, Pedro de. *Tratado de la religion y virtudes que debe tener el principe christiano, para gobernar y conservar sus estados, contra lo que Nicolas Maquiavelo, y los politicos en este tiempo enseñan / escrito por el P. Pedro de Ribadeneyra, de la Compañia de Jesus ...* En Madrid: en la Oficina de Pantaleon Aznar, 1788. [8], XII, 541, [6] p., [1] h. de grab. ; 8°.

le dedica un capítulo importante su autor. El trabajo es un libro de encargo, realizado *ex profeso*, que recibe del también toledano y notable cortesano en época del reinado de Felipe II, García de Loaysa.¹⁹⁰ El polémico tratado fue publicado primero en Toledo (1599).¹⁹¹, Maguncia¹⁹² (1605) y Hanover¹⁹³ (1611). Es un manual de iniciación, destinado al consumo de la corte y que debería haber cumplido una función edificante y haber sido el objeto de la atención del joven príncipe Felipe III. Decimos que Mariana publica *De Rege* en 1599, cuando ha fallecido el rey Felipe II y el promotor del libro, el arzobispo electo de Toledo García de Loaysa y Girón, que no llegaría a ver el trabajo publicado. Fallece en 1599, cuando se publica *De Rege et regis institutione*. Al prelado, le habría interesado este duro alegato, con la aspiración de que fuese un parangón español contra los postulados de Maquiavelo, como manual de educación de príncipes. La literatura contra *El Príncipe* de Maquiavelo es una serial continuado España. Pedro de Rivadeneyra, miembro de los jesuitas y activo interventor en la controversia teatral, escribe algún tiempo después un opúsculo contra la visión del poder en *El Príncipe* de Maquiavelo.¹⁹⁴ El libro contra Maquiavelo amplía el género de manuales para educación de príncipes y llegaría ser traducido al castellano en el siglo XVIII.¹⁹⁵

¹⁹⁰ Vid. FERNÁNDEZ COLLADO, Ángel. *Obispos de la Provincia de Toledo 1500-2000*. Estudio Teológico de San Ildefonso, Toledo, 2000. págs. 76-77. García de Loaysa y Girón, nacido en Talavera de la Reina (Toledo) en 1534, es paisano del teólogo Juan de Mariana a quien conoce bien y le encomienda la redacción del tratado *De rege et regis institutione*. Fue arcediano de la catedral de Sevilla, canónigo de la de Toledo (1564). En 1585 Felipe II le nombró *Limosnero Real*, capellán mayor y preceptor de su hijo el príncipe Felipe, en el siglo Felipe III.

¹⁹¹ MARIANA, Juan de (1536-1624). *Ioannis Marianaе hispani e Soc. Iesu De rege et regis institutione libri III* [...]. Toleti: apud Petrum Rodericum ..., 1599. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign. BU, Z-13/253 y un segundo ejemplar en la Biblioteca Municipal Serrano Morales, Ayuntamiento de Valencia, Valencia. -BM-SM, 13/114.

¹⁹² MARIANA, Juan de (1536-1624). *Ioannis Marianaе hispani et societate Iesu, De rege et regis institutione libri III, ad Philippum III Hispaniae Regem Catholicum...; eiusdem de ponderibus & mensuris liber*. Biblioteca de Cataluña, Barcelona. Rev. 130- 12 R. 479788 y también: Real Academia de la Historia, Madrid. Fondos Formato, Sign. 13/4181.

¹⁹³ MARIANA, Juan de (1536-1624). *Ioannis Marianaе Hispani, esocietati Iesu, de rege et regis institutione: libri III*. Editio secunda. Hanoviae: Typis Wecheliani, apud Haeredes Joannis Aubrii, 1611. Universidad de Oviedo, Biblioteca. Sign. BU, CGT-4560. Un único ejemplar en España.

¹⁹⁴ RIBADENEYRA, Pedro de (S.I.) (1527-1611) *Princeps christianus aduersus Nicolaum Machiavelum, ceterosque huius temporis politicos / a P. Petro Ribadeneira nuper hispanicè, nunc latinè ; a P. Ioanne Orano utroque Societatis Iesu theologo editus ... Coloniae Agrippinae: apud Bernardum Gualtheri, 1604*. Biblioteca Nacional de España, Madrid. Sign. M-BN. BN MADRID. Sala Cervantes, R40759. El ejemplar fue adquirido por la BNE en 2004 a Jorge Díaz Perellón en Madrid.

¹⁹⁵ RIBADENEYRA, Pedro de (S.I.) (1527-1611) *Tratado de la religion y virtudes que debe tener el principe christiano, para gobernar y conservar sus estados, contra lo que Nicolas*

Interesaba el encargo por razones políticas. Escribir sobre la educación del príncipe implica un sesgo de autoridad ante los grupos cortesanos, situados en el entorno del futuro joven rey por razones de interés personal. García de Loaysa trabajó en la corte con anterioridad próximo al heredero, en su condición de preceptor del príncipe. Esta cercanía presupone una posición potencial de influencia política. Con un estatus importante de predicamento sobre el monarca, de no haber fallecido el cortesano justo en el inicio del reinado de Felipe III. Existen pues importantes salvedades para que el devenir del tratado pase de mal en peor. El promotor del libro decimos muere de forma intempestiva y no alcanza a entrar en Toledo y tomar posesión de Primado. Mariana será de forma progresiva cuestionado, llega al desprestigio. Aislado, se hunde en bosque de silencios y ausencias y consultas y misivas sin respuesta que precede al estado anterior a la caída en desgracia —estaba cuestionado, en cuarentena— por la Compañía. Pronto el jesuita sería detenido por la Inquisición y arrestado en su celda. El fiscal presentó una dura acusación y el talaverano fue procesado. Los jesuitas, sobrepasados por las acusaciones del clérigo, parecen inhibirse de la suerte de Mariana, para controlar posibles daños. De momento se imponen las posiciones exclusivas del valido, el Duque de Lerma y de su facción nobiliaria.

Juan de Mariana es un Jesuita relevante. Un intelectual del primer nivel en la Compañía, que alza el velo sobre cuestiones harto incómodas. Llegaría a importunar a sus superiores y al poder. Es significativo el hecho de que el teólogo, una vez que ha formado opinión, se muestra intratable en cuestiones en las que está bien preparado para opinar, y se prepara mejor que nadie. Un ejemplo de su sensibilidad por las políticas incorrecta — no acata las decisiones fundadas en el error— es el escándalo del tratado *De mutatione monetae*,¹⁹⁶ incluido en *Tractatus VII*. Su publicación le ocasionaría serios problemas.

Maquiavelo, y los políticos en este tiempo enseñan / escrito por el P. Pedro de Ribadeneyra, de la Compañía de Jesus. En Madrid : en la Oficina de Pantaleon Aznar, 1788.

¹⁹⁶ MARIANA, Juan de (1536-1624). *Discurso sobre la moneda de vellón que al presente se labra en Castilla por mandado del Rey nuestro señor* [Manuscrito] [S. XVII, post 1609] H. 588-597 [i.e. 10 h.] Obra publicada en Colonia en 1609 en latín. El título en castellano ya plantea una disidencia tan clara que es un auténtico desafío. Para nuestro trabajo seguimos la versión de la BIBLIOTECA DE Autores Cristianos. (BAC) _____MARIANA, Juan de. *Tratado y discurso sobre la moneda de vellón que al presente se labra en Castilla y de algunos desórdenes y abusos*. Madrid, 1854. Biblioteca de Autores Españoles, v. 31, p. 577-593. Edición contemporánea en: MARIANA, Juan de. *Tratado y discurso sobre la moneda de vellón*. Madrid, 1987.

La adscripción de Mariana a la Compañía de Jesús fue primigenia, estaba predestinado. Fue captado cuando casi era un niño en Alcalá de Henares. Su pertenencia a la Compañía condiciona ya de entrada su posicionamiento en el asunto que nos ocupa, los jesuitas son contrarios al teatro público. Todos son contrarios al teatro público y Mariana no fue una excepción. Al tiempo, su pertenencia a la orden es la garantía de una sólida formación como teólogo, jurista e historiador. Mariana entró en la orden como novicio a los 17 años. Los jesuitas siempre mantuvieron una posición contraria a la licitud de la fiesta durante los siglos XVI y XVII y en esta cuestión no tuvieron disidencia interna reseñable. La posición anti teatral de Mariana no le ocasiona ningún problema importante en su trayectoria. *De Rege* no cumplió la expectativa de su cometido inicial y se convierte en un tratado contra el abuso de la autocracia, en el que advierte con cierta brusquedad de los defectos del mal gobierno. Nos hemos detenido en la posición crítica de Mariana, sin tapujos ante asuntos desmedidos del absolutismo monárquico, para entender que su posición contraria al teatro no tienen transacción posible. La disensión ya está expresada en *De rege et regis institutione*, lo que ocasiona cierto desgaste en la orden jesuita entre 1599 y 1609. Todavía resulta peor para su delicado equilibrio político, el ataque contra la mutación de la moneda de vellón, (*De Monetae mutatione*), publicado como parte IV, en el contexto de *Tractatus VII*. En cuanto al tratado *De spectaculis* se publica como la parte tercera del referido *Tractatus VII*, pero uno de los trabajos que incluye resulta muy problemático y la difusión de la obra en España se resiente, hasta el punto de que resulta expurgado e incluido en el índice de libros prohibidos. Por la caída de parte se cae el todo.

El segundo trabajo de Mariana contra el teatro es una monografía en 26 capítulos: *Tratado contra los juegos públicos*. El capítulo XVI del tratado *De rege et regis institutione*, al que antes aludimos, servirá de borrador inicial y servirá para titular más adelante un extenso tratado homónimo, que escribe con la pretensión de acotar los temas posibles de la controversia, sobre los juegos escénicos en toda su extensión: *De spectaculis*. Este trabajo de Mariana es un intento de incluir la controversia en la tratadística castellana y lo consigue. Supone elevar la categoría de la polémica contra el teatro al rango de pugna

teológica de primer orden; ya no se trata de escolios, sermones, capítulos de un tratado, o manual de confesión, cedidos en respuesta a determinados problemas morales. *De spectaculis* es un tratado pensado a conciencia. Tiene una estructura de 26 capítulos donde se plantean muchos temas. Contiene amplias referencias de autores clásicos que son el referente de autoridad. Mariana es un teólogo consumado y repasa la cuestión valiéndose de su amplísima formación, donde destaca su paso por la Universidad de Alcalá de Henares. Se le ofreció una temprana incorporación a la docencia en los colegios jesuitas (Roma, Palermo, París) y para ello utilizaba especialmente en este caso de los juegos públicos sus anclajes extraídos de Santo Tomás y en las autoridades bíblicas. Renuncia a su puesto en París en la Sorbona, y regresa a Toledo exhausto y gravemente enfermo. Agotado por la intensidad del esfuerzo por estudiar sin descanso y preparar la docencia. En lo sucesivo, se le otorga una función normal de presbítero adscrito y el teólogo otorgaría una prioridad absoluta a su tarea de escribir.

.Hay ejemplares en difusión pública de este compendio de siete trabajos en varias bibliotecas españolas. El único ejemplar disponible de *Tractatus VII* en Valencia está en la Facultad de Teología San Vicente Ferrer.¹⁹⁷ Juan de Mariana, sería detenido y procesado por el Santo Oficio a raíz de esta publicación.¹⁹⁸ Empieza con un estudio sobre la llegada del apóstol Santiago a España, puesta en duda por algunos autores a los que Mariana rebate. Un segundo trabajo en favor de la edición de la famosa biblia conocida como *vulgata*, el tercero es el *Tratado contra los juegos públicos*, que centra el interés para nuestro trabajo. El cuarto trabajo se centra en las bruscas alteraciones en la acuñación de moneda y supone su caída en desgracia. El quinto trabajo es sobre el día de la muerte de Cristo, un sexto trabajo sobre el cómputo del tiempo en árabe del que varios autores afirman que Mariana entra en cálculos complejos y el séptimo y último sobre la muerte y la inmortalidad.

¹⁹⁷ MARIANA, Juan de (1536-1624), *Ioannis Marianae e Societate Iesu. Tractatus VII. Nunc primum lucem editi*. Coloniae Agrippinae: sumptibus Antonii Hierati, sub monocerote, 1609. Facultad de Teología San Vicente Ferrer - Sección Diócesis, Valencia.

¹⁹⁸ Vid. MARIANA, Juan de. *Tratado contra los juegos públicos*, SUÁREZ GARCÍA, José Luis (ed.), op. cit, pág. 89. Tractatus VII de Juan de Mariana está compuesto por los siguientes opúsculos: *Ioanis marianae esocieatateiesu tractatus VII. I. De aduentu B. Jaobi Apostoli in Hispaniam. II. Pro editione vulgata. III. De spectaculis. IV. De monetae mutatione. V. De Die mortis Christi. VI. De annis Arabum. VII. De morte & immortalite.*

En una edad en la que ya podría estar retirado (73 años) en la casa profesa de la compañía en Toledo, alejado de responsabilidades y de problemas, el teólogo es procesado y encarcelado preventivamente durante un año en Madrid por orden del rey y a instancias del Duque de Lerma. Al registrar su celda se revuelven todos sus escritos, se comprueban sus fuentes, la biblioteca de trabajo más inmediata y todos sus escritos. Encuentran sus inquisidores un trabajo de consumo propio y mero desahogo que Mariana no tendría pensado dar a la publicación, comprometedor, en donde se describen problemas internos y defectos de la Compañía de Jesús: *Sobre las cosas de la Compañía*, traducido al francés este pequeño ensayo, íntimo y personal, que el autor pierde en los registros practicados durante su caída, sería publicado en Francia. en 1625, un año después de la muerte de Mariana.¹⁹⁹ Este texto, utilizado para desacreditar a los jesuitas nunca se publicaría en España durante el siglo XVII, por razones de censura obvia y no conocemos una edición en castellano hasta el siglo XIX²⁰⁰, aunque de manera sorprendente se conserva el manuscrito de esta obra en la Biblioteca Nacional en una copia que podría ser del S. XVIII.²⁰¹ El detonante para resultar encausado es uno de los trabajos incluidos en *Tractatus VII (De monetae mutatione)*, sobre la espiral de la política monetaria de la monarquía. Juan de Mariana logró sortear la condena convenciendo a la Santa Sede, a quien mejor, buscando la indemnidad y asumió personalmente su propia defensa judicial.

Dejando constancia de la prolija obra del autor sobre muchos centros de interés, en relación con la controversia sobre el teatro nos aproximaremos a la posición de Juan de Mariana partiendo del capítulo XVI, de los espectáculos, titulado *De spectaculis* incluido en *De rege, et regis institutione* (1599). Y, seguidamente, una vez planteado el tema, analizaremos el *Tratado contra los juegos públicos que*, habiendo sido objeto de estudio por parte de Suárez García, con estudio y edición crítica, debe ser confrontado con nuestro propósito de una

¹⁹⁹ MARIANA, Juan de. 1536-1624. *Discours des grands défauts qui sont en la forme du gouvernement des Iesuites /traduit d'Espagnol en françois par [Auger de Moléon sieur de Granier]* Bordeaux, 1625.

²⁰⁰ MARIANA, Juan de. (1536-1624) *Discurso de las enfermedades de la Compañía por el padre Juan de Mariana; con una disertación sobre el autor y legitimidad de la obra, y un apéndice de varios testimonios de jesuitas españoles que concuerdan con Mariana*, 1841 [S.l.] [s.n.]

²⁰¹ MARIANA Juan de. (1536-1624) *Discurso de las cosas de la Compañía de Jesús...* [Manuscrito] /escrito por el Padre Juan de Mariana. S. XVII. 72 h. Biblioteca Nacional de España, Madrid BN Sala Cervantes, Mss/3470Olim: K. 330 Ex-libris de Ricardo Heredia, Conde de Benahavis.

perspectiva de estudios de género, en la que se plantea el análisis de diferencia de sexos en el tratamiento de la controversia. El tratado, rechazando de plano el papel preminente que el teatro ocupa en la sociedad española, justo al darse inicio el siglo XVII, postula una posición enconada, contraria y taxativa sobre la importante participación de las mujeres en el fenómeno del arte escénico y contiene duras reprensiones de descalificación, al tiempo que plantea la exclusión total de la vida pública de las mujeres que viven en el teatro. Juan Mariana, como otros partícipes en la controversia, no deja espacio para el ejercicio profesional de las mujeres, en tanto que actrices profesionales, sin marido no pueden ejercer, ni contratarse libremente.

JUAN DE MARIANA. TRATADO CONTRA LOS JUEGOS PÚBLICOS ²⁰²

Índice General

- Capítulo 1. La causa que movió a escribir este tratado
- Capítulo 2. Varios géneros de espectáculos
- Capítulo 3. La fábrica del teatro y del circo
- Capítulo 4. Del deleite de los sentidos.
- Capítulo 5. Por qué deleitan tanto las representaciones
- Capítulo 6. La diferencia de la comedia antigua y de la nueva
- Capítulo 7. Que las comedias no son a propósito para honrar a los santos
- Capítulo 8. Que las mujeres no deben salir a las comedias a representar
- Capítulo 9. Que no se deben hacer teatros públicos a los representantes
- Capítulo 10. Que los farsantes están privados de los sacramentos
- Capítulo 11. De la música teatral
- Capítulo 12. Del baile y cantar llamado zarabanda
- Capítulo 13. Que sintieron los padres antiguos de estos juegos
- Capítulo 14. Que está establecido de estos juegos por entrambos d^{os} civil y pontificio
- Capítulo 15. Que sintieron los filósofos de los juegos escénicos
- Capítulo 16. Que no se han de permitir los dichos juegos
- Capítulo 17. Que no se debe permitir que haya rameras
- Capítulo 18. No se puede llevar algún tributo de las casas públicas
- Capítulo 19. Si es lícito alquilar casas a las rameras
- Capítulo 20. Qué origen tienen en el correr de los toros
- Capítulo 21. Si es lícito correr toros
- Capítulo 22. La bula de Pío V
- Capítulo 23. La bula de Gregorio XIII
- Capítulo 24. La bula de Sixto V sobre los toros
- Capítulo 25. Conclusión de la obra
- Capítulo 26. El estado de las cosas de España

²⁰² Seguimos para el estudio del *Tratado contra los juegos públicos* la denominación de los capítulos según la edición de José Luis Suárez García, que no incluye sumario en castellano, sino en latín, para la confección de este índice, que nos aporta una perspectiva inmediata de la amplitud temática de esta obra de Juan de Mariana que incardina a un tiempo: teatro, baile, prostíbulos, toros, y bulas papales sobre estas cuestionadas materias.

Index Capitum	
Cur disputatio de spectaculis suscipiatur	C. I
Varia spectaculorum genera	C. II
Theatri Circique Structurae	C. III
De Sensuum voluptate	C. IV
Scena cur oblectet tantopere	C. V
Veteris et nouae Comoediae discrimen	C. VI
Comoedias Diuorum culti non conuenire	C. VII
Mulieres in scenam inducendas non esse	C. VIII
Theatra non esse publicè histrionibus designanda	C. IX
Histriones à mysterijs arcendas esse	C. X
De teatrali musica	C. XI
Quid veteres Patres de Iudis Scenicis Senserint	C. XII
Quid vtroque iure ciuili et Pontificio sit de Iudis scenicis santitum	C. XIII
Quid philosophi de Iudis senserint	C. XIV
Non esse ludos scenicos permittendos	C. XV
Num meretrices tolerare conueniat	C. XVI
Nullum publicè vectigal ex lupanari exigi debet	C. XVII
An locare domos meretricibus liceat	C. XVIII
Taurorum agiatio quam originem habeat	C. XIX
An agiatio taurorum sit licita	C. XX
Pij Quinti Pontificis diploma	C. XXI
Gregor. Decimitertij Pont. Max Diploma	C. XXII
Sixti pontificis diploma	C. XXIII
Clementis Octauus diploma	C. XXIV
Conclusio operi	C. XXV

Hemos compilado el índice del *Tratado contra los juegos públicos*, de la edición latina original y de la traducción castellana del propio autor, para comprobar la estructura compleja del tratado de Juan de Mariana y para valorar en qué medida está condicionado a priori por su posicionamiento personal y el de la Compañía. La primera consecuencia de la lectura del sumario, que incluimos a continuación, es poder comprobar que el autor engarza, de manera bastante forzada y sorprendente en un mismo contexto, (el debate sobre el deleite de los sentidos), el teatro, la prostitución y los toros. Tal y como si de la misma materia susceptible de análisis se tratase, se conjugan materias extra teatrales mucho más allá de lo que se podría esperar en un tratado en que se exprese la posición de rechazo. De inicio la opinión es contraria sin concesiones a las representaciones y con todo aquello relacionado con el arte escénico, con la oposición frontal al

203 "De spectaculis según *Tractatus VII* (BGU/BHR Signatura de la Biblioteca del Hospital Real BHR/A-005-060). Pág. 90 (pp- 128-188. La página 172 aparece bajo 180; el resto sigue una numeración correlativa)." Índice latino del tratado de Juan de Mariana *De spectaculis*, publicado por Suárez García, José Luis, op. cit.

baile y a la música teatral. A esta finalidad dedica el autor la mayor parte del trabajo, con inclusión de antecedentes y autoridades y opinión sobre la preceptiva dramática, con lo que de esta forma se alcanza hasta el capítulo 16 del tratado.

A partir del capítulo 17 el *Tratado contra los juegos públicos* conduce a un derrotero inesperado. Hasta el capítulo 16 todo lo expuesto forma parte de una misma temática, con atención a las comedias de santos, a la participación de las mujeres, a la administración de sacramentos a los actores, la fijación contra el sinuoso baile llamado zarabanda. Se compendian algunos temas que luego resultan siempre asunto recurrente, que pasan a ser de tratamiento inevitable en otros autores. Es sorprendente para el profano que Mariana le dedique su atención en el mismo trabajo a lo relacionado el teatro, la danza y diserta, con todo detenimiento, el tratamiento de la prostitución entre los capítulos 17, 18, y 19. Introduce en su análisis otras actividades, que el teólogo equipara a la categoría de juegos públicos, tal es el caso de la tauromaquia, que ya en el siglo XVII es un espectáculo de masas. Las corridas de toros son también denostadas por Mariana y por otros autores de la controversia. No se puede negar su carácter e impronta en el imaginario español, así como la importancia de la pública concurrencia, Mariana describe y cuestiona el mundo de los toros en los capítulos 20, 21 y 24 del Tratado. Todo este despliegue temático queda en los capítulos finales acompañado con el estudio del derecho eclesiástico de aplicación en cada actividad recreativa y las correspondientes publicaciones bulas papales. El tratado tendrá una amplia repercusión a lo largo del siglo XVII como autoridad fundada.

1.8.- PROHIBICIÓN DE REPRESENTAR

“Cuando permití que volviesen las comedias (que se habían suspendido por los desórdenes y relajación de trajes y representaciones que se habían experimentado) fue con orden precisa que eso se ejecutase con atención muy particular a la reformatión de los trajes y a la decencia de las representaciones, que se habrá de observar de suerte que no hubiese, ni en lo uno y en lo otro, cosa alguna que ofendiese la pública honestidad. Y porque he entendido que en esto se falta muy gravemente...”

Felipe IV, (rubricado de la real mano de su Majestad) *Real orden de 1º de enero sobre decoro en la representación de comedias*, Madrid, 1653.

La autoridad de los Habsburgo buscaba contemporizar sobre esta materia —aunque no siempre lo consiguieron— y de su interés por el teatro cortesano se deduce el intento de promover la tolerancia con la comedia. Esto es así porque les conviene en muchos aspectos. De hecho, el rey planeta, Felipe IV, mantiene una intensa relación con el teatro y con el ambiente que rodea a las compañías de comedias. Durante su juventud, incitado por el Conde Duque de Olivares, el joven rey acudía por la tarde a primera hora al Coliseo de la Cruz, asistido por un comediante asiduo en palacio llamado Cristóbal Ortiz de Villaizán.²⁰⁴ Al parecer colaboraba en las citas amorosas del monarca y concertaba la participación de las compañías en el programa de primavera y verano para las representaciones para la corte en el Buen Retiro.

Es ineludible, antes de indicar la concreción de las causas, que se atribuyen en los cierres generales decretados para prohibir las representaciones en todos los coliseos de comedias. Debemos recordar que la monarquía hispánica tiene en esta consideración divergente y que se verifica una serie de movimientos pendulares. El criterio es cambiante, a tenor de acontecimientos de diversa índole. Debemos señalar la importancia de la actividad teatral de la corte de Felipe IV. El joven rey acude a los corrales madrileños y de asistente tan aplicado,

²⁰⁴ Al comediante y dramaturgo Cristóbal Ortiz Villaizán, le atribuye Narciso Díaz de Escovar tareas de concertación y celestineo, como agente de la compañía para actuar en palacio y consentir en la compra como testafarro de una vivienda franca para los encuentros del rey con la actriz María Calderón. Cfr. DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso. “Antiguos comediantes españoles: Cristóbal Ortíz de Villaizán,” en: *Boletín de la Real Academia de la Historia*, nº 86, Madrid, 1925, págs. 252-259.

se convierte en espectador compulsivo. Por orden del monarca se promueven las representaciones de comedias y se sufragan costosos materiales y personal artístico en el Alcázar y más tarde en el Buen Retiro.

Pagan con retraso y después de muchos respetuosos requerimientos, con la ayuda de promotores ocasionales. El dinero sale de mecenas entresacados de la nobleza que reciben un sablazo por encontrarse en expectativa de destino en la corte y con la promesa de salir librados con mejor nombramiento en el caso de asumir los gastos de las representaciones de palacio. El caso es que paguen, de grado o por fuerza, toda clase de espectáculos en los sitios reales, espectáculos costosos, que requieren una complejidad y aparataje escénico que las compañías comerciales en los corrales no pueden sufragar. La misma comedia apolínea en su versión estrenada en un corral, se transforma en un mamotreto con intrincada maquinaria en su versión cortesana. De espectáculo vespertino, sin iluminación artificial, con vestuario de realización propia, se transforma en velada nocturna y contando con escenógrafo y figurinistas al servicio de la reina. Las propias damas de la corte son el taller de realización de vestuario y se requiere personal de la servidumbre de palacio para ayudar en los efectos de iluminación y en la transiciones de la maquinaria. En ocasiones, se producen bruscas modificaciones en la dramaturgia, a fin de aquilatar la obra a los efectos escénicos. Si hay que estirar la partitura para los cambios de escena se hace y si hay que agregar unos versos para resolver las transiciones corpóreas de la maquinaria se hacen. Las evoluciones de los actores y actrices se complican. Los textos del dramaturgo si es preciso se adaptan, y el poeta lo que debe hacer es someterse y colaborar con su arte al servicio del efectismo, para dotar de sentido a una recreación suntuaria en la que prevalece la búsqueda del arte por el artificio. A través del goce estético el dramaturgo es una pieza más del mecanismo, al servicio del espectáculo.

La complicidad que muestra Felipe IV durante su juventud y la primera parte del reinado, con las compañías reclutadas para actuar en palacio, es una cuestión notoria. Esa actividad festiva y cortesana se hace en detrimento de sus obligaciones: atender la actividad de los Consejos que gobiernan los estados de la monarquía y responder al despacho de documentos, compromiso ineludible al que aporta una dedicación exigua. Esta dejación de funciones alarmante, facilita

mucho la excesiva acumulación de poder en la persona del Conde-Duque de Olivares. El valido está tan pendiente hasta de recoger la bacinilla y de ayudar al rey planeta a vestirse, como de informarse de la red de espías. Para esa intimidad, que implica el cuidado del cuerpo del soberano, el valido se reservó el puesto de *Sumiller de Corps*.²⁰⁵ De esta forma el monarca forma un criterio banalizado de las cuestiones, también de las funciones de gobierno. De manera apresurada y condicionada despacha, sin nadie que pueda ejercer influencia positiva en su formación. El rey muestra un comportamiento errático e inmaduro. Cuando lo que se necesita es justo lo contrario. El rey debería ser para los súbditos el mayor ejemplo de virtud, sacrificio y dedicación al trabajo. Esa imagen caracteriza a su abuelo Felipe II, siempre trabajando incansable en su refugio escurialense. Felipe IV se distrae con facilidad y no asume obligaciones pertinentes. Asiste, admirado y complaciente a la eclosión de la comedia. Extasiado con la vivacidad de las actrices, abandona sus intereses y los de la república. Este triunfo de los corrales y de las compañías en gira, aunque es un triunfo patente en el reinado anterior de su padre Felipe III, tiene su gran periodo de esplendor durante su largo reinado 1621-1665. Para cultivar su esparcimiento dedica incontables esfuerzos y es que, sin duda alguna, *el Rey se divierte*.²⁰⁶

Además de la atracción que los Habsburgo demuestran por el teatro está el importante asunto de las finanzas de los hospitales, instituciones a las que se concede privilegios reales de la explotación de los corrales, cuya recaudación en una parte se deduce en favor de los dispensarios públicos de las ciudades. Esta circunstancia aconsejan incidir en esta tolerancia de la monarquía y desplegar prudencia en el ejercicio del poder. Debe señalarse el potencial lúdico de la comedia, una válvula de escape que responde a la necesidad, que muchos autores

²⁰⁵ Cfr. GÓMEZ CENTURIÓN JIMÉNEZ, Carlos María. “Al cuidado del cuerpo del Rey: los sumilleres de corps en el siglo XVIII,” en: *Cuadernos de Historia Moderna*. Anejos, nº 2, 2003 (*Ejemplar dedicado a: Monarquía y Corte en la España Moderna*), págs. 199-239.

²⁰⁶ DELEITO Y PIÑUELA, José. *El rey se divierte (recuerdos de hace tres siglos)*, Madrid. Espasa Calpe, 1935. El libro de José Deleito es un estudio sobre el incesante caudal de festejos y rituales en la Corte de Felipe IV. De su lectura se comprende todavía mejor que en otras monografías, hasta qué punto el alejamiento de las tareas de gobierno es alarmante. El rey asiste más jornadas al año a las representaciones y festejos palaciegos que a trabajar en su despacho para firmar y estar al tanto de todo lo concerniente a los asuntos de gobierno. José Deleito y Piñuela, catedrático de la Universidad de Valencia, expulsado y depurado por el franquismo al concluir la guerra civil, tiene una serie de libros de historia social, dedicados a distintos aspectos del reinado de Felipe IV y toma el título del conocido drama homónimo en cuatro actos de Víctor Hugo “El rey se divierte”, que fue prohibido por el gobierno francés el mismo día de su publicación en 1830.

señalan, como la mejor prevención para evitar las desobediencias y eso es una importante razón de estado. Así lo expresa el tratadista y novelista coetáneo Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo:

“Que los grandes monarcas deben conservarlas [las comedias] por una razón de estado, porque allí se diviertan los pueblos oprimidos y dando aquellas horas al entretenimiento olviden en ellas los pesares de la sujeción grave.”²⁰⁷

Esta táctica, deliberada y condescendiente, se evidencia en un dictamen del propio Consejo de Castilla, en 1648, dirigido a la corona, en respuesta a varias peticiones de las ciudades. En ese momento las presiones para poner fin al gran cierre de los teatros en el reinado de Felipe IV [1646-1650] son ya peticiones menos tímidas y se debate públicamente la conveniencia de levantar la prohibición general con la participación de todos los órganos consultivos:

“La justificación [de las comedias] nace de su bondad, a lo menos de su indiferencia y que no solo basta a calificar que no sean intrínsecamente malas, porque el efecto no lo producen ellas. De manera que en esta parte lo exterior del ánimo del agente obra, no lo interior de la representación y lo que accidentalmente sucede, por más pernicioso que sea, no llega a viciar el acto que de suyo es indiferente.”²⁰⁸

Las dificultades para poder culminar con éxito una temporada, se saldan a menudo con un relativo fracaso, aunque en tiempos de paz, resultan ya de por sí complicadas de salvar sin mayores contratiempos. Las temporadas teatrales previstas en los corrales de comedias son claramente perceptibles por su carácter estable en muchas ciudades ya desde el último tramo del siglo XVI. El hecho de realizar las representaciones previstas inicialmente en los contratos ya es un éxito relativo. Las dificultades propias de sostener una compañía de repertorio, durante varias semanas en una ciudad, es un esfuerzo épico contra la adversidad. Un grupo de personas por lo general mal instalados, que pueden enfermar súbitamente, que llevan una vida ajetreada, en las que puede haber: desde reyertas entre los propios actores, hasta la huida repentina de un artista. Desapariciones y fugas, que responden a problemas de moralidad, especialmente

²⁰⁷ Vid. SALAS BARBADILLO, Alonso Jerónimo de. (1581-1635) *Don diego de noche...*/ autor Alonso Gerónimo de Salas Barbadillo...En Barcelona: por Esteban Liberós: a costa de Miguel Menescal...1624. Valencia. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign.Y-17/44, pág. 114.

²⁰⁸ COTARELO Y MORI, Emilio. *Controversias...* op. cit. pág. 166

en el caso de las actrices, que están sometidas a un acoso sexual entre cajas, en improvisados camerinos, en el alojamiento de la compañía y hasta en los viajes. Irrumpen pretendientes de ocasión por varios frentes: hacendados y nobles, militares, buscavidas, galanes y aventureros. Al tiempo, se les vigila con un escrutinio continuado de sus entradas y salidas. La prohibición de representar puede tener el carácter general de una prohibición decretada, una situación de la que nos ocuparemos, en el caso de la prohibición de actuar a las mujeres en 1598. El cierre puede afectar a una sala, una compañía de representantes, o también a una plaza sometida a circunstancias especiales.

La prohibición de representar afecta a las actrices, incluso cuando son famosas y tienen prestigio, en determinadas circunstancias familiares. En el tiempo de apogeo y consolidación del teatro profesional el vínculo familiar es el nexo que permite a las mujeres intervenir en las compañías teatrales y responde, en su mayor parte, a unas estructuras endogámicas por necesidad, en las que la mujer es madre y actriz, hija y actriz, esposa y actriz, lo que supone una omnipresencia de los roles de la feminidad indistintos, que se desdoblan en varios cometidos en el breve tránsito entre el día y la noche.²⁰⁹ La joven casadera en una compañía teatral está bajo sospecha y su virtud está en entredicho de manera permanente para todas las autoridades locales por donde transita el grupo, por la posibilidad de que pueda existir una potencial conducta reprobable. La mujer de teatro está equiparada a la categoría de mujer deshonesto, por el simple ejercicio de su propia profesión, y está considerada incitadora de la lujuria de los hombres.

La actriz joven y soltera queda situada bajo la tutela directa del *auctor*, (director de la compañía), y para poder trabajar sin mayor contratiempo y *hacer escena*²¹⁰ debe saber cómo apaciguar y contener el acoso de los incontables moscones que rondan a una compañía profesional, en los ensayos, en las representaciones, ya desde el mismo momento de su llegada a una ciudad. La estabilidad de un elenco está basada en resolver con la mejor disposición de un

²⁰⁹ Vid. Ferrer Valls, Teresa. *La mujer sobre el tablado en el siglo XVII: de actriz a autora*, en: *Damas en el tablado: XXXI Jornadas de Teatro Clásico: Almagro, 1, 2 y 3 de julio de 2008* / coord. por Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Almudena García González, 2009, págs. 83-100.

²¹⁰ Cfr. Sanz Ayán, Carmen. *Hacer escena. Capítulos de historia de la empresa teatral en el Siglo de Oro*, Real Academia de la Historia, Madrid, 2013. 378 pp.

buen padre de familia, la permanencia de la actriz profesional con la celebración de un matrimonio acorde con su situación: o bien un hombre dispuesto al matrimonio que las retira de la profesión, y se acaba el problema, o bien un joven actor libre decide unirse en matrimonio con la actriz profesional y se estabiliza en la estructura de una compañía. El matrimonio atempera los ataques contra las actrices y regulariza la inestable posición que una mujer soltera suscita en una estructura familiar de gente de teatro.

1.9.- AVATARES DEL VÍNCULO ENTRE SANIDAD Y TEATRO

«Porque dando un real a la comedia, se da medio al hospital y a los pobres, y somos de tan ruin naturaleza, que aunque veamos a nuestra puerta los pobres como llovidos y las camas de los hospitales llenas de ellos, no nos alargamos a darles dos maravedís de una vez, y por este camino se paga un tributo grande a los hospitales [...] sin duda, el provecho que sacan de las representaciones es grandísimo, y se había de mirar en esto con mucho cuidado; y así, considerándolo, todas las ciudades de España donde quiera que hacen teatro aplican su provecho al hospital»

Francisco Ortiz, *Apología en defensa de las comedias que se representan en España*.²¹¹

La justificación de la utilidad de la comedia encuentra uno de sus mejores argumentos defensivos por el beneficio que se sigue a título de hospitales.²¹² Tampoco está justificada la dejación o la permisividad por la mera necesidad de un “honesto alivio y recreación” que se derrumba para los moralistas, por la misma comisión pecaminosa con la asistencia presencial a las representaciones, especialmente y como señalan los teólogos, en el caso de las mujeres. Este debatido “sacrilegio a título de hospitales” genera una serie de textos reactivos controversiales. Unos son justificativos de la necesidad del teatro como ayuda del hospital de pobres, y otros de rechazo vehemente, sin mayores contemplaciones. Tiene este asunto una especial relevancia en la controversia valenciana y no porque la relevancia del privilegio del que gozan los hospitales en otras ciudades no sea algo importante (Madrid es una referencia en este sentido) sino porque en Valencia los esfuerzos por defender la existencia de un teatro de comedias público

²¹¹ “La Apología en defensa de las comedias que se representan en España, de Francisco Ortiz,” en: *Estudios de Hispanófila*, Valencia, 1977, PÉREZ, Louis, págs. 88-89. No hemos encontrado la fuente primaria de esta apología del teatro. (Nota del autor)

²¹² Sin la pretensión de exhaustividad, en primer término, debemos incluir la referencia de un estudio generalista: VAREY, John E. *Los hospitales y los primeros corrales de comedias vistos a través de documentos del Archivo Histórico Nacional, Teatros y vida teatral en el siglo de oro a través de las fuentes documentales* / Luciano García Lorenzo (aut.), John E. Varey (aut.), Madrid, Tamesis Book Limited, 1992, págs. 9-18, También centran la cuestión entre sanidad pública y privilegio exclusivo de la gestión del teatro, en los corrales de Madrid otros autores: Cfr. DAVIS, Charles. VAREY, John E. *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid, 1574-1615: estudio y documentos. Fuentes para la historia del teatro en España*, 20. Madrid, Tamesis, 1997. En Cádiz. Cfr. BOLAÑOS DONOSO, Piedad. “El Hospital de la Misericordia y el teatro gaditano en el siglo XVII. Aportaciones documentales (II)”, en: *Cuadernos de Aleph*, nº. 10, 2018, págs. 94-136. En Zaragoza, Cfr. MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo. “La Casa de Farsas del Hospital de Nuestra Señora de Gracia en Zaragoza (1590-1778): de corral de comedias a teatro a la italiana,” en *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, nº 12, 1996-1997, págs. 193-216.

obtienen apoyos políticos por la decisiva vinculación entre la cobranza que obtiene la Casa de la Olivera y la parte que le corresponde al Hospital General.²¹³ El impacto de la recaudación del corral valenciano en las finanzas ha sido estudiado por la historiografía en diferentes trabajos, en una secuencia temporal que abarca toda la vida útil del recinto, desde su apertura en 1582, hasta su extravagante derribo en 1750.

Los corrales de comedias, utilizan dos formas de gestión del teatro público. En primer lugar por la gestión directa de administradores públicos, procedentes las élites locales, que establecen acuerdos con las compañías y detraen la parte correspondiente para el Hospital. Pero existe una gestión más evolucionada, más cómoda para el gobierno de la ciudad, y también menos eficaz para los intereses de la ciudad que suele ostentar la titularidad del dispensario de pobres. En el arriendo por subasta se fija un canon fijo en favor del Hospital, que no subirá si el empresario obtiene grandes beneficios. Esta fórmula más usual en el siglo XVIII deja la instalación bajo el arriendo en régimen de concurso al mejor postor. En cualquier caso los teatros son un ingreso fundamental para equilibrar las finanzas de los hospitales públicos. Es esta una política concretada a lo largo del siglo XVI, auspiciada por la monarquía Habsburgo en muchas ciudades. La gestión se materializa por administradores públicos (clavarios), mediante la fórmula del Privilegio Real que otorga la exclusividad del teatro a la institución benéfica sanitaria. La cooptación a los puestos de administrador forma parte del

²¹³ En relación con la financiación de la sanidad pública (Hospital General y Real de Valencia) y su vinculación con las artes escénicas al hacer valer el privilegio real del teatro, en el caso de la ciudad de Valencia desde 1582. Vid. LÓPEZ TERRADA, María Luz. “Los recursos y la asistencia sanitaria,” en: *Ciudad y Reino: claves del siglo de oro valenciano* / coord. por Rafael Narbona Vizcaíno, 2015, págs. 216-218. La autora continúa su estudio del hospital en esta monografía, resultado de su tesis doctoral y en la que prueba el impacto de la recaudación del teatro entre 1582 y 1600. Vid. LÓPEZ TERRADA, María Luz. *El Hospital General de Valencia en el siglo XVI (1513-1600)* Universitat de València, Servicio de Publicaciones, Valencia, 1987. En Valencia la vinculación entre sanidad y teatro ha sido estudiada con las mismas fuentes para el siglo XVI, XVII y XVIII, la continuidad de los documentos y libros de cuentas de los clavarios permite una secuencia temporal completa entre 1582 y 1750. Esta documentación crucial se conserva en el Archivo Documental de la Excma. Diputación Provincial de Valencia: Cfr. ESQUERDO, Vicenta. “Aportación al estudio del teatro en Valencia durante el siglo XVII: actores que representaron y su contratación por el Hospital General”, en: *Boletín de la Real Academia Española*, Tomo 55, Cuaderno 206, 1975, págs. 429-530. Después del derribo de la Casa de la Olivera en 1750 en Valencia se retoma la actividad bajo administración del Hospital General en un nuevo recinto improvisado: Cfr. GARCÍA MOSCARDÓ, Verónica. “El baile en La Botiga de la Balda Registro de los espectáculos representados en base a los datos recopilados en los Libros de cuentas del teatro (1761-1832)”, en: *Culturas: Revista de Gestión Cultural*, Vol. 3, nº. 1, 2016, págs. 15-34.

cursus honorum de las elites locales y es una magistratura anual con rendición de cuentas al clavario entrante.

En Madrid el establecimiento de la corte de los Austrias desde Felipe III, con carácter definitivo, pero antes ya fue villa y corte, desde 1561. La capitalidad trajo consigo un impulso decisivo al urbanismo y la economía y esto supuso la creación de un entramado corporativo, también para dotar la ciudad de infraestructuras escénicas que buscan acogida en instituciones de beneficencia. Mucho antes de que el beneficio de la capitalidad fuese una realidad, ya desde el siglo XVI, la importancia creciente de la villa supuso la creación de instituciones, gremios y cofradías, que regulaban e impulsaban, determinadas actividades. Tutelaban por encargo de la corona determinadas sectores, o suplían carencias propias de una ciudad que se configura como metrópolis y emerge en la meseta castellana con un crecimiento disparado. Este el caso de las cofradías religiosas que, fundadas por los propios vecinos tenían objetivos próximos a lo podríamos entender como una respuesta a una necesidad de política asistencial. Para el caso de los actores (representantes) se fundó la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena en 1567.²¹⁴ Casiano Pellicer en su *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*, (1804) explica el proceso de creación de la Cofradía de Nuestra señora de la Soledad, iniciativa de unos vecinos madrileños, que pronto se enzarzaron en pleitos por la gestión de solares urbanos señalados para la creación de corrales de comedias y por asumir competencias de gestión de los corrales, dicho en expresión del erudito Casiano Pellicer andaban enzarzados “piadosamente reñidos.”²¹⁵ La rápida propagación y el control efectivo del teatro profesional en Madrid fue ejercido durante mucho tiempo por esta cofradía de Nuestra Señora de la Soledad y también por la Cofradía de la Pasión de la que luego diremos. En 1573 la cofradía de la Soledad

²¹⁴ Cfr. SUBIRÁ, J. *El gremio de representantes y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, Centro Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) Madrid, 1960. El autor aclara que no es hasta 1631 cuando la cofradía adquiere autonomía de funcionamiento como la de cualquier otra profesión.

²¹⁵ PELLICER, Casiano. *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España : con las censuras teológicas, reales resoluciones y providencias del Consejo Supremo sobre Comedias y con la noticia de algunos célebres comediantes y comediantas así antiguos como modernos, con algunos retratos* /por Casiano Pellicer. Madrid : [s.n.], 1804 (En la Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia) 2 volúmenes. Parte primera ([12], 282 p.) y parte segunda ([10], 230 p.)

asume en un cabildo la organización y el gasto de un hospital para niños abandonados:

“...se dedicaron llenos de compasión a buscar amas y a recoger los niños, así desamparados de sus padres, y comprando una casa junto a la puerta del sol, la erigieron en forma de hospital, donde los criaban y sustentaban por su cuenta, cuya piadosa obra agregaron a su cofradía en una junta o cabildo, celebrado en 8 de mayo de 1573. [...] Fue dedicado este hospital a nuestra Señora de la Inclusa.”²¹⁶

Lo cierto es que la iniciativa de la caritativa Cofradía de la Soledad, en 1567, tuvo su antecedente en otro grupo de vecinos piadosos de Madrid, también preocupados por expresar su espíritu misericordioso. Habían fundado en 1565 la Cofradía de la Sagrada Pasión y la Sangre de Jesucristo, con pretensión de varios fines caritativos, pero el rey y el Consejo de Castilla les instaron en concretar su utilidad benefactora en abrir un hospital para curar a las mujeres pobres, cosa que hicieron, pues no había un sanatorio con ese interés en la villa y corte:

“...y necesitando la cofradía de más renta para la curación de las enfermas, el cardenal Espinosa, presidente de Castilla (que murió en septiembre de 1572) y los consejeros Gasca y Durango, comisarios de hospitales, mandaron que las comedias que se representasen en Madrid, se hiciesen o señalasen en los sitios o casas que señalasen los diputados de la cofradía de la Pasión.”²¹⁷

Casiano Pellicer refiere que la cofradía de la Pasión decidió señalar un solar en propiedad en la calle del Sol, otro en la calle del Príncipe, propiedad de Isabel de Pacheco y un tercero que tenían acordado en la misma calle del Príncipe con un tal N. Burguillos. En ese trance se decidieron a emprender asumiendo trabajos de carpintería y mampostería. Alzaron tablados, tribunas y palcos improvisados para conseguir, mal que bien, lograr el acomodo posible del público. Así, abrieron de forma un poco intempestiva el corral de comedias, “para poder decir que lo tenían hecho.” En los papeles de la contaduría del Hospital queda anotado:

²¹⁶PELLICER, Casiano. *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España: con las censuras teológicas, reales resoluciones y providencias del Consejo Supremo sobre comedias y con la noticia de algunos célebres comediantes y comediantas así antiguos como modernos, con algunos retratos*. José María Díez Borque (ed.) Las ediciones liberales. Editorial Labor, S.A. Barcelona, 1975, pág. 47. Para nuestro propósito seguimos esta edición contemporánea del tratado de Casiano Pellicer, con edición, notas y texto introductorio de José María Díez Borque, autor decisivo en el estudio del teatro del Siglo de Oro. Su aportación, incide en una perspectiva de análisis transversal, entre la sociología, la filología y la historia.

²¹⁷ PELLICER, Casiano. *Tratado histórico sobre el origen...*op. cit., pág. 48.

“El miércoles a 5 de mayo de 1568 entró a representar Velázquez en el corral desta casa: ha de dar seis reales cada día dellos que representare.” [...] “Continuó la cofradía de la Sagrada Pasión disponiendo, sin contradicción alguna, se representan comedias en sus corrales alquilados, de las cuales *sacaba limosna tan importante, que sin ella hubiese cesado la hospitalidad*, se dice en los citados papeles.”²¹⁸

Durante los años de 1568 y 1574 continuaron los ingresos por los corrales de comedias, cada vez más cuantiosos y en favor de la cofradía de la Sagrada Pasión. Viendo todo Madrid que estos beneficios se verificaban de una manera creciente, conseguido esto sin mayores conflictos, para sufragar los gastos del Hospital de mujeres pobres pronto surgió la competencia y la desavenencia. Llegado el año 1574 la cofradía de Nuestra Señora de la Soledad, de la que antes dijimos tenía abierto un hospital para niños abandonados y sus amas de cría, solicita la representación de comedias en nuevos lugares señalados por los cofrades. En alguna medida rival la cofradía de la Soledad, se muestra susceptible y agraviada por no tener acceso a los flujos de ingresos estables que hacían posible la misericordia, pese al hecho evidente de mantener con deudas sus ímprobos esfuerzos asistenciales en el Hospital de la Inclusa:

“Entre otras razones que alegaron los diputados de la Soledad en defensa de su derecho de aderezar corrales para teatros, fueron: que los comediantes eran gente yente y viniente a la corte, y como no habían de parar en ella sino ocho o diez días, representaban con libertad donde querían, y usando de ella, y queriendo hacer una buena obra y limosna a la cofradía de la Soledad, representaban para ayuda de la crianza de los niños expósitos Alonso Rodríguez y otros comediantes algunas comedias en el corral de Burguillos, que ella señaló y costeó.”²¹⁹

Según Casiano, al que seguimos en esto, con la seguridad que nos faculta un relato que parece verosímil, en realidad los cofrades de la Soledad se adelantaron a su petición al Consejo de Castilla, y dieron un golpe de mano, abriendo el corral, procediendo con la fuerza de los hechos consumados. Llegaron en privado a suscribir acuerdos con compañías en compás de espera para actuar, que mejoraban las condiciones de la cofradía de la Pasión. Esto fue una ofensiva intrépida basada en desbancar la competencia legal con una recaudación que estaba sin el control de la corona. Al conseguir el solar de Burguillos, se lanzaron

²¹⁸ Ibidem, págs. 49-50

²¹⁹ Ibidem, págs. 50-51

sin tapujos al intento de abrir un nuevo corral. El dueño del inmueble estuvo basculando, con la actitud propia del especulador y parece enredar entre las dos cofradías, negociando una subasta privada al mejor postor. La apertura del corral de Burguillos por la cofradía de la Soledad, es una jugada audaz, de forma sobrevenida, sin mayores contemplaciones, deja sin regulación la actividad y sitúa a los consejeros de la corona desairados, sin autoridad y fuera del juego político. Cada cofradía contaba con hacer valer la fuerza sus relaciones personales, parentescos, filiaciones y auspicios políticos para dirimir la cuestión. El conflicto, y subsiguiente pleito piadoso, estaba por lo tanto asegurado. En un primer auto judicial, de fecha 9 de mayo de 1574, el doctor Antonio de Aguilera, del Consejo de Castilla y comisario de hospitales, es designado por razón de la materia, y adopta en primer lugar medidas cautelares, todos quietos: “que los diputados de la Soledad no hagan novedad, ni admitan comediantes, y se notifique a Burguillos que no consienta representar en su casa hasta que se provea otra cosa.”²²⁰ Con argumentos en su favor los unos, por la defensa del interés de los niños expósitos, como por los otros abogando por las mujeres pobres y enfermas, el afán denodado por la piedad, que es lo que suscita este litigio, dice Casiano que es la causa que mejor lo arregla. Encuentran la solución justa en una repartición, con el reconocimiento implícito de unos derechos consolidados que mejoran con la mayor cuantía para el Hospital General de mujeres, pero la otra cofradía entra en el negocio y tendrá una parte de los beneficios del teatro para su hospital de la Inclusa. Con un pedimento que ambas partes suscriben y que elevaron al referido juez competente como un acuerdo para ratificar, estuvieron en este momento procesal procediendo ya como una mancomunidad y así se resuelve el conflicto y perpetuaron las representaciones:

“...que supuesto que las obras que tiene a su cargo son pías y meritorias y que todas conspiran al servicio de Dios, el aprovechamiento (o producto) que se saque de los dichos sitios y tablados, donde se representare, según y como hasta aquí lo ha llevado la cofradía de la Pasión, se haga todo un cuerpo de aquí adelante, y lleve la cofradía de la Pasión las dos partes para sus pobres enfermas, y la otra tercera parte la cofradía de la Soledad, para el hospital de los dichos niños. El doctor Antonio de Aguilera aprobó esta concordia de consentimiento de las partes en 7 de junio de 1574.”²²¹

²²⁰ Ibidem, pág. 50

²²¹ Ibidem, pág. 51

Del relato de Casiano se deduce, por la gestión de los primeros años de funcionamiento, que la recaudación de los corrales de comedias de Madrid, desde la concordia, logra un aumento exponencial de la taquilla. Cuentan con tres recintos: el corral de la Pacheca, el corral del Príncipe y el corral de la Cruz, hasta alcanzar la importante cifra de 200 reales por cada representación para la acción benéfica. La cifra en cuestión de 200 reales debemos considerarlos netos, y se produce cuando llegan al culmen de lograr aforo completo. La perciben con normalidad los dos hospitales beneficiados ($2/3 + 1/3$) gracias al acuerdo judicial entre las cofradías. La recaudación en realidad es superior a esa suma, pues a esto habría que agregar la parte que se queda la compañía por su trabajo artístico, y los gastos de apertura. Diez Borque apunta que en 1583, nueve años después de la concordia de hospitales entre las cofradías madrileñas de 1574, “las ganancias que obtenían por una representación oscilaban entre 350 y 400 reales,” pero resulta evidente que, deducidos los gastos corrientes y la parte de la compañía volvemos a los 200 reales diarios como cifra de referencia como contribución para el sostenimiento de los hospitales.²²²

Por otras fuentes indirectas, relatos de literatura costumbrista y por la contaduría de los hospitales que investiga en profundidad Hugo A. Rennert,²²³ sabemos que es necesario el concurso de una guardia de hombres dispuestos a todo, armados con palos, para proteger la recaudación y sobre todo para hacer que paguen los que se creen con el derecho a gratis total y siempre. Costumbre inveterada en nuestro país, que afecta a cualquier espectáculo público y que luego explicaremos mejor, en la comedia afecta especialmente los mosqueteros. ¿Cómo van a pagar ellos, ¿si ya sirven al rey de España? Suben las recaudaciones por una mayor afluencia de gente, y se cotizan al alza los precios de las entradas. Esto es así en un ascenso correlativo al interés que suscitan las comedias en el final de siglo. A esto se une la indudable calidad de las comedias, la profesionalidad de las compañías en la resolución escénica. Por primera vez se desborda la fama de las actrices, y en menor medida de los actores, lo que ocasiona tumultos a la salida por verlas de cerca y poder lanzar requiebros. Esta fiebre por el teatro consolida la colaboración entre los hospitales y los corrales, y decimos corrales y no teatros,

²²² Ibidem, pág. 54

²²³ Cfr. RENNERT, Hugo A. *Spanish Stage in the time of Lope de Vega*, Nueva York, 1909.

porque el teatro en un sentido estricto, en el barroco español, es aquella zona de representación en torno al tablado o el foro, donde se habilitan improvisados cambios de telones y camerinos de transformación entre las bambalinas. El conjunto del recinto es el corral de comedias que, aunque pronto se construyen de nueva planta. La fábrica de mampostería de este este recinto cerrado ya no es un corral que se forma en las traseras de los vecinos de una manzana. Persiste este nombre en recuerdo de las instalaciones provisionales, que aprovecharon el interior de las casas de vecindad que en la estancia trasera hicieron de palco improvisado.

1.10. LA CASA DE LA OLIVERA Y EL HOSPITAL DE VALENCIA

“Los siglos pasados, tanto en Francia como en España no eran muy sensibles con los dementes; los ricos se divertían con ellos y los pobres los explotaban. El Hospital de Valencia organizaba a su costa un espectáculo permanente; se iba a visitarlos como si fuesen animales curiosos; se escuchaban y provocaban sus extravagancias y no marchaban los visitantes sin antes dejar una limosna. Algunos locos daban un mayor rendimiento; así ocurría con un tal Villalobos, que, en los días feriados, predicaba un sermón de una dudosa doctrina. El auditorio, muy aficionado a las ocurrencias de este desequilibrado, aumentaba cada vez más y hacía donativos cuyo total sobrepasaba cada año la suma de 2.000 ducados. Esta explotación de la locura todavía adquiría una forma más desagradable, cuando se exhibía fuera del Hospital, pues la ridiculez natural de los dementes aumentaba al ser grotescamente disfrazados.”

Henri Mérimée, *Spectacles et comédiens à Valencia, (1580-1630)*. Toulouse, 1913.²²⁴

Sanidad y teatro tiene un ejemplo paradigmático en la ciudad de Valencia, un realengo que colma de ingresos a la corona, notable emporio comercial, puerto artificial de creciente envergadura, a finales del Siglo XVI. Este vínculo entre sanidad y teatro cuenta con un amplio recorrido (1582-1750) que son las fechas extremas de creación y destrucción de la casa de comedias de la Olivera, el corral valenciano propiedad del Hospital General, que tuvo momentos de gloria y toda clase de vicisitudes. En Valencia la construcción del teatro fue una iniciativa municipal que impulsa el dispensario resultante de la reunificación (forzosa) de varios sanatorios, que funcionan en la ciudad desde finales del medievo.

La primera adecuación del solar dispuesto para la comedia, de manera harto improvisada, ya lo gestionaron los clavarios electos del hospital. Llamados a formar parte de la administración municipal los clavarios son ediles adscritos a una clase urbana, antecedente de la burguesía comercial, situada en el primer escalón de nobleza, *Ciudadans*.²²⁵ Este grupo de élites urbanas gobernantes es

²²⁴ La edición en español de este libro de Henri Merimée (1876-1927), no apareció publicada en Valencia hasta 2004, por una iniciativa de la Diputación Provincial, que ya había publicado en 1985, en dos tomos consecutivos, la importante tesis doctoral de este hispanista: *El arte dramático en Valencia*. (Nota del autor) Vid. MERIMÉE, Henri. *Espectáculos y comediantes en Valencia (1580-1630)* Institució Alfons el Magnànim, Diputació Provincial de València, València, 2004, pág. 83.

²²⁵ Cfr.: CASEY, James. “De reino a provincia: de la Valencia foral a la absolutista (1609-1707)”, en: *Historia del pueblo valenciano*. Manuel Cerdá (Dir.) Levante el Mercantil Valenciano, Valencia, 1988. Cfr. FURIÓ, Antoni. *Història del País Valencià*. Edicions Alfons el Magnànim, Valencia, 1995.

resultado del esplendor comercial de la Valencia del siglo XV, que se proyecta ya con menor intensidad en el siglo XVI. Están dispuestos a ofrecer sus servicios, asumiendo responsabilidades en favor del interés público, sin percibir por ello retribución y aclaramos esta cuestión porque no cabe considerar a esta élite como funcionarios. Los beneficios intangibles, que se siguen del ejercicio del *cursus honorum* de estas magistraturas curules son palmarios. De hecho el poder de la influencia, la proyección política que comporta la movilidad social y las futuras expectativas de negocio, una vez que concluido el mandato es un atractivo suficiente. A veces las transacción de información privilegiada y la oportunidad de negocio se producen sin esperar a la conclusión de la magistratura. Así muchos mercadean el poder de la influencia en pleno mandato. Los centros de interés para formarse con la intención de optar a estos puestos responden a motivaciones políticas y otras a los que aludimos. No es menos importante la pretensión de estos clavarios y jurados, al querer dotar a los miembros de determinadas familias del prestigio intelectual y ciudadano, una merced intangible. Aquellos que ya han ejercido un mandato como *jurat* tienen la consideración de *ciudadà honrat*. La cumbre de esta recorrido se concreta en llegar al escogido grupo de los jurados (seis magistrados electivos que ratifica la corona a través del Virrey y se obtienen por el famoso método de insaculación. Lo importante en esta elección es estar con el nombre o el número en un saco con la opción de que extraiga la bola una mano inocente.²²⁶

Está acreditada, con numerosos ejemplos, la correlación de fuerzas entre estas las dos actividades vinculadas (teatro público y sanidad) una concatenación que, sin albergar ninguna duda, contribuye a la generación de un incremento de la economía productiva de forma decisiva. La gestión de hospital público y por

²²⁶ La insaculación es un tema crucial en la historiografía valenciana. Asunto bien estudiado, sin pretensión de exhaustividad y para documentar el contexto institucional de la ciudad en relación con la gestión del Hospital General y la casa de la Olivera, referenciamos por orden cronológico algunos trabajos. Cfr. VAÑÓ SILVESTRE, Francisco. "La designación de autoridades por insaculación", en: *Primer Congreso de Historia del País Valenciano: celebrado en Valencia del 14 al 18 de abril de 1971*, Vol. 3, 1976 (Edad Moderna), págs. 189-200. Cfr. BERNABÉ GIL, David. "El control de la insaculación en los municipios realengos," en: *Dels furs a l'estatut: actes del I Congrès d'Administració Valenciana, de la Història a la Modernitat*, València 1992, 1992, págs. 505-510. Cfr. PASSOLA TEJEDOR, Antoni. "Insaculación, monarquía y élites urbanas," en: *El poder real de la Corona de Aragón: (siglos XIV-XVI)*, Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Jaca (Huesca) 1993. Gobierno de Aragón, Zaragoza, 1996, Vol. 2, págs. 291-310. Cfr. FELIPO ORTS, Amparo. *Insaculación y élites de poder en la ciudad de Valencia*. Edicions Alfons El Magnànim, Valencia, 1996.

ende del teatro, es también una medida de interés porque propicia una camino hacia una mejor cohesión social en la medida en que el hospital tiene un componente asistencial, precursor de los servicios sociales al atender a personas sin medios económicos y sin vínculos familiares. Esta política tiene su fuente de inspiración en un tratado del filósofo Juan Luis Vives (Valencia 1492 – Brujas 1540) Encontramos un antecedente de cariz humanista, que ubica en el debate filosófico (hispánico, pero en primer término europeo) la preocupación de la república por el cuidado y la atención de los pobres.²²⁷ Debemos aclarar que esta práctica, que sienta las bases de una gestión de los corrales de comedia, introduce una finalidad social en el teatro profesional. La cesión de una parte de la taquilla al hospital actúa como salvoconducto para transitar por un camino impracticable, plagado de dificultades, festividades religiosas, cierres administrativos a la menor ocasión. Es también una estrategia para lograr la permisión, mediante una acción benéfica que implica un vínculo estable entre la sanidad y teatro, que tiene amplio recorrido y seguimiento, pues se lleva a cabo en muchas ciudades españolas. Juan Luis Vives publica en la ciudad flamenca de Brujas, (1530) el *Tratado de socorro de los pobres*, donde analiza las carencias e indica el camino que los gobernantes deben seguir, para intervenir en favor de los sectores necesitados, entendiendo que la sanidad pública y la beneficencia son necesarios para un mejor gobierno de la república:

[XIV]. “Con este pie, que es tan bueno como antiguo, será gustosísimo, particularmente para nosotros, atender y practicar lo que nuestro Luis Vives, lustre y decoro eterno de nuestra España, discurrió e insinuó en este trabajo

²²⁷ VIVES, Juan Luis (1492-1540) *Ioannis Lodouici Viuis... De subuentione pauperum, siue de humanis necessitatibus libri duo*. Parisiis : ex Officina Simonis Colinaei, 1530. 1 v. ; 8°. Copia digital: Biblioteca Digital Dioscórides (Universidad Complutense) Universidad Complutense, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla. Ex libris ms. del Colegio de la Compañía de Jesús de la Universidad de Alcalá. Ex libris ms. del Colegio de la Compañía de Jesús de la Universidad de Alcalá de Henares. http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro_b.asp?ref=b19295637 Ex libris ms. del Colegio de la Compañía de Jesús de la Universidad de Alcalá. Encuadernado en un volumen facticio. Existe una edición en castellano del siglo XVIII que merece la consideración de fuente secundaria, publicada en Valencia en la imprenta de Benito Monfort en 1781. Para esta investigación hemos utilizado este texto, teniendo presente que el original latino fue escrito por Luis Vives en la ciudad de Brujas en 1526. Cfr.: VIVES, Juan Luis (1492-1540) *Tratado del socorro de los pobres / compuesto en latín por ... Juan Luis Vives ; traducido en castellano por el Dr. Juan de Gonzalo, Nieto, Ivarra*. En Valencia: en la imprenta de Benito Monfort ..., 1781.[4], XXXIV, VI, 250 p.; 4°. Referencias: Palau, 371641. Biblioteca Municipal Serrano Morales, Valencia. Sign.: V-BM-SM, A-8/110. Está edición castellana está digitalizada, partiendo de un ejemplar de Universidad Complutense. Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla. Madrid. Sign.: M-UC-NOV, BH FG 1730. https://books.google.es/books/ucm?vid=UCM5319438168&printsec=frontcover&redir_esc=y&hl=c#a#v=onepage&q&f=false.

ingeniosa y sólidamente., deshaciendo de antemano las preocupaciones y nieblas de algunos que por falta de lectura o de observación las han querido sostener, aun en nuestros tiempos con daño imponderable del público dice con grande acierto que el recoger a los pobres en algunas casas o establecimientos (llámense hospitales, hospicios, o casas de misericordia, de piedad o de caridad) no es contra el derecho natural que cualquiera tiene a su libertad.²²⁸

Para ejemplificar el vínculo entre la sanidad y el teatro nos vamos a servir del caso valenciano y una secuencia temporal concreta. Fue un periodo crítico, de terribles dificultades extremas. La relevancia del teatro barroco valenciano y su proyección en la sociedad está vinculada a la apertura y la consolidación en la ciudad de la que siempre se conoció como la Casa de Comedias de la Olivera. Eduardo Juliá²²⁹ aporta datos sobre las dificultades y la complejidad de la gestión de la sala y aporta un posible plano de planta, a partir de los datos constructivos de los que hay constancia. Se trata de un teatro de fábrica, que evoluciona con paulatinas reformas parciales, que responden a mejorar las necesidades de aforo y adecuar la sala a diferentes formatos de espectáculos, precios y públicos. La Olivera comienza su andadura (sin techumbre, descubierto) como un corral de comedias en precario. Su continuidad y estabilidad económica estaba garantizado por un *Privilegio* real, de 1582, que otorga el monopolio de la actividad de teatro al Hospital General y Real de Valencia y la disponibilidad de recursos económicos estables a esta famosa casa de salud, que es hospital de pobres. Esta componente de estabilidad en la práctica del teatro, se traduce en que pronto se pudo garantizar una temporada teatral estable, con una previsión de contrataciones de compañías teatrales y, lo que es no menos importante, poder estimar unos ingresos anuales en cada Clavería anual, del 30 de junio al 30 de junio, en orden a asumir las partidas del cuantioso gasto corriente del Hospital General. Esta es,

²²⁸ VIVES, Juan Luis (1492-1540) *Tratado del socorro de los pobres*, op. cit. *Aviso al lector*, pág.: XIV. Esta introducción a la obra de Vives, no aparece firmada, pero se atribuye al Arzobispo de Valencia Francisco Fabian y Fuero, casi 250 años después de la edición *princeps* flamenca.

²²⁹ Vid. JULIÀ MARTÍNEZ, Eduardo. "Nuevos datos sobre la casa de la Olivera de Valencia", en: *Boletín de la Real Academia Española*, Tomo 30, Cuaderno 129, Madrid, Real Academia Española, 1950, págs. 47-86

en esencia, la importancia institucional que reviste la Casa de comedias de la Olivera, más allá de cualquier consideración respecto del ocio urbano y la cultura.

Este asunto siempre estuvo en la memoria de los valencianos, sobre todo la de los aficionados al teatro y de su importancia (con nostalgia) se hacen eco algunos autores en el siglo XIX, como Luis Lamarca, pues todavía estaba presente en la memoria lo abrupto de su imprevisto final. La sala fue derribada, estando en buen uso, por el propio Ayuntamiento borbónico que ostentaba la titularidad en 1750, a instancias del arzobispo Mayoral, que estuvo durante varios años empeñado, primero en controlarla y luego en derruirla. Si antes nos deteníamos en la figura de Cotarelo, para establecer el punto de partida de la controversia en España, ahora debemos hacer lo mismo con la figura del hispanista francés Henri Mérimée, realiza un estudio del Arte Dramático valenciano barroco tan completo que sienta las bases para poder estudiar cualquier tema como inicio. El profesor de Toulouse estudia todo lo concerniente a espectáculos y comedias hasta 1630, se detiene en cuestiones relativas a las compañías, las dificultades para llevar adelante las temporadas y explica el funcionamiento de la Olivera.

Henri Mérimée realizó la preparación de su tesis doctoral en Valencia con una estancia larga, pero imprescindible para cotejar los libros de las Claverías. Permanece en la ciudad entre 1905 y 1906, buscando documentación, trabajando en un lóbrego sótano del antiguo Psiquiátrico Provincial Padre Jofré, entre la Avenida de Gaspar Aguilar y la plaza de Jesús, en la confluencia de los barrios de Jesús-Patraix. El Archivo de la Diputación Provincial de Valencia no estaba organizado, ni bien ni mal clasificado, sino de ninguna manera. Era una selva de documentación amontonada sin criterio, en la que el francés debía abrirse paso sin ninguna ayuda. El diputado provincial al cargo del archivo después de acreditarse sencillamente le entregó las llaves del archivo y le deseó buena suerte. El hispanista se empleó con una persistencia loable, trabajando sin asistencia técnica, sobre un centro de documentación que no contaba con personal adscrito. Empleó miles de horas de trabajo, desbrozando las hojas de taquilla, los libros de contabilidad que lo eran de dos clases, los libros de *Farses* y los de *Gastos de comediantes*, reflejados en ambos casos en unas compilaciones contables llamadas *Llibre Major* y *Contrallibre Major*. Los pagos realizados por el clavario, por las

comedias representadas y las expensas por buscar a las compañías en Madrid (*gastos de cercar comediantes*) se detallan en un libro de control interno llamado *Llibre de Albarans*. Hay documentación sobre las obras de mejora del recinto con alguna memoria de obras de mantenimiento.

Henri Mérimée acumuló cuantiosa documentación y tardó algún tiempo en procesar sus datos y reconstruir el proceso de contratación y programación de la Olivera a su regreso a Francia. No logró el doctorado hasta 1913. Su tesis fue leída en la Facultad de letras de la Universidad de Montpellier. El hispanista publicó en lengua francesa sus conclusiones.²³⁰ Se trata de un famoso estudio que hizo época y que dejó este asunto zanjado durante décadas: *El arte dramático en Valencia* (en dos volúmenes) y también un trabajo todavía más importante para nuestro propósito y publicado en 1913 *Espectáculos y comediantes en Valencia (1580-1630)*.²³¹ Del estudio profundo de la economía del teatro se pudieron inducir, en algunos casos, y de probar en otros, una multitud de aspectos de la producción teatral en la época moderna y su impacto en la sociedad, reconstruyendo los repertorios de comedias, la incidencia de las obras y autores en la cartelera, los aspectos institucionales, la conformación de la secuencia de llegada de las compañías y las respuestas, en forma cambiante, de la aceptación o de indiferencia del público, y la prueba concluyente está en los libros con anotaciones de ingresos de taquilla, que se conservan en el Archivo histórico de la Diputación.

El público valenciano que concurría a la casa de la Olivera era variopinto, ruidoso, tumultuario e interclasista, en esto no se distingue del respetable público de otros corrales. Se pudo recomponer una muestra válida de la extracción social partiendo del estudio de los abonos de temporada. Esta mezcla de públicos sirve para determinar la importancia de esta manifestación de la cultura urbana y su enorme potencial como un espacio adecuado para la sociabilidad, que integra a todos los estamentos en un único recinto. Esta cohabitación, codificada y estricta,

²³⁰ Vid. MÉRIMÉE, Henri. *L'Art dramatique a Valencia depuis les origines jusqu'au commencement du XVIIe siècle*, Toulouse, Bibliothèque méridionale. Impr. et Librairie E. Privat, 1913.

²³¹ Vid. MÉRIMÉE, Henri. *Spectacles et comédiens à Valencia (1580-1630)*. Toulouse, Imp. et librairie E. Privat, 1913.

contaba con unos espacios predefinidos dentro de la sala, no es un asunto irrelevante. Con la salvedad de las iglesias, en las que nadie debe estar excluido, aunque algunos disfrutaban de sitial egregio, la casa de comedias es el espacio urbano donde convergen a un tiempo los más vivaces y cultos de la nobleza de título, sesudos y honrados ciudadanos, burgueses con aspiraciones y menestrales con veleidades artísticas, la bulliciosa milicia con sus ruidosas clases de tropa. Por descontado que asiste el clero, incluso abonado, pero sólo vienen los más condescendientes con la diversión. Para que no falte nadie asiste el vulgo: necesitado de esparcimiento, que concurre de pie en la zona más atribulada de la sala. Las mujeres se aposentan detrás de una celosía de madera, un espacio retraído, vedado a los hombres y llamado *la cassola*. Todos prestos en la efervescente y distendida expectación que provoca la aparición de las musas en el tablado de la calle de las Comedias.

En 1646 la Olivera todavía aparenta normalidad. La documentación que hemos consultado muestra como los ingresos, aunque han disminuido en relación con periodos de mayor esplendor, continúan llegando al hospital. El clavario del hospital, una magistratura local de carácter anual, anota puntualmente cada día de función, la recaudación íntegra que se realiza en puertas “per cadires y aposentos.”²³² El *Llibre de Conte y rao* muestra en su *baldufari* un epígrafe fijo que aparece en todas las anualidades, referido a la gestión del teatro y que se llama “farses”. Aparece siempre entre dos conceptos fijos por los que también ingresa el hospital. El asiento contable “Farses” aparece entre las partidas “diners, trobats a difunts”, peculio que se lo queda el Hospital si no lo reclama un heredero acreditado y suelen ser pocas cantidades y “fem de casa”, estiércol y basura orgánica que se venden como fertilizante agrícola y se recoge con esmero. La clavería comienza su gestión el 1 de junio y concluye el 31 de mayo de cada anualidad. Todas las anotaciones están íntegramente escritas en valenciano. En 1645-1646 la clavería la ejerce Pere Antoni Rodrigo, que no concluye su mandato, y le sustituye Dionís Dassio, por fallecimiento del clavario titular. En 1646-1647 la clavería la ejerce Joan Reig, ciutadà En el *Llibre major*

²³² A modo de ejemplo: el clavario de 1645-1646, Pere Antoni Rodrigo, anota: “A 27 de setembre rebí dels aposentos y cadires de dit dia, dotze lliures, setze sous i quatres diners...” Diputació Provincial València. Archivo del Hospital. Conte i rao. Contrallibre major, V-1- 438, fol. 60.

de Conte i raó aparece la partida habitual de ingresos procedentes de la Olivera. La primera anotación del nuevo gestor demuestra que la sala continúa abierta, a pesar de la prohibición decretada en Madrid:

“Al primer de Juny 1646, rebí de la comèdia, de aposents i cadires, divuit lliures i sis diners...”²³³

En ocasiones la suspensión de la función se produce porque no ha acudido público suficiente, esto es un fenómeno curioso, de repente no acude la gente y las causas pueden ser variadas, mal tiempo, publicidad adversa, un estreno fracasado, un acontecimiento político que distrae la atención. :

“A 4 de dit més no hi hagué comèdia per manca de gent.”²³⁴

En otra entrada el clavario anota el estreno de un contrato importante de 100 representaciones, una cifra que resulta sorprendente (con la prohibición total de representar vigente en ese momento en toda la monarquía) en Valencia como si no estuviera pasando nada, cuando la orden de cierre parece que fue firmada con la rúbrica del propio monarca fue comunicada a todas las ciudades con estafeta urgente que contaban con un corral de comedias, y se hizo responsable a través de virreyes y gobernadores, y sin embargo contratando con una nueva compañía:

“A 20 de juny comença a representar Francisco López obligació de cent representacions...”²³⁵

El 10 de marzo de 1647 hay un cambio de compañía y entra una troupe de volatineros, que son como un comodín de la programación cuando una formación artística de teatro está en tránsito y no llega a tiempo para poder sustituir a otra compañía con problemas, de enfermedad o con rupturas artísticas, o disensiones personales, en suma, que entran los saltimbanquis porque se ha producido un incumplimiento de contrato y no se puede improvisar de un día para otro:

²³³ Diputació Provincial València. Arxiu de l'Hospital. *Llibre major de Conte i raó*. Sign.: V-1/441. Fol. 64

²³⁴ Diputació Provincial València. Arxiu de l'Hospital, *Llibre major de Conte i raó*...op. cit. fol. 64

²³⁵ *Ibidem*, fol. 64

“a 10 de març començaren a representar los volantins y rebí treze lliures, tres sous i nou diners... ço és cobrant a quatres diners per persona...”²³⁶

La partida contable de la clavería de 1647 referente a la gestión de la Olivera concluye antes de lo previsto en cualquier otro ejercicio contable, el 9 de abril de 1647, donde comprobamos la última anotación contable de la partida “farses”. En el caso de que hubieran continuado las representaciones la última anotación debería corresponder al final del mes de mayo: “A 9 de dit més prengué lo dit el autor i rebí de aposentes i cadires dos lliures i catorze sous...”²³⁷ La suma de los ingresos de esta partida, en fecha 9 de abril 1647, arrastra un saldo a favor del hospital por la recaudación del teatro: “1545 lliures, deu sous y deu diners.”²³⁸

En principio cabe considerar la fecha de cierre de la Olivera el 10 de abril de 1647, acatando tardíamente el cierre decretado por la monarquía. El cierre de la sala está envuelto por un halo de misterio. La prueba de que se ha producido la encontramos en la interrupción de las anotaciones contables del Clavario, queda claro que deja de haber ingresos, luego no hay funciones. No hay gestiones de contratación porque el alcaide de comedias, que en esta época es Jacinto Maluenda,—responsable directo de la programación— no será comisionado en esta ocasión a Madrid para *visionar* los espectáculos, siguiendo la práctica habitual, que les garantizaba la contratación continuada de compañías y que existiera una previsión anual en la cartelera. Los gastos de estancia del alcaide y los gastos notariales para la realización de contratos con las compañías, en nombre del hospital, siempre se reflejaban en el libro correspondiente (*Llibre de Albarans*)²³⁹

Una consideración adicional sobre el cierre de la Olivera. La orden de prohibición tuvo cumplimiento efectivo e inmediato en los corrales de Madrid. Hay un vacío documental sobre el tema en Valencia. Sabemos de una orden de la corona, porque lo citan varias fuentes indirectas, pero el texto del Decreto está

²³⁶ Ibidem, fol. 68

²³⁷ Ibidem, fol. 69

²³⁸ Ibidem, fol. 69

²³⁹ “Clavería de Pere Antoni Rodrigo, ciutadà, que començà lo primer del mes de juny de 1645 i finirà l’últim de maig de 1646.” Arxiu Diputació Provincial Llibre de Albarans, 1646-1651, (tauler de dates) fol. 76: “Jo, Jacinto Alonso Maluenda he rebut del Sr. Pere Antoni Rodrigo, clavari del Hospital General, 30 lliures per anar a cercar la companyia de Pedro de Rosa, autor de comèdies, i per ser així la veritat.../ 3 d’ agost de 1645.”

hasta ahora perdido. Cotarelo no lo incluye, dice que es seguro que se le dio curso en 1646, pero nunca ha aparecido. En Valencia no se cumplió la orden, y por si acaso, nadie deja rastro por escrito del incumplimiento. La autoridad local lo acata, pero no se cumple, por razones de interés general. En realidad una orden real no se discute, pero el grado de cumplimiento eso ya es otro asunto. Comprobamos en el Archivo de la Diputación que dejan de anotarse ingresos en la contabilidad del hospital. Debemos suponer que el cierre no se verifica, sencillamente, porque no interesa que se cumpla. La ciudad no puede, o no debe, dejar al Hospital General sin una de sus principales fuentes de captación de recursos. Explica que hacen en una administración periférica, es el caso de la ciudad de Valencia, para acatar una orden sin cumplirla, es un misterio que las fuentes documentales rara vez nos proporcionan el privilegio de poder constatar. La llegada de la peste tuvo que precipitar los acontecimientos y fue un acicate. Ante la oleada de celebraciones religiosas procesiones y rogativas, actos de contrición públicos y luminarias, se extiende el miedo generalizado al contagio y la muerte. La Olivera cierra sus puertas. Es la peste y no el *Decreto* la causa del cierre. Para el hospital la suerte está echada.

De la excelencia y la notoriedad alcanzada por el hospital de Valencia, mediante la unificación de varias casas de salud, hasta convertirlo en un Hospital General, en 1512, hay muchos testimonios. Los locos de Valencia, una obra de Lope de Vega, deja constancia de la fama del dispensario valenciano y de la sala de los locos, única en la monarquía hispánica:

Tiene Valencia un hospital famoso
adonde los frenéticos se curan
con gran limpieza y celo cuidadoso.²⁴⁰

El proceso de integración de varios hospitales se desarrolla desde el último tercio del siglo XV y lo llevan a término el *Consell de la ciutat* y los regentes del *Hospital d'Innocents, Folls e Orats*. Los referentes del hospital son incluso literarios, es el caso de la conocida comedia de Lope de Vega, titulada *Los locos*

²⁴⁰ VEGA, Lope de. *Los locos de Valencia*. Hélène Tropé. (Ed.) Clásicos Castalia, Madrid, 2003. El estudio introductorio de la hispanista francesa proporciona datos muy interesantes sobre los avances en psiquiatría en el siglo XVII, partiendo de un praxis médica inspirada ya desde los tiempos del Padre Jofré, que atiende a los enfermos mentales con una dedicación y manutención que incluye el internamiento, en este sentido el Hospital de Valencia practica técnicas pioneras.

de Valencia,²⁴¹ publicada en 1620, en la *Trezena parte de Comedias...* La acción de esta comedia transcurre en la famosa sala de los locos, la primera instalación de tratamiento psiquiátrico conocida en toda la monarquía hispánica. Gaspar Escolano, en la *Década Primera de la ciudad...*²⁴², alude a la importancia de esa institución altruista, renovada en su equipamiento y la confronta, con hipérbole al uso, como una de las siete maravillas del mundo. Desde 1646 el hospital está desbordado por las deudas y en 1647 una oleada pestífera entra en Valencia con una furia inusitada que los más mayores del lugar no recuerdan. La peste conduce al hospital General de Valencia al caos: sin recursos regulares por el cierre de la Casa de la Olivera, a expensas de las dádivas y atenazado por los censalistas, que no cobran el censal, pero se niegan a conceder nuevos créditos.

La gestión de las instituciones no atraviesa una etapa de estabilidad y de prosperidad. La crisis general de los Habsburgo se agudiza en la década de 1640 y Felipe IV se verá obligado a afrontar insurrecciones en varios reinos de la monarquía: Nápoles, Andalucía, Portugal, Cataluña. La revuelta no estalla en Castilla, tampoco en Aragón o Valencia. Es una crisis profunda: política, bélica, metalífera, agraria, pestífera, económica. Este contexto político tan desfavorable contribuye a exacerbar la tensión y la destemplanza ideológica en la sociedad valenciana. En este periodo convulso cualquier incidente favorece las posturas radicales y eso aumenta el tono del lenguaje en la controversia. El avance generalizado de los partidarios de la prohibición afecta claramente a la ciudad de Valencia, donde se forma un núcleo poderoso de enemigos del teatro. Continúa con aspereza la polémica, que ya tenía antecedentes, pero ahora se dota de una mayor agresividad en su tono discursivo: beligerante y agrio. La animadversión

²⁴¹ VEGA CARPIO, Lope de. (1562-1635) *Trezena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio...* En Barcelona: en casa de Sebastián de Cormellas y a su costa, 1620. Madrid. Palacio Real, Biblioteca. Sign.: I.C.299. Contiene las siguientes comedias: *Arcadia. El alcalde mayor. El cardenal de Belén. El desconfiado. El desposorio encubierto. El halcón de Federico. El remedio en la desdicha. La Francesilla. Los esclavos libres. Los españoles en Flandes. Los locos de Valencia. Santiago el Verde.*

²⁴² ESCOLANO, Gaspar. *Segunda parte de la Década primera de la historia de la... ciudad y reino de Valencia / por... Gaspar Escolano...* En Valencia: por Pedro Patricio Mey...: a costa de la Diputación, 1611. Valencia. Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Sign.: XVII/58. "Porque halló la reedificación tan real pecho en todos, que el nuevo Hospital, en la dilatada anchura del sitio de la casa, en la variedad de las enfermerías para distintos males, en la gentileza y primor de las cuadras cubiertas de bóvedas, en la muchedumbre de las camas, en la limpieza de servir, en la diversidad de cuartos y oficinas, y en la abundancia de lo necesario, se puede contar por una de las siete maravillas del mundo."

contra el teatro crece en el primer tercio del XVII. Ahora, llegados los años cuarenta, se emplea una retórica trascendente, dando pábulo a la propaganda apocalíptica: estamos ya en el núcleo central del barroco.

La peste requiere un arresto con el arrojo y la implicación de la ciudad entera. Está probado que el esfuerzo económico que realiza Valencia para hacer frente a la peste bubónica fue una tarea ingente. Los bandos o “crídes” informan a la población y adoptan duras medidas de control para mitigar el contagio. La peste de 1647-1648 es la única a la que se puede calificar como *bubónica*, por su agresividad y extensión. El resto de los episodios de pandemia, —anteriores y posteriores—son enfermedades epidémicas que tienen una catalogación variable e imprecisa, tal como nos indica el historiador de la medicina López Piñero.²⁴³ Hay un control de la guardia de la costa sobre las embarcaciones que arriban, un cierre de puertas en la muralla y fuertes controles de mercancías, llevado a cabo por la guarnición, en estado de alerta, que debe mantener la tensión para conseguir que no entren en el recinto amurallado personas sospechosas de portar la enfermedad.

Hubo un ambiente de gran temor en Valencia. Un miedo a la muerte, de difícil racionalización y el consuelo no encuentra una forma de expresión eficaz. El óbito puede sorprender al cristiano mórbido en la barca de Caronte, estando inmerso en el pecado. El ambiente propicio al esparcimiento, está alejado de las necesidades reales de los habitantes. Las clases adineradas huyen al campo. Los habitantes de una ciudad apestada tienen un sentido providencial de la existencia, que les induce a pensar que la epidemia es consecuencia de la voluntad de Dios, que hace justicia castigando al pueblo de Dios, que se ha entregado al pecado. Esta interiorización general de un castigo divino induce a la sociedad valenciana a mantener una actitud de penitencia, que entona un mea culpa coral.

Amparo Nogales corrobora la importancia del Hospital General en la lucha contra la peste y la repercusión presupuestaria de este esfuerzo, que sobrepasa

²⁴³ Vid. LÓPEZ PIÑERO, José María. “Francisco Gavaldá: adelantado en el estudio social y estadístico sobre la peste”, en: *Revista española de salud pública*, Vol. 80, nº 3, 2006, págs. 279-281.

los gastos habituales en la sanidad municipal. Entretanto el cierre de la casa de comedias de la Olivera se prolonga por espacio de tres años, por la prohibición vigente en toda la monarquía. En el caso valenciano está justificada la medida sanitaria, para no contribuir a la difusión de la pandemia, pero la ausencia de la aportación de la recaudación del teatro se produce en el peor momento posible :

“Cuando la propia Valencia se hallaba presa de la enfermedad, además de las medidas de aislamiento referidas, se ponían en marcha actuaciones específicas dirigidas a descubrir a los infectados y a dar asistencia y tratamiento a los enfermos. Los apestados eran atendidos en el Hospital General y en centros de aislamiento o *casas del morbo* por personal sanitario, médicos, enfermeros, cirujanos y personal de intendencia, recibiendo medicación, cuidados, alimentos y ropas a cargo del gobierno municipal”.²⁴⁴

La autora, en su libro, refiere un caos inicial en la gestión de la epidemia y agrios enfrentamientos entre los niveles y ámbitos de decisión administrativos, enfrentados con los responsables facultativos.²⁴⁵ A finales de julio de 1647 fallecieron varias personas a la vez en una casa de la calle de San Vicente. No se interpretaron los datos como síntomas de la peste y no se adoptaron medidas profilácticas. Con gran celeridad se extendió la pandemia en toda la ciudad. En noviembre se ha producido ya la huida al campo de los sectores sociales más acomodados, con la consiguiente falta de autoridad y peligro de exposición a la delincuencia organizada. Vagabundos y pobres mendicantes se mezclan en las calles con enfermos convalecientes todavía no repuestos. Se constituye una *Junta de Sanidad* con enfrentamientos sobre competencias exclusivas del Consell en la materia y si debe participar, o no, el virrey que intenta zafarse de este embrollo. Una mayoría de los jurados sostienen que es necesaria la participación directa del lugarteniente de la corona para conseguir una carga crediticia de 200.000 libras en censales, autorizada por el rey, para atender las necesidades más perentorias. La paralización de la actividad económica merma los ingresos por las *sisas*, que se recaudan directamente en las siete puertas de entrada a la ciudad por entrar con mercancías de cualquier clase. El conflicto de competencias sigue latente hasta el 8 de febrero de 1648.²⁴⁶ Se sabe de las medidas adoptadas: separación de

²⁴⁴ NOGALES ESPERT, Amparo. *La sanidad municipal en la Valencia foral moderna 1479-1707*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1997, pág.: 73.

²⁴⁵ NOGALES ESPERT, Amparo. *La sanidad municipal en la Valencia...* op. cit., págs. 137-151.

²⁴⁶ *Ibidem*, pág. 139

enfermos, la quema de la ropa de los muertos fuera de la ciudad, (incluida la de los enfermos dados de alta), se prohíbe el vagabundeo y la mendicidad, se aísla a los convalecientes fuera de la muralla en alquerías extramuros habilitadas como enfermerías. En ningún caso se habla de la inoportunidad de las concentraciones, aunque Gavaldà lo crítica abiertamente en su libro. Tampoco hay constancia de una orden expresa de cierre de la Olivera por motivos sanitarios. En septiembre de 1647, apenas consumado el primer verano de la oleada, ya hay mil enfermos ingresados en el Hospital General.²⁴⁷

En 1650 un balance registrado en los *Manuals de consells*, cifra los muertos en 20.000, pero las fuentes difieren y algunas hablan de 47.000. Los gastos ocasionados por la epidemia se computan ese mismo año con una estimación de 113.066 libras y 2 sueldos²⁴⁸. Media ciudad trabajaba en la lucha contra la peste y la otra media estaba enferma. El demógrafo Pérez Puchal²⁴⁹ estima la población de Valencia en el momento anterior a la peste en 50.000 habitantes. Si atendemos a los ingresos de diversa índole, principalmente por censales, y si hablamos de ingresos exclusivos destinados al Hospital General en la Clavería de 1647-1648, el presupuesto asciende a 34.187 libras.²⁵⁰

Hay que ponderar que el presupuesto del Hospital General en épocas de epidemia no es posible cuantificar, el gasto es desorbitado y no da tiempo ni a llevar las cuentas, se compra al día. En realidad se gasta sin control y no hay previsión para una emergencia con la magnitud que comporta la peste. Desde luego que la cantidad necesaria para el funcionamiento normalizado es sensiblemente menor que la empleada en los dos años de peste. Consumado el cierre de la Casa de la Olivera, se produce el colapso en las finanzas del hospital. Después del esfuerzo económico que los administradores han realizado para afrontar los gastos sanitarios de la epidemia la institución está en una monumental bancarrota. Cabe aquí ponderar la importancia de la economía productiva del teatro. Hablamos de recursos económicos nada desdeñables.

²⁴⁷ Ibidem, pág. 141

²⁴⁸ Ibidem, pág. 147

²⁴⁹ PÉREZ PUCHAL, Pedro. *Geografía de la població valenciana*, València, *L'Estel*, 1978, págs. 27-32, cit. por NOGALES ESPERT, Amparo., op. cit. pág. 186, nota 360.

²⁵⁰ Ibidem, pág. 147.

Veamos un ejemplo correspondiente a este periodo en la Claveria de 1645-1646, se anotan ingresos para el hospital por importe de 2.546 libras valencianas y 12 dineros.²⁵¹ Esta cifra se confronta en el arrastre de la última anotación de ingresos, de fecha 24 de mayo, próxima la fecha del relevo del siguiente clavario.

En el caso del monopolio en Valencia, vigente desde el año 1582, con la apertura de La Olivera, las recaudaciones sufragan de manera significativa los gastos del establecimiento, que ostenta la prerrogativa de explotar en exclusividad la recaudación de las salas teatrales. Las taquillas estaban realmente controladas e intervenidas por los delegados del hospital, antes de realizar cada representación. Este control, en la época foral, se ejerce directamente por administradores que gestionan la concesión. En el siglo XVIII la administración borbónica opta por sacar a concurso público la gestión de la Olivera y luego, ya derruida esta sala en 1750, el sistema de adjudicatario continúa en el Teatro de la Balda, delegando la gestión a un empresario de compañía. La documentación del Hospital General de Valencia conservada sobre la materia de teatro es cuantiosa con documentos contables seriados casi completos desde 1582 hasta 1750 —una documentación con sesgo administrativo— en diferentes tipos de libros de contaduría, y está ubicada en el Archivo Histórico de la Diputación Provincial de Valencia. La recaudación casi estable durante una temporada, con un número siempre variable de funciones contratadas, era la norma general. No hubo recaudación en muy escasos periodos, en el que el teatro estuvo cerrado por causas ineludibles: los sábados para guardar el precepto, en otros momentos por la necesidad de obras de consolidación, de reforma o de ampliación, durante los periodos cuaresmales, o prohibiciones generales decretadas por la monarquía, debida a los estados latentes de guerra, enfermedad o luto por la muerte de un miembro de la familia real.

Acuciados por los censalistas, (la deuda del hospital es cuantiosa y viene desde muy lejos) los logreros no tienen ninguna garantía de cobro del censal y todo apunta a una bancarrota controlada en 1649. Los responsables no disponen

²⁵¹ RODRÍGO I DONÍS DASSIO, Pere Antonio. *Llibre de Conte i raó*. Claveria de 1645-1646 del Ciutadà Pere Antoni Rodrigo i Dionís Dassio. Sign.: V-1 -439- farses, fol. 63. Arxiu del Hospital General. Diputació Provincial de València.

de los suministros básicos. La documentación muestra la complejidad técnica que comporta mantener abierta la instalación, pese a contar entre sus dependencias con lavandería, granja, talleres, cocinas, cuadras, farmacia, dispensario y todo lo necesario, pero las compras son inevitables. Los jurados quieren una solución inmediata sobre la prohibición. Demandan, para avanzar en su propósito, una declaración teológica, refuerce el argumentario con una necesaria *auctoritas* ²⁵² la pretensión de abrir la casa de la Olivera, que salve la crisis. Los administradores convocaron la Junta de Teólogos, para romper la pasividad de la dinámica institucional en Madrid y era necesario acelerar el proceso. Nadie firma nada en Valencia en estos tiempos convulsos, ni la propia convocatoria de la Junta de la que no disponemos documentación, ni la selección de teólogos participantes y menos aún se asumen responsabilidad directa en un asunto expresamente prohibido y en una cuestión en la que participa la corte, cuando hay noticias y órdenes confusas. Es este estado de cosas es frecuente la existencia de un desconcierto en cualquier administración que resulta difícil de solventar. Queda manifiesto que la prohibición contra el teatro, aunque las representaciones ya eran, de manera paulatina, consentidas en Madrid a mediados de 1649, no cuentan con autorización expresa y formalmente el cierre de los corrales seguía vigente. El Decreto de Felipe IV, de este gozoso asunto por la reapertura si se conserva copia, y no llega hasta 1650. Lo cierto es que se produce por la fuerza de los hechos consumados pues, de facto, se incumple la prohibición por doquier, la corona se pasa a una posición eutrapélica:

“En esta corte se ha ido tolerando el que haya comedias de historias y en la forma en que el Consejo tendrá entendido; y si este año se permitieren podrá correr en

²⁵² Vid. MORALES FABERO, José. “El estado hegeliano, la auctoritas y la potestas en el estado moderno,” en *Universitas, Revista de Filosofía, Derecho y Política*, Instituto de Derechos Humanos “Bartolomé de las Casas” de la Universidad Carlos III de Madrid. 2019, n^o 29, págs. 140-159. Edición digital: <https://doi.org/10.20318/universitas.2019.4513>. El autor advierte que la auctoritas y la potestas de la tradición jurídica romana, sufre un cambio de paradigma en la época Moderna, pues la reforma protestante cuestiona la autoridad teológica y el poder temporal de la Iglesia de Roma y la infalibilidad del papado sufre un desafío: «el tiempo tiene fuerza de autoridad», ya que la tradición, en el sentido de lo que ha funcionado con anterioridad, tiene un valor, asignándole a la distinción entre la potestas y la auctoritas el acto fundacional de la *civitas* romana: «[...] Así pues, el interés por la posteridad es indisoluble del interés por la anterioridad. No se trata solo de perpetuar lo que siempre ha sido, sino asentar el cambio sobre el continuum temporal [...] La *auctoritas* se despliega siempre en el tiempo, se sitúa simultáneamente hacia atrás, como fuerza de proposición, y hacia adelante, como elemento de ratificación o de validación»

Valencia lo mismo, precediendo su examen y moderación al ejemplo de lo que se hiciera aquí, pues el conceder a los pueblos algún lícito desahogo parece preciso.”²⁵³

El cierre de las salas de representación en 1646 y las dificultades para la conseguir la reapertura en ciudades como Valladolid, Valencia, Zaragoza, y Sevilla, tienen una correlación directa con la suerte que corren los corrales de comedias en Madrid. El tema fue estudiado con mucho detenimiento en 1960 por dos investigadores norteamericanos, cuyos trabajos, de gran calado, sientan cátedra en el análisis del teatro español en la época moderna, se trata de los hispanistas John E. Varey y N.D. Shergold.²⁵⁴ El levantamiento de la prohibición en Madrid es paulatino, primero se consigue autorización para realizar autos sacramentales en 1648, después de haberse denegado los años 1646 y 1647. Calderón de la Barca, con ayuda de otros promotores y con la cesión de una parte de las sisas ordinarias, consigue escribir y montar los autos de 1648 para la festividad del corpus, extendido durante un mes en varios corrales de Madrid.²⁵⁵ La autorización para los autos alienta las intenciones de los que pretenden extender la autorización para representar comedias profanas. El concejo de la villa de Madrid mandó un memorial al rey Felipe IV instando la autorización. El Consejo de Castilla lo estudia y rechaza la petición.²⁵⁶ Varey y Shergold señalan el hecho relevante de que no hay unanimidad en la decisión del Consejo, esto significa que se avanza en el levantamiento de la prohibición:

“Pero existe un documento de la minoría, formada por el presidente y cinco consejeros (entre ellos, D. Lorenzo Ramírez de Prado), que se expresa en sentido contrario. Después de insistir en la licitud de las representaciones, apunta la utilidad grande de la aplicación de lo que procede de las entradas de las comedias que se convierte en el sustento de los Hospitales y socorro y crianza de los niños expósitos que esta Corte y otras ciudades.”²⁵⁷

En el voto particular que ejerce el disidente Ramírez de Prado, según el acuerdo de 7 de mayo de 1648 del Consejo, se señala como testimonio una carta del Corregidor de Valladolid, que hablaba de las necesidades de los hospitales de

²⁵³ CONSEJO DE CASTILLA. *Alzase la prohibición de representar. Decreto de Su Majestad Felipe IV*, Madrid, 1650. Cit. por Cotarelo, pág.:

²⁵⁴ VAREY John E. y SHERGOLD N.D. “Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid: prohibiciones de autos y comedias y sus consecuencias (1644-1651)”, en: *Bulletin Hispanique*. Tomo 62, N°3, 1960, págs. 286-325.

²⁵⁵ VAREY John E. y SHERGOLD N.D., op. cit. pág. 293

²⁵⁶ *Ibidem*, pág. 295

²⁵⁷ *Ibidem*, pág. 295

aquella ciudad.²⁵⁸ Esto significa que los movimientos políticos de las autoridades municipales y de los responsables de cada establecimiento intentan ante distintas instancias en Madrid gestiones, por el momento resultan infructuosas. Se utilizan argumentos consabidos en función del beneficio que se sigue para los hospitales, pero el memorial que se atreve a presentar la minoría del Consejo invoca aquí un argumento muy valioso tácticamente, el de las fiestas que iban a celebrarse en la capital en cuestión de unos meses con motivo de la llegada de la nueva reina Mariana. El 15 de diciembre el embajador de Austria en Madrid supo por un despacho urgente que el matrimonio por poderes se había celebrado en Viena. Felipe IV estaba de nuevo casado, con una sobrina suya adolescente. Una ocasión propicia para decidir el levantamiento de la prohibición.²⁵⁹ Los investigadores americanos acreditan la ruptura profana de la prohibición de representar con motivo de los esponsales del rey, lo que no significa que se levante la prohibición general que no llegaría hasta 1650 por un decreto:

“El 8 de noviembre de 1648 se celebraron en Viena los esponsales por poderes de Felipe IV y Mariana de Austria, y el 17 de diciembre, cuando llegaron las noticias de este acontecimiento a Madrid, hubo luminarias en la capital. El 21 de diciembre de 1648, se hizo en el Palacio la primera representación dramática después de los duelos, estrenando *El nuevo Olimpo, mascara o comedia cantada*, de Bocángel y Unzueta.”²⁶⁰

Lo cierto es que el estreno del juguete escénico *El nuevo Olimpo*, debe acogerse a la permisividad del Felipe IV, muy consolado ante la perspectiva del matrimonio con su sobrina de 14 años, prudente en su entusiasmo ante al hecho de que la producción y su repercusión circunscrita a la corte.²⁶¹ Hasta el propio dramaturgo es funcionario de palacio. La situación fáctica de la prohibición desde

²⁵⁸ Ibidem, pág. 295

²⁵⁹ Ibidem, pág. 296

²⁶⁰ Ibidem, pág. 296

²⁶¹ BOCÁNGEL y UNZUETA, Gabriel (1603-1658) *El nuevo olimpo: representacion real, y festiua mascara que a los felicissimos años de la Reyna ... celebraron la atencion amante del rey ... y el obsequio y cariño de la Serenissima Señora Infante, damas y meninas del Real Palacio ... / escriuialo ... D. Gabriel Bocangel Vnçqueta ...* En Madrid : por Diego Diaz de la Carrera, [s.a.]. [13], 62 [i.e. 42] h. ; 4º. Fecha de la aprobación, 1649. Biblioteca Nacional de España, Madrid. Sign.: M-BN, R/5782, Sign.: M-BN, R/711. Sign.: M-BN, T/24087. M-BN, T/11060. Un ejemplar en: Palacio Real, Biblioteca, Madrid. Sign.: M-PR, I.D.-135 El alcance limitado a Madrid y al evento concreto en el Salón Dorado en el Alcázar explica del hecho de esta que no existan ejemplares en el resto de España, la pieza se imprime para auto consumo de la propia corte. En realidad, la pieza de Bocángel y Unzueta la estrenaron y publicaron sin hacer partícipes del jolgorio al pueblo de Madrid, que no comparte el acontecimiento hasta la entrada de Mariana en la capital.

luego que no concuerda con la legal, que mantiene la proscripción de festejos de cualquier clase. Era pues una situación confusa y la gente estaba cansada de aquel largo periodo sin jolgorio ni diversión. Informado el rey por el embajador de Austria de que estaba casado con Mariana de Austria ordenó sin dilación tres días de luminarias y de cohetes, a cargo del ayuntamiento. Los primeros en incumplir la prohibición fueron los cortesanos por la celebración del nuevo matrimonio. El suceso era de tal importancia política, por la expectativa de conseguir un nuevo heredero que, estando prohibidas las celebraciones, se lanzaron a la vorágine de una producción entusiasta en la calle. Teresa Zapata sitúa un día más tarde que Varey y Shergold, la fecha de la representación palaciega de *El nuevo Olimpo*, con la natividad en ciernes apurando el tiempo, el 22 de diciembre 1648, se produce una función teatral sin actores profesionales. El personal de palacio hace tres años que no participa en ninguna representación. El liderazgo lo asume la infanta María Teresa con la disponibilidad completa de las damas, criados, meninas y no falta una condesa dispuesta a sufragar los gastos:

“Tres días después, coincidiendo con la fecha del cumpleaños de la futura reina, 22 de diciembre, la infanta María Teresa, las meninas y las damas de palacio representan una obra de teatro y una máscara en el Salón Dorado para festejar los 14 años de Mariana, que el monarca había encargado al maestro contador de resulta de la Contaduría General, cronista real y dramaturgo Gabriel de Bocángel y Unzueta. El autor escribió *El nuevo Olimpo*, en la que contaba cómo Júpiter, reconociendo las virtudes de la futura reina, reunía a los dioses del Olimpo en el Palacio Real de Madrid para festejar su cumpleaños, presidido, por no por su suprema deidad, sino por el genio de la infanta, a quien había dotado de su Mente Divina.²⁶²

El 19 de abril de 1649 los mandatarios de la villa de Madrid se muestran decididos a intervenir. Los regidores apelan al rey y deciden el momento propicio para suplicar otra vez licencia para representar en los teatros. En el memorial esgrimen un nuevo argumento, el sustento de las compañías que se han formado

²⁶² ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, Teresa. *La corte de Felipe IV se viste de fiesta. La entrada de Mariana de Austria (1649)*. Universitat de València, 2016. València. Vid. (pág. 91) “El 15 de noviembre de 1649 se produjo fiesta pública en Madrid, jalonada de un despliegue sin igual de arquitectura efímera, para engalanar un amplio desfile a caballo que portaba a Mariana de Austria desde el Palacio del Buen Retiro, bajo palió, hasta la puerta del Palacio Real donde le esperaba Felipe IV. Esta espectacular fiesta pública acaba con los rigores del luto en la corte y deja sin sentido alguno la prohibición de representar. La autora incide en su trabajo en “el estudio de todas y cada una de las decoraciones que transformaron la humilde villa de Madrid en la soñada corte del gran Felipe IV, del Rey Planeta, del Rey Sol, como el monarca cuarto de los planetas, que al igual que Atlas cargaba sobre sus espaldas el enorme peso de la gran monarquía heredera de sus antepasados, los Austrias.”

para que el teatro tenga disponible un repertorio en espera de que concluya la interdicción:

“que por cuanto los comediantes de que se han formado las compañías es necesario dárseles para que puedan sustentarse, se suplique a S. M. y señores de su Consejo sea servido de dar licencia para que se abran los corrales y en ellos se hagan representaciones para que con el útil que se puedan sacar de ellas puedan sustentarse en este intermedio que se hace la fiesta y hagan sobre ello las diligencias que convengan.”

La celebración de las nuevas nupcias de Felipe IV habían logrado el efecto de fulminar los lutos reales y el soberano ya no se resistía a que se pudieran producir comedias en el propio Palacio. Documentación del archivo palaciego prueba que hubo representación de comedias, primero tímidamente, los días 4 y 20 de junio de 1649, y de otra adicional el 25 del mismo mes. Es el momento oportuno para convocar la reunión extraordinaria de teólogos. De nuevo hay fiestas en la corte. La *Resolución* de la Junta del Hospital General de Valencia del 26 de agosto se redacta con la convicción de que ya existen permisos puntuales de representar comedias en Madrid ante solemnidades y por efemérides concretas.

En Zaragoza están también haciendo movimientos muy parecidos a los que se siguen en Valencia, tal vez los administradores estarían poniéndose de acuerdo en una táctica coordinada entre homólogos, en esta ciudad también ha habido episodios de disputa en diferentes periodos.²⁶³ No existen pruebas fehacientes que hayamos encontrado de la coordinación entre responsables de salas de varias ciudades. Por el interés común que tienen deberían estar sabedores de que la prohibición en Madrid atraviesa un momento de indefinición y que se está rompiendo a base de autorizaciones concretas. Es posible que se trate de representaciones palaciegas, o a la concreción de autos sacramentales con motivo de la fiesta del *corpus*. En Valencia nadie se atreve a romper el fuego, oficialmente se siguen los pasos legales y la proscripción se mantienen vigor en apariencia.

²⁶³ GUERRERO, Manuel. *Respuesta a la resolución que el reverendísimo padre Gaspar Díaz de la Compañía de Jesús dio en la consulta teológica acerca de lo ilícito de representar y ver representar las comedias, como se practican el día de hoy en España, donde se prueba lo lícito de dichas comedias, y se desagravia la cómica profesión de los graves defectos, que ha pretendido imponerla dicho reverendísimo padre / su autor Manuel Guerrero*. Zaragoza: por Francisco Moreno, 1743. Alcalá de Henares. Biblioteca Complutense de la Compañía de Jesús de la Provincia de Toledo, Sign.: HUM/375(18), citado por Cotarelo, *Controversias*, págs. 578-579.

Varey y Shergold²⁶⁴ acreditan que el 15 de noviembre de 1649, cuando todavía no se ha cursado hacia Madrid el memorial del *Consell* de Valencia para solicitar el levantamiento de la prohibición, tiene lugar la entrada del cortejo de la nueva reina en Madrid. El pueblo, volcado, aplaude la vuelta de los festejos. Se levantaron arcos triunfales, la multitud participa en las danzas y se representan comedias simultáneas en tabladillos distribuidos por las calles de Madrid, como cuenta un epitalamio dedicado a las bodas:

“Las puntas de las calles ocupaban,
Teatros treinta y seis, que bien dispuestos,
Todos los embarazos rechazaban,
Con atención, y arte estaban puestos,
Para salas de aquellos que danzaban,
Algunos a los cómicos expuestos,
Y todos con festejos diferentes,
Eran la alegría de las gentes.”²⁶⁵

Es muy interesante analizar esta documentación para plantear en nuestra investigación un comportamiento inaudito. En Valencia primeramente acatan la orden de cierre y no la cumplen hasta la llegada de la peste, que en realidad es lo único que les detiene. Luego, bendecidos por el dictamen favorable a la licitud del teatro, deciden abrir la Olivera después de la Junta de Teólogos de agosto de 1649, y sin esperar al Decreto de reapertura. Se adentran en esta aventura por la fuerza de los hechos consumados. Con la ayuda de los norteamericanos Varey y Shergold que tienen controlada la peripecia de Madrid y del Archivo de la Diputación de Valencia, que conserva intacta, casi íntegra la serie de la casa de Comedias de la Olivera estamos en disposición de probar que la reapertura del corral valenciano se materializa de facto, por la fuerza de hechos consumados, sin la autorización de Madrid.

De la misma forma que el cierre se retrasó, hasta bien entrado 1647, y se hizo caso omiso de la orden real, a la que sólo se dará cumplimiento cuando la peste campaba por las calles de Valencia. Efectivamente la *rentrée* en la Olivera se adelanta al 2 de octubre de 1649, cuando ni siquiera ha salido en la valija de la

²⁶⁴ VAREY John E. y SHERGOLD, N.D., op. cit. pág. 302.

²⁶⁵ ANDOSILLA Y ENRIQUEZ, Diego Francisco. *Epitalamio, a las felices bodas de nuestros augustos reyes Filipo, y María-Ana*. Madrid. Biblioteca Nacional. Sign.: R/11453(1) incluido por VAREY y SHERGOLD, op. cit. pág.: 302, nota 70.

corde el memorial de súplica del Consell, que incluye el dictamen favorable de la Junta de los 27 Teólogos. La documentación del Hospital General es concluyente en este sentido.²⁶⁶ “A 2 d’ octubre de 1649 començà a representar en la casa de les comèdies Lope de Figueroa amb la seua nombrosa companyia i la obligació de fer cinquanta tres representacions i deu lliures de premi per cadascuna de les representacions.” De esta forma procede a dar entrada Josep Peris i Roca, *ciutadà*, clavario de 1649-1650, a la primera representación, que pone punto final a la prohibición de facto, con la primera anotación contable en la partida correspondiente de ingresos “farses”:²⁶⁷ “Rebé de la comèdia quaranta sis lliures, deu sous i sis diners. De la porta major: 33.14, dones 6.8.3, cadires 3 .0. 3, aposentos 3.8.” La recaudación de este primer día es un éxito, por una única función, la estimable cantidad de 46 libras, 10 dineros y 6 sueldos²⁶⁸. El regreso de la comedia a la Olivera es fulgurante y los primeros días son arrolladores, el éxito de público se evidencia en la hoja de taquilla. El 17 de abril de 1649 la caja ingresa más de 59 libras, en una única función, y bate los registros diarios de recaudación²⁶⁹: “A 17 de dit [mes] rebé de la comèdia cinquanta nou lliures, cinc sous i quatre diners, açò és, porta major 35.11, dones: 10.17.6, cadires, 8.10.2, aposentos, 4.16.

Es casi un imposible que la compañía teatral del *auctor* Lope de Figueroa estuviera preparada para representar el 2 de octubre de 1649, sin que se hubieran realizado gestiones previas para su contratación en Madrid, al menos desde el inicio del verano de 1649. Incluso es posible que la reserva de fechas para iniciar temporada se hubiera acordado incluso antes. El empresario y director teatral no puede desplazar a su compañía a Valencia sin la garantía de un contrato rubricado en la notaría. Se redactaba siempre en escritura pública ante un notario de la villa de Madrid. Este procedimiento habitual tiene numerosos precedentes, con un reflejo en la contabilidad del hospital en el *Llibre de Albarans*, en la partida “gastos de cercar comediantes.” Hay algo extraño en esta partida de gastos de la clavería de 1649-1650. No figura el habitual abono de los gastos al alcaide Jacinto

²⁶⁶ Diputació Provincial València. Arxiu Diputació Provincial. Arxiu Hospital General. *Llibre de Conte i rao*. V-1/ 448. *Farses*, fol. 62.

²⁶⁷ Diputació Provincial València Arxiu Diputació Provincial, Arxiu de l’Hospital, op. cit. fol.62

²⁶⁸ *Ibidem*, fol. 62

²⁶⁹ *Ibidem*, fol. 63

Maluenda (que oscilan entre 30 y 40 libras) por viajar a Madrid para materializar contratos civiles, acordados por carta previamente. Por lo visto la compañía había aparecido en Valencia sin que nadie la hubiese requerido, ni contratado, lo cual es inusual, casi inverosímil en los usos y costumbres de la profesión teatral en el siglo XVII. En 1649 estábamos ante una situación verdaderamente excepcional. La prohibición ya duraba más de tres años y la subsistencia era una experiencia aterradora. Las compañías debían estar deambulando por la península a la desesperada, contraviniendo la prohibición de representar en funciones privadas y en espacios concertados al margen de los corrales de comedias. No estamos hablando de consorcios inestables de cómicos de la legua. Las compañías que arriban hasta la Olivera son formaciones artísticas estables de un reconocido prestigio, con licencia de su majestad, que trabajan con previsión de fechas en giras programadas y en donde la reserva de las actuaciones se encadena en el transcurso de una temporada. La garantía se materializa a través de contratos protocolizados. A la vista de la documentación parece como si el 2 de octubre de 1649 la compañía se ha presentado en Valencia como por ensalmo y sin contrato.

Naturalmente que esto no es así. Maluenda, funcionario de confianza y experto gestor teatral, quizás pudo haber viajado de incógnito, en el transcurso del verano. Las compañías le conocen muy bien, desde antes de la prohibición, y dan por bueno el compromiso del enviado del que se resume en que van a intentar la autorización de la reapertura de la Olivera. Los gastos de contratación que se produjeron, inevitablemente, no se reflejan en la contabilidad oficial. Si que aparecen tres pagos tardíos, teniendo en cuenta lo que es la práctica normal, abonados al empresario Lope de Figueroa. El primero el 7 de noviembre de 1649, por un importe de 290 libras, por 29 representaciones, a razón de 10 libras de premio por función. El segundo el 12 de enero de 1650, en concepto liquidación de las 24 funciones restantes, de un total de 53 representaciones contratadas. Este pago asciende a 236 libras y 18 sueldos. Hay un tercer pago a Lope de Figueroa el 16 de enero de 1650, por importe de 58 libras y 6 sueldos, con un concepto confuso, que pueden ser unas funciones adicionales hasta la entrada de la siguiente compañía.

La hipótesis que barajamos es la siguiente. Si no hubo contrato en esta ocasión excepcional al menos hubo un compromiso firme, que arriesgaron las partes, por tener un trato comercial habitual. Está probado, pues aparece en los libros de la clavaría de esa década, que la compañía elegida para la reapertura ha trabajado en la Olivera en las temporadas precedentes al cierre. El alcaide Maluenda —esto sí, no pasa de ser una hipótesis plausible— pudo contratar a la compañía verbalmente, no hubo escrituras y sus gastos de estancia se abonaron por otra partida o bien corrieron de su cuenta. Al fin y al cabo, su puesto carecía completamente de contenido desde hacía 29 meses. En ese momento es lógico que el Alcaide arriesgue y que no escatime esfuerzos personales por colaborar en la reapertura. La compañía se presentó en Valencia, según lo acordado les abrieron la casa de la Olivera, se hizo pública su presencia y comenzaron las representaciones el 2 de octubre de 1649.

Entretanto, proseguían las gestiones políticas ante la corte y el Consejo de Aragón, que no consigue nada concluyente, pues es finalmente el Consejo de Castilla haciendo valer su mayor peso específico el órgano que asume políticamente el alzamiento de la prohibición. Crespi ya había sido derrotado públicamente en la Junta de Teólogos y su Retracción no tiene mayor repercusión, ni trascendencia en ese momento. Los administradores del hospital no tienen autorización, pero la esperan. Los festejos de la corte debieron contribuir a que nadie alzase la voz contra la reapertura. La Olivera estuvo pues varios meses funcionando sin la autorización de estreno. Este hecho no tiene importancia desde el punto de vista del buen gobierno, es una contravención de la norma y sin embargo, tiene trascendencia política por el hecho de que no es un empresario de teatro quien se salta la prohibición, se puede personalizar en el Alcaide Maluenda, pero en realidad es una confabulación de la administración del hospital, del clavarío, de los seis jurados, y de la autoridad virreinal. Resulta imposible que el representante de la corona desconociera esta circunstancia. No se puede abrir el teatro sin que la apertura sea de general conocimiento. No hay ningún documento de protesta, o un proceso judicial, que nos indique sanción o un castigo por representar antes del levantamiento y el asunto se dejó correr.

Al inicio de 1650 la tónica varía, ligeramente a la baja, en asistencia de público y descienden las recaudaciones, pero la programación ya no sufre interrupciones en el resto de la temporada 1649-1650. Una breve anotación marginal en el folio 64 dice lacónicamente: “Rosa”, por el nombre de una compañía, esto nos advierte del día en que se produce el cambio de formación.²⁷⁰ “A 18 de dit [gener] començà a representar Pedro de Rosa amb la seua companyia i deu lliures de premi per cadascuna representació o lo que haurà de les portes en que no apleguen a deu lliures i amb la obligació de fer cinquanta representacions” El debut de Pedro de Rosa también es un triunfo, ese día la Olivera recauda en una noche 50 libras, 4 sueldos y 3 dineros:²⁷¹ “A 28 de dit [gener] rebé de la comèdia cinquanta lliures, quatre sous, i tres diners, açò es, de la porta major 35.10.8, dones, 8.4.1, cadires, 3.5.4., aposentos 3.4”. La partida “farses” en este libro concluye con una anotación, el 8 de mayo de 1650. El arrastre arroja una cifra que podemos considerar notable, aunque la deuda pendiente es cuantiosa. El clavario anota la recaudación de la temporada: “A 8 de maig rebí de Jacinto Maluenda dos lliures, onze sous i nou diners de cadires.” Y en la suma final: 3.308 libras 4 sueldos 1 dinero. El pragmatismo del Consell, que ha desplegado una estrategia complicada y en la que ha tenido que implicar a sectores ciudadanos institucionales, eclesiásticos y universitarios se ha impuesto. La prohibición ha terminado, no sin esfuerzos de toda cualidad y la normalidad produce ingresos paliativos a la caja del hospital de nuevo.

Francisco José Sanchis ha estudiado la estructura del Archivo del Hospital General de Valencia. De este especialista en archivística obtenemos algunos datos importantes de las vicisitudes de la historia del Hospital General.²⁷² En el reinado de Fernando el Católico la corona apoya la fuerza legal del momento fundacional del Hospital en 1512, con la aprobación de la decisiva sentencia arbitral, que impulsa reunificaciones casi forzosas de los hospitales gestionados por diferentes instituciones de Valencia. En ese periodo incipiente la corona todavía mantiene una intervención limitada, deja casi todo en manos de los jurados de la ciudad y

²⁷⁰ Ibidem, fol. 64

²⁷¹ Ibidem, fol. 64

²⁷² SANCHIS MORENO, Francisco José. *El Hospital General de Valencia y su archivo (1512-1968) 350 años de información y documentos*. Institució Alfons el Magnànim. Serie Arxius i Documents nº 51. Diputació Provincial de València, València.

se limita a autorizar unas rifas para poder sufragar gastos. El hospital vive de la caridad, y su acción benéfica se predica por todo el reino y de las rentas que otorgan algunas donaciones patrimoniales y servicios encomendados para la salvación de almas. El Hospital General atravesó momentos de extrema dificultad a lo largo de su trayectoria, continúa y sometida a vaivenes, que confluyen con la historia de la ciudad. La institución, máximo exponente de la sanidad valenciana, lo era por la magnitud del esfuerzo de medios técnicos y humanos, su gestión ha sido siempre un tema candente. Una gestión cargada de problemas tan acuciantes y de apariencia insoluble que comporta la necesidad de implicaciones políticas para encontrar soluciones. El hospital, lastrado por las hambrunas, las guerras y por incontables contrariedades, es un cúmulo de problemas. Destacan por su reiteración y su virulencia la sucesivas oleadas del “morbo gallico” en el siglo XVI. La peste, que implica el cierre temporal del teatro, implica guardar con prudencia cuarentena y evitar aglomeraciones humanas. El morbo azota a la ciudad en numerosas ocasiones como refiere Amparo Nogales.²⁷³ El fuego ha sido siempre el enemigo latente de cualquier instalación de envergadura, entre mucha gente junta trabajando alguien cometerá un error fatal. Así, en 1545 se produjo un incendio tan devastador en el hospital, que Carlos V asumió con buen criterio la verdadera magnitud de la catástrofe, Valencia está sin hospital con los maderos humeantes. El emperador decidió, bien asesorado, que estaba en la obligación de intervenir a petición de los estamentos. En las Cortes de 1547 se autorizó “la compra de 2000 cahices de trigo y de 1500 corderos de importación,” con una exención arancelaria especial para esta institución, que es como subvencionar casi la mitad del precio.²⁷⁴ Eximente fiscal otorgada para ese ejercicio y para el siguiente, como señala Ricardo García Cárcel.²⁷⁵ Además de la necesidad de la

²⁷³ Amparo Nogales indica: “...la documentación estudiada proyecta un estado de preocupación crónico, que parece ligar a la sociedad del siglo XVI con el fenómeno constante de la terrible enfermedad. En ocho de los años que abarca este periodo [1509-1557] (1509, 1510, 1519, 1523, 1524, 1530, 1531 y 1557) la peste se abatió sobre la ciudad de Valencia. Y al menos en otros nueve años acuciaban las epidemias, bien en lugares cercanos, o en poblaciones con las que se mantenían relaciones comerciales, que obligaban a tomar medidas preventivas para protegerse de su posible contagio.” NOGALES ESPERT, Amparo, *La sanidad municipal en la Valencia...*op. cit. pág. 91.

²⁷⁴ SANCHIS MORENO, Francisco José. *El Hospital General de Valencia y su archivo...*op. cit. pág. 143. Nota 324.

²⁷⁵ GARCÍA CÁRCCEL, Ricardo. *Cortes del Reinado de Carlos I*, Departamento de Historia Moderna. Universidad de Valencia, Valencia, 1973 págs. 40 y 77. Cit. por: SANCHIS MORENO, Francisco José. *El Hospital General de Valencia y su archivo...*pág. 143.

urgente reconstrucción del inmueble, en el siniestro se destruyen equipamientos, quedando casi por completo interrumpida de la prestación.

Durante el reinado de Felipe II la intervención sobre el hospital es más contundente por parte de la corona. Concede el derecho de amortización a una deuda de 3.000 ducados en manos de los censalistas y más tarde a otra de 3000 libras. En 1585 el monarca otorga al hospital valenciano la consideración de “miserable”, algo importante y que no deja de ser un gran beneficio en orden a la exención de tasas judiciales. En lo sucesivo, la institución ya no tendrá que hacer dispendio alguno en gastos derivados de ningún procedimiento judicial. O dicho de otra forma, el escurialense le concedió los beneficios de la justicia gratuita a una entidad que estaba siempre metida en pleitos, para hacer valer sus derechos patrimoniales y rentas, también por impagos reiterados. Es frecuente que alguien no pague el abono de temporada en la Olivera, por una silla preferente o por un palco. Una suma respetable que el hospital reclama ante los tribunales sin dudar. Con Felipe II la intervención real avanza, también el apoyo. El teatro resultó un ingreso de carácter ordinario en las finanzas de la entidad benéfica, un paliativo para conjurar una pléyade de problemas que lastran la gestión del dispensario.

Luis Lamarca en un breve ensayo didáctico sobre la historia material del teatro en Valencia, titulado: *El teatro en Valencia, desde su origen hasta nuestros días...*²⁷⁶ Esta es la fuente más acreditada de la conformación del Privilegio Real del hospital General que ostenta en primera instancia desde 1582, por iniciativa de los administradores, que recurren al Virrey de Valencia, el Conde de Aytona. Mediante un dictamen (que no hemos encontrado) le formulan la petición del conocido como *Privilegi de les farses*, que faculta al hospital para cobrar al promotor de cualquier espectáculo público en Valencia. Esta iniciativa, que contaba por el impulso de los jurados fue aceptada por el lugarteniente general de la corona. Así comienza la exclusividad sobre las comedias, que adquiere rango legal, cuando el privilegio fue confirmado por Felipe II en las sesiones de Cortes

²⁷⁶ LAMARCA, Luis (1793-1850) *El teatro de Valencia, desde su origen hasta nuestros días* / por D. Luis Lamarca. Imprenta. J. Ferrer de Orga, a espaldas del teatro. Valencia, 1840. 78 pág.; https://bivaldi.gva.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?posicion=1&path=1003969®istrado=0&load=0

de Aragón, Cataluña y Valencia.²⁷⁷ Las asambleas legislativas fueron celebradas en convocatoria conjunta en Monzón (1585), pero de forma separada y sucesiva como en otras ocasiones, pese a las reticencias de los estamentos, para ahorrar convocatorias y desplazamientos al monarca. El privilegio del hospital adopta la estructura habitual de un fuero aceptado por su majestad, que se convierte en ley por la fórmula ritual: “plau a sa Magestad” como fuero de obligado y general cumplimiento.²⁷⁸ El rey, que en el desarrollo particular de las sesiones de Cortes Valencianas había recibido el 26 de noviembre de 1585 la promesa de entrega de un escudo donativo de 100.000 libras de los estamentos valencianos, firmó el fuero del privilegio del hospital y de paso perdonó algunos delitos.²⁷⁹ Este segundo periodo del reinado de Felipe II conforma la estructura financiera y legal del hospital para el resto de la época foral. En este sentido, se autorizaron limosnas especiales, así como la importante prerrogativa por la que la institución pudiera aceptar donaciones de rentas y bienes inmuebles a título de herencia, operaciones supervisadas por el gobierno de la ciudad a través del Racional.²⁸⁰

El vínculo entre la sanidad y el teatro aporta datos concluyentes desde la perspectiva de una historia social de la cultura, aunque debemos aclarar que el privilegio del hospital no es una patente exclusiva únicamente para la casa de comedias. Es mucho más. Aplicado en sentido extenso, el privilegio afecta a la

²⁷⁷ LAMARCA, Luis (1793-1850) *El teatro en Valencia...*, op. cit., pág. 16: “Como quiera que fuese, lo que no tiene duda es que esta diversión se hizo con el tiempo muy productiva, pues en el año de 1582 hallándose el hospital agobiado de necesidades, consideraron sus administradores que podrían subvenir a ellas si se concedían a dicho establecimiento las utilidades de la casa de comedias. Con este objeto dirigieron una exposición al Conde de Aytona, que a la sazón era virrey o lugarteniente general del Reino de Valencia, y este con fecha 15 de septiembre del mismo año expidió un privilegio para que los representantes que de varios puntos acudían a esta ciudad no pudiesen dar sus funciones en otra parte que en la casa o local que de la administración del hospital les señalase, cuya concesión fue confirmada por las cortes de Aragón en 1585.”

²⁷⁸ *Ibidem*, pág. 60, nota 14. Luis Lamarca publica el texto en valenciano del privilegio del hospital convertido en fuero por Felipe II: “Item, que V. Magestad sia servit confirmar lo privilegi concedit per lo lloctinent general de V. Magestad, al dit Hospital general, circa las casa de les farces, iuxta la serie y tenor del dit privilegi: Plau a sa Magestad. Frígola, Vice Cancellarius.” Cortes de Monzón de 1585, folio 15, b^{to} [buelto]

²⁷⁹ Es poco dinero si lo comparamos con los aragoneses, que hicieron un donativo de 400.000 libras jaquesas y sobre todos de los catalanes que salieron con una promesa de entregar 500.000 libras barcelonesas a la corona. Los estamentos valencianos lograban salir casi indemnes en el desarrollo de las asambleas legislativas en Monzón en ese periodo. (Nota del autor) Cfr.: MATEOS ROYO, José Antonio. “Instituciones representativas y reformas fiscales: cortes y servicios reales en la Corona de Aragón (1510-1604),” en: *Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante*, n.º 36 (2018), págs. 10-43.

²⁸⁰ SALVADOR ESTEBAN, Emilia. *Cortes Valencianas del reinado de Felipe II*, págs. 48, 96, 105-106. Cit. por SANCHIS MORENO, Francisco José. *El Hospital General de Valencia y su archivo*, pág. 143. Nota 324, in fine.

organización de todos los espectáculos públicos que se celebran. La recaudación, aunque será una partida de ingresos importante para el hospital, con cifras relevantes en el siglo XVII, es en situaciones normales un ingreso ordinario, lo que no implica que los clavarios puedan contar con una estimación anual de ingresos estables. El cargo en taquilla sufre altibajos, en primer lugar por la fugacidad del éxito, que es esquivo, pues una comedia a veces triunfa en Madrid y aquí fracasa. En la gestión pública de un recinto teatral se relajan los objetivos económicos y se atiende más a cumplir objetivos políticos de los que gestionan la institución que a la obtención de rendimiento. Muchos en la ciudad profesan aires de alcurnia exenta de obligaciones y no pagan el abono por dádivas, limosnas y supuestos servicios prestados a la institución. Por los resultados económicos no se aprecia que exista un celo obsesivo en los administradores, para luchar contra el inefable vicio de pedir. Sometidos a las presiones de todo tipo para entregar sillas y aposentos de invitados, los clavarios no se imponen para poner orden que pasa por la virtud de no dar. Cuando la gestión del teatro, pasado mucho tiempo, evoluciona hacia una privatización de la comedia y tiende a entregar a manos de un empresario por una arriendo, la gestión es más eficiente en las inversiones, más comedida en los dispendios y mucho más exigente en la dejación por los ingresos. El hospital cobra así una cantidad fijada en la subasta por la tasa de ocupación que compromete al concierto con el empresario.

La gestión de la casa de la Olivera no aprovecha toda la potencialidad que podría haber obtenido, en función de que existe una cierta laxitud con la taquilla. Aparecen dificultades propias de la gestión de un sector productivo poco exigente con los balances. Por su carácter público está expuesto a los inevitables imponderables del protocolo de la ciudad. Es fácil quedar bien con un forastero para un asunto o negocio personal, con el dinero que en realidad es de otros y tiene un mejor destino. Los propios empleados del Hospital General consiguen invitaciones para la comedia, como si fuese un emolumento complementario a su condición de empleado. Los políticos de la élite gobernante de *ciutadans*, que hacen valer su condición de patronos de la institución. En suma, que hay mucha gente que entra al espectáculo sin pagar, además de la insolencia de las clases de tropa que entraba arrollando en puertas. La comedia barroca es un instrumento adecuado para canalizar la beneficencia hacia el hospital. Es también una

herramienta política de la que se apropia el poder local para celebrar un encuentro informal y la vez productivo para los usos de una sociedad estamental, que aquí atempera su rigidez.

Aparecen en la documentación del hospital cuantiosos gastos por obras de adecuación del inmueble, inversiones que requieren acudir al crédito, que cuestan muchas anualidades para amortizar, y a veces la deuda queda cronificada durante décadas en manos de censalistas, que forman parte del propio elenco que participa en la insaculación. La instalación requiere el mantenimiento de los recintos, materiales escénicos de tramoya, que no son la utilería, vestuario y telones que aporta la compañía. Una merma considerable de ingresos se ocasiona por la morosidad del respetable público. Se ofrecen, lugares preferentes para los abonados, pero no se consigue mejorar la recaudación y acarrea una atención especial para mantener las reservas y reticencias no exentas de la insolencia propia de la morosidad, al intentar saldar compromisos de pago de abonos por requerimiento. La documentación muestra pleitos civiles todas las temporadas por impago de abonos de palcos y sillas concertadas. Cuanto menos el hospital tiene la condición de "miserable". Los hospitales pleitearon en multitud de ocasiones en todas las ciudades, por hacer valer sus derechos cuando alguien intenta eludir el privilegio real que les concede la exclusiva. Es por este motivo que al formular la acusación judicial empleaban los abogados del hospital una escogida invectiva, así argüían que el empresario que actuaba incumpliendo la exclusividad de la benéfica institución se dedicaba a "hurtar a los pobres", una verdadera atrocidad, pues la caridad está en la base de la doctrina moral cristiana.

Francisco José Sanchis aclara el extenso alcance del privilegio del hospital valenciano: las comedias en la casa de farsas, las corridas de toros, un espectáculo carísimo, lo era antes y lo es ahora, por las adquisición de reses bravas, los emolumentos de diestros y las cuadrillas. La tauromaquia, que cuenta con parecidos enemigos que el teatro, que comparten aversión a ambos espectáculos, se celebra en varios recintos periféricos hasta llegar al coso de la calle Xàtiva. Los bailes de máscaras son un acontecimiento social, adquieren una gran dimensión desde principio del XIX. El juego de pelota, al que alude el *Tesoro* de Covarrubias,

ya desde su edición de 1611.²⁸¹ Es el juego de pelota deporte tradicional en España, de honda raigambre vasca, con tradición y especificidad en el caso valenciano, que mueve a la gente a los trinquetes, o en calles y plazas partidas improvisadas, al hilo de la singularidad y fama de los pelotaris. A esto se añade la fiebre de los apostadores compulsivos y la avidez de los corredores de apuestas. Luis Vives, que por valenciano conoce el juego lo reencuentra en su estancia en París y lo cita en unos sus *Diálogos*.²⁸² Estos espectáculos pagan una tasa variable que puede suponer hasta 200 reales al hospital valenciano. Asumido el canon fijado por promotores profesionales, cada sesión integra un programa de partidas escogidas como desafíos. Hay taquilla en el trinquete, pero no hay taquilla en la calle, por la imposibilidad de controlar el acceso de público, pues de habilitar el cierre de las calles podría resultar más lo comido por lo servido. El público en la pelota, si paga, paga poco, cumple el papel del fervor propio de la figuración distinguida. Lo en verdad importante para los organizadores son las apuestas y para el hospital es un espectáculo y por su reconocido *Privilegi* genera ingresos.²⁸³

²⁸¹ Vid. OLLAQUINDIA AGUIRRE, Ricardo. "El juego de pelota en el Tesoro de Covarrubias," en: *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, año n^o 24, n^o 60, 1992, págs. 289-294 "Al comentar la palabra juego, nos da la primera sorpresa. Como ejemplo de juego varonil, pone solamente el de pelota. Después de definirlo: *Es el juego un entretenimiento o pasatiempo necesario a los hombres que trabajan con el entendimiento para recrearse y poder volver a tratar con nuevos bríos las cosas de veras.*" [pág. 289]

²⁸² Vid. OLLAQUINDIA AGUIRRE, Ricardo. "El juego de pelota... op. cit. pág. 290: "Una de las citas literarias más famosas pertenece a Luis Vives (1492-1540). En uno de sus *Diálogos* se compara el juego practicado en los trinquetes de París y de Valencia. Luis Vives era valenciano y estudió en la capital francesa, habiendo conocido personalmente el *Trinquet del Miracle* y el *Jeu de Paume*."

²⁸³ "Entre estas vías que proporcionaban recursos económicos destacó la concesión en exclusiva del derecho a representar comedias, corridas de toros, bailes de máscaras, y los juegos de pelota. El valor de estos ingresos fue importante en su conjunto, pero también implicaban importantes gastos y en algunos casos no se podían explotar con toda eficiencia. Este era el caso por ejemplo de la Casa de Comedias, pues bastantes localidades se repartían gratuitamente a autoridades y personal de la casa y los impagos de palcos y sillas en la misma se demostraron de muy difícil cobro. Las obras, alquileres y construcciones de edificios también implicaron muy importantes desembolsos." Vd. SANCHIS MORENO, Francisco José. *El Hospital General de Valencia y su archivo*, op. cit. pág.

1.11.- Y UN DEBATE ESTÉTICO: LA PRECEPTIVA DRAMÁTICA

[...] “¿Y quién me acusará ahora a mí, que emprendí escribir doctrina fuera de mi principal y primera vocación, si lo hice movido de honesto celo? Sabe Dios ha muchos años deseo ver un libro desta materia sacado a luz de mano de otro, por no me poner hecho señal y blanco de las gentes; y sabe que, por ver mi patria florecida en todas las demás disciplinas, estar en esta parte tan falta y necesitada, determine á arriscar por la socorrer. [...] Dirá acaso alguno: «no es la Poética de tanta sustancia que por su falta peligre la república». Al cual respondo que lea, y sabrá la utilidad grande y mucha doctrina que en ella se contiene. ¿Mas para qué, lector, te canso con esta apología? si sabes que Apolo fue médico y poeta, por ser estas artes tan afines que ninguna más; que si el médico templa los humores, la Poética enfrena las costumbres que de los humores nacen.”

Al lector. De Filosofia Antigua Poética. ²⁸⁴ Alonso López, “el Pinciano”. Madrid, 1596.²⁸⁵

No resultaría este intento hacia un estado de la cuestión viable, ni siquiera prudente, si por razón de la brevedad, acaso se tuviera que omitir por hacer las cosas de cualquier manera ay dejar de contar algo sobre el conflicto estético. Un análisis somero del debate ético, consustancial a esta investigación y que tiene que dar cuenta por necesidad de la existencia de la preceptiva poética española. El hecho de concluir una recapitulación sobre el conflicto sobre la licitud, nunca podría exonerarnos de hablar de la pugna estética y de la normatividad poética. Y al decir poesía, queremos decir teatro, pues resulta la poesía una herramienta casi universal de la construcción en la dramaturgia de época moderna. Así pues, hubo un conflicto ético en el Renacimiento, el Barroco y la Ilustración y otro de naturaleza estética. Hemos convenido llamar a esta guerra de papeles inflamados la controversia sobre la licitud moral del teatro. Pero hubo también un conflicto estético, con un recorrido casi igual, en cuanto a longevo y prolijo desde luego. En cierta medida es una discusión irresoluble. El conflicto estético atraviesa las tres construcciones culturales aludidas y nos explican, cómo buenamente pueden, la existencia de algunas categorías de representación de objetos históricos en el tiempo moderno.

²⁸⁴ LÓPEZ PINCIANO Alonso. (1547-1627) *Philosophia antigua poetica del doctor Alonso Lopez Pinciano, Medico Cesareo : Dirigida al Conde Ihoanes Keuehiler de Aichelberg*. En Madrid : por Thomas Iunti, 1596. Descripción física:[8], 535 p.; 4º. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign. V-BU, Z-7/77. Disponible versión digital en RODERIC: Universitat de Valencia: https://roderic.uv.es:8080/somni.php?url=http://weblioteca.uv.es/bdigital/Z_7_77/00000

²⁸⁵ Pinciano es el gentilicio de los naturales de Valladolid. El médico y crítico literario Alonso López agregó a su nombre el apelativo de su origen que quedaría para la posteridad

Marc Vitse califica a la preceptiva española de los últimos Habsburgo como un debate “relativamente pobre, coyuntural, fragmentario y asistemático.” Le resulta insuficiente porque lo compara con Francia, donde hubo una serie de tratados y de análisis teóricos en los que intervienen muchos más escritores y con mayor dedicación los dramaturgos. A cambio de esto, digamos sin riesgo de incurrir en un error, que el teatro español fue mucho mayor en cantidad y calidad. Es cierto que el corpus de los autores de comedias tuvo enfrentado un elenco de teólogos desplegado para dilucidar el conflicto (ético) sobre la licitud moral, que contenía una palestra de autores y recursos de imprenta en España sin parangón. Esta batalla sostenida explica que en España el teatro fue más poderoso que en Francia e Italia, dicho esto sin ningún ánimo de fervor nacional.

Es evidente que Guillem de Castro fue siempre más conocido en Francia que en España, gracias a *Le Cid*, que transporta al teatro francés Pierre Corneille. Este caso sirve de utilidad para comprobar una transformación substancial de la fuente primigenia, que en el caso francés sitúa a la protagonista femenina (Doña Jimena) como el eje principal de la acción dramática. La traducción no sigue ninguna regla y la adaptación consigue derroteros inesperados al no incorporar, ni la métrica ni el argumento español, que en el texto francés respira mejor que en Guillem de Castro y no por las consabidas reglas aristotélicas.²⁸⁶ Al teatro español barroco, con más textos en cuanto a magnitudes que texturas definidas, le pasa como a cualquier fenómeno de masas anegado por el laurel del éxito. En función del impacto tiene la emergencia de los contrarios que brotan sin remedio. Al tiempo que estalla, con el triunfo todo se complica hasta perder el control. Es consustancial a la actividad artística, el hecho de que cuanto más importante eres, más detractores tienes. Y es que a la causa por la moralidad en busca de la censura, se le une la batalla estética por la ausencia de las pretendidas reglas aristotélicas, que no son sino ficción idealizada, que consagran las traducciones renacentistas italianas de la famosa *Poética* del Estagirita. En verdad, la parte de la tragedia se conservó, y la parte de la Comedia es una fabulación de rigoristas.

²⁸⁶ Cfr. SERRANO DEZA, Ricardo. “De Las mocedades de Castro al Cid de Corneille,” en: *Atalanta: Revista de las Letras Barrocas*, Vol. 7, n.º. 2, 2019, págs. 190-205.

No aparecen en las copias griegas y latinas las reglas en cuestión, en la parte del libro de Aristóteles que ha sobrevivido.²⁸⁷

Decíamos de la preceptiva coetánea del siglo de oro, que podría resultar un corpus escaso, es cierto que en cuantificación es limitado. Pero son trabajos de gran calidad literaria. Esta carencia que señalan la crítica es una apreciación circunstancial, ante un corpus estético español que si resulta menguado, será tan solo en primera apariencia. Los dramaturgos hispanos nunca se detuvieron tanto en analizar las reglas de la poesía como en otros lares. Es cierto, que los españoles escriben mucho más teatro que teoría del teatro. Cuando lo hacen, teorizan con tiento y mayor concisión que en los tratados de estética, que resultan categóricos. Lope de Vega pulveriza los registros y las normas y con el resto, casi en única tendencia se impone. Acaban todos por derivación hacia la fórmula del fénix: se convierten primero los pre-lopistas valencianos, y le siguen en acatamiento los lopistas madrileños consumados. Dramaturgos todos, se prodigan con prudencia en justificaciones perentorias: prólogos, loas, dedicatorias y discursos breves.²⁸⁸ Es frecuente que lo hagan con mayor impronta algunos eruditos de la estética. Estudiosos a conciencia del arte poético, están muchos más preocupados de la construcción del lenguaje, que de la fuerza motriz de la materia lingüística, que implica una acción dinámica, que eso es el teatro en definitiva. ¿Qué duda cabe?, ninguna en cuanto el orden de los factores. Sin duda antes hubo poesía que preceptiva. Los preceptos de la literatura grecolatina —coloquialmente, reglas aristotélicas— dicho esto así para entendernos, a menudo están propuestas y aceptadas por los autores en la Loa, cuando acto seguido se procede a saltarlos limpiamente. Lo que sí es absoluto y cierto es, que las reglas aristotélicas generan

²⁸⁷ “Es significativo que, para la época de nuestro médico, ya se había establecido casi como un dogma la regla de las famosas tres unidades de tiempo, de lugar y de acción, que no está prescrita para nada en el texto aristotélico original, sino que surgió como producto de las interpretaciones de los editores y traductores italianos, muy en especial de Castelvetro; en manos de los franceses como es de todos sabido, ese falso dogma devino su religión dramática. Como también es de todos sabido, lo mejor que pudieron hacer Lope y sus paisanos contemporáneos, así como Shakespeare y los suyos, fue ignorar estos preceptos y otros varios que, por lo demás, no se hallan realmente en la letra original de los textos clásicos tan invocados por la crítica renacentista.” Vid. CONTRERAS SOTO, Eduardo. “Los nuevos ante los antiguos, como siempre,” presentación en: *Epístolas sobre el arte dramático (De Filosofía Antigua Poética) de Alonso López Pinciano*. Universidad Nacional Autónoma de México UNAM, México D.F. 2006, págs. 7-28. La cita en las págs. 18-19.

²⁸⁸ Cfr. PINO, Rosa María. “Apuntes sobre una función preceptiva en las loas,” en: *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana: Loas completas de Bances Candamo: estudios y ediciones críticas* / coord. por Ignacio Arellano, Kurt Spang, Carmen Pinillos Salvador, 1994, págs. 81-101.

algunos arquetipos que constriñen los temas, las tramas y la movilidad. Estamos en definitiva ante una construcción intelectual, que plantea una conflictividad por la exigencia de un tamiz. Incide los preceptistas en rechazar la creación literaria, cuando no está verificada por el cumplimiento de la norma. También es congruente aceptar que este interés por el arte tiene un laudable cariz científico, como señala Russell P. Sebold:

“Los autores de artes poéticas insisten casi a una en el hecho cronológico de que se compusieron grandes obras poéticas (Homero) antes que se legislaran las reglas de la poesía (Aristóteles) porque los preceptos derivan de la naturaleza, en los varios sentidos del talento natural, de la naturaleza del idioma, de la naturaleza del género literario manejado, de la naturaleza del acto creativo y de la naturaleza mundo, que es el objeto de la imitación en todos los géneros poéticos. El liberalismo inherente a tal postura se revela por los términos con que los preceptistas y los poetas hablan de la relación entre la naturaleza y las reglas de la poesía: éstas son observaciones realizadas sobre aquélla, y las reglas nacen por la experiencia, en el sentido de experimento. Evidente actitud científica ante la poesía, y el poeta original descubre preceptos nuevos en la naturaleza de igual modo que el hombre de ciencia descubre nuevas leyes de la física en la naturaleza.”²⁸⁹

Debemos aclarar que nuestro provecho en la preceptiva española no resulta de un afán simplista, recaudatorio en lo erudito. Y por esto decimos unas breves palabras. El conflicto ético (la licitud) y el conflicto estético (la preceptiva), dejando claro que estamos en el ámbito circunscrito al teatro, guardan entre sí, una relación concomitante y se explican el uno por el otro. Vemos con insistencia en varios autores un extraño argumentario, al señalar con reiteración un argumento que postula una idea de supremacía de la literatura, y así vienen a decir sin disimulos: que la Comedia es más necesaria y conveniente que la propia Historia. Cuestión esta hartamente discutible. Se trataría de reafirmar la superioridad de la poesía dramática, sobre la existencia de la verdad histórica. Para demostrar esta falacia los autores hacen valer un aforismo aristotélico, de un calado contrastado desde hace siglos a base de su insistencia de uso en el tiempo: *Quo fit ut sapientius atque praestantius poesis historia sit*. “Por lo que la poesía es más filosófica y más elevada que la historia.”²⁹⁰

²⁸⁹ SEBOLD, Russell P. “Antes hubo poesía que preceptiva. Orígenes y liberalismo de la poética clásica,” en: *Salina: revista de lletres*, n.º. 16, 2002, págs. 109-116. La cita en la pág. 109.

²⁹⁰ Vid. ARISTOTELES. *Poética*, IX, 1451^a.

Capítulo 2. LOS TEXTOS DE LA CONTROVERSA

2.1.- LA TIPOLOGÍA TEXTUAL: UN DESPLIEGUE POLISÉMICO

“Come atropelladamente el día de fiesta, el que piensa gastar en la comedia aquella tarde. El ansia de tener buen lugar, le hace no calentar el lugar en la mesa. Llega a la puerta del teatro y la primera diligencia que hace es no pagar. La primera desdicha de los comediantes es esta: trabajar mucho para que sólo paguen pocos. Quedárseles a veinte personas con tres cuartos no era grande daño, si no fuese consecuencia para que lo hiciesen otros muchos. Porque no pagó uno, son innumerables los que no pagan. Todos se quieren parecer al privilegiado, por parecer dignos del privilegio. Esto se desea con tan grande agonía, que por conseguirlo se riñe, pero en riñendo está conseguido.”

Juan de Zabaleta, *El día de fiesta por la tarde*. Cap. 1. La comedia, Madrid 1660.

Este relato costumbrista es un antecedente, porque se avanza al esplendor del costumbrismo, citamos una obra de gran éxito en su momento, que luego será imitada y valorada cuando la literatura costumbrista rebrota. Esta obra es el presagio de una visión crítica de la sociedad española, plagada de costumbres que el autor considera los defectos nacionales. Juan de Zabaleta es un notable prosista —y un fracasado dramaturgo, pese a ser un experto— describe minucioso los prolegómenos de una representación en un corral madrileño y lo representa con fidelidad y verosimilitud. Con todo el detalle y criterio propio del que en verdad lo ha vivido en primera persona. Se evidencia que ha sido un espectador asiduo, asistiendo a la representación en innumerables ocasiones. En su narración, titulada, *el día de fiesta por la tarde*,²⁹¹ el escritor madrileño, resulta un verdadero adelantado del costumbrismo decimonónico.²⁹² Juan de Zabaleta, con otros escritores como Antonio de Liñán Verdugo,²⁹³ advierte de los peligros de la vida en la villa y corte. Es el caso también de Fulgencio Afán de Ribera, que escribe

²⁹¹ ZABALETA, Juan de (1626-1667) *El día de fiesta por la tarde: parte segunda del día de fiesta ... / su autor D. Juan de Zabaleta*. En Madrid: por Maria de Quiñones: a costa de Iuan Valdes ..., vendese en su casa ..., 1660. H. [9], 120; 8º. Biblioteca Pública del Estado en Palma de Mallorca. Sign.IB-BPM-20263. De la edición princeps (1660) encontramos disponible este único ejemplar mallorquín.

²⁹² En el siglo XVII hay un reconocido desarrollo de literatura costumbrista en castellano que logra desprenderse con éxito de la novela y del teatro, aunque el género no adquiere verdadera carta de naturaleza hasta su consagración decimonónica con Mesonero Romanos, Estébanez Calderón y Mariano José Larra como figuras destacadas.

²⁹³ LIÑÁN y VERDUGO, Antonio. *Guía y auisos de forasteros: a donde se les ensena a huir de los peligros que ay en la vida de corte y debaxo de nouelas morales... Se les auisa... de como acudirán a sus negocios cuerdamente ... / por el licenciado don Antonio Liñan y Verdugo*. En Madrid: por la viuda de Alonso Martin: acosta de Miguel de Silis ..., 1620. Descripción física: [8], 148 h.; 4º. Palacio Real, Biblioteca, Madrid, Sign.M-PR, VIII- 4788.

un manual contra la prototípica gazmoñería de las clases pudientes, prototipo del costumbrismo del XVIII.²⁹⁴ Para nuestro propósito nos interesa la figura de Juan de Zabaleta, porque reconstruye los aires festivos del Madrid del final del reinado de Felipe IV: Una época confusa y de ciertos excesos literarios, en el que el barroco en el teatro afronta (sin saberlo) su decadencia artística. Lo cierto es que el interés de la muchedumbre por asistir con avidez a una sesión vespertina²⁹⁵ en la comedia es todavía mayor que en tiempos del inigualable Lope de Vega, que desaparece exánime de la escena en 1635, trabajando hasta el final de sus días en el ciclo de senectud. El libro al que aludimos, es la segunda parte de *El día de fiesta por la mañana*,²⁹⁶ que disfrutaría de una gran aceptación y cuyo éxito catapultó al autor a escribir presto la segunda parte, antes de que se lo fusilen con un apócrifo, que hubiese hundido sus indudables expectativas editoriales. Los prolegómenos de la representación en el corral, tal como los Zabaleta describe, son indicativos de la explosión de este acontecimiento social en la segunda mitad del seiscientos. Gracias a este costumbrismo precoz del autor sabemos, en la confianza y fiabilidad que nos otorga esta fuente: primero, que el público rompe el silencio con suma facilidad. Que no se guarda la compostura y que el respetable hace patente su presencia con imprecaciones y salidas de tono, desafíos altaneros y chistes de mal gusto, sin respetar el trabajo de los actores. Segundo, sabemos de la existencia de códigos de seducción encriptados, con mensajes y propuestas seductoras, que hay gente interesada en negocios, amoríos de todas clases,

²⁹⁴ AFÁN DE RIBERA, Fulgencio. *Virtud al uso y mystica a la moda: destierro de hypocresia, en frasse de exhortacion à ella ... / su autor don Fulgencio Afan de Ribera*. En Pamplona: por Juan Mastranço, en la Calle del Pozo, [1729] [10], p. 54; 8º. Según Salvá esta obra pertenece al Padre Isla pero Pérez Goyena y Palau no están de acuerdo.

²⁹⁵ La autoridad competente en los reglamentos de teatro de Madrid obligaba a una sesión de teatro vespertina donde la representación podía llegar a una duración tres horas bien cumplidas, incluso más, alargando duración. Una salvedad importante, siempre debía inexcusablemente ser diurna, para evitar mayores desmanes, asaltos y delitos que la noche oculta y parece que conlleva. Debía comenzar en verano a las tres de la tarde y en invierno a las dos por disponer de menos horas de luz solar. Zabaleta dice que sólo se retrasaba unos minutos por esperar a una persona principal, ante la impaciencia y las ruidosas protestas del respetable. (Nota del autor)

²⁹⁶ ZABALETA, Juan de (1626-1667) *El día de fiesta por la mañana / que compuso Iuan de Zaualeta*. [S.l.: s.n., s.a.] H. [1] en bl., + [6], 169, [7]; 8º. Biblioteca Pública del Estado en Palma de Mallorca. Sign.IB-BPM, 22313. Aunque este ejemplar de la primera parte no tiene fecha por el extravío de la portada, según Palau la publicación de la primera parte es de 1654: ZABALETA, Juan de. *El día de fiesta por la mañana*. Madrid. María de Quiñones, 1654, 8º, 8 hojas, 169 págs., 6 hojas, 2 libras, 5 chelines. PALAU, *Manual del librero hispano-americano*. Barcelona, 1927, tomo VII. Vid. SANZ CUADRADO, María Antonia, págs. 5-14. Prólogo edición y notas: ZABALETA, Juan de. *El día de fiesta por la mañana*. Ediciones Castilla, Madrid, 1948, pág. 38. Según M^a Antonia Sanz, el éxito inmediato propicia que hubo ediciones portuguesas en lengua castellana, de la primera parte en Coímbra y de la segunda parte en Lisboa, en 1666.

livianidades. Tercero, que hay mucha gente que no acude a la Comedia para ver la comedia, sino que aprovecha el recinto, donde concurren todas las clases sociales, como espacio de sociabilidad adecuado para aspirar a todo —por imaginar el deseo que no quede— aunque a veces nada se consigue. Sabemos por este libro que se venden toda clase de viandas, bebidas, flores y hasta bisutería en el recinto, que se conciertan citas amorosas con recaderos. Y todo esto sucede en medio de una lucha constante por conseguir controlar la admisión del público, buen intento. Existe la costumbre inveterada de intentar por todos los medios entrar de balde y no pagar la entrada. Esto se consigue a base de reñir, práctica tan asentada que parece incluida en el orden del día del programa. Costumbre criticada por el autor, parece predicar en el desierto. Aludimos en este epígrafe a Juan de Zabaleta para probar como en la controversia teatral se verifica una dispersión polisémica de los significantes textuales. La producción escrita se ramifica y aunque parece que cumple una aparente función, esconde en ocasiones otra intención bien distinta. Conceptos principales en la discusión pública adquieren diversas acepciones y se adoptan formatos acomodaticios para conseguir aflorar, sea como sea. Este forcejeo caracteriza el fenómeno de un teatro público profesional que nunca había existido antes del siglo XVI y que cuando se convierte en una actividad reglada se extiende en todas las ciudades sin remisión. Crece tan rápido que se incrustan en el corral de comedias toda clase de elementos parasitarios, que amplifican el impacto de las funciones.

La controversia sobre la licitud despliega un extenso catálogo de tipologías textuales asimétricas. En suma, *La Comedia*, que es el título de este capítulo 1 de Zabaleta, incluido en *El día de fiesta por tarde*, es una defensa razonada del teatro y de las gentes que lo tienen por oficio, sin entrar en una mayor consideración teológica, ausente, pues se incide en los beneficios que reportan en el espectador y en la república. Cabe considerar a Juan de Zabaleta como uno de los más eficaces defensores de la profesional teatral en el contexto hostil del siglo XVII, donde los impugnadores pueden expresarse con total libertad y lo hacen en un tono de arrogante insolencia, casi que no piden a la corona, exigen la prohibición y a sus oficiales increpan para que intervengan y acabar con esta lacra.

En algunos momentos del proceso los impugnadores se sitúan muy bien, posicionando como portavoz a un enemigo (acérrimo) del teatro en cada plaza que cuenta con corral, y los son todas aquellas ciudades que tienen la condición de ruta de paso comercial. La prodigalidad de los escritos se extiende, adoptando una estrategia de aluvión, hasta el punto de generar una sensación de consenso por amplitud, magnificando así el eco de la protesta. Es por esto por lo que la controversia, además de ser repetitiva en argumentos, se muestra como asunto inabarcable. La manera en la que se diversifica, en permanente mutación con la evolución del conflicto, se convierte en un tema amplísimo y así su estudio parece impracticable. Su evocación atiende a la necesidad de afrontar un problema de redimensionamiento de las fuentes, que se debe solventar hasta donde el análisis de las fuentes posibilita. Por esta razón, el intento de centrar y catalogar las diferentes tipologías, el propósito primordial de este capítulo se justifica en el interés de un análisis que parte desde la premisa de una diversidad consciente. La distinción de los tipos textuales ayuda, pero los rasgos diferenciales nunca son terminantes: el estudio de su genealogía intenta segregarse lo que es accesorio de aquello que resulta la materia imprescindible. Se pueden categorizar los textos y lo hacemos con un cierto margen de inseguridad en la clasificación. Creemos poder mantener una aseveración: no hubo resquicio alguno, entre las distintas convenciones de escritura, en donde dejase de operar la infiltración de la controversia teatral.

No queda libre de esta pugna textos de ningún género o subgénero, incluso la propia novela, que por su propia naturaleza de ficción parece ajena a estas pugna teatral, resulta contaminada por la controversia. Es el caso de *El viaje entretenido...* de Agustín de Rojas, así que entendemos por su variedad que la tipología textual del fenómeno controversial que adopta formas tan diversas que es un asunto en verdad inclasificable.²⁹⁷ La disputa abarca desiguales contenidos

²⁹⁷ ROJAS VILLANDRANDO, Agustín de. (1572-ca. 1635). *El viaje entretenido / de Agustín de Rojas...*; con una exposición de los nombres históricos y poéticos que no van declarados. En Madrid: en casa de la viuda de Alonso Martín: a costa de Miguel Martínez..., 1614. [16], 288 h.; 8°. Palacio Real, Biblioteca, Madrid. Sign. M-PR, I.B.242. Hay tres ejemplares disponibles de esta primera edición de 1614 y única en vida del autor, que fallece en 1635, el mismo año que Lope de Vega. Un segundo ejemplar en la Biblioteca Nacional de España, al que le falta el final. Y un tercero, en el Seminario Diocesano de Álava, Facultad de Teología de Vitoria. El viaje entretenido es una novela miscelánea de viajes, compuesta de 40 loas, en las que Rojas presta atención especial al tema femenino (*Sátira de las mujeres, Elogio de las mujeres, Enigma de la mujer*) no exentas de una misoginia endógena de pretensión jocosa. Los protagonistas son actores, cómicos

de una “polimorfa diversidad” en expresión de Marc Vitse, que esclarece el origen de la controversia moderna en el siglo XVI que apela a la solicitud de poner orden en las representaciones sagradas en el recinto del templo:

“Según tal o cual apartado, oscilaremos entre la indicación rápida de las tendencias dominantes, o, en sentido contrario, el análisis detallado de un caso aislado pero muy significativo. Trataremos así de mostrar que, más allá de la diseminación extrema y de la polimorfa diversidad de nuestros documentos, quedan claramente perceptibles las constantes de un “discurso” que no se desarrolla realmente antes de la década de los años 60 y se constituye luego como una adaptación a los tiempos modernos y a las realidades nuevas del viejo lema heredado del ámbito eclesiástico medieval: *non miscere sacra profanis*, con miras a definir una ordenación del territorio teatral y a promover una profilaxis de la representación de las materias sagradas.”²⁹⁸

En el tránsito hacia el seiscientos los textos de protesta por la ruptura con las costumbres cristianas, revelaron un interés por controlar un espacio público inédito que, plagado de complicidades de toda clase, desde luego que contando con la complicidad de una parte del propio clero, estaba fuera del control de la Iglesia. La actuación individual implica una multiplicidad anárquica de textos. Las irrupciones responde a la existencia de innegables intereses personales y grupales ocultos. Así no resulta sencillo desentrañar los posicionamientos que explican la generación de los escritos. Dedicamos un capítulo íntegro de nuestra investigación a la tipología textual de la controversia, por razones de eficacia, pues en la forma adoptada se explica la funcionalidad buscada, y se encuentra la verdadera causa que motiva a los coetáneos del fenómeno a la necesidad de componer, desvelando así la razón de la existencia de cada artefacto intelectual. Un capítulo, este que introducimos, lo suficientemente indagatorio, como para clarificar la genealogía del objeto de esta investigación. Contamos con la ayuda de ejemplos ilustrativos que aquí no tienen la pretensión de exhaustividad, pues este apartado ningún tiene afán compilatorio. Escribimos sobre la tipología textual de la controversia para reconstruir los mecanismos de la confrontación intelectual que los impugnadores utilizan con denuedo, para combatir la creatividad ingente de la dramaturgia española, un océano de plagado de miles de especies, pues harían falta diez vidas para poder leer todo el teatro escrito en el siglo de oro. La

de la legua, procedentes de experiencias azarosas y refieren anécdotas de la vida teatral del siglo XVII, en la que se traslucen las dificultades del ejercicio de un teatro inestable perseguido por toda clase de enemigos.

²⁹⁸ VITSE, Marc., op. cit., pág. : 69

epistemología en la controversia tiene una fisonomía cambiante, en busca de la obtención de un conocimiento plagado de contextos dotados de contenidos transversales que necesita una búsqueda imprecisa y por necesidad poliédrica: es por esto que los textos tienen una aproximación histórica, filosófica, psicológica, sociológica, jurídica, poética y alcanza hasta la tratadística.

Un intento de clasificación formal de las tipologías textuales es una tarea aventurada, que puede fracasar por riesgo de solapamiento en la categorización. Esta pretensión puede acarrear carencias que impidan aplicar una funcionalidad. Así, puede que las tipología encontradas resulten escasamente operativas en su conjunto, algo que resultaría un problema para nuestra tentativa. El intento de la lógica en la clasificación tiene derrumbes, conforme se avanza en la secuencia temporal de la controversia. En ocasiones, los distintos tipos textuales sufren una mutación formal, con el paso del tiempo, y entonces el tipo de texto, aun siendo en esencia lo mismo, en realidad cambia de nombre, para aquilatar su existencia a lo que aparenta un tiempo nuevo en el arquetipo cultural. Parece bastante claro que la estructura del argumentario, a favor y en contra de las representaciones, tiene un comportamiento retroactivo. En propiedad, la transformación de las nomenclaturas responde a una necesaria continuidad de los recursos empleados, acomodándose a los nuevos tiempos con una falsa apariencia de discusión novedosa. Así, muchos textos responden a una misma intención y por lo tanto se diluyen como un espécimen identificable, y así vuelve a surgir a cada paso la imposibilidad de afrontar un interés clasificatorio, asimétrico, en apariencia de imposible cuadratura. Pero hay técnicas y tipologías textuales que nunca varían, porque no pierden eficacia en la lucha contra el teatro.

Sin perjuicio de que “antes hubo poesía que preceptiva,” como dijo Sebold.²⁹⁹ Es categórico que hubo en la modernidad un conflicto estético, del que nos ocupamos en un epígrafe final de este capítulo, conflicto que tuvo amplio

²⁹⁹ Cfr. SEBOLD, Russell P. “Antes hubo poesía que preceptiva. Orígenes y liberalismo de la poética clásica”, en: *Salina: revista de lletres*, nº 16, 2002, págs. 109-116. [pág. 109] “Los autores de artes poéticas insisten, casi a una, en el hecho cronológico de que se compusieron grandes obras poéticas (Homero), antes que se legislaran las reglas de la poesía (Aristóteles), porque los preceptos derivan de la naturaleza, en los varios sentidos del talento natural, de la naturaleza del idioma, de la naturaleza del género literario manejado, de la naturaleza del acto creativo y de la naturaleza mundo, que es el objeto de la imitación en todos los géneros poéticos.”

calado³⁰⁰ y duración, y que corre de manera coetánea a la controversia moral (ética) dotada con un armamento del intelecto utilizado como munición de gran calibre y del que numerosos textos preceptistas configuran un substrato inherente a la naturaleza de la controversia teatral. En el cuestionamiento estético de una obra se materializa un ataque que termina por lograr su eficacia al desbordar como un torrente, que aflora desde un acuífero alimentado por la lluvia de las ideas. Hemos consultado una serie de textos preceptivos para caracterizar el fenómeno, subyacente a la controversia ética (o moral) del teatro. Aunque la preceptiva alcanza a todos los géneros literarios y de manera especial a la poética, vinculada de manera intrínseca con la dramaturgia barroca dado que configura su estructura textual primigenia en la formalidad. La crítica literaria lopista señala en el *fénix de los ingenios* una triple condición creativa participada de las cualidades que son propias del autor, el editor y el preceptista. Por un mecanismo de creación proindiviso convergen en Lope de Vega³⁰¹ todas las estrategias posibles para acrecentar sus intereses literarios y vitales. Es el caso semejante de autores, con Baltasar Gracián³⁰² de paradigma y de su mejor antagonista Luis de Góngora³⁰³ que, al tiempo que producen, intentan fijar el canon literario y, como no puede ser de otra manera intervienen la norma poética y la mejor adaptación del precepto en beneficio propio. Así pues, no debemos excluir la inmensidad de una tradición literaria, que se manifiesta desde la preceptiva poética³⁰⁴ y con los

³⁰⁰ Vid. SEBOLD, Russell P. *Lírica y poética en España, 1536-1870*, Madrid, Cátedra, 2003.

³⁰¹ Vid. ELIZALDE, Marisa E. "Furor poético: creación y preceptiva en los sonetos de Lope de Vega," en: *Anclajes*, Vol. 11, n.º 12, 2008, págs. 79-94.

³⁰² Cfr. BALTAR GARCÍA-PENUELA, Ernesto. *Pensamiento barroco español: filosofía y literatura en Baltasar Gracián*. Tesis doctoral dirigida por Ana María Leyra Soriano (dir. tes.). Universidad Complutense de Madrid (2015).

³⁰³ Cfr. PEDRAZA RODRÍGUEZ, Amanda. "La nueva poesía en tela de juicio: apuntes sobre el debate literario en torno a la obra de Luis de Góngora," en: *Literatura: teoría, historia y crítica*, Vol. 17, n.º 1, 2015, págs. 13-48.

³⁰⁴ Un trabajo clarificador para la preceptiva en el siglo XVI: Vid. MARTÍNEZ RUIZ, Francisco Javier. "La epístola poética en las preceptivas del Siglo de Oro," en: *La epístola / Begoña López Bueno* (ed. lit.), 2000, págs. 425-451. Para el siglo XVII: Vid. RICO GARCÍA, José Manuel. "Sin poetas hay poéticas: los tratados de preceptiva literaria y el canon en el siglo XVII," en: *El canon poético en el siglo XVII: IX Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, (Universidad de Sevilla, 24-26 de noviembre de 2008) Coord. por Begoña López Bueno, 2010, págs. 93-124. Para el siglo XVIII: ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María. *La retórica en España durante los siglos XVIII y XIX*. Tesis doctoral dirigida por José Domínguez Caparrós (dir. tes.). UNED. Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) (1996). Para el siglo XIX: GONZÁLEZ ALCÁZAR, Felipe. *Principios de poética en los preceptistas españoles del siglo XIX*. Tesis doctoral dirigida por Juan Felipe Villar Dégano (dir. tes.). Universidad Complutense de Madrid (2002). Para una visión de conjunto en la preceptiva: CRUZ SUÁREZ, Juan Carlos. *Ojos con mucha noche: el ingenio filosófico-preceptivo en la configuración de la identidad poética del barroco español*. Tesis doctoral dirigida por Fernando Rodríguez de la Flor Adánez (dir. tes.). Universidad de Salamanca (2010).

rigores formales que surgen de la estructura que aparece con la práctica poética, muy a menudo incumplidos en la propia dramaturgia. El teatro escrito es un texto que se postula en sí mismo y es la fuente originaria que opera en primer lugar actuando en defensa propia de la escena por la razón simple de justificar su presencia ante la sociedad ya por su mera existencia. Responde esta profusión textual de la que advertimos a una necesidad polisémica, cambiante y evolutiva, en función de las necesidades perentorias, y que pretende hacer llegar con enjundia un mensaje nítido, que debe impactar de una manera eficaz. La pugna por las comedias es una polémica virulenta, desatada por el control de la civilidad y las costumbres y los autores juegan estrategias de camuflaje.

Los textos participan en un sentido simplificador como un repertorio de argumentarios a favor o en contra, pero juegan más elementos disuasorios como la propia elocuencia retórica y la intencionalidad, como determinante de la forma, de la que luego se hablará de forma descriptiva. En ocasiones, el texto de la comedia es una ocasión propicia para la reivindicación de la asistencia a las representaciones. La comedia ostenta con fuerza, en un sentido apriorístico, per se, una reivindicación lúdica que responde de su eficacia, por la potencia que desplaza en función de su propia naturaleza sensorial. El carácter intrínseco dota a la expresividad de una existencia ritual, que se confirma con el complicado proceso de la puesta en escena, cuando la maquinaria de la producción está definida por decantación de los ensayos. Es un proceso prácticamente imposible de detener, por la inercia de todos los que están involucrados. Durante semanas, con mucha mayor gravedad en la proximidad del primer día de representación ante los más avezados espectadores, las actrices, y en igual medida los actores, parecen estar traspuestos y obnubilados, enloquecidos por alcanzar el objetivo principal de la formación de una compañía, el estreno rotundo. Este objetivo sino es el único, es obtener un triunfo en el estreno sin paliativos. Un fracaso en el estreno para una compañía de teatro es muy difícil de levantar. Los estrenistas conforman una opinión imperante. Si se transmite una impresión de rechazo en la ciudad y no cunde el interés desmedido, luego será tarea ímproba reajustar escenas. Antes al contrario se trata de ver escenas que los neófitos cuentan y recrean en cualquier establecimiento, agentes impagables de una publicidad necesaria.

Aparecen en las fuentes textos con un diferente tratamiento que reciben las mujeres con variaciones sorprendentes en las tipologías textuales. Nos referimos ahora a relatos de costumbres como *El día de fiesta por la tarde*,³⁰⁵ al que hemos aludido de inicio por la ayuda que supone para la reconstrucción del ambiente del corral de comedias y el comportamiento del público. Este relato no tiene una traza novelesca, ni es por su estilo y su composición el tiempo reflexivo del ensayo, que no ha surgido como género literario en España. Tampoco se trata en sentido estricto de tratados de moralidad a los que vamos a aludir. Es un cuadro de costumbres. Vemos como ejemplo en el fragmento escogido a continuación un testimonio del insólito del interés que manifiestan las mujeres por acudir al teatro como espectadoras experimentadas. A criterio del autor es una expectativa desmedida en la ansiedad por llegar al teatro y que genera un esfuerzo que lo convierte en “tarea de todo el día”. Juan de Zabaleta, no exento de una latente misoginia compulsiva, nos avanza los tempranos preparativos de las mujeres espectadoras presentes en el corral aún antes de la apertura de la sala, y lo hace en un valioso relato publicado de un capítulo entero dedicado a *La Comedia*, que dispone en *El día de fiesta por la tarde*,³⁰⁶ con una narrativa con pretensión de funcionalidad moral de indudable raigambre costumbrista:

“También van a la comedia las mujeres, y también tienen las mujeres alma: bueno será darles en esta materia buenos consejos. Los hombres van el día de fiesta a la comedia después de comer; antes de comer, las mujeres. La mujer que ha de ir a la comedia el día de fiesta, ordinariamente la hace tarea de todo el día: conviéndose con una vecina suya, almuerzan cualquier cosa, reservando la comida del mediodía para la noche. Vanse a una misa, y desde la misa, por tomar buen lugar, parten a la cazuela. Aún no hay en la puerta quien cobre. Entran y hállanla salpicada, como de viruelas locas, de otras mujeres tan locas como ellas.”³⁰⁷

El teatro en la modernidad consiguió interesar a todos los estamentos de la sociedad porque acometía, con un tratamiento inusitado, los argumentos más

³⁰⁵ ZABALETA, Juan de. *El día de fiesta por la tarde : parte segunda del día de fiesta ... / su autor D. Juan de Zabaleta. (1660)* En Madrid : por Maria de Quiñones : a costa de Iuan Valdes ..., vendese en su casa ..., 1660. Baleares. Biblioteca Pública del Estado en Palma de Mallorca, Sign. IB-BPM, 20263. Faltan h. 74-79.

³⁰⁶ Para nuestro trabajo hemos seguido la edición contemporánea en: ZABALETA, Juan. *El día de fiesta por la tarde*. Prólogo edición y notas: SANZ CUADRADO, María Antonia, págs. 5-14. Ediciones Castilla, Madrid, 1948, la cita en págs. 36-37.

³⁰⁷ Cfr. CUEVAS GARCÍA, Cristóbal. “Juan de Zabaleta y la funcionalidad moral del costumbrismo,” en: *Homenaje a Don Agustín Millares Carlo*, Vol. 2, 1975, págs. 497-524.

candentes y apasionados. Este interés por los escenarios afecta a los clérigos, de una forma especial ya que protagonizan la controversia, con posicionamientos enconados, que responden en ocasiones a intereses grupales antitéticos de cada religión, queremos decir respecto de cada orden religiosa. Encontramos entre los eclesiásticos un porcentaje de asistentes a la comedia muy significativo que les convierte en espectadores experimentados, que nunca son ocasionales, sino incluso abonados de asiento para toda la temporada teatral.³⁰⁸ En consonancia con la comprobada asiduidad desde la asistencia masiva a las representaciones. Atendiendo a la magnitud y dimensión de los seguidores de la comedia, debemos entender que los detractores del teatro necesitaron de la utilidad de los posibles géneros discursivos a su alcance para combatir el triunfo de la comedia. Desde que la controversia se manifiesta en el siglo XVI se emplearon desiguales tipologías textuales para lanzar una ofensiva contundente que no siempre les resultó eficaz. A veces el resultado para los detractores se vuelve en contrario, cuanto más se emplean en denostar los contenidos más fracasan, por una inclinación natural del público hacia lo prohibido en la que juegan en favor del teatro la curiosidad malsana, la ilusión por estar en el candelero de las tentaciones y la excitación de un doble juego de apariencias, en el que se conjugan la pugna desatada entre la virtud contra el pecado que, más allá del adoctrinamiento y la contrición, dispone su propia poética popular anónima.³⁰⁹ Definitivamente, la necesidad de integración de todos los estamentos operativos en un espacio de sociabilidad urbano precisa de una cultura material al alcance de los distintos estamentos y el teatro, con su política de precios variable, se convierte en una aspiración lograda de un vida cotidiana asequible, inclusive para los aprendices

³⁰⁸ El hispanista Jean Mouyen refiere el cómputo de registros de abono de temporada de la Casa de la Olivera: “La nobleza y la categoría *paranobiliaria* de los ciudadanos honrados que en la sociedad valenciana de la época representan aproximadamente el 3% de la población de la ciudad del Turia, constituyen en el coliseo más del 50% de las sillas; en cuanto a los clérigos, forman más del 10% del concurso mientras que respecto a la población total sólo eran el 2%.” MOUYEN, Jean. “El corral de la Olivera de Valencia y su público en la segunda mitad del siglo XVII,” en: *Comedias y comediantes. Estudios sobre teatro clásico español*. Manuel V. Diago y Teresa Ferrer (eds.) Universitat de València. Departament de Filologia Espanyola, Valencia, 1989, pág. 417.

³⁰⁹ ANÓNIMO. *Dialogo en verso, por preguntas, y respuestas, en que se declaran los mas principales misterios de nuestra santa Fè: y mucha variedad de Coplas deuotas para los niños, a diferentes asuntos, y desengaños, para aborrecimiento del pecado, y aprecio de la virtud, y destierro de los malos cantares*. En Madrid: por Maria de Quiñones: vendese en casa de Iuan de Vadès..., 1657. [8] p.; 4º. Biblioteca Nacional de España, Madrid, Sign.M-BN, V.E./1202-26 Poesía religiosa española del siglo XVII. El folleto sufrió los avatares de la hoja suelta volandera: este de la BNE es un ejemplar único.

del taller y modestas modistillas, y hasta para las clases de tropa, que se cuelean avasallando.³¹⁰

La disputa del teatro guarda una relación directa con la salvaguarda de la moralidad femenina,³¹¹ redefinida a lo largo de siglos desde el medievo, a través de un proceso de segregación constante que se articula en la diferencia en el tratamiento de sexos. Los argumentos destinados a operar en este sentido son necesarios para determinar la importancia historiográfica del fenómeno desde una perspectiva histórica en la actualidad. Esta preservación de la moralidad inquieta en muchos órdenes y supone una intervención directa, incluido un control efectivo sobre las lecturas que se permiten a las mujeres³¹². La moral cristiana se convierte en un argumento de atención creciente en una plétora de géneros³¹³ sobrevenidos y su debate se hace extensivo y prolijo, en la medida en que los moralistas sienten amenazado el estatus asignado a las mujeres en el espacio público. Según la teoría *batjiniana*³¹⁴ se puede demostrar que una construcción filosófica logra interactuar como contenedor de una fuente de ideas, aludiendo aquí a una única percepción, de entre las muchas posibles sugerencias que los trabajos de Mijail Batjín ofrecen: existe una relevancia causal oculta en el concepto de géneros discursivos,³¹⁵ que incide en un concepto que en esencia ahora glosamos: cada esfera temática indistinta (reconocible) establece un centro

³¹⁰ Cfr. GARCÍA FERNÁNDEZ, MÁXIMO. “Cultura material, consumo, moda e identidades sociales la almoneda de bienes,” en: *Cultura material y vida cotidiana moderna: escenarios /* coord. por Máximo García Fernández, Sílex Ediciones, Madrid, 2013, págs. 235-259.

³¹¹ Vid. CANDAU CHACÓN, María Luisa. “Literatura, género y moral en el barroco hispano: Pedro de Jesús y sus consejos a señoras y demás mujeres,” en: *Hispania sacra*, Vol. 63, nº 127, 2011, págs. 103-131.

³¹² Cfr. TRUJILLO MAZA, María Cecilia. *La representación de la lectura femenina en el siglo XVI*. Tesis doctoral dirigida por María José Vega Ramos (dir. tes.) Universitat Autònoma de Barcelona, 2009.

³¹³ “Por género entiendo aquí un modelo comunicativo que se relaciona históricamente con una situación a través de los miembros de una comunidad que perciben de una determinada manera las relaciones existentes entre los agentes de un espacio social y sus posibilidades de intercomunicación. Por tanto, se trata de un espacio de relación que se concreta en las interacciones específicas de los agentes y que actúa como molde, no meramente formal, en la articulación de los contenidos que pretenden comunicarse en una ocasión social con las posiciones relativas de los agentes en el espacio social y con el sistema simbólico de comunicación materializado en el texto.” MONZÓ NEBOT, Esther “Reeducación y desculturación a través de géneros en traducción jurídica, económica y administrativa”, en: *El género textual y la traducción. Reflexiones teóricas y aplicaciones pedagógicas*. I. García Izquierdo (ed.). Bern, (Switzerland) 2005, Ed. Peter Lang, pág. 70.

³¹⁴ Vid. BERTORELLO, Adrián. “Batjín: acontecimiento y lenguaje”, en: *Revista Signa 18*, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), 2009, págs. 131-157.

³¹⁵ Cfr. ZAYAS HERNANDO, Felipe. “Los géneros discursivos y la enseñanza de la composición escrita,” en: *Revista Iberoamericana de Educación*, Vol. 59, nº 1, 2012, págs. 63-85.

de interés lingüístico concomitante, en el que se transmutan unos tipos constantes de enunciados. Y es así, los teólogos establecen una serie de enunciados que vuelven una y otra vez, un ejemplo sería la consideración del teatro como “un acto indiferente.” Esto explica una recurrencia funcional de los argumentos controversiales. Este planteamiento, sostenido a partir de una percepción en la que se “convierte al lenguaje en un lugar de lucha social,” tiene una analogía posible en el caso de la controversia teatral con el problema de los géneros discursivos,³¹⁶ que están sometidos a una contienda consciente. Los autores se pronuncian con verdadera inquina en las invectivas unos contra otros. La asimetría detectada en las distintas formas empleadas responde a una multiplicidad necesaria, que tiene el objetivo de buscar la eficacia de la función estipulada con vistas a su publicación por los grupos fácticos de cada orden religiosa o diócesis que se esconde detrás cada uno de los pasajes controversiales.

En función de esta actitud recurrente de los enunciados más eficaces de los textos de la controversia teatral son antagónicos y tienen un objetivo preciso de refutación terminante y operan con una determinación polisémica como señala García Berrio.³¹⁷ Partidarios y detractores del teatro escriben para intentar desautorizar a su antagonista con desabrimiento en ocasiones y muchos escritos son directa contestación y en respuesta a otro parece que estaban esperando para volver a la carga y contraatacar con actitud beligerante. De hecho, encontramos

³¹⁶ “El uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados (orales y escritos) concretos y singulares que pertenecen a los participantes de una u otra esfera de la praxis humana. Estos enunciados reflejan las condiciones específicas y el objeto de cada una de las esferas no solo por su contenido (temático) y por su estilo verbal, o sea por la selección de los recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales de la lengua, sino, ante todo, por su composición o estructuración. Los tres momentos mencionados: el contenido temático, el estilo y la composición, están vinculados indisolublemente en la totalidad del enunciado y se determinan, de un modo semejante, por la especificidad de una esfera determinada de comunicación.” Vid. BATJÍN, Míjail “El problema de los géneros discursivos”, en: *Estética de la Creación Verbal, México*, 1984, Siglo XXI Editores, pág. 248. Cit. por ZAYAS HERNANDO, Felipe. “Los géneros discursivos...op. cit. pág. 65.

³¹⁷ “...la noción de complejidad textual, así como sus correlatos de polisentido y polivalencia, supone la proyección sobre la misma de dos parámetros distintos: de una parte, el del texto mismo como objeto lingüístico-cultural concreto producido por un autor en dialéctica con su propio presente-pasado histórico, de otra parte, el del lector, que es no sólo el destinatario teórico contemporáneo del autor, sino también el conjunto de lectores y lecturas futuras del texto.” GARCÍA BERRIO, Antonio. “Tradición tópica y complejidad textual,” en: *Acta poética*, Vol. 3, n^o 1-2, 1981, (*Ejemplar dedicado a: Acta poética*), pág. 83.

textos que se escriben en contestación a un escrito publicado a sensu contrario.³¹⁸ Es el caso de Andrés Dávila y Heredia, un polemista barroco consumado, de profesión sus altercados dialécticos. Interviene con decisión en la discusión desatada a la muerte de Calderón de la Barca en 1682. Plantea y publica un texto de refutación al *Sermón de las Comedias* como una: *Respuesta a la respuesta de una consulta, sobre si son licitas las comedias que se usan en España*,³¹⁹ aludiendo al otrora famoso sermón de Crespí de 1649. Los argumentos tienen un nexo común virulento, o cuanto menos cáustico, y eso no atiende a su indistinta forma textual y búsqueda de un ulterior sentido práctico. Este mismo Andrés Dávila y Heredia, porfiador incansable, parece luchar a solas contra los jesuitas y no sabemos quién financia la publicación de sus escritos, publica un segundo texto sobre la polémica contra el padre Guerra y Ribera, en la que los moralistas aprovechan el óbito de Calderón, titulada: *Respuesta al Buen Zelo*...³²⁰

La lectura presente en vida del autor y la lectura futura del mismo texto opera con distinta eficacia y sentido, sin que se produzca alteración alguna del discurso. Un ejemplo ilustrativo lo encontramos en la publicación del Sermón de la Comedias de Crespí, en sus dos ediciones valencianas del siglo XVII y únicas hasta la fecha.³²¹ En la edición de 1649 cumple una función de refutación buscada

³¹⁸ DÁVILA Y HEREDIA, Andrés. *Respuesta a la respuesta de una consulta, sobre si son licitas las comedias que se usan en España* / por Andres de Ávila y Heredia, Señor de la Garena. [S.l.: s.n., s.a.] Valencia. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica, Sign.Var. 200(6).

³¹⁹ Andrés Dávila y Heredia alude directamente al *Sermón de las Comedias* de Luis Crespí de Borja: *Respuesta a una consulta sobre si son licitas las comedias que se usan en España*, la fecha del texto de Andrés Dávila es incierta, [ca, 1683], aunque la mayor parte de su copiosa y variopinta obra se publica en Valencia y en Madrid, la apariencia de la impresión del folleto contra Crespí, coincide con la tipografía de la *Respuesta al Buen Zelo*.../ que por la mención de su portada parece que fue publicado por Francisco García en Alcalá de Henares en 1683. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica Sign.Var. 200 (6).

³²⁰ DÁVILA Y HEREDIA, Andrés. *Respuesta al Buen Zelo, al Discurso teologico, y a los demás Papeles / por Don Andres Dauila y Heredia*. En Alcalá de Henares: por Francisco Garcia ..., 1683. 14 p., [1]; 4º. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica, Sign.V-BU, Var. 200 (9).

³²¹ La primera edición de 1649 del *Sermón de las Comedias* está publicada en Valencia, pero la segunda de 1683 es una edición clandestina, sufragada para agitar contra el padre Guerra. Cotarello [Controversias, 1904:195] la atribuye al entorno jesuita madrileño, hostil. Aunque lleva los datos de la misma imprenta "En Valencia, al molino de la Rovella", puede estar hecha en Madrid quizás estamos ante una falsificación. Se omiten los datos de los titulares de la imprenta del molino, que aparecían en la edición de 1649, donde aparecen los impresores "en casa de los herederos de Chrysostomo Garriz, por Bernardo Noguès. Contrariamente, se elude poner datos falsos de los nombres de los editores de la imprenta del Molino: Cfr. CRESPI DE BORJA, Luis (C.O.) (1607-1663). *Respuesta a una consulta sobre si son licitas las comedias que se usan en España / dala con un sermon que predico de la materia el Doctor Don Luis Crespí de Borja Presbytero de la Congregacion del Oratorio de San Felipe Neri... Obispo de Orihuela y Plasencia &c.; iuntamente con la retractacion de su firma, en que se dize auia aprobado las comedias* En Valencia: al Molino de la Robella, 1683. [4], 59 p.; 4º. En Valencia dos ejemplares disponibles:

por el propio autor en claro antagonismo contra la Junta de Teólogos valencianos. En la reedición (¿Valencia? 1683) el folleto vuelve a ser publicado con sus 59 páginas, pero en esta ocasión el sermón “crispiano”³²² se utiliza ya como un argumento de fundada autoridad. Llegados al último tercio del XVIII los polemistas eligen este sermón, de entre la ya abundante literatura controversial, porque quizás responde al interés buscado de sacar a colación una impugnación de las comedias escrita por un presbítero que no fuese jesuita. Razones más prosaicas podrían haber operado en favor de la reedición del *Sermón de las Comedias*: es un compendio de doctrina moral contra el teatro con un coste de publicación asumible. Incluye un breve anexo de cuatro páginas aclaratorio, la *Retractación* notarial del oratoriano, retirando su firma en el dictamen de la referida Junta. Su reaparición parece responder a una estrategia de acopio urgente de textos contra el teatro en lo que parece una maniobra jesuita para combatir al padre Guerra en la polémica desatada en 1682, a propósito de la publicación de la *Verdadera quinta parte de Comedias*³²³ de Calderón de la Barca.

En la antesala del Siglo de Oro la fuerza de la tradición³²⁴ y la forma en la que resultan asentados comportamientos, en la disposición estamental en los espacios públicos, son normas de conducta que tienen raíces profundas, que se remontan al medievo. Esta costumbre inveterada es tan resistente que intentar

Biblioteca Municipal Serrano Morales, Valencia, Sign.V-BM-SM, 13/191 y, Biblioteca Valenciana “Nicolau Promitíu”, Sign.V-BVAL, XVII/263.

³²² Así les llamaban en Valencia a los oratorianos, atribuyendo el liderazgo espiritual del nuevo instituto religioso a Luis Crespí de Borja, por el sobrenombre de “crispianos,” a los primeros partidarios de la novedosa Congregación de Oratorio de San Felipe Neri en Valencia sus detractores. Los primeros miembros reclutados entre familias poderosas y de componente elitista, contaban con la oposición de otras órdenes asentadas en la ciudad. Vid. DE LA RESURRECCIÓN, Tomás. *Vida del venerable y apostólico...* op.cit., pp. 100 – 101. Cit. por CALLADO ESTELA, Emilio. “Origen, progreso y primeras tribulaciones del oratorio de San Felipe Neri en España. El caso valenciano, en: *Libros de la Corte.es*, n.º. extra-3, 2015, págs. 51-72.

³²³ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1600-1681) [*Verdadera quinta parte de comedias de don Pedro Calderon de la Barca ... / que publica don Iuan de Vera Tassis y Villarroel ...* En Madrid: por Francisco Sanz ..., 1682] [82], 542 [i.e. 544] p., [1] h. de grab.: 4º. La edición del Conde de Villamediana no contiene el número habitual de 12 comedias en una Parte de Comedias, sino 13. Los 82 folios que referenciamos en la descripción física del volumen corresponden a la famosa *Aprobación* del Padre Guerra, de la que nos ocupamos extensamente en epígrafe sucesivo [2.5.-]

³²⁴ “Los historiadores explican a menudo las características de acciones, prácticas y labores ubicándolas en el contexto de una tradición particular. Aun cuando los académicos rechazan explícitamente el concepto de tradición, suelen adoptar un concepto afín para señalar la importancia que tienen los contextos sociales e históricos en una apropiada comprensión de ciertas acciones, prácticas y labores. Al parecer, conceptos tales como tradición, estructura, herencia o paradigma forman parte de nuestra comprensión de la condición humana.” BEVIR, Mark. “Sobre la tradición,” en: *Areté: revista de filosofía*, Vol. 15, n.º. 1, 2003, pág. 6.

su destrucción sin pasar antes por un conflicto abierto es algo de hecho imposible. La tradición científica y filosófica se percibe en un trabajo asumido de adaptación de Aristóteles, encauzado al cristianismo por la teología de Santo Tomás.³²⁵ La situación, al entrar en la modernidad permanece estanca, en la forma de percibir la moralidad, la poética, el canon literario y la metafísica. Desde la incorporación de las ideas del comentarista conocido por el seudónimo del *Viejo Escoliasta*,³²⁶ expuesto a través del obispo inglés Robert Grosseteste al acervo de la cristiandad, la doctrina de la utilidad no tiene cabida en la moral.³²⁷ Cabe considerar que actos se sustancian por una voluntad vinculada al libre albedrío, tal es el caso de los espectáculos teatrales, considerados acciones deshonestas e inmorales, por el carácter impúdico que sobrelleva la exhibición del cuerpo ante la concurrencia, reprehensible por su propia acción de ostentación que es de todo, menos inocente.

Santo Tomás de Aquino incide en la idea originaria del pecado que no tiene nunca justificación y rompe con la idea de la posible utilidad de la acción como una exigente —aunque fuera incompleta— de la valoración de una conducta si resulta como causa pecaminosa probada.³²⁸ Romper con la tradición secular es una tarea tan ardua, vinculada a los avatares del proceso de secularización.³²⁹ Es por esto que encontramos el proceso de oprobio contra el teatro sometido a oscilaciones, que implican avances y acto seguido retrocesos. Las rupturas de continuidad con la práctica literaria aristotélica nunca fue una pauta fácil de poder emprender. Enfrentarse a la posibilidad de cambios parece que ennoblece

³²⁵ Vid. FINNIS, John M. "Aristóteles, Santo Tomás y los absolutos morales", en: *Persona y derecho: Revista de fundamentación de las Instituciones Jurídicas y de Derechos Humanos*, n.º. 28, 1993, págs. 9-26.

³²⁶ "Roberto Grosseteste, arzobispo de Lincoln, introdujo el Viejo Escoliasta en la cristiandad latina. En este punto del comentario, intercaló una de sus infrecuentes notas personales: *La religión cristiana declara y sostiene que el pecado no debe ser cometido ni por perseguir algún bien (utilitas) ni para evitar la ignominia.*" Vid.: FINNIS, John M. "Aristóteles, Santo Tomás...", op. cit. pág. 12.

³²⁷ GROSSETESTE, Robert (1175-1253) *Commentaria in Posteriora Aristotelis. / Gualtherus Burlaeus: Expositio in eadem Posteriora.* Publicación: (Venetiis: Locatellus: impens. Octaviani Scoti (10 noviembre, 1494) Real Monasterio, Biblioteca. San Lorenzo de El Escorial (Madrid), Sign.M-E-RM.

³²⁸ "Tomás de Aquino, escribiendo casi treinta años después, fue terminante y bien conciso; él expone el siguiente argumento, destinado a demostrar que el sexo, fuera del matrimonio, no puede ser sino intrínsecamente malo (*peccata ex genere, o secundum se*): "lo que es pecaminoso no debe hacerse por ningún motivo, aunque sea bueno, como Pablo dice en Romanos 3,8." FINNIS, John M. "Aristóteles, Santo Tomás...", op. cit. pág. 12

³²⁹ Vid. SANTIAGO GARCÍA, José Antonio. "El proceso de secularización: Apuntes sobre el cambio histórico de la religión a la ciencia" en: *Revista internacional de sociología*, n.º. 31, 2002, págs. 59-79.

la labor vigilante de los moralistas. Es meritorio, como carta de presentación para aspirar a algo relacionado con la magistratura, la presentación de obispos, o algún tipo de cargo de oficial de la corona. El menoscabo de la rutina, se hace todo así porque siempre se hizo así, con posibilidad de un comportamiento atrevido es ya simple motivo de un rechazo moral cuando está impregnado de la apariencia de tosquedad (los predicadores dicen que algo está llamado a torpeza) es siempre el equivalente a un peligro, una primicia resbaladiza, que alarma y que se valora como conducta potencialmente destructiva de la moralidad cristiana.

La alteración de la conducta pública en aquellas costumbres que están asentadas en la tradición solivianta los ánimos con mucha facilidad. El ritual y la tradición se consideran virtudes impolutas acendradas que no admiten variación. Los textos controversiales parecen predispuestos de una animosidad que los enemigos del teatro no pretenden disimular. La simple apariencia de jolgorio y las evidencias en la relajación general de las costumbres resulta irritante para los moralistas. Existe un cierto regocijo salvaje en la asistencia a las representaciones suscitan un sobresalto ante la certidumbre de que pueden introducirse cambios sustantivos en la urbanidad. La carencia de mediadores y posiciones intermedias provocan que el conflicto siempre persistirá, hasta el punto de que parece inacabable, insoluble en el transcurso del tiempo. Lo natural es que nunca se obtenga una resolución pacífica de la divergencia, de esta y de cualquier otra, objeto de un intento de evolución. Esta problemática queda inserta en un debate sobre la civilidad, en torno a los propios conceptos de civilidad, civilización, y urbanidad.³³⁰ La sujeción de las conductas guarda relación directa con el intento de impedir las tendencias de renovación en el ocio urbano y se enmarcan en el proceso civilizatorio:

“En este sentido, resulta ilustrativo el tratamiento que reserva al siglo de las Luces el más reciente (y, por otra parte, interesante) trabajo sobre la civilidad en España en una cronología dilatada, desde la Baja Edad Media a nuestros días: *Las bridas de la conducta. Un ensayo sobre el proceso civilizatorio español*, de Ampudia de Haro (2007) ³³¹ Se trata de una obra de amplios trazos, un ensayo interpretativo muy inspirado por la obra seminal de

³³⁰ Vid. BOLUFER PERUGA, Mónica. “El arte de las costumbres: una mirada sobre el debate de la civilidad en España a finales del siglo XVIII,” en: *Res publica: revista de filosofía política*, nº. 22, 2009 (Ejemplar dedicado a: *Floridablanca y su época*), págs. 195-224

³³¹ AMPUDIA DE HARO, Fernando. *Las bridas de la conducta: una aproximación al proceso civilizatorio español*. Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), Madrid, 2007.

Norbert Elias (1982 y 1987), ³³² cuyo propio autor subraya la necesidad de realizar análisis más específicos de las distintas etapas del proceso civilizatorio.” ³³³

La conflictividad que se deriva de la celebración de los espectáculos queda latente en la sociedad y la violencia estructural que conlleva la resolución aparece a menudo en las comedias, donde se llega a un despiadado enaltecimiento del bandolerismo, celebrado por el público con gran entusiasmo.³³⁴ La acritud y la malignidad alcanza muchos ámbitos. La acometida sobreviene desde una distancia, mucho más allá del teatro.³³⁵ La radicalidad, para el mantenimiento de una posición de privilegio, la virulencia de ciertas conductas, la propensión a vulnerar la convivencia, sin que esto implique consecuencias son pautas generalizadas. La impunidad es un resultado común en circunstancias delictivas que admiten la dispensa de la clase dominante, con una falta de autoridad o incluso ciertas connivencias que propician la perseverancia de un bandolerismo cronificado. Un novedoso estudio en la historiografía más reciente de Sergio Urzainqui propone el intento de clarificar la tipología del crimen, sus objetivos y las verdaderas e íntimas motivaciones.³³⁶

La carencia de acuerdos es una ruptura permanente consustancial al periodo barroco. Esta afirmación tan rotunda, que puede ciertamente admitir salvedades y matices, se refiere al ámbito exclusivo de la teología. Y este sentido, cabe señalar la existencia con amplias consecuencias en los procesos históricos y políticos, de un extenso catálogo de controversias religiosas en la Edad

³³² Cfr.: ELIAS, Norbert. *La sociedad cortesana*, México, Fondo de Cultura Económica (FCE) 1982. _____ *El proceso de la civilización. Investigaciones psicogenéticas y socio genéticas*, Fondo de Cultura Económica (FCE), México, 1987.

³³³ BOLUFER PERUGA, Mónica. “El arte de las costumbres...”, op. cit., pág.197. La autora señala que se reconocen dos etapas en el estudio de ese proceso civilizatorio (español), una para los siglos XVI-XVII para un modelo de conducta basado en el “código de prudencia” cortesano y otro modelo para los siglos XIX-XX, que responde a un “código de la prudencia” que define a la sociedad burguesa, pero indica que “comprimido entre una y otra, el siglo XVIII queda prácticamente ausente del relato.”

³³⁴ Cfr. GARCÍA GONZÁLEZ, Almudena. “El bandolero histórico como personaje de comedia en Lope”, en: *Anuario Lope de Vega: Texto, literatura, cultura*, n.º. 18, 2012, págs. 63-79.

³³⁵ Vid. CASTELLANO, Juan Luis. “La violencia estructural en el Barroco,” en: *Violencia y conflictividad en el universo barroco*, Julián José Lozano Navarro, Juan Luis Castellano, (coords.) Editorial Comares, Albolote (Granada), 2010, págs. 1-12.

³³⁶ Vid. URZAINQUI SÁNCHEZ, Sergio. *Bandidos y bandolerismo en la Valencia del siglo XVII: Nuevas fuentes, nuevas perspectivas*. Tesis doctoral. Jorge Antonio Catalá Sanz (dir. tes.). Universitat de València (2016).

Moderna.³³⁷ Las carencias de flexibilidad tienen desde el siglo XV cabida en el debate teológico y continuidad en siglos posteriores. Hay acuerdos privados que resultan bien para resolver entre partes enfrentadas, por una herencia peliaguda, para ordenación de cuestiones patrimoniales, o en orden a conseguir cancelar o adquirir derechos, o incluso para indemnizar una muerte violenta y eludir un juicio penal, es el caso de un homicidio en el que se ven envueltos Calderón y sus hermanos.³³⁸

La aceptación de un debate y su resultante, una síntesis transaccional entre ciertas posturas científicas, filosóficas o teológicas contrapuestas, no es la norma habitual de conducta y la discusión se generaliza sin conclusión. Nadie parece en condiciones de aceptar cambios de posición, una vez que conformadas las posiciones. Las controversias mueren finalmente por extenuación de las partes, por implosión de los bandos, o por solución de ambos grupos enfrentados por causas distintas a la unificación. La resolución de las causas de debate se hacen por el ejercicio del peso específico de autoridad, cuando las facciones postulantes logran convencer poder: al sínodo, al concilio, cuando la asamblea de la Iglesia se postula ante un tema. El complejo entramado jurisdiccional desde la Santa Sede, hasta la corona únicamente es directo si resulta del trato personal, con el válido o sus Consejos reales, con el confesor real, o si es competente en la materia, a la misma Inquisición. El desplazamiento de la opinión equivocada, es una cuestión de la correlación de fuerzas. La aceptación de una conclusión provisoria o concluyente, no suele producirse por un cambio sustantivo de posición, asumido

³³⁷ El tema controversial tiene un amplio espectro, renunciando a las numerosas controversias medievales vemos que la Edad Moderna es un campo abonado a la disputa teológica: Hay una controversia sobre la cuestión dogmática de la Inmaculada: PEINADO GUZMÁN, José Antonio. "Las primeras referencias inmaculistas en la teología. De la patrística a la controversia medieval." en: *Anales de teología*, n.º. 2, 2015, págs. 327-365. Hay una literatura de controversia antijudía coetánea al Renacimiento: LÓPEZ MARTÍNEZ, Nicolás. "Teología de controversia sobre judíos y judaizantes españoles del siglo XV: ambientación y principales escritos," en: *Anuario de historia de la Iglesia*, n.º. 1, 1992, págs. 39-70. La propia reforma protestante con sus connotaciones nacionales y políticas es una enorme controversia teológica: HOFFMANN, Martin. "La Reforma, un nuevo paradigma de la teología," en: *Revista Espiga*, Vol. 16, n.º. 33, 2017 (Ejemplar dedicado: *500 años de la Reforma Protestante*), págs. 19-32. Leibnitz introduce en 1710 una controversia sobre el problema de la justificación y la prueba de la existencia de Dios: WILHELM, Gottfried. "Compendio de la controversia de la Teodicea: G.W. Leibniz." Rogelio Rovira (Trad.) Ediciones Encuentro, Madrid, 2001.

³³⁸ Vid. VALLBUENA-BRIONES, Ángel. "Revisión biográfica de Pedro Calderón de la Barca", en: *Calderón y la comedia nueva*, Madrid: Austral, 1977, p. 254

voluntariamente por una de las partes en contienda.³³⁹ Lo usual es la tendencia a la intransigencia y mantener una perspectiva de enfoque a ultranza, sin un ápice de concesión, sin que nadie resulte convencido por el oponente, una vez que se contrastan y quedan fijadas las divergencias entre las opiniones. En el caso del teatro y de su cuestionamiento moral así es como acontece. Nadie convence a nadie. La intransigencia está bien vista, como norma de conducta la rigidez es acreedora de un gran mérito. Un atisbo de la menor avenencia parece indicar una apariencia de debilidad.

El jesuita Ignacio de Camargo declara en un tratado tardío (1689), titulado: *Discurso teológico sobre los teatros...*³⁴⁰ y parece haber estudiado con todo rigor los antecedentes del conflicto en la Antigüedad, pero es constatable una fiebre desatada por copiar sin renovar el argumentario en muchos autores. Más de tres siglos de polémica y comprobamos que nadie padece mutación ni por asomo y en los textos nadie cambia de idea por la aceptación de avances, por una apertura hacia los cambios en la sociabilidad o por mover una convicción o un ápice ante la traza diseccionada por los contrarios. Los escritos se retroalimentan, una y otra vez, con duplicaciones innegables de ideas que resulta recurrentes hurgando entre los precedentes. De este tratado de padre Camargo nos ocuparemos con mayor detalle, en el Capítulo III de este trabajo, por el tratamiento diferencial que dedica a las mujeres en su trabajo, que recrece entre una primera edición de Salamanca (1689) y una segunda edición en Lisboa (1690).

³³⁹ “La crítica política y la discusión sobre los asuntos de gobierno se generalizan. Ya no está relegada a altos burócratas, letrados, caballeros, cortesanos o personas distinguidas. Se multiplican los pasquines y libelos, que también alcanzan a las instituciones religiosas. Se produce un estado interno de desarreglo, de disconformidad, de tensiones que afectan a la relación entre ricos y pobres, cristianos viejos y conversos, creyentes y no creyentes, extranjeros y súbditos propios, hombres y mujeres, jóvenes y viejos...” Vid. BALTAR GARCÍA-PENUELA, Ernesto. *Pensamiento barroco español: Filosofía y literatura en Baltasar Gracián*. Tesis doctoral. Leyra Soriano, Ana María (Dir. Tes.) Universidad Complutense, Madrid, 2016, pág. 43.

³⁴⁰ CAMARGO, Ignacio de (S.I.) (1650-1713) *Discurso theologico sobre los theatros y comedias de este siglo: en que... se resuelve con claridad la question de si es ò no pecado grave el ver comedias como se representan oy en los theatros de España ... / el P. Ignacio de Camargo de la Compañía de Iesus*. En Salamanca: por Lucas Perez, 1689. [16], 142 p., [2] en bl.; 4º. Instituto de Bachillerato Luis Vives, Valencia, Sign.V-IBLV, XVII/145(11). Hay una segunda edición en Lisboa, apenas un año después. El jesuita amplió el texto, que pasaría de 142 a tener 211 págs: _____ CAMARGO, Ignacio de (S.I.) (1650-1713). *Discurso theologico sobre los theatros y comedias de este siglo: en que... se resuelve con claridad la question de si es ò no pecado grave el ver comedias como se representan oy en los theatros de España ... / el padre Ignacio de Camargo de la Compañía de Iesus*. En Lisboa: en la emprenta de Miguel Manescal...: a costa de Antonio Leyte Pereyra ..., 1690. [16], 211 p.; 4º. Biblioteca Nacional de España, Madrid, Sin.: M-BN, 2/52230.

Finalmente triunfaría una visión naturalista y realista del fenómeno del teatro áureo y la revolución liberal ayudará a encontrar un teatro burgués de cámara, de corte neoclásico y en un sentido preceptivo neo aristotélico, romántico cuando fue necesario para acomodar tendencias literarias y políticas. Un teatro que es primero protegido por el estado, hasta el punto de que su práctica quedará a buen recaudo de la obcecación recalcitrante de algunos moralistas pertinaces. Es este teatro neoclásico, a menudo llamado Teatro Principal, por su vocación de serlo y por su ubicación privilegiada, propio de recintos de nueva planta con grandes teatros a la italiana en el centro comercial de las ciudades, un espacio de sociabilidad necesario para la representación del poder económico y político de las nuevas clases emergentes. La longevidad del debate determina una sucesión innumerable de pasajes, contextos y formas textuales que parece a veces un remedo casi inacabable. Pero al fin concluye, aunque bien entrado el siglo XIX.

Cuando se producen cambios en la gestión de la ociosidad se recurre a una reescritura instrumental en la que se adopta la práctica de formas textuales que responden al interés por dotar de contenido una nueva intencionalidad. No encontramos con facilidad temas discutidos en esta pugna por la comedia en busca de una avenencia, mudables hacia un terreno de racionalidad. Esta constante implica la ausencia en el análisis de una discusión. En aplicación de la dialéctica escolástica alguien podría intentar la síntesis sobre este problema insoluble de la asistencia a las representaciones. Muchos moralistas se encienden ante una sociedad que se convierte a la pulsión de asumir en el reparto el papel de concurrente habitual, un ávido espectador, que integra una masa necesitada de participación en cualquier forma de ocupación de espacio público: el auto de fe, al que no otorgamos la categoría de espectáculo. Fiestas de entradas y recepciones de la monarquía, multitud de fiestas populares ritualizadas, carnestolendas, celebraciones conmemorativas de cariz político, tauromaquia, juego de cañas, y desde luego la festividad procesional del Corpus Christi, cuya doble vertiente parateatral: la procesional y la representación de los autos sacramentales, que responden a una liturgia que pasa por un tamiz, teatralizada y que nunca sería cuestionada por nadie³⁴¹ Debemos precisar que los autos fueron

³⁴¹ "...me refiero a los condicionantes del ámbito vital sobre la masa social y a la facilidad para consolidar una predisposición a que ésta se considere partícipe permanente (o casi) de una

expulsados del templo, ha y una larga tradición de representación in itinere en estaciones concretas del recorrido procesional. O bien estancos, se representan con un decorado único a modo de un retablo, adosado con un tablado al muro de las iglesias con los arbotantes de la iglesia como perspectiva y sustentáculo de una imaginaria caja escénica.

Los textos controversiales desprenden furia y fuego contra este alarde, considerado innecesario para el ritual de la fiesta y que muestra una profusión espectacular. Los artesanos y las clases burguesas de las ciudades dotan de magnificencia y esplendor las festividades. Las críticas se suceden incluso contra las representaciones estrictamente religiosas, en la que se instituye una asignación funcional de cada actor y de cada participante como espectador para reubicar al individuo en su contexto grupal más adecuado.³⁴² La inquietud de los teólogos contrarios al teatro condiciona la existencia de un tono discursivo arisco y esquivo que emplean con asiduidad en los textos una retórica ponzoñosa. No se fragua así una admonición cálida, sino una severa reprimenda, inflamada de elocuencia convulsa en discursos que tienen la vocación de alcanzar la cumbre del paradigma. En la evolución histórica de este proceso se comprueba la dificultad en los moralistas de asumir cambios en la sociabilidad (siquiera sean mínimos) y en las conductas, nunca modificables para los gestores de la moralidad cristiana, pues nada debe ser cambiado, en todo caso debería exigirse una conducta pública más exigente.

Hay una violencia trepidante que afecta a la controversia y la causa está en el conjunto espectacular de un programa que incorpora en una misma sesión un conjunto de distintas piezas utilitarias. Esto es habitual y homogéneo en un corral de comedias hispano en el momento álgido del barroco. Un espectáculo de masas supone una tensión latente que puede estallar en cualquier momento en

especial atención por parte de las secciones sociales dominantes y, por tanto, una especie de desarrollo devorador de una cultura 'de espectador' incorporada hasta el tuétano de todas las franjas sociales." ÁLVAREZ SANTALÓ, León Carlos. "El espectáculo religioso del barroco", en: *Manuscrits*, nº 13, enero, 1995, pág. 161.

³⁴² "El espectáculo, por su poderosa maquinaria ritual (que es siempre una maquinaria para metaforizar las relaciones sociales, construyendo miniaturas de acceso inmediato y de percepción rápida, simple y global) constituye un laboratorio de organigramas especialmente adecuado para la "demostración" evidente de la ubicación relativa del individuo o el grupo en la escala de diferencias y jerarquías." ÁLVAREZ SANTALÓ, León Carlos. "El espectáculo religioso..." op. cit., pág. 163.

alteraciones de intensidad y necesidad. Los textos empleados en una tarde adoptan cambios bruscos en la línea de acción y se acomodan a esta necesidad. Siendo la monarquía hispánica por antonomasia una sociedad violenta en extremo se presenta paradójicamente una capacidad para la transacción en aras de acordar la pacificación,³⁴³ en materia penal, para acto seguido regresar de nuevo al combate sin remisión. Esta facilidad para concertar el cese de las hostilidades no tiene ningún reflejo intelectual en otros órdenes como en la disputa moral, una lucha por definición que resulta las más de las veces algo irreconciliable. Se acostumbra a dirimir con notable éxito y fama los asuntos espinosos y pendencias por medio de una contienda privada, y la reparación se solventa mediante el pago de un dinero acordado por mediadores que resuelve la ofensa, al menos en el orden penal, con la firma de una escritura de perdón. La violencia está omnipresente en la calle y en el teatro y los textos reflejan la venganza del ultraje como norma de conducta. En cuanto es posible dar una respuesta irascible se hace. La reacción en los conflictos se traduce en una necesidad de ostentación pública de la fuerza, con una inclinación hacia la intimidación siempre latente.³⁴⁴ Ha sido frecuente el estallido de la cólera, con un recorrido estrecho del tramo que separa la disputa civilizada del altercado acompañado de la violencia física.³⁴⁵ El Estado Habsburgo retrasa la puesta en

³⁴³ Cotarelo refiere en su biografía de Calderón de la Barca que el apocado dramaturgo de madurez tiene un turbio y azaroso episodio de juventud (1621). En compañía de sus hermanos: el asesinato de Nicolás de Velasco, un rival que era el hijo de un criado, quizás pariente, del Duque de Frías, Condestable de Castilla, alguien con recursos políticos y de toda índole para poner a los Calderón en severas dificultades con la justicia. Este lance se solventaría con mediadores, mediante el pago de una fuerte indemnización. [pág. 100] “Se culpó a los tres hermanos Calderón de la Barca, quienes, el 1º de agosto, se hallaban, a causa de este suceso retraídos en casa del embajador de Alemania, donde permanecieron muchos días. Aunque la justicia ordinaria no pudo, por esta razón, haberlos a las manos, siguióse causa criminal ante la Sala de Alcaldes de Corte, y, en sentencia ejecutoria de 22 de febrero de 1622, fueron condenados Calderón y sus hermanos en las costas del proceso, que importaron 90.000 maravedíes (unos 3.000 reales escasos) Pero antes habían concertado con el padre del muerto la compensación, entonces usual, que estipularon en 600 ducados (6.600 reales) para que cesasen las diligencias judiciales por la parte agraviada. La escritura de perdón se firmó el 13 de octubre de 1621, y la de recibo de la cantidad, el 26 de septiembre del siguiente año.” Vid. COTARELO Y MORI, Emilio. (1857-1936) *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: [s.n.] 1924, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, Sign. M-FLG, Inv. 6010(I). La falta de ejemplares en difusión pública de esta importante biografía, es casi imposible de conseguir, se solventó con una edición facsímil al cuidado de Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero, gracias a los herederos del célebre polígrafo madrileño que cedieron un ejemplar: COTARELO Y MORI, Emilio. (1857-1936) *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*. Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid, Frankfurt am Main. 2001.

³⁴⁴ POMARA SEVERINO, Bruno. “Violencias en el Mediterráneo católico (ss. XVI-XVII),” en: *Estudis: Revista de historia moderna*, nº 41, 2015, págs. 131-15

³⁴⁵ Cfr. GARCÍA GÓMEZ, Ángel María. “Poder, secreto y violencia en ‘Nadie fie su secreto’, ‘No hay cosa como callar’ y ‘Basta callar’,” en: *La violencia en el teatro de Calderón: XVI Coloquio*

disposición de los medios y fuerza necesaria y los borbones mantendrán la tónica del crimen con popularidad y notoriedad, pese a la importancia de las élites de la ilustración. La obtención de logros contra un bandolerismo plagado de complicidades es sinuosa y el fenómeno rebrota incesante en el siglo XVIII y XIX. Queda diferida hasta el final del Antiguo Régimen una interposición eficaz en las contiendas para la resolución de los conflictos privados derivados de la gestión del honor.³⁴⁶ La complicidad con la violencia tiene amplio reflejo en un teatro de capa y espada. Si un marido resulta agraviado en su dignidad y decoro³⁴⁷ ejercerá la inercia de la violencia privada sin reservas, pues esto es lo que espera su entorno familiar y social. Si esta respuesta agresiva se lleva a escena el público de la comedia aclama al asesino con entusiasmo.

Con esta perspectiva debemos considerar el teatro como un caso atípico, en el que partidarios y detractores del fenómeno se han visto obligados por las circunstancias a una cierta contención, sin llegar a las manos por esta discusión. Siempre resultó más frecuente el estallido de una pelea masiva de las clases de tropa en la platea, quizás por una pendencia por la vestimenta de las actrices, más que un altercado por la licitud moral de la comedia propiamente. Nunca hubo intentos serios de concordia, excepción hecha de la posición posibilista de Fray Manuel de Guerra y Ribera y nadie resultó un vencedor nato. Debemos matizar que la dramaturgia del Siglo de Oro consigue dotar a la cultura española de una actitud omnicomprendiva del mundo, basada en una autonomía de la percepción personal, con una carga de actitud pragmática, en la que lo sagrado comienza a ser desvinculado con sumo cuidado y esto es la anunciación, no de cualquier otra cosa, sino de la emergencia de los tiempos modernos.

anglogermano sobre Calderón. Utrecht y Amsterdam, 16-22 de julio de 2011. Manfred Tietz (ed. lit.) Gero Arnscheidt (ed. lit.), Robert Folger (col.), Yolanda Rodríguez Pérez (aut.), Antonio Sánchez Jiménez (col.) Academia del Hispanismo, Vigo, 2014, págs. 177-202

³⁴⁶ REY HAZAS, Antonio. "Algunas reflexiones sobre el honor como sustituto funcional del destino en la tragicomedia barroca española," en: *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español: actas del congreso internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII, organizado por el Departamento de Filología Española de la Universitat de Filología,* / coord. por Teresa Ferrer Valls, Nel Diago, Valencia, 1991, págs. 251-262.

³⁴⁷ Vid. ALVARADO TEODORIKA, Tatiana. "La violencia y el amor en las comedias mitológicas de Calderón," en: *La violencia en el teatro de Calderón: XVI Coloquio anglogermano sobre Calderón. Utrecht y Amsterdam, 16-22 de julio de 2011.* Manfred Tietz (ed. lit.) Gero Arnscheidt (ed. lit.), Robert Folger (col.), Yolanda Rodríguez Pérez (aut.), Antonio Sánchez Jiménez (col.) Academia del Hispanismo, Vigo, 2014, págs. 59-70.

Esta libertad contenida significa que la violencia verbal por lo general nunca estuvo ausente en muchas de los ataques y que la carga emotiva está a menudo ausente en la forma escrita, algo desquiciada que adopta esta manifestación de la conflictividad social. La indignación se manifiesta en un lenguaje exacerbado, sobre todo de algunos moralistas exaltados, pero no conseguirá la respuesta buscada del brazo secular, no hubo una violencia institucional generalizada en el rechazo a las representaciones. El correlato de una respuesta brusca en las autoridades, se evidencia la existencia de muchas complicidades de gente poderosa con el teatro. Vemos en la forma de proceder de los funcionarios de la corona que adoptan, en muchos casos, una actitud cercana a la laxitud y a seguir la corriente sin mucho énfasis en la aplicación estricta de la reglamentación y que parecen contemporizar con la teatrofobia. Los gobernantes consideran el teatro un asunto peliagudo, pero al tiempo de gran utilidad pública para la república. Son muchos los beneficios que se siguen de la proliferación de las representaciones en el barroco. En la modernidad surge, en el tramo final del reinado de Felipe II, un debate público y notorio sobre la moralidad, idoneidad y continuidad de las representaciones y transcurre en unos cauces que quedarán acotados: es una disputa teológica, que afecta a la conveniencia política, con un exceso de reglamentación que se concreta en la primera mitad del seiscientos.

La pelea no tiene resultados violentos y se dirime sin la proximidad del cuerpo a cuerpo entre los contendientes. Los atacantes, gente de una conducta irreprochable con la moralidad cristiana, nunca admiten el hecho de haber acudido al teatro y por tanto no dicen que asisten personalmente a las representaciones. Tampoco buscan una excusa razonable: podrían aducir que, para tener criterio, y comprobar los efectos nocivos de las comedias de su tiempo necesitan asistir y comprobar. Aunque pudieran alegar que lo han visto todo por estar presentes en los corrales, en realidad en ocasiones los detractores nunca han ido. Deben haber recibido informes con detalle y relatan un verdadero aluvión de comportamientos indecentes. La inspiración de la escritura contra las comedias debe ser una ciencia infusa. De la lectura de las fuentes se infieren detalles y conductas pecaminosas que no responden a un problema grave con el contenido literario de lo que postulan los textos, sino mucho más en relación con la forma en la intención de representar, en la insistencia en el concepto de torpeza y por el

comportamiento del público, que aprovecha la asistencia a los corrales como un espacio idóneo para la impunidad. Los ataques al teatro se materializan generalmente por escrito y esta carga es asumida con la paciencia que la biblia enseña en el libro de Job. Los que resultan atacados lo tienen asumido como una discusión en la que están derrotados por falta de medios y por consabido asumen que esta discusión es en realidad inacabable, aunque nunca tiene una homologación universal. Y, sin embargo, los intentos de prohibición general de las representaciones tienen un escaso éxito y estuvo limitada a periodos breves y excepcionales.

La pendencia del teatro esta circunscrita a la participación exclusiva de un núcleo reducido de personas, que deben poseer una importante biblioteca a su alcance. Esta realidad del precedente, inevitable recurso al pasado, está dotado de una funcionalidad polisémica³⁴⁸ que reelabora materiales almacenados en compartimentos estancos y a los que se dota con una nueva utilidad asequible al modo de expresar la controversia teatral en cada tiempo. Estos anclajes, que emplean recursos polisémicos se precisan, por la necesidad de recurrir a las fuentes de autoridad donde se encuentran argumentos consistentes, con participantes que requieren destrezas intelectuales para reciclar materiales con cierta solvencia. Es necesaria cierta capacidad de maniobra para postularse como un opinador acreditado en la materia. Los actores y las actrices rara vez contestan a los ataques.³⁴⁹ El caso de Manuel Guerrero, casado con la actriz María Hidalgo que le sucede en la dirección de la compañía y con una hija también actriz Rosalía Guerrero, fallecida prematuramente y especializada en papeles de graciosa. Guerrero, para el estudio de la controversia, es importante porque logra romper con la tradición del actor acongojado por su profesión, que guarda prudente silencio. El favor del público le protege, es bien parecido y sabe entrar en cualquier espacio de poder. Su respuesta a los jesuitas se produce en el culmen de su carrera como primer galán de renombre. En 1743 cuando publica *Respuesta a*

³⁴⁸ Cfr. MUÑOZ NÚÑEZ, María Dolores. *La polisemia léxica: propuesta de delimitación e identificación funcional de los significados de sustantivos polisémicos*. Cádiz, Universidad de Cádiz, Secretariado de Publicaciones, 1996.

³⁴⁹ Por dejar constancia de una excepción: el conflicto desatado desde Cádiz en 1742 por el Padre Gaspar Díaz y su *Consulta teológica...* sale a la palestra, ente otros, el actor Manuel Guerrero, director de la compañía titular del Teatro de los Caños del Peral en Madrid, “galán de sobresaliente mérito y no ayuno de estudios y cultura. No dejó muy bien parado al jesuita cordobés...” COTARELO Y MORI, Emilio. *Controversias...* op. cit. pág. 233.

la resolución que el Reverendísimo Padre Gaspar Díaz, de la Compañía de Jesús...³⁵⁰ Guerrero ya es el primer galán, procede del Corral del Príncipe, forma compañía como *auctor*, o sea director y dramaturgo ocasional. Se atreve a opinar con denuedo porque estudió en el Colegio Imperial de los jesuitas de Madrid y sabe lo suficiente en dialéctica y escolástica, cómo para infringir daños en el argumentario de padre Díaz, que reconoce que ha escrito su *Consulta Teológica...* contra el teatro sin la preparación necesaria para opinar y se excusa de leer comedias ni de acudir a la comedia para comprobar los hechos. Utiliza el subterfugio de que ha recibido una consulta de un caballero que no sabe si debe acudir o no a la comedias, dado que no están prohibidas. Guerrero le responde con sus propias armas al jesuita.³⁵¹ Y logra demostrar que Díaz (acogiéndose a sus propias palabras) escribe de lo que no sabe y eso es un desafío a la Compañía, que siempre ha tenido en alta consideración su preparación técnica en cualquier tema en el que se pronuncia. Los actores y las actrices cuando encargan su mejor defensa apelan a hacerlo mancomunadamente, recurriendo a la encomienda de un memorial conjunto en nombre del gremio, dirigido al Consejo de Castilla o al propio rey, que en realidad (de oficio) se lava las manos como Poncio Pilatos y lo remite al Consejo. De esta forma, los que manejan los textos, dictámenes y memoriales precedentes en cada momento histórico controversial, se apropian de la destreza y capacidad de respuesta efectiva, dotando al argumentario repetido de un uso polisémico, mediante una oportunista adaptación de la

³⁵⁰ GUERRERO, Manuel. *Respuesta a la resolución que el reverendísimo padre Gaspar Díaz de la Compañía de Jesús dió en la consulta theologica acerca de lo ilícito de representar y ver representar las comedias, como se practican el día de oy en España, donde se prueba lo licito de dichas comedias, y se desagravia la cómica profession de los graves defectos, que ha pretendido imponerla dicho reverendissimo padre / su autor Manuel Guerrero*. En Zaragoza: por Francisco Moreno ... 1743. [16], 60 p.; 4º. Real Escuela Superior de Arte Dramático, (RESAD) Madrid. Sign. M-RESAD, 0529 D.

³⁵¹ "...porque como Vuestra Reverendísima tiene formado tan bajo concepto de los cómicos y tan despreciable opinión de las comedias, ni a unos creará ni leerá otras; bien que para cumplir con el empleo de misionero que Vuestra Reverendísima profesa (cuyo principal objeto es la verdad) debiera por sí mismo leer las materias que había de tergiversar; pues si para este fin se concede licencia a los sabios y doctores para leer libros prohibidos, mucho mejor pudiera Vuestra Reverendísima concederse a sí mismo licencia de leer comedias que no están prohibidas y no fiarse del informe de aquel escrupuloso caballero." COTARELO Y MORI, Emilio. *Controversias* op. cit. pág. 344. Nota del autor: El actor Manuel Guerrero no comete el error de su contrincante el padre Gaspar Díaz, tuvo buen cuidado de acudir a la imprenta provisto de las correspondientes licencias de impresión para este folleto de 60 páginas, publicado en Zaragoza. La censura eclesiástica se la concede el Vicario General de los dominicos en la Provincia de Aragón y la civil el propio Consejo de Castilla en Madrid 18 de marzo de 1743. (COTARELO *Controversias*, pág. 343)

sistematización semántica en cada ocasión, y así se produce una acomodación del paradigma crítico-literario.

Existe una presión estructural de los custodios de las buenas costumbres, en la que está implícita una actitud beligerante contra la actividad teatral, que obliga a una resistencia pasiva de los atacados, con el resultado de importantes limitaciones al ejercicio de la profesión, que implican dificultades severas de ascensión y de movilidad social: severas multas, suspensión por cualquier causa, la exclusión sacramental que desde muy pronto (1547) ya solicita Fray Diego de Tapia, que compone un tratado sobre la eucaristía sacramental, dedicando un epígrafe titulado: *virum hoc sacramentum dari posit hystriionibus*.³⁵²

Los repudios en el púlpito son constantes en cualquier templo. Hubo una ausencia de tranquilidad en el ejercicio de la profesión actoral canalizada en un desprecio constante. Esto implica la ausencia de una aspiración que tardará siglos en llegar: el prestigio intelectual y ciudadano, con una falta de consideración en el trato. En definitiva, se percata la ausencia asumida como inevitable de un reconocimiento público a todos los que intervienen en la práctica profesional. El teatro es asunto contradictorio, no fue una profesión honorable y produce una sensación de sonrojo en el espectador. Este descrédito se traduce en el desprecio y el insulto hacia los artistas, porque los actores, y especialmente las actrices, siempre han sido gente mal tratada. Las actrices, sobre toda las de gran éxito popular son insultadas sin tapujos, pues al tiempo son idolatradas y despreciadas. No sólo se esconde el rey Felipe IV de la vista del respetable.³⁵³ El público, en función de su rango y alcurnia, no hace ostentación pública de haber acudido a una comedia escandalosa y sin embargo llena las salas, ocultos detrás de las celosías cuanto mayor es la categoría social.

En el siglo XVIII no se producen avances substanciales en relación con la controversia, en el sentido de dirimir la cuestión, aunque el estado liberal se decanta por la utilidad del teatro. Empieza así un cambio en la posición de la

³⁵² “Fray Diego de Tapia (1587), agustino es el primero que pretende se nieguen los sacramentos a la gente de teatro” COTARELO Y MORI, Emilio. *Controversias...* pág. 17.

³⁵³ Cfr. DELEITO Y PIÑUELA, José. *El rey se divierte*. Alianza Editorial, Madrid 1988-2006.

monarquía.³⁵⁴ En una valoración cuantitativa, que integre resultados tangibles, por la frecuencia de actos públicos en los corrales, la importancia de la aportación del teatro y de la danza es de importancia concluyente en época moderna. Como fenómeno cultural de gran impacto, visto desde el interés que suscita aportación a la construcción de una historia social y cultural, el teatro es arte, ocio urbano y un terreno acreditado para estímulo de la sociabilidad. Entre los siglos XVI y XIX el teatro es un termómetro de agitación social y un motor de cambios en la civilidad y donde se producen golpes de efecto contra la moralidad, inducidos desde una ruptura estética, construida desde una dramaturgia proyectada desde el escenario con miles de productos, de factura desigual, y que nunca consigue el beneplácito de sectores extremistas vinculados a una religiosidad que se ejerce de manera coercitiva.

La definición del pecado (mortal) de lujuria es importante para centrar el tratamiento de los textos y se inserta en un contexto más amplio de lucha contra los pecados capitales.³⁵⁵ La lujuria es substancial para aclarar el alcance que revisten los textos de la controversia. La lucha desatada desde la formulación de del papa San Gregorio Magno para contener el estallido de la liviandad reviste cierta complejidad teológica y es asunto primordial en la cristiandad. El alcance de su contenido dogmático responde a una construcción dialéctica compleja, en la que se intenta que no puedan coexistir desviaciones doctrinales de las reglas de conducta impuestas, lo que resultaría una verdadera quimera. Los tratadistas intentaron (no siempre lo consiguieron) sistematizar los comportamientos

³⁵⁴ “Pero hubo otra batalla de índole política y con indudable trasfondo anticlerical, a la que aquí vamos a referirnos. Fue la conducida por Aranda y Campomanes durante varios años en defensa del teatro en general, como diversión loable y necesaria escuela de virtudes ciudadanas que debía depender sólo de la autoridad civil, actitud que tenía que conducir a un choque con obispos y regulares. Choque previsto y quizás buscado por aquellos dos hombres, cuyo talante anticlerical se hallaba exacerbado a raíz del Motín de Esquilache y contaba con el apoyo del monarca, convencido de la participación de los jesuitas y de otros elementos de la Iglesia en unos sucesos que habían puesto en peligro su autoridad y su corona.” DOMINGUEZ ORTIZ, Antonio. “La batalla del teatro en el reinado de Carlos III”, en: *Anales de Literatura española*, nº 2, Madrid, 1983, pág. 179.

³⁵⁵ “El intento por sistematizarlos corresponde a Evagrio el Póntico, que en dos obras compuestas en el siglo IV habla de ‘ocho pensamientos o demonios’ que comprenden todos los demás: Gula, Fornicación, Avaricia, Tristeza, Cólera, Acedía, Vanagloria y Orgullo.” MARTÍNEZ DE LAGOS FERNÁNDEZ, Eukene. “La femme aux serpents. Evolución iconográfica de la representación de la lujuria en el Occidente europeo medieval,” en: *Clío & Crimen: Revista del Centro de Historia del Crimen de Durango*, nº 7, 2010 (Ejemplar dedicado a: *Pecado-Crimen y Penitencia-Castigo en la Edad Media a través de la literatura y el arte*, pág. 141.

adecuados, y repudiar los inadecuados,³⁵⁶ con especial dedicación a los actos vedados a las mujeres, para acotar el campo de lucha contra los pecados capitales. Calderón de la Barca incorpora los pecados capitales en su importante colección de autos sacramentales³⁵⁷ y en sus comedias mitológicas³⁵⁸, asistido de una fundamentación teológica impecable. El celo de los moralistas no queda exento de una evidente violencia verbal en el discurso sobre la malignidad y el pecado,³⁵⁹ pero los moralistas de la modernidad se encontraron con severas dificultades para afrontar con rigor una sistematización pecaminosa que, en buena medida viene heredada de la Edad Media.³⁶⁰ La religiosidad cotidiana resultó desbordada en el siglo XVII por una teología moral que se pierde en un laberinto de escuelas de argumentación. Los textos de los moralistas no lograron articular una respuesta eficiente desde las conductas particulares una vez proyectadas las tablas de pecados hacia valores universales aceptados. El interés por combatir la concupiscencia, que se vincula al pecado original,³⁶¹ contaba con una exaltación adicional con un componente apocalíptico. La sensación de inminencia del fin de los tiempos parece inevitable cuando, a criterio de los moralistas, se intenta la destrucción del orden social establecido. Esta amenaza potencial del apocalipsis comporta la percepción del escándalo público como un pecado mortal encarnado por gente poseída por el demonio.

El teatro del Siglo de Oro, cautivador y sensible a la feminidad tiene un componente sensual de naturaleza escandalosa, por la ruptura de los códigos gestuales establecidos por la educación cristiana en la relación entre los sexos.³⁶²

³⁵⁶ Cfr. THIEULIN-PARDO, Hélène. “Yo pecatriz pequé en estas cosas dichas: Péchés de femmes dans les manuels de confession des derniers siècles du Moyen Âge,” en: *Cahiers d'Etudes hispaniques médiévales*, nº 34, 2011, págs. 235-274

³⁵⁷ Vid. MONCUNILL BERNET, Ramón. “Los pecados capitales en los autos sacramentales de Calderón”, en *Theatralia: revista de poética del teatro*, nº. 17, 2015 (Ejemplar dedicado a: *Los siete "pecados" capitales en el teatro*), págs. 65-79.

³⁵⁸ Vid. MORABITO, María Teresa y TOBAR ANGULO, María Luisa. “Los siete pecados capitales en las comedias mitológicas de Calderón,” en *Theatralia: revista de poética del teatro*, nº. 17, 2015 (Ejemplar dedicado a: *Los siete "pecados" capitales en el teatro*), págs. 137-168.

³⁵⁹ Cfr. TURISO SEBASTIÁN, Jesús. “La violencia en el discurso sobre el mal y el pecado: el problema de la sexualidad en la Nueva España.” *Navegamérica*, nº 7, Universidad de Murcia, 2011, págs. 01-25.

³⁶⁰ Vid. CASAGRANDE, Carla. VECCHIO, Silvana. *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, Editions Aubier, Paris, 2003.

³⁶¹ Vid. ARIAS, Luis. “Pecado original y concupiscencia en el ‘opus imperfectum’ de San Agustín. Religión y cultura, Vol. 31, nº 147-149, 1985, págs. 567-586.

³⁶² “...la mujer no existe como tal sino como anti-modelo del hombre. En el reparto de las funciones les ha tocado la responsabilidad del mundo interior y privado: la casa, la familia, los hijos, los ancianos, la religión y por supuesto el honor y la honra. Frente a esta realidad social, los

El pecado de escándalo tiene connotaciones y componentes distintivos para las mujeres.³⁶³ La concurrencia pública a los teatros es una muestra palpable de socialización, que implica la exhibición impúdica de las actrices ante la plebe y una presencia (rechazable) de las mujeres honestas en el recinto. Esta ruptura de la reclusión queda equiparada con una actitud inmoral que involucra una peligrosa cotidianeidad transgresora.³⁶⁴ En la modernidad resulta una actitud casi demente y peligrosa intentar desafiar la amenaza de los castigos divinos. Es complicado quedar impune, o hacer escarnio de la religión en público sin consecuencias. El pretendido rigor conceptual de los moralistas y el intento de uniformidad de la dogmática es una tarea que acometía la Iglesia de manera cotidiana e incansable con los recursos medievales de autoridad incontestada, la teología de Santo Tomás y de San Agustín,³⁶⁵ con argumentos recurrentes y en ocasiones tergiversados. La vigilancia de la moralidad era una prioridad absoluta para la gestión de la cura de almas. No obstante, hubo una tendencia inagotable a estallar en las ciudades actos de desafío y de contravención a la moralidad cristiana. La concreción, respecto de cuáles eran las actitudes lascivas y su alcance resultó un combate diario que encerraba la pretensión de un control absoluto de la moralidad femenina. Una alarma enardecida contra el pecado mortal conturbaba la paz de los feligreses. Los estragos causados contra la conducta lúdica, en el ánimo excitado de las gentes, resultaron de una profanidad que en momentos parece un carnaval perpetuo y desatado, una actitud incitadora de lujuria que se apodera de los escenarios y, a juicio de los moralistas, movía a sacrilegio desde los espectáculos. Los textos contienen a menudo la reprensión

autores dramáticos diseñarán en sus obras, personajes femeninos transgresores y rupturistas de las reglas de conducta, mujeres que desafían y burlan las prácticas de sus mundos de dominación masculina.” SIMONET LEÓN, María del Carmen. “El reflejo de las mujeres del siglo de Oro a través de su testimonio cultural.” *Hespérides: Anuario de investigaciones*, nº 23-24, 2015-2016, págs. 429-438.

³⁶³ SIXTO BARCIA, Ana María. “Pecados y escándalos femeninos. Imagen y representación femenina en los sínodos diocesanos gallegos y en las visitas pastorales de Época Moderna”, en: *As mulleres na historia de Galicia* / coord. por Miguel García-Fernández, Silvia Cernadas Martínez, Aurora Ballesteros Fernández, Vol. 2, 2012 (CD), pág. 20-37.

³⁶⁴ Cfr. RUIZ ORTIZ, María. “Pecado de escándalo y cotidianeidad transgresora: una reflexión sobre la moral femenina en la Andalucía moderna (siglos XVI-XVII)” *Hairesis. Revista de investigación histórica*, nº 1, 2013, págs. 177-189.

³⁶⁵ “San Agustín constata a comienzos de la Edad Media que: las obras de la carne son bien notorias y conocidas; como son los adulterios, fornicaciones, inmundicias, lujurias, idolatrías, hechicerías, enemistades, contiendas, celos, iras, disensiones, herejías, envidias, embriagueces, glotonerías y otros vicios semejantes os advierto, como ya os tengo dicho, que los que cometen semejantes maldades no conseguirán el reino de los cielos.” Cfr. San Agustín. *La ciudad de Dios*. México. Ed. Porrúa, 1966, pág. 310. Cit. por: TURISO SEBASTIÁN, Jesús. “La violencia en el discurso, sobre el mal y el pecado” ..., op. cit. pág. 3, nota 1.

pública y la reprimenda privada que se anuncia en la administración del sacramento de la confesión a los fieles,³⁶⁶ con especial interés y dedicación en el caso de las mujeres.

Los tratadistas intentaron ser escrupulosos hasta el máximo posible en la definición de aquellas actitudes dotadas de potencialidad libidinosa. Antonio Arbiol, (1651-1726) escribe un epítome para precisar el pecado vinculado a la liviandad, titulado: *Estragos de la lujuria y sus remedios...*³⁶⁷ Es un tratado de elaboración compleja, publicado en Zaragoza de forma póstuma en 1726, año de su fallecimiento y sale a la luz a expensas de un correligionario. El franciscano, que no dispuso de la fama posterior que obtuvo gracias a este libro, fue varias veces reeditado en el siglo XVIII. El tratado es un compendio moral que responde a valores intrínsecos del barroco. Aunque elaborado en los primeros años del XVIII responde a la virtud que propone una literatura penitencial de la época anterior. Advierte del peligro de dejarse abandonar en una vida licenciosa y propone sus remedios conforme a las enseñanzas de las sagradas escrituras y de los Santos Padres. Señala en el tratado un catálogo preciso de las acciones previas, incitadoras a la lubricidad y consideradas actitudes torpísimas. En suma, vemos conductas deshonestas que el moralista desagrega de la propia existencia del pecado capital y considera la antesala inevitable para incurrir sin remisión en el pecado de lujuria:

“Los actos más comunes de este torpísimo vicio son doce: pensamientos impuros, delectación morbosa, aspectos libidinosos, palabras torpes, ósculos deshonestos, tactos impúdicos, trajes profanos y provocativos, actos lascivos, ocasiones próximas, reincidencias sin enmiendas y costumbres inveteradas...”³⁶⁸

³⁶⁶ VIZUETE MENDOZA, José Carlos. “¿Dolor de corazón? Contrición, literatura espiritual y formación de una de una sensibilidad religiosa postridentina”, en: *Vínculos de Historia*, nº 4, 2015 (Ejemplar dedicado a: *la historia de las emociones*), págs. 106-124.

³⁶⁷ ARBIOL, Antonio. (O.F.M.) (1651-1726) *Estragos de la lujuria, y sus remedios conforme a las divinas escrituras y Santos Padres de la Iglesia. / obra posthuma del M.R. y V.P. Fr. Antonio Arbiol... Obispo electo de Ciudad Rodrigo; la saca a la luz...Fr. Geronimo Garcia... Guardián actual del Convento de San Francisco*. En Zaragoza: por Pedro Carreras, 1726. ^32* 256 pág.; 8º. Biblioteca Pública del Estado Fernando de Loazes. Orihuela. Alicante. Sign.A-O-BP, 2932. Facultad de Teología San Vicente Ferrer. Sección Diócesis. Valencia. Sign.V-FT. MO 215.

³⁶⁸ ARBIOL, Antonio. (O.F.M.) (1651-1726) *Estragos de la lujuria...* op. cit. pág. 2, cit. por: RUIZ ORTÍZ, María, “Normas y resistencias femeninas: una mirada a través de las sumas de confesión (ss. XVI-XVIII)”, en: *Las mujeres y el honor en la Europa Moderna*. M^a Luisa Candau Chacón (ed.) Servicio Publicaciones Universidad de Huelva, Huelva, 2014, pág. 179.

La lujuria, el gran vicio desatado por el diablo, se vincula de esta manera con un catálogo de actos comunes en la conformación de este pecado capital. Los *pensamientos impuros*, que inciden en el noveno mandamiento y en el control de la imaginación ante estímulos sensoriales desmedidos que hacen ver como atractivas cosas que no lo son en realidad. La delectación morbosa,³⁶⁹ que implica una complacencia deliberada con un pensamiento prohibido, aunque fuera sin el ánimo de ponerlo en práctica por obra. Los aspectos libidinosos comportan la existencia del pecado, aunque sea con propósito de estudio y el teatro no se mire con mal fin. En el sacramento de la confesión hubo desde la Antigüedad clásica problemas con las sollicitaciones del confidente.³⁷⁰ Es este un territorio aciago, en el que la indagación no puede confundir al penitente y el teatro muestra actitudes libidinosas. La simple mención a la lubricidad supone merecer el castigo por actos opuestos a la honestidad natural. Esa honestidad sobre entiende la castidad de las mujeres y en la vergüenza pública de la exposición. Un ejemplo libidinoso es el hecho de mirar a alguien con delectación, en concreto a una mujer hermosa.³⁷¹ La complacencia natural de su hermosura, en tanto que la vista se ordena a un mal fin es condenable moralmente. De palabras torpes advierte encarecida la biblia en la Epístola a los Efesios.³⁷²

Estas razones justifican el rechazo y la forma en que queda señalada una mujer, por recostarse en el alfeizar de la ventana de su propia casa, mirando hacia la calle.³⁷³ Esta conducta se consideraba una actitud indecente que se interpreta

³⁶⁹ Cfr. SALVADOR ASTOLFO, Ángel. “Acerca del cuerpo y de la delectación sensible en algunos textos de la primera parte de la Summa de Teología,” en: *Veritas: revista da Pontificia Universidade Catolica do Rio Grande do Sul*, Vol. 44, n° 3, 1999, págs. 607-620.

³⁷⁰ “Se entendía por solicitante a aquel confesor que cometía abusos sexuales de cualquier índole sobre su penitente, en el marco de la confesión sacramental. Además, era un pecado de lujuria y un acto sacrílego, pues se utilizaba la confesión de forma abusiva para conseguir sus depravados fines. La gravedad residía en el contexto del sacramento, por lo que muchos confesores recurrieron a argucias para solicitar a sus fieles en la sacristía, a la puerta de la iglesia o en sus propias casas, usando como recurso el aplazamiento de la absolución.” RUIZ ORTIZ, María. “Sexo y confesión”, en: *Andalucía en la historia*, n°. 21, 2008, pág. 57.

³⁷¹ Vid. MANZANEDO, Marcos F. (O.P.) “La delectación y sus causas”, en: *Studium: Revista cuatrimestral de filosofía y teología*, Vol. 28, n°. 2, 1988, págs. 265-295.

³⁷² Epístola a los Efesios, 5:4-7. “La fornicación y toda impureza o codicia ni siquiera se mencione entre vosotros, como conviene a los santos. Ni palabras torpes, ni necedades, ni truhanerías, que no convienen, sino antes bien acciones de gracias. [...] Nadie os engañe con palabras vanas; porque por estas cosas viene la ira de Dios sobre los hijos de desobediencia.”

³⁷³ “Si a una mujer que se dejaba ver en su ventana se la podía acusar de prostituirse, ¿cuáles no serían las implicaciones de ver a las mujeres moverse, hablar, bailan, cantar, abrazar, besar, cometer adulterio, incesto e incluso asesinato desde el escenario.” NICHOLSON, Eric A. “El teatro: imágenes de ella,” en: *Historia de las mujeres*. Georges Duby y Michelle Perrot (Dir.)

como una incitación mediante un código gestual de ofrecimiento sexual al viandante. Inciden los teólogos en que la torpeza³⁷⁴ resulta de la conversación que se lleva a cabo con un tratamiento inadecuado y en un asunto en apariencia trivial. En los textos de la controversia el concepto de torpeza asociado en este caso al teatro aparece con una reiteración sorprendente e inusitada.³⁷⁵ Es una noción de difícil asimilación en la que operan factores con distintas acepciones del mismo vocablo, que trascienden su etimología primigenia, pero aquí interesa combatir la torpeza de los que emplean un lenguaje inadecuado, basado en el escrúpulo moral de la conversación en presencia de los jóvenes y especialmente de las mujeres y doncellas vírgenes es algo inasumible, por entender que dichas frases torpes mueven el ánimo a lascivia. Cabe, por tanto, una valoración subjetiva y restrictiva respecto del contexto situacional, la idoneidad de la escena en el contexto general de la comedia y el tono empleado en una conversación.

Vol. 3 *Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Arlette Farge y Natalie Zemon Davies, Taurus minor. Santillana de ediciones, Madrid. 2000, pág. 320.

³⁷⁴ *Compendio moral salmaticense, tratado diez y siete, capítulo segundo, punto sexto. De las palabras torpes*: “P. ¿Es pecado grave proferir palabras torpes? R. Que, si las palabras graves fueran muy torpes, y especialmente, si se profieren delante de personas jóvenes, de doncellas o vírgenes será pecado grave; porque las que las oyen se escandalizan, y por otra parte excitan mucho a la lascivia, especialmente a los débiles, como son los jóvenes y doncellas, que con más facilidad se mueven a la torpeza.” SAN JOSÉ, Antonio de. (O.C.D.) (1716-1794) *Compendio moral salmaticense según la mente del angélico doctor: en el que se reduce a mayor brevedad el que en lengua latina público Fr. Antonio de San Joseph... de Carmelitas Descalzos de España... formado en lengua vulgar... por Fr. Marcos de Santa Teresa... de Carmelitas descalzos*. Pamplona, 1805 (Imprenta de Josef de Rada) 2 vol. (XXII, 662; XVI, 679, VIII pág.) Facultad de Teología San Vicente Ferrer. Sección Dominicos. Torrente. Valencia. Sign.V-TO-FTSD, 262-B-46-

³⁷⁵ “y porque temió que muerto él le habían de derribar los censores de Roma, cuidadosos de quitar a la juventud la ocasión de la pérdida de las costumbres [...] trató que edificase un templo de Venus sobre el teatro, para que el respeto al templo de aquella diosa torpe, sustentase el teatro de la torpeza” CRESPI DE BORJA, Luis, *Respuesta a una consulta...*, op. cit. pág. 9.

2.2. LA INTENCIONALIDAD ES DETERMINANTE DE LA FORMA

“En el canon 53 del Concilio Toledano III se dice: *Exterminanda omnino est irreligiosa consuetudo, quam vulgus per sanctorum solemnium fates agere consuevit, ut populi, quideben officia divina attendere, saltationibus et turpibus invigilent canticis: non solum sibi nocentes, sed religiosorum officium perstreptentes.*”³⁷⁶

José Sánchez Arjona, *El teatro en Sevilla...* Madrid. 1887

Los textos controversiales en España ya vienen de antiguo. Los Concilios visigodos muestran una preocupación por la degeneración de los rituales y la irrupción de la fiesta y la bufonada en las representaciones sacras, que terminan por degenerar. En cualquiera que sea la forma de representación empleada, hay tendencia a la bafa y el escarnio. Esto supone una creciente producción de textos contrarios al teatro que irrumpen en la monarquía hispánica en el último tercio del siglo XVI con una gran profusión. La documentación, de una tipología disímil, aparece con una triple intencionalidad, que se desprende por el contexto y por la búsqueda de objetivos muy precisos. Es un hecho constatable que cada una de las modalidades textuales emprendidas por los autores opera de forma autónoma, a partir de su verdadero propósito íntimo, como un determinante de la forma. Tanto como quieres en tanto te acoges. Encontramos tres intenciones manifiestas en la generación de textos: La finalidad divulgativa entre los fieles en una disputa por el control del ocio. Se escribe para conseguir la fijación de doctrina, que es una manera de prestigiar el razonamiento teológico. Y también se publica para impulsar una carrera eclesiástica desde una posición radical, intentando obtener los beneficios que otorga el poder de la influencia.

En primer término, decimos que se escribe con una finalidad divulgativa entre los fieles, que escuchan las severas admoniciones contra el teatro en la homilía, en el confesionario y en otros espacios propicios para la opinión: la universidad, los conventos, la nunciatura, la corte, los consejos reales. Los

³⁷⁶ Vid. SÁNCHEZ ARJONA, José. *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII*. Establecimiento tipográfico de A. Alonso Madrid, 1887, pág. 4, nota 1, in fine. TRAD. CAST. “Debe exterminarse del todo la costumbre irreligiosa que ha practicado el vulgo en las festividades de los Santos, que los pueblos que deben estar atentos a los oficios divinos, no se desvelen por bailes y cantinelas torpes, no sólo siendo perjudiciales a sí mismos, sino también estorbando con su ruido el oficio de los religiosos.” (Traducción de Sánchez Arjona).

predicadores extienden la idea de que existe una conexión directa entre pecado de lascivia³⁷⁷ y teatro. Los pecados capitales aparecen como personajes en escena en los autos sacramentales³⁷⁸, pero ni siquiera la habilidad de Calderón, para no incurrir en herejía, sirve como un salvoconducto para permitir a la asistencia a los espectadores. Los propagandistas de la moral critican la concurrencia a las representaciones por la impresión causada en el público y el efecto nocivo ocasionado entre los asistentes. El impacto no es ajeno a una cierta fascinación y rubor, en un debate de imposible conciliación por el deleite de los sentidos.³⁷⁹ Hay una preocupación por la concupiscencia, más allá de la labor de la Iglesia y en el ámbito del poder temporal durante el reinado de Felipe II. Este control de la sociabilidad se ubica entre una maraña de legislación agregativa, muchas veces de ámbito de aplicación local, con carencias de ejecutividad, mediante órdenes a los provinciales de las religiones y que surge desde las Juntas de Reformación.³⁸⁰

Debemos considerar que las imágenes que logran proyectar las primeras compañías de teatro profesional resultan tan efectivas e impactantes, que se puede admitir de suyo que son escandalosas. A los temas elegidos, para excitar la curiosidad del público, se le agrega una forma eficaz de presentar las tramas argumentales. Queda patente en los corrales de comedia que la mejoría técnica de la actuación, fruto del asentamiento de un repertorio propio, (con una cultura peculiar en cada compañía), contribuye a la seguridad que proporciona la profesionalización. En el repertorio consolidado y en la estabilidad profesional reside la verdadera eficacia.

³⁷⁷ Vid. BERNARDI LÓPEZ VAZQUEZ, José Manuel. "La representación del pecado de lascivia contra la naturaleza y de otros vicios a través de actos y afectos", en: *Valor discursivo del cuerpo en el barroco hispánico* / coord. por Rafael García Mahiques, Sergi Doménech García, 2015,

³⁷⁸ Vid. MONCUNILL BERNET, Ramón. *Los pecados capitales en los autos sacramentales de Calderón*, *Theatralia: revista de poética del teatro*, n.º. 17, 2015 (Ejemplar dedicado a: *Los siete "pecados" capitales en el teatro*), págs. 65-79.

³⁷⁹ "Amonésteseles lo que puedan hacer y enciéndense en lujuria (la cual principalmente por los ojos y los orejas se despierta) doncellas en primer lugar y mozos, los cuales es cosa muy grave y perjudicial en gran manera a la república cristiana que se corrompan con deleites antes de tiempo". Vid. MARIANA, Juan de. *Tratado contra los juegos públicos*, op. cit, pág. 112.

³⁸⁰ Cfr. EZQUERRA REVILLA, Ignacio Javier. *La Junta de Reformación de 1586: "tapadas", comedias y vicios cortesanos*. *Revista de historia moderna: Anales de la Universidad de Alicante*, n.º 30, 2012 (Ejemplar dedicado a: *Intimidad y sociabilidad en la España Moderna* / coord. por María Ángeles Pérez Samper, Gloria Ángeles Franco Rubio), págs. 267-282. "En cuanto a las comedias, la pretendida erradicación de las mujeres de las tablas mantenida por la Junta topó con los intereses de los administradores de las cofradías de la Corte, que se mantenían del rendimiento de las primeras, y quedó en suspenso en junio de 1587", pág.

El análisis de los textos controversiales incide en el objetivo de encontrar la funcionalidad que se desprende cada forma textual en este largo proceso de disputa. La literatura dramática y los textos contrarios a esta nueva dramaturgia son un reflejo de las costumbres, que pueden ser analizadas como un catalizador del análisis histórico pues es reflejo y resultado de la sociedad, con un caudal de información que contiene un filtro (entre la realidad y la ficción) que debe ser diseccionado con precisión, representa un desafío en cada investigación. No podemos dar carta de naturaleza a todo lo representado como un trasunto de la realidad. Expresado esto con los mismos requisitos que plantea José Alcalá-Zamora y Queipo de Llano³⁸¹ vemos que, al analizar el itinerario del teatro calderoniano indica la especial sensibilidad que requieren los filtros entre la literatura y la vida real. Esta tarea en muchas ocasiones no es sencilla, por cuanto hay cargas de simbolismo y complejidad textual en el teatro del siglo de oro que requieren deslindes precisos. En el caso de que no se pueda encontrar la senda adecuada para llegar a la raíz netamente histórica es recomendable empezar por el sentido etimológico estricto, que muestra la complejidad de una evolución secuencial y de la utilidad estricta de cada vocablo, instituido con una intención a veces oculta con un contexto que modifica el verso y la estrofa dotando un sentido inesperado a la fuente literaria. Algunos investigadores contemporáneos se plantean la dicotomía entre dos niveles yuxtapuestos: un plano de historia social (cultural) y un plano textual literario (filológico), lo que responde a una nueva formulación de la teoría sociocultural del teatro barroco.³⁸² No queda resuelta la cuestión por completo, ni parece que se puede determinar en un futuro próximo, si se trata de dos planos diferentes adyacentes que se compaginan o si responden a una misma esencia ficcional que interactúa por osmosis con el componente social.

³⁸¹ “La literatura, producto, reflejo y catalizador de la sociedad donde surge, representa para el historiador el desafío de un género documental específico, que ha de explotar con técnicas precisas y sensibilidad alertada al máximo, con el objeto de que los filtros dispuestos entre ella y la vida real puedan ser cancelados, tarea que en el caso de los textos de gran riqueza y simbolismo como los calderónicos, resulta de una alta rentabilidad y también de un alto costo.” ALCALÁ-ZAMORA y QUEIPO DE LLANO, José. “La literatura y el teatro como fuentes de la historia”, en: *La reflexión política en el itinerario del teatro calderoniano. Discurso leído en el acto de su recepción pública*. Real Academia de la Historia, Madrid, 1989. La cita en la pág. 17

³⁸² Vid. CONNOR SWIETLICKI, Catherine. “Hacia una nueva teoría sociocultural del teatro barroco,” en: *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto de Birmingham, (England) 1995*, Vol. 2, 1998 Estudios áureos I, Jules Whicker, (coord.), págs. 123-129.

Volviendo al argumento principal. Postulamos la intencionalidad como determinante de la forma textual. Los documentos se producen también para lograr el poder de la influencia. Se pretende un resultado: en el comportamiento de la monarquía, en los fieles, en los predicadores, en los confesores. Ejerciendo la presión indirectamente a través de terceros y en relación con la gestión diaria de la presencia de las artes escénicas. El arzobispo de Sevilla, Fray Pedro de Tapia, se expresa contrario al teatro en una carta manuscrita (1649). Lo hace de manera ferviente ante el confesor del rey Felipe IV. Es un interlocutor cualificado para intentar promover un cambio substancial de orientación en el orden político sobre las comedias. La intención en este caso es justamente la contraria a la que mueve a los teólogos de Valencia, que abogan por una política de apoyo al hospital municipal y esgrimen una posición tomista que justifique el levantamiento de la prohibición. Inversamente, el pontífice sevillano critica los gastos ocasionados en las representaciones y no sólo las rechaza por causas de moralidad, también está preocupado por los grandes dispendios en tramoyas:

“Anda la gente vestida de lujuria, y en cada lugar un corral de comedias, y si es grande dos o tres representaciones lascivas, y tramoyas de grandes gastos, cuando no se hallan medios para defender los reinos y la Religión Católica ultrajada de herejes, y cuando aún los entretenimientos no son oportunos por las circunstancias de los tiempos.”³⁸³

El prelado busca influir indirectamente en el ánimo del monarca, y en el *Consejo de Castilla*, y los hace a través de su confesor personal. La *Carta a Fray Juan de Santo Tomás*, confesor de Felipe IV, evidencia la intencionalidad, en este caso lograr la continuidad de la prohibición de las comedias que estaba vigente. Al manejar la misiva como forma textual, se utiliza la forma de carta privada que goza en principio, salvo que se vulnere la confidencialidad, de la propia reserva y de los beneficios de una discreción que se presume. La carta privada es eficaz en

³⁸³ TAPIA, Pedro de. Arzobispo de Sevilla, *Carta a Fray Juan de Santo Tomás, confesor de Felipe IV*, 1649. Está vigente la prohibición de las representaciones en toda la monarquía desde 1646 y el prelado en 1649 trabaja por influir en la toma de decisión del rey, buscando la continuidad de la prohibición. Las cartas al confesor del rey están extractadas por Antonio de Lorea en la biografía del Arzobispo Pedro de Tapia. Este prelado es el que dijo una de las mayores exageraciones en relación con la disputa de las comedias, por aquello de que: “Lope de Vega había hecho más daño con sus comedias en España que Martin Lutero con sus herejías en Alemania” (Cfr.: Fray Antonio de Lorea, *El siervo de Dios...*, libro I, cap. IV, párrafo V), cit. por Cotarelo, *Controversias*, op. cit..., pág. 564.

la salvaguarda de las intenciones. El interés de Fray Pedro de Tapia por controlar el gran dispendio que suponen los gastos del teatro no guarda ningún correlato con su reputada propensión a batir los registros de ordenación de sacerdotes en una diócesis en un día, de sus acciones contra el teatro tenemos noticia escrita de su biógrafo, Antonio de Lorea. Se desprende del libro en cuestión, su excesiva condescendencia en la admisión masiva de postulantes a las órdenes sagradas sin escrúpulo alguno ante la falta de la suficiente preparación en los rudimentos de la doctrina cristiana, ni siquiera para la ordenación de la primera tonsura.³⁸⁴

Veremos que, en una mayoría cualificada, los documentos privados no son tan usuales y que los documentos de la controversia, y con independencia de cuál fuera su forma textual elegida, tienen un carácter público y una vocación expuesta en una intervención de gran proyección pública. Es tan notorio el afán por presentar la preocupación por la salvaguarda de la moralidad que, inclusive en el caso de una carta privada, llega a ser publicada en ocasiones para poder presentar el enfoque como un ejercicio dialéctico de confrontación que se presta en mayor beneficio de la república. El Arzobispo Tapia insiste ante el confesor real:

“Y hago saber a vuestra reverendísima que las tramoyas del Retiro generalmente han parecido mal y se ha hablado con mucho desconsuelo de todos. Y aunque creo no será como la exageran, pero es bien quitar la ocasión y considerar el tiempo y el ejemplo. Y no es buena razón de estado mostrar aliento con estos desahogos, pues los enemigos saben bien el estado de este reino, y hacen más cuenta de las disposiciones de guerra que de estas razones sin sustancia para lo humano y sin merecimientos para lo divino. Lo mucho que deseo el bien de su majestad me hace entrar en este género en este género de negocios y cosas, y el ver que su Majestad da título de su Consejo a los obispos, y no sé en qué materia les toque más propiamente que en estas cosas.”³⁸⁵

³⁸⁴ “Incluso prelados ejemplares hacían hornadas numerosísimas, teniéndolo por grandeza, del Cardenal Niño de Guevara se dice que en un solo día del año 1601 ordenó 406 clérigos. Le superó con 600 Fray Pedro de Tapia, siendo obispo de Córdoba.” LOREA, Antonio de. (O. P.) *El siervo de Dios... Fr. Pedro de Tapia, de la Orden de Predicadores, Obispo de Segovia, Sigüenza, Cordova y Arzobispo de Sevilla...[H]istoria de su apostolica vida y prodigiosa muerte... / por... Frar [sic] Antonio de Lorea, de la mesma Orden*. En Madrid: en la Imprenta Real: por Iuan Garcia Infançon: véndese en casa de Iulian de Paredes..., 1676. [16], 316, [8] p., [1]; libro II capítulo 4º. De esta biografía del arzobispo de Sevilla, el dominico Fray Pedro de Tapia, hay cuatro ejemplares en el País Valenciano: Biblioteca Pública del Estado "Fernando de Loazes", Orihuela (Alicante), Sign.A-O-BP, 10484. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign: V-BU, Y-28/114. Facultad de Teología San Vicente Ferrer. Sección Diócesis, Valencia. Sign.V-FT, B 181. Facultad de Teología San Vicente Ferrer, Sección Dominicos, Torrente (Valencia), Sign.V-TO-FTSD, 365-Z-9. Cit. por: DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *La sociedad española en el siglo XVII. II El estamento eclesiástico*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas (C.S.I.C) Madrid, 1970, págs. 11-12 y nota 39.

³⁸⁵ LOREA, Antonio de. (O. P.) *El siervo de Dios...* op. cit. Este párrafo de otra carta al confesor real de Fray Pedro de Tapia aparece transcrita en Cotarelo, *Controversias*, pág.: 566.

En esta carta de octubre de 1655 el arzobispo de Sevilla se entromete y al tiempo se justifica, con un texto plagado de cautelas, advierte que el Buen Retiro no es del agrado de los súbditos. Los textos morales en materia de teatro no son sencillos en su construcción estilística, pero tampoco son tan abigarrados como el tiempo del barroco sugiere. De muchos caudales variopintos, la mezcolanza es un recurso empleado de manera habitual. La forma textual elegida responde a la utilidad instrumental buscada, tal como sostenemos en ejemplos prácticos. Los autores se acogen a moldes preestablecidos, se trata de los modelos de doctrina que tienen un dechado reconocible. Tienen en su estructuración estilística un componente de elocuencia barroca con vocación de complejidad, especialmente en el siglo XVII, ya sean los ensayistas con propensión hacia la escuela oratoria culterana, o bien hacia los postulados conceptistas, más contenidos estos últimos en la disertación y en el uso de figuras literarias.³⁸⁶ De ambas escuelas españolas y de su preceptiva retórica participan los interventores en todos los textos de la controversia. Su formación de base teológica y literaria para la predicación sirve de acicate para atreverse a opinar y postularse en público. Debemos aceptar un postulado puesto de manifiesto por la crítica: las nociones de culteranismo, (podemos aludir en lo sucesivo como cultismo)³⁸⁷ y su aparente antagonista, el conceptismo, en verdad no son estilos retóricos que se oponen radicalmente, sino que se superponen en una suerte de simbiosis. Y así ocurre por analogía en la inmensidad de la dramaturgia del Siglo de Oro y en los textos controversiales.

Los veredictos que fallan contra la moralidad del teatro carecen (por regla general) de sencillez expositiva. El discurso contra las comedias es una ocasión

³⁸⁶ La bibliografía sobre el conceptismo es inmensa, pero la idea tiene una difícil aprehensión, y sin embargo es precisa e ineludible para entender la complejidad del barroco y en este sentido: Cfr. GARCÍA GIBERT, Javier. “Los fundamentos epistemológicos del Conceptismo”, en: *Barroco* / coord. por Pedro Aullón de Haro, 2004, págs. 483-520.

³⁸⁷ El término tiene cierta connotación negativa ab initio, según Chevalier, [pág. 108]: “Acepto el término porque es lo que me he propuesto definir, y porque excelentes conocedores de la lengua y la literatura del Siglo de Oro español lo han fijado de este modo. Sin embargo, esta palabra tiene el inconveniente de estar teñida de polémica: fue creada hacia 1620 por un maestro de retórica a quien apenas le gustaba la poesía gongorina, y está edificada muy posiblemente sobre el modelo del luteranismo, queriendo significar que el culteranismo es una herejía literaria. Voces autorizadas han propuesto, y aun hoy proponen, sustituirla por el término cultismo sugerencia seductora porque la poesía culterana es efectivamente culta (es decir, adornada), y rica en figuras” CHEVALIER, Maxime. “Conceptismo, culteranismo, agudeza.” Cuaderno gris, nº 1, 2002 (Ejemplar dedicado a: *Gracián hoy: la intemporalidad de un clásico*/coord. por Alfonso Moraleja; José Luis López Aranguren (pr.), págs. 107-114.

propicia para el ejercicio retórico de muchos autores que parecen dar rienda suelta a la facundia encendida. En muchos casos son textos que registran una locuacidad desmedida y cierta aspereza en la manera de abordar los temas, con el tono encrespado de una soflama incendiaria, este el caso del biógrafo del oratoriano Luis Crespí, el padre Fray Tomás de la Resurrección:

“¿En dónde mejor aprende la doncella el arte de engañar a sus padres? ¿En dónde la criada la industria para paliar los malos pasos de [su] señora? La mujer, ¿la cautela para encubrir sus liviandades al marido? El mancebo, ¿la facultad de parecer valiente y fino enamorado? El caballero, ¿las reglas de exceder a su competidor en conquistar una voluntad, [...] en conseguir un casamiento que ordinariamente sale desgraciado? En qué universidad se enseñan el ardor de los rabiosos celos, el furor de las injustas venganzas, la exclamación de las locuras amorosas, la manifestación de los delirios sensuales, sino en estas representaciones.”³⁸⁸

La forma textual de la controversia alcanza al género de la biografía. En la forma empleada para ensalzar hasta la adoración a los personajes biografiados y la finalidad, a veces inconfesada, de propiciar o de potenciar un proceso de beatificación, mejor deberíamos hablar de prácticas hagiográficas, vinculadas con la controversia teatral.³⁸⁹ El capítulo que dedica al asunto de la santidad Juan de Mariana en su tratado, recoge varios testimonios contra la tipología de un teatro santificado, con ataques que mueven en busca de una censura previa y severa. Es el caso de Gaspar Díaz, también de la religión jesuita. En 1742 publica un opúsculo en el que se alude directamente a la controversia. Este intento correría con una suerte singularísima. El folleto estaba destinado para inundar la monarquía entera de un ataque fulminante contra las comedias. Andados ya casi doscientos años de controversia, este texto de Díaz no adopta la forma de sermón, ni de tratado, y se concibe con una orientación moral para dar respuesta a una

³⁸⁸ DE LA RESURRECCIÓN, (O.S.S.T.) *Vida de Venerable y Apostolico Prelado...*, *op. cit.* Cuatro ejemplares de esta biografía del prelado Luis Crespí de Borja, están disponibles en el país valenciano: Orihuela, Benicasim y dos en Valencia: Colegio del Corpus Christi (Patriarca) y en los Escolapios de la calle Carniceros de Valencia. Biblioteca Pública del Estado "Fernando de Loazes", Orihuela (Alicante) A-O-BP, 1073. Convento de Padres Carmelitas Descalzos del Desierto de las Palmas, Benicasim (Castellón de la Plana). Sign. CS-BE-MON, A-1465. Real Colegio Seminario de Corpus Christi, Valencia. Sign.V-BCCC, XVII-1H-8. Real Colegio de las Escuelas Pías. Biblioteca de los Padres Escolapios, Valencia. V-BPEP, XVII/790. Para nuestro estudio hemos consultado el ejemplar de la biblioteca de las Escuelas Pías, que procede del fondo Mayoral, instituido por el arzobispo de Valencia Andrés Mayoral.

³⁸⁹ CAZAL, Françoise, et alii. *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du moyen âge et du siècle d'Or*. Françoise Cazal, Claude Chauchadis et Carine Herzig. (eds.) CNRS Université de Toulouse–Le Mirail. Toulouse, 2005

pretendida consulta teológica de “cierto caballero que está perplejo en cuanto a si debe asistir al teatro, en vista de que era permitido”³⁹⁰ y al que Gaspar Díaz responde para ejemplo juicioso de aquellos que deben contar con una conclusión plausible. El texto, titulado *Consulta teológica acerca de lo ilícito de representar y ver representar las comedias...*³⁹¹ incide en algún pasaje de esta fiebre escénica por las comedias de santos y de santas redimidas de las casas de lenocinio, que en el parecer de los moralistas esconde un auténtico escarnio de la santidad, en busca de un éxito en taquilla. Pese a todos los esfuerzos el éxito se produce y sin paliativos. El público encuentra estos rebuscados argumentos como verdaderos y apasionantes. Pero todo salió mal y la edición de 1742 del ensayo de este famoso predicador cordobés y rector de varios colegios jesuitas de Andalucía se vino al traste. La edición que hemos referenciado es una reimpression tardía de 1815 en la que se producen adiciones y supresiones de textos preliminares. Gaspar Díaz fracasa en vida, en su intento de entrar en la controversia. En esta ocasión los soldados de San Ignacio pasaron de querer prohibir a ser prohibidos, pese a la inclusión de una multitud de *paratextos* preliminares que en la reimpression estaban ya fuera de contexto y del propósito de abrumar para lograr la licencia. El texto impugnador fue prohibido por la autoridad competente, faltaba la necesaria segunda censura civil, y fueron retirados todos los ejemplares por no haber solicitado y obtenido la censura civil del Consejo de Castilla, siendo sancionado el impresor con una multa de 1000 ducados.³⁹² Nuestra opinión sobre el embargo de la edición es menos inocente que la opinión de Cotarelo, que se muestra contemporizador y que opta por justificar la retirada de los ejemplares como el resultado de un olvido del autor o del editor. En realidad se trató de un

³⁹⁰ COTARELO y MORI, Emilio. *Controversias...* op. cit. 233.

³⁹¹ DÍAZ, Gaspar (S.I.) *Consulta teologica acerca de lo ilícito de representar y ver representar las comedias como se practican en el día de hoy en España / resuelta por ... Gaspar Diaz ... de la Compañía de Jesús*. [Cordoba] Cádiz, Imprenta Real de la Marina, reimpressa en Córdoba: [s.n.], 1815 (Imprenta Real) 70, [4], 12 p. En el colofón de las 12 p. consta: “En Córdoba: en la imprenta de Luis Ramos y Coria, plazuela de las Cañas”. Universidad Pontificia Comillas, Madrid Sign.M-UPC, [Archivo Jesuitas Alcalá] Sign.OS/426 (10-11) Ex-libris de la condesa de Bornos y sello del colegio de Ntra. Sra. del Recuerdo de Madrid. El ejemplar procede de la Biblioteca Complutense de la Compañía de Jesús de la Provincia de Toledo, en Alcalá de Henares, desde donde se traslada a la Universidad Pontificia de Comillas en noviembre de 2015.

³⁹² “No obstante esta multitud de aprobaciones y licencias, olvidósele al P. Gaspar Díaz obtener la principal, que era la del Consejo de Castilla, así que en cuanto llegó a su noticia la publicación de esta obra, mandó recoger todos los ejemplares de ella e impuso una multa de mil ducados al impresor. Por esta causa este libro destinado a ser esparcido por todos los ángulos de la monarquía hubo de quedar desde luego a la condición de raro.” COTARELO y MORI, Emilio. *Controversias...* pág. 231-232.

caso de amontonamiento de opiniones eclesiásticas con toda intencionalidad, para que se pudiera intentar subsanar el rechazo político que ya presumían que suscitaba en la corte el folleto jesuita, perpetrado desde Cádiz para consumo de los colegios de la Compañía y una multitud de confesores de la orden.³⁹³ No vemos factible olvidarse por simple defecto de una censura civil y al tiempo incurrir en el exceso de encargar y de publicar nada menos que diez textos preliminares: censuras, pareceres, licencias y opiniones, en la que aparecen varias órdenes religiosas presentes en la tacita de plata, desafiando a los cómicos de la ciudad, los cuales ante la diatriba que se les venía encima se vieron amedrantados y recurrieron al Rey.

La retahíla de *paratextos* que intentan darle soporte legal a la *Consulta Teológica...*, es verdaderamente llamativa, aunque el folleto no conseguirá salir adelante y será prohibido de forma terminante. Es este un caso paradigmático: lo nunca visto tocante a exageración. Fue un verano agitado para los promotores del texto de Gaspar Díaz, que supuso el empeño jesuita de pedir ayuda y de conseguir que se posicionaran una multitud de conventos gaditanos en contra del teatro. Un despliegue de medios infructuoso y sin parangón en un texto controversial que supone censura, multa y retirada de los ejemplares. De hecho, la búsqueda de la edición *princeps* (1742) resulta para nosotros con resultado negativo, ya que no aparece ningún ejemplar en el catálogo de ninguna biblioteca española de la que podamos dar referencia y debemos remitirnos a la reimpresión de 1815. Incluimos el listado de los diez *paratextos* de los que da cuenta Cotarelo, lo que no deja de ser una extensión del catálogo de los autores en contra del teatro.³⁹⁴ Decíamos que Gaspar Díaz reprueba, entre otras cosas, la comedia hagiográfica:

³⁹³ Nosotros pensamos que ni el Padre Gaspar Díaz ni el impresor Gómez (*en la imprenta Real de Marina y Real Casa de Contratación, de Don Miguel Gómez, Calle de San Francisco, Cádiz*) se olvidaron de pedir la censura del Consejo de Castilla y que la acumulación de tanta licencia, dictamen y aprobación eclesiástica esconde el hecho de que la estrategia jesuita no contaba con la complicidad del Consejo y para ello debieron tratar de subsanar la segunda censura con tanto parecer favorable de eclesiásticos, lo que no es óbice para que sin la censura civil por encargo del Consejo es ineludible la sanción y la retirada de los ejemplares. Así fueron reprimidos en esta ocasión los jesuitas, dando al traste con esta edición en la que gastaron mayor esfuerzo en paratextos justificativos que en la propia *Consulta teológica acerca de lo ilícito de representar y ver representar las comedias...* destinada a la función principal impugnatoria de las comedias.

³⁹⁴ COTARELO Y MORI, Emilio. *Controversias...* pág. 231. El erudito madrileño incluye el desglose de las 70 hojas preliminares de *Consulta Teológica...* que a poco alcanzan las 93 pág. del texto propiamente dicho de Gaspar Díaz: 1) Parecer del Dr. D. Francisco Antonio de Larramendi, Magistral de Cádiz: 23 de agosto de 1742. 2) Dictamen del M. Fr. Juan de Escalona, Prior del Convento de Santo Domingo de Cádiz: 15 de junio de 1742. 3) Parecer del P. Fr. Francisco

“Hay también comedias de santos; pero no totalmente inocentes, porque si son de pecadores convertidos, como de Thais la pecadora, primero se pintan sus caídas y vicios con los vivos colores de la representación que sus virtudes; y si son de otros santos, siempre o casi siempre se introduce algo profano en los papeles intrusos en la misma historia, o a lo menos, se *profaniza* la santidad con los dichos del bufón y la graciosa. Y si la comedia nada de esto contuviera, se tuviera por insulsa.”³⁹⁵

Ciertamente, el carácter profano de las tramas amorosas se acentúa en el tardo barroco, hasta límites que hacía poco se consideraban impensados. Y esto es un proceso que corresponde con el último tercio del siglo XVI, cuando se definieron los parámetros del género en la preceptiva de principios del seiscientos. La hagiografía de las comedias de santos un material útil para la exaltación de la fe, pero resulta molesta en el caso del teatro. Provoca una interferencia como material de base y punto de partida, vista la importancia de la literatura de postulación como base política para afrontar un proceso de beatificación.³⁹⁶ La controversia teatral opera como contrafigura de la santidad en el caso de las comedias con aprovechamiento del enorme caudal del santoral y que tiene un tratamiento reactivo que potencian desde el panegírico que se acompaña en la exaltación de la figura del biografiado y que repudian todos los impugnadores de la comedia por estar falseado.

Martínez. Guardián del Convento de los Remedios y de San Francisco, Casa grande de Cádiz: 10 de agosto de 1742. 4) Dictamen del M. Fr. José de Londoño, Prior del Convento de San Agustín de Cádiz: 11 de julio de 1742. 5) Parecer del P. Fr. Pedro Falcón, Guardián del Convento de Franciscos Descalzos de Cádiz: 19 de agosto. 6) Censura del P. Fray Diego de Santa Ana, Prior del Convento de Carmelitas Descalzos de Cádiz: 28 de junio de 1742. 7) Censura del P. Fr. Diego Agustín de Cádiz, Predicador, Ex-Custodio dos veces de esta provincia, Guardián de las Casas Custodiales de Granada y Sevilla, de otros conventos y actual de este de Cádiz, tercera vez: 18 de agosto de 1742. 8) Dictamen del Dr. D. Pedro José de Vera, Provisor de Cádiz: 22 de 1742. 9) Licencia del Obispo D. Fr. Tomás del Valle: 22 de septiembre de 1742. 10) Licencia al impresor por D. Bartolomé Ladrón de Guevara, Gobernador político y militar de la plaza de Cádiz: 22 de septiembre de 1742. Con la licencia del ordinario del lugar ya sobran todas las demás. En cuanto a esta última del gobernador de la plaza, Ladrón de Guevara, publicada a modo de censura civil no subsana la ausencia de licencia, pues no se tramita por delegación del Consejo de Castilla, y pese a todas las complicidades que avalan la publicación el folleto jesuita queda descalificado. En esa época es frecuente que a un contubernio jesuita, le respondan con una artimaña legal en los entornos hostiles a la Compañía, que son muchos y cualificados, en la corte madrileña. Es por esto que en mejores circunstancias, si hubiera intentado Gaspar Díaz una opinión doctrinal exenta de intencionalidad, quizás la publicación habría pasado desapercibida. (Nota del autor)

³⁹⁵ COTARELO Y MORI, Emilio. *Controversias...* [Díaz, P. Gaspar] pág. 234

³⁹⁶ Vid. VINCENT-CASSY, Cécile. “Llevando a Santo Tomás de Villanueva a los altares: del proceso al modelo de santidad”, en: *Chronica nova: Revista de Historia Moderna de la Universidad de Granada*, nº 43, 2017, (ejemplar dedicado a: *Santidad y Política: modelos de santos y su vínculo con el poder en la monarquía hispana (siglos XVI y XVII)*) págs. 109-138.

En las practicas hagiográficas encontramos fragmentos escogidos, es el caso de Fray Tomás de la Resurrección, un enemigo declarado del teatro, que superan en virulencia a la forma en la que se empleaba en su día el personaje principal, protagonista del enfrentamiento en el cierre de los teatros en Valencia (1649) y objeto primordial de la narración biográfica. El biógrafo se muestra más radical que el biografiado. Fray Tomás parece escribir el libro por encargo de los oratorianos intentando provocar un expediente de beatificación. Muestra gran fiereza en su acometida, más agria en el tratamiento dado que en la argumentación del personaje al que dedica su extenso libro, el prelado Luis Crespí de Borja. Es frecuente en la hagiografía el exceso inverosímil que *antes provoca irrisión que devoción*.³⁹⁷ Los trinitarios del hábito blanco y cruz roja y azul, (O.SS.T.) con las grandes figuras de Hortensio Félix Paravicino,³⁹⁸ paradigma del predicador culterano y de Manuel de Guerra y Ribera,³⁹⁹ adalid del mejor conceptismo, confesor real por intercesión directa de Pedro Calderón de la Barca ante el rey y predicador de fama que abandona la seguridad de la cátedra salmantina para afrontar la agitada vida y los riesgos que comporta el púlpito. Los trinitarios están divididos en la cuestión del teatro y no hay una línea de conducta seguida por esta religión. Hortensio Paravicino y Manuel de Guerra y Ribera destacan por su mérito en la predicación, acompañados de destacados miembros de la orden de la Santísima Trinidad redención de cautivos,⁴⁰⁰ que

³⁹⁷ "... porque dejando aparte que en los libros deste nombre ahora andan, se leen muchas cosas apócrifas y ajenas de toda verdad, léense también otras muchas tan faltas de la autoridad y gravedad que pide semejante lectura que antes provocan a irrisión que a devoción: las cuales dan bastante causa a gente de otras naciones, para que burlen de los españoles." VILLEGAS, Alonso de. (1534-ca. 1615) *Flos sanctorum nuevo e historia general de la vida y hechos de Jesucristo y de todos los santos de que reza y hace fiesta la Iglesia Catolica /Alonso de Villegas*. En Toledo: en casa de Iuan Rodriguez, 1583. [18] 573 h; il. Fol. El texto de Villegas aparece citado en un libro dedicado a la hagiografía española en el siglo de oro: CHAUCHADIS, Claude. "Lo ridículo mata a la hagiografía," en: *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du moyen âge et du siècle d'Or*. Françoise Cazal, Claude Chauchadis et Carine Herzig. (eds.) CNRS Université de Toulouse–Le Mirail. Toulouse, 2005, pág. 265. Chauchadis indica la existencia de una edición toledana de 1591. Existe una anterior de 1588 con texto preliminar en el que Villegas expresa cautelas y reticencias, por los excesos cometidos por autores que desacreditan las practicas hagiográficas por el abuso del componente irracional y de lo maravilloso.

³⁹⁸ Vid. CERDAN, Francis. "Elementos para la biografía de Fray Hortensio Félix Paravicino y Arteaga", en *Criticón*, n° 4, 1978, págs. 40-74.

³⁹⁹ Cfr. SORIA ORTEGA, Andrés. *El maestro Fray Manuel de Guerra y Ribera y la oratoria Sagrada de su tiempo*. Universidad de Granada, Granada, 1950. Es el estudio más importante sobre la figura del padre Guerra. La tesis doctoral de Soria Ortega reeditada por la Universidad de Granada (1991), con estudio preliminar de Francis Cerdán es un exponente del estudio de la oratoria sagrada.

⁴⁰⁰ "El hecho que hace despertar la simpatía por la Orden es su misión específica: la redención de cautivos. Prueba de la vigencia del espíritu medieval español, que perdura en los siglos de oro, que mantiene en tensión un contacto con el enemigo secular y que hace a estos frailes que sacan

aportan voz solemne a la oratoria sagrada y posiciones antagónicas sobre el teatro. Manuel de Guerra y Ribera es amigo personal de Calderón de la Barca y conoce perfectamente su obra, especialmente los autos sacramentales. No hay definida unidad de criterio en esta religión trinitaria con la controversia teatral. Esto implica que encontramos opiniones divergentes, tanto a favor, como en contra de las representaciones. No existe una directriz común de la jerarquía aceptada⁴⁰¹ por el conjunto de la orden, como en el caso de la Compañía de Jesús. En el caso de Fray Tomás de la Resurrección cabe considerar que el capítulo XLI de la biografía de Crespí (*Vida del Venerable y apostólico...*) es un texto de la disputa que contiene un alto valor hagiográfico en sí mismo. La biografía se convierte así en un género proclive al combate y que asimila a esta polémica. Así se refiere el trinitario al valorar la mejor aportación del oratoriano a la discusión, destapada desde la publicación del Sermón de las Comedias:

“Fuera de esta Retracción hizo una copiosa y doctísima disputa en lengua vulgar, en la cual resuelve que las comedias del modo que corren en España son ilícitas y como en ella trató el punto tan de propósito, es su resolución tan fuerte, tan eficaz y tan fundada, que disminuye mucho la probabilidad de la parte opuesta y coloca la suya en la cumbre de una probabilidad muy eminente.”⁴⁰²

Los textos de la controversia responden a impulsos divergentes para su creación, y atienden como objetivo a una vocación finalista que responde a tres posicionamientos factibles de los interventores: la aprobación del teatro (siempre sometida a condiciones), o la necesidad de una reformación, o la prohibición del teatro público sin ofrecer a la contraparte concesión alguna. Comprendidas en esas tres posiciones primarias, tomando en consideración los matices posibles y gradaciones, caben todos los autores de la controversia. Adoptan una gran variedad de formatos de escritura y se acogen a una extensa gama de contextos. La tipicidad consiste en el empleo de algunos moldes establecidos en un proceso

a cristianos del cautiverio, hombres de vida romántica y admirable. Los trinitarios se presentan en la vida literaria española unidos para siempre a la figura literaria de Cervantes.” SORIA ORTEGA, Andrés. *El maestro Fray Manuel de Guerra...*, op. cit. pág. 56.

⁴⁰¹ Dedicada a la liberación de cristianos cautivos empleando métodos no violentos la Orden de la Santísima Trinidad y de los Cautivos (*Ordinis Sanctae Trinitatis et Captivorum*) fundada por los franceses Juan de Mata y Félix de Valois. Es la primera institución de derecho pontificio que no se organiza en el periodo medieval con un componente monástico para la consecución de sus fines. La existencia de una regla aprobada por Inocencio III en 1198, mediante la bula *Operante divine*, establece el carisma redentor de la liberación de cautivos.

⁴⁰² DE LA RESURRECCIÓN, Tomás de la. (O.SS.T.) *Vida de Venerable y Apostolico Prelado...* op. cit. Cap. XXXXI, pág. 289

que queda planteado en su catálogo temático hacia 1650. En el empleo de subgéneros se indaga sobre la diversidad, para lograr la mejor difusión de un postulado de interpretación de doctrina con la pretensión de ser reconocido como opinión definitiva y certera. La dinámica expansiva del teatro implica la aparición de nuevos géneros editoriales.

Muchos sacerdotes y clérigos, hombres asentados en doctrina y asentada teología, parecen imbuidos de una idea motriz, de la que nadie parece hablar abiertamente, pues supone destapar las verdaderas e íntimas intenciones por las que se escribe el texto. Creen que publicar un postulado radical contra el teatro les sitúa como guardianes de la virtud y que eso será bueno para su particular *cursus honorum* eclesial.⁴⁰³ Este celo debería ser reconocido por la superioridad y valorado en algún momento. En realidad, la corona intenta estar distanciada de la controversia, buscando una posición equidistante, porque la corte está muy interesada en el teatro y en juegos cortesanos con las damas, que en otro contexto es un atrevimiento impensable. El derecho de presentación de obispos es una prerrogativa que muestra la posición regalista de la monarquía y este celo por el control de los pontífices implica cierta complicidad entre los mitrados y la casa real y así es que los ordinarios del lugar no parecen estar inspirados de un celo excesivo contra el teatro y deja a la corte en su pasatiempo programado, con las salvedades de las festividades y las liturgias que el calendario cristiano recuerda inapelable.⁴⁰⁴

⁴⁰³ La analogía entre la carrera política o escalafón de las magistraturas civiles en la Roma de la república (regulada por la *Ley Villia Annalis* de 180 a. C), guarda cierto paralelismo con la carrera eclesial en época moderna y en este sentido: Cfr. MARTÍN BENITO, José Ignacio. “El *cursus honorum* de Enrique Pimentel (1574-1653), obispo de Valladolid y Cuenca”, en: *Brigecio: revista de estudios de Benavente y sus tierras*, nº 27, 2017, págs. 59-82. LEÓN NAVARRO, Vicente “Las oposiciones en el *Cursus Honorum* del canónigo Juan Bautista Hermán,” en: *La catedral ilustrada: Iglesia, sociedad y cultura en la Valencia del siglo XVIII* / coord. por Emilio Callado Estela, Vol. 2, 2014, págs. 63-89. AGÚNDEZ SAN MIGUEL, Leticia. “Carreras eclesiásticas y redes clientelares en la Castilla bajomedieval: la provisión de beneficios menores en el cabildo de la catedral de Burgos (1456-1470),” en: *Anuario de estudios medievales*, nº 44, 2, 2014, págs. 665-687.

⁴⁰⁴ “El sacerdote Jerónimo de Barrionuevo cuenta el caso que el rey un día ordenó que las damas acudieran a la comedia sin miriñaque. Contaba observar el espectáculo oculto detrás de la celosía de su palco. Se había dispuesto en todo el teatro jaulas que contenían cien ratones sanos, que había que soltar en medio de la representación. La pareja real esperaba divertirse infinitamente observando la reacción del público femenino.” Vid. VON DER HEYDEN-RYNSCH, Verena. *La passion de séduire. Une histoire de la galanterie en Europe*. Editions Gallimard, Düsseldorf und Zürich, 2005, pág. 93.

“Le prêtre Jeronimo de Barrionuevo raconte par exemple que le roi avait ordonné un jour que les dames se rendent à la comédie sans leurs robes à paniers. Il comptait observer le spectacle, dissimulé derrière la jalousie de sa loge. On avait disposé dans tout le théâtre des cages avec cent souris bien nourries, qu'on devait lâcher au beau milieu de la représentation. Le couple royal espérait se divertir infiniment en observant la réaction du public féminin.⁴⁰⁵

Algunos se plantean la intervención en la controversia como un asunto político, un estímulo para impulsar sus carreras eclesiásticas. Al fin y al cabo, los nombramientos de los prelados están basados en el derecho de presentación de obispos por la corona ante la Santa Sede. Esta idea, que tiene un anclaje posible en una perspectiva próxima a la Historia de las Mentalidades es un análisis complicado de probar. Nadie admitiría sin tapujos en un documento de carácter público sus verdaderas intenciones, con la salvedad de una carta privada que puede contener realmente una confidencia. También debemos asumir que es una pauta de comportamiento que responde a una actitud vital de cada autor de los que interviene en este asunto y su posicionamiento es producto de una reflexión personal. Lo cierto es que las carreras eclesiásticas de los religiosos seculares y las estrategias de promoción de las dignidades eclesiásticas parecen progresar después de la intervención del clero en la controversia sobre la licitud, pero debemos admitir que la promoción es un asunto mucho más complejo y que responde a muchos equilibrios. De la misma forma, también prosperan las prelaturas de aquellos que ejercen el oficio de confesor en determinados espacios de poder.⁴⁰⁶

Los textos controversiales, a favor y en contra, son en una proporción mayoritaria de factura clerical, y llegan a serlo en proporción abrumadora. Los seglares opinan, insólitamente, y de una manera extemporánea. Esto es así, principalmente, porque se lleva la discusión a un plano erudito, en el que por las

⁴⁰⁵ BARRIONUEVO DE PERALTA, Jerónimo de. (1587-1671) *Cartas escritas a un Deán de Zaragoza con noticias de la Corte de Madrid y de todas partes, especialmente de los dominios españoles, desde el 1º de agosto de 1654 hasta el 24 de julio de 1658* [Manuscrito] [421 h.] Autógrafas. Biblioteca Nacional de España. Madrid. Sign.M-BN. BNMADRID. Sala Cervantes, Mss./2397. Las cartas de Jerónimo Barrionuevo durmieron el sueño de los justos en los anaqueles de la Biblioteca Nacional hasta 1968, cuando fueron publicadas con el siguiente título: *Avisos de Don Jerónimo de Barrionuevo (1654-1658)* Edición y estudio por A. Paz y Meliá, Madrid. 1968-1969.

⁴⁰⁶ Vid. NEGREDO DEL CERRO, Fernando. “Clientelas y estrategias eclesiásticas en palacio. La Capilla Real como plataforma de ascenso social en el Barroco”, en: *Iglesia, poder y fortuna: clero y movilidad social en la España Moderna* / coord. por Enrique Soria Mesa Árbol académico, Antonio José Díaz Rodríguez. Árbol académico, 2012, págs. 7-27.

evidentes carencias en formación teológica, se alejan los profanos de la posibilidad de emitir una opinión fundada. Están escritos mayormente por el clero regular que dispone del tiempo y la circunstancia para postular, la formación teológica y una biblioteca atestada de precedentes. En cuanto al clero secular: quizás la cura de almas,⁴⁰⁷ con la gestión absorbente de los problemas que son propios de la feligresía, predestina un tiempo libre escaso o nulo para el clero parroquial,⁴⁰⁸ aunque el clero secular⁴⁰⁹ pudiera tener una acendrada vocación de estudio, una formación adecuada y en muchos casos méritos suficientes para ofrendar el tiempo necesario que requiere la escritura. Los párrocos parecen por esta razón casi ajenos al conflicto del teatro. Únicamente cuando tuvieron ganado un puesto relevante en la estructura de la curia diocesana (arcediano, canónigo, deán) parece que los clérigos regulares pueden tener disponibilidad para intervenir y aportar textos, siempre en menor cuantía que en el caso de los clérigos que disponen de la regla, que al tiempo que limita las actuaciones y las obligaciones públicas les proporciona una ordenada vida conventual con sus tiempos marcados y cierta predisposición favorable de los superiores para fomentar el estudio y permitir la escritura de opúsculos con las debidas moderaciones.

El orden en las familias se podría remontar a un cambio operado con la cristianización, pero en realidad nada permanece inmutable, ni siquiera cuando los individuos y los grupos se empeñan en que nada cambie. Son hábitos y códigos de conducta, en apariencia resultan invariables, y de esas conductas se pretende erróneamente que se han mantenido a salvo de intrusiones desde el final del imperio romano y atraviesan los diez siglos del medievo sin peligro de

⁴⁰⁷ Vid. BETRÁN MOYA, José Luis. "El pastor de almas: la imagen del buen cura a través de la literatura de instrucción sacerdotal en la Contrarreforma española", en: *Discurso religioso y contrarreforma* / Coord. por Eliseo Serrano Martín, Antonio Luis Cortés Peña, José Luis Betrán Moya, 2005, págs. 161-202.

⁴⁰⁸ Vid. SOTO RÁBANOS, José María. "Disposiciones sobre la cultura del clero parroquial en la literatura destinada a la cura de almas: siglos XIII-XV." *Anuario de estudios medievales*, n° 23, 1993, págs. 257-356.

⁴⁰⁹ "Como premisa inicial podemos afirmar que el clero secular lo componen: parte de los obispos, el clero catedralicio y colegial, el clero parroquial con cargo pastoral y el clero beneficiado en sus distintas formas de beneficios simples, personados, capellanías, etc., pero anotando también de entrada que bajo la palabra y el concepto de eclesiástico, tantas veces usado como sinónimo, se encuentran otros grupos de personas, que propiamente hablando no pertenecen al clero, al que, según el derecho canónico se accedía únicamente por la primera clerical tonsura y, en la actualidad, por la admisión a los ministerios." Vid.: BADA ELÍAS, Joan. "Iglesia y sociedad en el Antiguo Régimen: el clero secular," en: *Iglesia y sociedad en el Antiguo Régimen. Vol. 1. Actas de la reunión científica de la Asociación Española de Historia Moderna*. Enrique Martínez Ruiz y Vicente Suárez Grimón (eds.) Universidad Las Palmas de Gran Canaria, 1994, pág. 82

alteración. Esta visión parece tan inocente como canónica. A menudo se presenta como estructuras indelebiles y su definición es sencilla, bien reconducida para incautos e inocentes. Es una formulación de los hechos plausible, revestida de conocimiento natural, con tintes antropológicos, más allá de la historia, y que quebranta los conceptos del amor, el matrimonio y la familia en la época moderna plácidamente, como un resultado concomitante en todas las etapas históricas, y sin tener como referente inevitable la importancia para el análisis histórico de la “diferencia en el tratamiento de los sexos”. Los cambios operados en las estructuras familiares y profesionales, por el contrario, resultan indudables en cuanto a la participación de las mujeres en la economía productiva y en el ejercicio profesional. Es importante, llegado este momento, clarificar que cierta historiografía todavía participa de una visión reduccionista que aun habiendo quedado superada hace décadas, incide en la asignación de roles específicos inalterables para las mujeres. Isabel Morant y Mónica Bolufer, señalan el perjuicio que se sigue de este “efecto perverso que consiste en reiterar las explicaciones y a menudo las obviedades de siempre,” y nos proponen un enfoque de análisis que tiene un cariz integrador, lo que lo podrá convertir en perdurable, como metodología necesaria al afrontar una investigación:

“Como ha indicado Arlette Farge (1991), a menudo este tipo de historia comete el error de entender que han existido espacios y funciones femeninas fijas, pertenecientes a las mujeres desde el principio de los tiempos. Espacios y funciones que, tal como se describen, parecen pertenecer a la mujeres de un modo natural, de lo que se sigue que la familia es el lugar donde la mujer hace lo que ha hecho siempre en función de su sexo. Mujer, familia y privacidad se asocian y tienen la misma historia, casi inmóvil. Así, de los estudios parece desprenderse con frecuencia que cambian las sociedades y las familias mismas, mientras que no lo hacen los roles, las funciones de los sexos. La mujer permanece en su puesto y en su historia, que no es otra que la historia específica, la historia particular que no interesaría más que a alguna de las especialidades de la Historia, como sería el caso de esta historia de la familia o de los sentimientos.”⁴¹⁰

Vemos así el peligro de un enfoque parcial en el análisis, que nos motiva, en el sentido que siempre debemos someter a constante revisión la investigación que esta tamizada por un universo de percepción alterable y condicionado por un carisma que antecede y condiciona una cosmovisión, por necesidad personal, de cualquier fenómeno. Algunos historiadores -que quizás han asumido, pero no

⁴¹⁰ MORANT DEUSA, Isabel, y BOLUFER PERUGA, Mónica. *Amor, matrimonio y familia. La construcción histórica de la familia moderna*. Editorial Síntesis. Madrid. 1998, pág. 19

han interiorizado- las *nuevas formas de la Historia*, concluyen en que los comportamientos y las jerarquías en las estructuras del matrimonio y de la familia moderna han estado a buen recaudo, y a los efectos de evolución de la historia social son indestructibles. Son conductas y formas de encuadramiento que tienen su reflejo en los siglos XVI, XVII y XVIII, que ahora nos ocupan, y aún antes, y aunque parecen asentados de una manera imperceptible por una raigambre milenaria, esto no es así. De cada comportamiento individual y la subsiguiente participación de la colectividad transforman la realidad. Cuando las actrices lograron volver a los escenarios, después de una prohibición decretada por Felipe II, no aceptaron pasivamente su reclusión en el ámbito doméstico. Ya estaban instauradas en la profesión y un grupo numeroso de las más reputadas dirigió un memorial a la corona exponiendo sus razones, lo que demuestra que habían irrumpido en el espacio público y que contaban con el soporte de las compañías profesionales de teatro de las que no sólo era parte inherente, sino que además eran, muy a menudo, propietarias o copropietarias, y es que además eran imprescindibles.

* * * *

En la intencionalidad, con la que cada autor de la controversia persigue su participación, encontramos la mejor razón para adoptar una tipología textual determinada. Un asunto formal, la manera en la que se publicaron las obras de teatro nos conduce a estrategias de pervivencia en los autores y al control de los textos, con las censuras de rigor que cada publicación sobrellevaba por necesidad. La publicación de obras teatrales pronto serán agrupadas en las que se conoce como *Partes de comedias*.⁴¹¹ Este formato editorial nuevo conducen a un conocimiento más generalizado del público lector acerca de la privacidad, al propagar en la intimidad del gabinete o la sala de lectura, como si se acabasen de inventar en el amor, situaciones insólitas al lector y al potencial público. Escenas escabrosas plenas de exaltación poética y de carnalidad sustantiva, que contienen ciertos comportamientos valorados negativamente. El amor es el tema principal en la comedia y su mejor valedor, el sin par Lope de Vega lo sitúa en toda su

⁴¹¹ Cfr. GIULIANI, Luigi. “La Parte de comedias como género editorial”, en: *Criticón*, 108 (2010), págs. 25-36.

extensa obra en un primer plano.⁴¹² Se consigue también gracias a una lectura introspectiva extender más allá del ámbito escénico el potencial del teatro. En una ensoñación imaginaria propia de la lectura y en el esparcimiento privado se conjeturan las comedias en toda su potencialidad de recreación onírica, planteamos la existencia de la visualización de las tramas y personajes de forma personal e intransferible que, sólo en su aspecto de visión pecaminosa, tiene un componente irracional. La privacidad o la publicidad en la extensión de los textos plantea la dicotomía privado/público y es por lo tanto un problema esencial.⁴¹³

Lectores avezados de manuscritos teatrales que circulaban en un mercado limitado de coleccionistas empedernidos, se plantearon la publicación de una multitud de textos procedentes de sus colecciones privadas. Estas ediciones son ajenas por completo a cualquier supervisión literaria de los propios dramaturgos. Así lo hacen, provocando una difusión sin precedentes en España. Desde que Angelo Tavano ⁴¹⁴ (1604) se plantease la idoneidad del formato, se adopta para todo el periodo barroco la agrupación canónica de 12 comedias⁴¹⁵ de un autor o de varios autores, en cada *Parte*, pero siempre son 12 obras y da inicio al género editorial, con la publicación en Zaragoza de la *Parte primera* de Lope de Vega, con alguna consideración importante sobre el correlato entre la escena y la lectura con su función social:

“Anda en nuestros tiempos tan valida el arte cómica y son tan recibidas las comedias, que, habiendo llegado a mis manos estas doce de Lope de Vega, las quise sacar a luz y comunicarlas con los que, por ocupaciones o por dificultad de

⁴¹² “El amor está en el centro del sistema conceptual de Lope, generando intrigas de acuerdo con una casuística reducida y apoyada en un sistema de valores perfectamente coherente. El amor es el tema medular de su comedia [...] Habrá que comenzar trazando los paralelos y meridianos que nos permitirán concretar los componentes ideológicos del amor como fuerza total y absoluta que rige, esencialmente, pensamiento y acción del hombre. La equiparación entre amor y absoluto, presentándolo como la máxima pasión humana y como base de la vida, es la constante lopesca que apoya la arquitectura argumental de su comedia.” DÍEZ BORQUE, José María. *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Cátedra, Madrid, 1976, pág. 21. (nótese que el autor, quizás por las convenciones en el genérico alude al hombre, no incluye a la mujer, aunque el famoso sociólogo teatral presenta en este trabajo esencial a las mujeres como protagonistas absolutas de la comedia nueva).

⁴¹³ Vid. CHARTIER, Roger. “Privado/público. Reflexiones historiográficas sobre una dicotomía”, en: *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, n.º. 9, 2002, págs. 63-73

⁴¹⁴ VEGA CARPIO, Lope de (1562-1635) *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio / recopiladas por Bernardo Grassa ...; Las que en este libro se contienen va a la buelta desta hoja. Agora nuevamente impressas y emendadas*. En Valladolid: por Luys Sanchez: vendense en casa de Alonso Perez, 1604. [2], 332 h.; 4.º. Santuario de Loyola, Azpeitia (Guipúzcoa). Sign.SS-A-SL, 0098,3-001. Este ejemplar guipuzcoano de la *Parte Primera* es único, no hay reseñas de disponibilidad de otro volumen.

⁴¹⁵ GIULIANI, Luigi. “La Parte de comedias...”, op. cit. pag.32.

no llegar a sus pueblos representantes, dejan de oírlos en los públicos teatros, para que, ya que están privados de lo uno, puedan gozar en lectura lo que le es difícil por otro camino.”⁴¹⁶

La publicación, presenta desde el principio un paralelismo en el tamaño mediante una materialidad formal intencionada, empleando el mismo tamaño que los manuscritos, *in quarto*, y entendida como uno de los resultados obtenidos en cada texto, encaja en las estanterías con el mismo tamaño de los manuscritos en los anaqueles y es un posible intento de corolario en busca de la posteridad en cada coleccionista. En cada producción editorial varía de forma cardinal, después de un proceso de construcción.⁴¹⁷ Encontramos en cada texto publicado un trasunto de la verdadera motivación que responde a cada producción textual. Con el autor participando en raras ocasiones, muy menudo ausente por completo del negocio editorial. Si está presente en el proceso de publicación más bien incordia y molesta, con sus libros imaginados.

Nadie que escriba teatro parece estar conforme con el resultado final de una publicación. Y no es sólo una cuestión que afecta al tema del dinero invertido o la percepción de derechos por la autoría. El concepto de propiedad intelectual queda todavía lejano y no ha encontrado una definición y aplicación en Europa. Pero en cualquier caso queda claro que los dramaturgos abominan del resultado de las publicaciones: el tratamiento de los textos adaptados, la selección de las obras en cada volumen, y una plaga bíblica: las obras apócrifas. Intervienen muchos agentes en el asunto: librereros, editores, correctores, impresores. El escritor, indefenso ante los parásitos que se aprovechan del trabajo de los autores, no puede controlar los procesos de publicación ni la comercialización de las obras de teatro. La irrupción y asentamiento del concepto jurídico que define y protege la propiedad intelectual⁴¹⁸ es tan tardío, como que se trata de una institución decimonónica, plenamente coincidente con la consolidación de la noción liberal

⁴¹⁶ TAVANNO, Angelo. *Comedias de Lope de Vega, Parte primera*, pág. 44. Prólogo, cit. por GIULIANI, Luigi., “La parte de Comedias”... op. cit. pag.29.

⁴¹⁷ GIULIANI, Luigi. La parte de comedias...op. cit., pág. 29: “La Parte de Comedias nace como transposición a moldes de imprenta de manuscritos recopilados por lectores y que se dirigen a un público de lectores de manuscritos. Y del manuscrito teatral conserva originariamente el carácter de huella del evento, que establece una clara jerarquía entre representación y texto, a favor de la primera y en detrimento del segundo.”

⁴¹⁸ ARMENGOT VILAPLANA, Alicia. “La protección de los derechos de propiedad intelectual en la legislación española,” en: *Anuario da Facultade de Dereito da Universidade da Coruña*, nº 6, A Coruña, 2002, págs. 133-160.

de la propiedad privada.⁴¹⁹ España en la implementación de la protección de la propiedad intelectual obtiene una legislación precursora, al unísono con otros países pioneros.⁴²⁰ Debemos ponderar que en el caso del teatro la protección de la propiedad intelectual es un derecho siempre limitado en el tiempo.⁴²¹

Lope de Vega parece sublevarse, contra la cantidad de gente que parece que se enriquece a costa de su prolífica dramaturgia con ediciones falsificadas. De la publicación de la obra lopesca viven unos cuantos traficantes de libros.⁴²² Al fin consigue, cuanto menos, introducirse en el negocio en el cuarto volumen de sus obras, asimilando el modelo editorial de *Parte de Comedias*.⁴²³ La mera presencia del texto, con cada intrusión de un nuevo volumen ya cabe considerarlo un posicionamiento en favor del teatro que tiene un valor intrínseco en la controversia y en el haber de los que disputan contra los moralistas que consideran nociva la lectura interior, especialmente en el caso de las mujeres lectoras de comedias. Los resultados que se desprenden de los textos que nos ocupan en nuestra investigación pueden resultar a primera vista previsibles, en

⁴¹⁹ RAMOS TOLEDANO, Joan. "The juridical construction of intellectual property: from privilege to property", en: *Teknokultura*, nº. 2, 2017 (Ejemplar dedicado a: *Comunicación, innovación y cambio social en la Red*), págs. 383-396.

⁴²⁰ [pág. 23] "El convencimiento de que la protección de la propiedad intelectual ha de tener necesariamente un alcance internacional surgió a mediados del siglo XIX y se configuró, por primera vez, en el Convenio de Berna, celebrado el 9 de septiembre de 1886, que creó la «Unión Internacional para la Protección de Obras Literarias y Artísticas». Lo firmaron diez países, entre los que figuró España, que lo ratificó el 5 de septiembre de 1887." SALA SÁNCHEZ, Pascual. "Discurso del presidente del Consejo General del Poder Judicial", en: *Derechos de autor y derecho conexos en los umbrales del año 2000*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1991 (Ejemplar en 2 vols. Dedicados a *Congreso Iberoamericano de Propiedad Intelectual (1. 1991. Madrid)*).

⁴²¹ Cfr. RAGEL SÁNCHEZ, Luis Felipe. "La propiedad intelectual como propiedad temporal", en: *La duración de la propiedad intelectual y las obras en dominio público / coord. por Luis Felipe Rangel Sánchez, Carlos Rogel Vide*, 2005, págs. 17-32.

⁴²² Jaime Moll aclara este asunto "Lope de Vega, en «La Dorotea», bajo el nombre de Francisco López de Aguilar, dice lo siguiente: También ha obligado a Lope a dar a la luz pública esta fábula el ver la libertad con que los libreros de Sevilla, Cádiz y otros lugares del Andalucía, con la capa de que se imprimen en Zaragoza y Barcelona, y poniendo los nombres de aquellos impresores, sacan diversos tomos en el suyo, poniendo en ellos comedias de hombres ignorantes que él jamás vio ni imaginó, que es harta lástima y poca conciencia quitarle la opinión con desatinos." MOLL, Jaime. "De la continuación de las partes de comedias de Lope de Vega a las partes colectivas", en: *Homenaje a Alonso Zamora Vicente. Tomo III: Literatura española de los siglos XV-XVII*. Vol.2, Madrid, Castalia, 1992, pp. 199-211. La cita corresponde a la pág. 199

⁴²³ "Es lo que se puede observar en la *Parte cuarta*, de 1614, tras la cortina de personas interpuestas, amigos y testafierros que intervienen en los preliminares del volumen y que no consiguen ocultar la mano de Lope de Vega y sus pretensiones auto celebrativas. Si éstas son sus intenciones, Lope también se da cuenta de que el género editorial de la *Parte* es absolutamente ganador y no intenta sustituirlo con otro, sino que lo adopta formalmente incluso aceptando seguir con la numeración serial ya iniciada por los primeros editores." GIULIANI, Luigi. Op. Cit., pág. 32.

función de los medios empleados en cada caso, pero la diversidad de las formas empleadas es realmente grandiosa atendiendo a la multiplicidad de funciones que cumple en cada tipología. Pero, sobre todo, son las diversas formas del escrito las que resultan decisivas para la consecución de las intenciones. Pensamos, con Roger Chartier, que debemos inventariar los usos:

“Lo mismo ocurre con la noción de ‘cultura gráfica’, tal como la propuso Armando Petrucci.⁴²⁴ Al designar para cada sociedad el conjunto de los objetos escritos y las prácticas que los producen o los manipulan, esta categoría invita a comprender las diferencias que existen entre diversas formas del escrito, contemporáneas unas de otras, y a inventariar la pluralidad de los usos de que está investida la escritura.”⁴²⁵

La diversidad de las formas textuales guarda una relación directa con la intencionalidad buscada por el autor y sus promotores editoriales, pero también por los usos. Chartier, al analizar *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) señala que Lope de Vega está fuertemente condicionado por la duración precisa de los actos en cada representación de la comedia en función de tiempos establecidos: “los imperativos de la representación determinaban la longitud de las piezas y los actos, tanto en el tiempo como en el propio manuscrito.”⁴²⁶ Con el paso del tiempo el acto escénico, como demuestran los manuscritos, dura y ocupa exactamente el texto de un acto es el que cabe en cuatro pliegos de papel, y no cabe emplear más. De esta manera, el *fénix* supo acertar en repartir el desarrollo de la acción. Una comedia en lo material es un artefacto compuesto de tres actos y doce pliegos y no se gasta ni mayor tiempo en la duración de cada acto, ni más cantidad de papel en su concreción material, ni se agota la paciencia:

“Tenga cada acto cuatro pliegos solos,
que doce están medidos con el tiempo
y la paciencia del que está escuchando.
En la parte satírica no sea
claro ni descubierto, pues que sabe

⁴²⁴ Cfr. PETRUCCI, Armando. *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Turín, Einaudi, 1986, pp. XVIII-XXV.

⁴²⁵ Roger Chartier indica que en este caso sigue los postulados de McKenzie: Cfr. McKENZIE, D.F. *Bibliography and the sociology of texts*, Londres, The British Library, 1986, p. 4: “The discipline that studies texts as recorded forms and the processes of their transmission, including their production and reception”. [Trad. esp.: *Bibliografía y sociología de los textos*, Madrid, Akal, 2005, p. 30].

³⁶¹ Cfr. SARACINO, María Agostina. *Chartier, Roger: La obra, el taller y el escenario. Tres estudios de movilidad textual*, Salamanca, Confluencias, 2015. Revista Rey Desnudo: Revista de Libros, Vol. 5, N.º. 9, 2016, págs. 97-102.

que por ley se vedaron las comedias
por esta causa en Grecia y en Italia. ⁴²⁷

Cuando Lope de Vega alude en su famoso *Arte Nuevo de hacer comedias...* a la estructura férrea de la duración y se acoge a una cantidad de papel. Acto seguido le dedica cuatro versos a la prohibición de las comedias en Grecia y en Italia, para ello recomienda no emplear un sentido claro ni descubrir la intención satírica. En una sesión al uso en un corral las piezas están desmenuzadas, medidas en sus tiempos de ejecución y la intención de cada texto es determinante en la forma, para buscar un resultado que responde a la dramaturgia probada de una sesión con estructura inamovible y codificada. Los textos controversiales tienen longitudes y trazas calculadas, en función de determinados usos y el manuscrito sólo cumple una función instigadora en el libelo, o es el vehículo necesario hacia los tipos de imprenta. La mejor difusión de entre todas las posibles, gracias al regalo divino de la imprenta, es la necesidad de composición de textos en tipos para luchar contra el teatro. Hay que perseverar con rapidez y constancia para buscar la erradicación de esta “catedra de enamorar” y así lo hace el jesuita Agustín de Herrera, atacando a Calderón en 1682, aprovechando la muerte del dramaturgo:

"Son las comedias una cátedra pública en que se enseña el arte de enamorar; donde lo primero se instruye de todo el vocabulario de voces y frases amatorias, ocupando en primer lugar las voces hurtadas del gentilismo, aras, altares, sacrificios, holocaustos, adoración y deidades; y pasando después a más práctica enseñanza, se proponen los lances todo para que ni la modestia los evite, ni el encogimiento los suspenda, ni el temor los embarace, ni la falta de experiencia los yerre. Esta es en realidad la doctrina de las comedias" ⁴²⁸

⁴²⁷ VEGA CARPIO, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*. GARCIA SANTO-TOMÁS, Enrique. (Ed.) Catedrá. Letras Hispánicas. Madrid, 2006, pág. 149, en la nota 338: “cuatro pliegos solos: cada acto se componía de cuatro pliegos, es decir, cuatro cuadernillos de cuatro hojas, haciendo un total de dieciséis hojas por acto. Cada comedia tenía entonces cuarenta y ocho hojas o noventa y seis páginas...”

⁴²⁸ HERRERA, Agustín de. (S.I.) (1623-1684) *Discurso teológico, y político sobre la Apología de las Comedias que ha sacado a luz ... Fray Manuel Guerra, con nombre de aprobación de la quinta parte de las comedias de Don Pedro Calderon / por don Antonio Puente Hurtado de Mendoza*. [S.l.] : [s.n.] [s.a.]. 83 p. ; 4º. La aprobación a la que se refiere la obra se publicó en la edición de la Verdadera Quinta parte de las Comedias de Calderón, editada en Madrid en 1682. Según Rogers y Lapuente, en el Diccionario de seudónimos españoles, Antonio Puente Hurtado de Mendoza es el seudónimo del jesuita Agustín de Herrera. Según Salvá, 1277, la Aprobación aludida tuvo lugar en 1682. La polémica surgida supuso varios años de pugnas. Palau, 114025, lo supone impreso en Madrid o Alcalá de Henares ca. 1682.

Roger Chartier,⁴²⁹ mediante la utilización de enfoques polivalentes, que se aplican en un amplio espectro de formas textuales, establece paralelismos entre la respuesta (previsible) de los sectores más radicales, que se muestran reactivos ante cualquier estímulo lúdico. Habla de apremios y de respuestas comunes en toda Europa, que se plasman en la necesidad de censurar los textos teatrales y en las dificultades para conseguir la publicación de las obras. La publicación de comedias responde a una dialéctica compleja, que se materializa con un brebaje de alquimia, en cuyo arcano están al tanto las estirpes de las casas de editores. Las propiedades del brebaje se resumen en una fórmula posibilista que atenúa los imponderables del editor: intentar diluir la amenaza de censura desfavorable, buscar un pacto para lograr imprimir, soportar la tensión de los que intentan detener la salida de una publicación, llegar a una transacción necesaria para la obtención de las licencias, buscar aliados que certifiquen la ortodoxia de la doctrina y si es preciso recurrir al abono de ciertas dádivas, nadie escapa del control, ni siquiera la literatura de venta ambulante.⁴³⁰ La licencia y aprobación es tarea bastante compleja, gestionada por las sagas de libreros-editores⁴³¹ en un despliegue de géneros editoriales, que incluye la literatura de cordel⁴³² por su

⁴²⁹ Cfr. CHARTIER, Roger. “Risa y sacralidad”, en: Revista de libros, nº: 64, 2002, pág. 19. ____ “La pluma, el papel y la voz: entre crítica textual e historia cultural”, en: *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Francisco Rico Manrique, (coord.) Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000, págs. 243-257. ____ “Representación de la práctica, práctica de la representación”, en: *Historia, antropología y fuentes orales*, nº 38, 2007, págs. 29-34. ____ “De la historia social de la cultura a la historia cultural de lo social”, en: *Historia social*, nº 17, 1993, págs. 97-103.

⁴³⁰ « N’offenser ni la loi, ni Dieu, ni la morale reste la condition *sine qua non* à remplir pour tout texte candidat a l’impression. Or, si nous en tenons à la classification proposé para le poète Juan Meléndez Valdés, procureur du Conseil, la literature du colportage, en particulier le *romance*, avatar dégénéré de l’épopée, lèse l’un ou l’autre, parfois même les trois à la foi, car elle n’est qu’exploits de hors-la-loi, superstitions, obscenités. Haro donc sur les *romances*, s’écrient les censeurs! Peu échapperont à leur mauvaise humeur, voire à leur indignation. » Vid. DOMERGUE, Lucienne. *La censure des livres en Espagne à la fin de l’Ancien Régime*. Bibliothèque de la Casa de Velázquez nº 13. Casa de Velázquez, 1996. Madrid, pág. 189.

⁴³¹ Cfr. GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER, Guillermo. *Del corral al papel: estudio de impresores españoles de teatro en el siglo XVII*. Tesis doctoral dirigida por Abraham Madroñal Durán (dir. tes.), Javier Huerta Calvo (dir. tes.). Universidad Complutense de Madrid (2015). El trabajo, resitúa el contexto histórico donde se enmarca la edición del libro de teatro barroco, en un enfoque epistemológico que guarda relación directa con la Historia de la cultura escrita y la Historia de la lectura. El núcleo central del trabajo de Guillermo Gómez reside en el estudio de la publicación de la comedia, impresa en partes o en sueltas. Pero también el teatro breve que desde 1640, inunda las librerías con recopilaciones de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas las piezas breves que configuran una sesión de teatro en un corral de comedias. La última parte del trabajo pasa revista a otras formas dramáticas que fueron publicadas. Tal es el caso de la enorme producción de autos sacramentales donde destaca Calderón de la Barca.

⁴³² [pág. 78 “Y es que fueron los propios editores e impresores quienes poco a poco, con el paso de los siglos, se encargaron de ir conformando un repertorio de títulos y materiales que, a pesar de su disparidad, ellos concebían como un conjunto coherente, tal y como demuestran los catálogos que anunciaban los surtidos de impresos baratos a la venta en los respectivos talleres tipográficos.

capacidad de comercialización y productos editoriales para públicos concretos, algunos destinados específicamente a sectores de mujeres de diversa extracción social. Compran en función de la disponibilidad de rentas ⁴³³ con una literatura moral femenina⁴³⁴ que busca contentar las distintas economías y gustos de un público lector, ávido de sensaciones privadas. Desde la estampa, al folleto, la oración o el santoral, la novela, o el libro espiritual. Los antagonistas son los censores de la publicación, civiles y eclesiásticos. Los fiscales y alguaciles de comedias.⁴³⁵ Y con ellos los funcionarios de la corona que irrumpen en el proceso. Las órdenes religiosas no suplen la censura eclesiástica, que se ejerce por encargo expreso del ordinario del lugar. Cada orden tiene su propio mecanismo de censura que es un componente adicional. Son dos por tanto, las censuras de la Iglesia. Los regulares cuentan en su estructura provincial un centro de decisión que controla las acciones de promoción editorial susceptibles de llevar a imprenta. En cada orden religiosa hay una estrategia de publicación diferente y una cadena de autores y de garantes de la ortodoxia. Las imprentas tienen una historia propia y su estudio siempre nos depara situaciones complejas en relación con los libros y sus formatos.

El catálogo de las imprentas desde la aparición del arte tipográfico es extenso, como acredita el erudito Serrano Morales en el caso de Valencia.⁴³⁶ Los

Con denominaciones diversas, los impresores englobaban toda una masa de papeles impresos en función de una estrategia editorial que había demostrado su eficacia desde los albores de la imprenta.” Vid. GOMIS COLOMA, Juan. *Menudencias de imprenta: producción y circulación de la literatura popular en la Valencia del siglo XVIII*. Tesis doctoral dirigida por Mónica Bolufer Peruga (dir. tes.). Valencia. Universitat de València (2011).

⁴³³ Cfr. CANDAU CHACÓN, María Luisa. *Literatura, género y moral en el barroco hispano: Pedro de Jesús y sus consejos a “señoras y demás mujeres”*. Hispania Sacra, LXIII, nº 127, 2011, págs. 103-131. La autora centra su trabajo en una obrita de Pedro de Jesús. A finales del siglo XVII persiste una literatura moral destinada en exclusiva a las mujeres. No estando ya en su apogeo, aún contempla la aparición de ediciones destinadas a la salvación de las almas, esencialmente las más necesitadas –las mujeres– por ser consideradas más frágiles.

⁴³⁴ Vid. LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, María Victoria. “La literatura religiosa y moral como conformadora de la mentalidad femenina (1760-1860)”, en: *La mujer en la historia de España (siglos XVI-XX): actas de las II Jornadas de Investigación Interdisciplinaria* / coord. por Pilar Folguera, 1990, págs. 59-70

⁴³⁵ Los alguaciles de comedias juegan un papel ambivalente. Garantizan la ortodoxia, para no poner en peligro la continuidad del corral de comedias. Y al tiempo promueven la mediación la innovación paulatina, si es posible. Impulsan la introducción de las nuevas tendencias escénicas, en tanto que son los encargados de formalizar los contratos por poder, generalmente en la plaza de contratación principal que es Madrid. Destrás de un alguacil se esconde, por lo general, un dramaturgo, que debe resolver su vida con el puesto, digamos funcional. (Nota del aut.)

⁴³⁶ SERRANO Y MORALES, José Enrique. (1851-1908) *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia: desde la introducción del arte tipográfico en España hasta el año 1868: con noticias bio-bibliográficas de los principales impresores / por*

implicados en el trabajo de publicación conocen por la transmisión directa, de padres a hijos, los secretos de la edición que rara vez aparecen escritos, pues su existencia parece un arcano, que esconde los avatares ocultos de la producción editorial, un asunto de iniciados que ha merecido trabajos de catalogación en ciudades que son ruta comercial, condición indispensable para acceder a la condición de potencia editorial y ese el caso de Valencia.⁴³⁷ Este estudio, que requiere la confrontación entre las distintas formas textuales, tiene suficiente acogida en las propuestas que condensan las ideas de Roger Chartier en torno a la historia cultural como una emulsión que contiene:

“...tres tipos de indagación, demasiado frecuentemente y muy largo tiempo separados por las compartimentaciones disciplinares: el análisis de textos, descifrados en sus estructuras, motivos y objetivo; el estudio de los objetos impresos, de su distribución, de su fabricación, de sus formas; la historia de las prácticas que, al tomar contacto con lo escrito, le conceden una significación particular a los textos y a las imágenes que estos llevan. Situado, pues, en el cruce de la crítica textual, la historia del libro y una sociología retrospectiva de las prácticas de lectura, semejante recorrido, multidisciplinar por naturaleza, es una de las definiciones posibles de la historia cultural.”⁴³⁸

En un mundo dominado por la eclosión de la imprenta, los manuscritos, en esta polémica de la licitud escasean, y es por esto por lo que las fuentes son casi todas impresas. Los censores entienden que el daño ocasionado a la religión y a las costumbres se produce en letra del molde, que multiplica en la potencialidad de difusión el efecto dañino a través del impacto de la producción editorial. Cuando los autores que intervienen no consiguen publicar en la edad moderna es porque no encuentran un acomodo necesario en la jerarquía, en la que todos los intervinientes están instaurados y la orden de adscripción o el ordinario no lo respalda. Si no hay soporte de la autoridad no hay fondos para sufragar la publicación ni tampoco la necesaria autorización cuando el texto es complejo y

José Enrique Serrano y Morales. Valencia: [s.n.], 1898-99 (Imprenta de F. Domenech) XXVIII, 655, [3] p.: il.; Obra premiada por el Ayuntamiento de Valencia en los Juegos Florales celebrados por la Sociedad "Lo Rat-Penat" en el año 1893. Valencia. Biblioteca Valenciana. Sign.V-BVAL, Ej. 78 de una tirada especial de 100. Donación de Pere María Orts.

⁴³⁷ VILLARROYA, José (1732-1804) *Disertacion sobre el origen del nobilissimo arte tipografico y su introduccion y uso en la ciudad de Valencia de los edetanos / escribials D. Joseph Villarroya*. En Valencia: y oficina de D. Benito Monfort, 1796. [4], 99 p.; 4º. Valencia, Biblioteca Valenciana, Sign.V-BVAL, XVIII/356. Bibl. Gregorio Mayans i Siscar.

⁴³⁸ CHARTIER, Roger, *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 2005, pág. 1

contiene aparato crítico.⁴³⁹ Es posible que no se logre disponer de los recursos económicos necesarios, porque en el caso de clérigos (regulares y seculares) el texto quizás desagrade al provincial o al ordinario del lugar y coloca a su autor frente a la opinión de la autoridad. Si no hay opinión favorable previa se escribe sin la posibilidad de poder dar a la imprenta, queda entonces un postulado que resulta un trabajo baldío, calificado antes de ser sometido a licencia y aprobación como contrario a las enseñanzas de la Iglesia e inviable para su publicación.

Hay textos sustanciales en los que la forma elegida de producción es la de impresos menores, folleto al modo de fascículo u hoja volandera, renunciando al libro cosido y encuadernado quizás por una extensión limitada, disponibilidad de dinero por economía de gestos en el proceso como una forma de eludir las varias censuras previas que el libro requiere.⁴⁴⁰ Un folleto necesita de la censura, pero muchos salen en tiradas nunca identificadas, con el pie de imprenta falso, sin control y sin licencias. Esta materialidad ajustada en precio parece condenarlos a perecer. Cuando se trata de un folleto, una suelta en el lenguaje de edición,⁴⁴¹ el número de los ejemplares que pueden sobrevivir al deterioro inevitable es ínfimo. La tipología del folleto suelto es amplísima y comprende una gran disparidad de productos editoriales.⁴⁴² La ausencia de una protección a la que contribuye el cosido y las tapas⁴⁴³ (ahora valorado como elemento singular de la Historia del libro) y que resulta un salvoconducto. El encuadernado es un baluarte contra la destrucción.

⁴³⁹ Cfr. ARELLANO AYUSO, Ignacio. "Edición crítica y anotación filológica en textos del siglo de oro: notas muy sueltas," en: *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro: Actas del Seminario Internacional...*/ coord. Por Jesús Cañedo Fernández, Ignacio Arellano Ayuso, 1990, págs. 563-586.

⁴⁴⁰ GONZALEZ-SARASA HERNÁNDEZ, Silvia. Tipología editorial del impreso antiguo español. Tesis doctoral dirigida por Fermín de los Reyes Gómez (dir. tes.). Universidad Complutense de Madrid (2013).

⁴⁴¹ Vid. GARCÍA COLLADO, María Ángeles. "Los pliegos sueltos y otros impresos menores," en *Historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914* /Coord. Por Nieves Baranda, Víctor Infantes de Miguel (dir.) François López (dir.) Jean-François Botrel (dir.), págs. 368-377.

⁴⁴² "Aunque recurrir a la generalización refiriéndonos a la literatura de cordel es arriesgado por la disparidad de productos editoriales que alberga (de romances a historias en prosa, de comedias sueltas a pronósticos y almanaques, de aleluyas a relaciones de sucesos) una gran mayoría de impresos comparte una puesta en página sui géneris..." GOMIS COLOMA, Juan. *Menudencias de imprenta: producción y circulación de la literatura popular en la Valencia del siglo XVIII*. Tesis Doctoral. Mónica Bolufer Peruga (dir. tes.) Universitat de València, 2011, pág. 106.

⁴⁴³ Cfr. TENREIRO CHONG, Ailyn. RAMÍREZ VILLA, Osdiel Rogel. "Las costuras de libros y su conservación en la época actual." *Bibliotecas. Anales de Investigación*, nº 10, 2014, págs. 214-223.

El arte de encuadernar contiene escuelas reputadas, estilos reconocidos, el caso mudéjar el más evidente, técnicas y progresos que afectan a la historia de la cultura escrita.⁴⁴⁴ La carencia de las tapas acrecienta la inconsistencia de la producción suelta. La creación del libro, con la encuadernación como integrante en el proceso de producción y es parte de un lenguaje de creación artístico.⁴⁴⁵ La particularidad de la encuadernación es el signo de identidad y distinción de cada biblioteca, particular o corporativa, porque debemos admitir que la singularidad de una encuadernación de marca, decidida como signo de distintivo, es antes que nada un código de identidad.⁴⁴⁶ La destrucción periódica de un folleto, que se ajusta a un número de ejemplares limitado, está afectado por el peligro de la inercia de un expurgo apresurado. Este peligro aumenta si ha transcurrido tiempo desde su publicación. Llega un día en el que hay montañas de folletos sueltos. Ese es el momento de alguien a quien importa más la apariencia de un orden que la verdadera eficacia y se da una orden apresurada de destruir tanto papelote suelto. Se descontextualiza su importancia por la ausencia de los personajes concernidos en cada texto. Acrecienta el riesgo de desaparición y destrucción con la ausencia de encuadernado, un peligro para la edición suelta, que tiene en la debilidad del papel una difícil supervivencia. La opción más ventajosa para la persistencia de un folleto pasa por la intervención de un salvífico erudito o de un archivero con criterio que lo hubiera incluido en un volumen facticio. La encuadernación es la mejor salvaguarda de una suelta.⁴⁴⁷ En el caso del material de archivo un trabajo sistemático de recopilación, aunque se trate de una encuadernación tosca, es un recurso suficiente.⁴⁴⁸ Cuando la encuadernación es un trabajo artesanal de taller

⁴⁴⁴ CORTÉS, Josepa. “El papel y la encuadernación mudéjar: dos aportaciones de la civilización árabe”, en: *Entre tierra y fe: los musulmanes en el reino cristiano de Valencia (1238-1609)* / Coord. Norberto Piqueras, Valencia, 2009, págs. 285-300. ____ FRANCO MATA, María Ángela. “Arte románico, gótico y mudéjar en la encuadernación hispánica,” en: *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, nº 26, 2010, págs. 105-138.

⁴⁴⁵ Vid. NIETO ALCAIDE, Víctor. “La encuadernación, lenguaje artístico,” en: *Grandes encuadernaciones en las bibliotecas reales; siglos XV-XXI*. Coord. Por María Luisa López-Vidriero, 2012, págs. 17-54.

⁴⁴⁶ Cfr. NIETO ALCAIDE, Víctor. “Felipe II y la imagen del libro: las encuadernaciones y la biblioteca del Escorial,” en: *Reales sitios: Revista de Patrimonio Nacional*, nº 135, 1998 (Ejemplar dedicado a: *IV Centenario de Felipe II: la imagen y el Rey*), págs. 46-55.

⁴⁴⁷ Vid. CARPALLO BAUTISTA, Antonio. *Análisis documental de la encuadernación española*. Tesis doctoral dirigida por María Adelaida Allo Manero (dir. Tes.) José López Yepes. (dir. Tes.) Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2001.

⁴⁴⁸ Vid. ZANÓN RODRIGO, Francisco. “De *Llibrers* y *Lligadors*: encuadernaciones de archivo en la Valencia foral,” en: *Homenaje a Pilar Faus y Amparo Pérez*, Valencia, 1995, págs. 623-638.

implica un componente de ejecución artística o artesanal.⁴⁴⁹ Este trabajo contribuye a la posible datación de los libros y las encuadernaciones, pues la filigrana como marca de fábrica del papel es un signo distintivo.⁴⁵⁰ Del riesgo potencial que supone la carencia del libro material (en el caso precario de los folletos sueltos) son conscientes los propios autores, impresores y naturalmente los libreros en el siglo XVII. Cualquiera fámulo que ande familiarizado con el trasiego de una biblioteca conventual de envergadura sabe, que los folletos trasteados en montones pendientes de encuadernar en el taller son susceptibles de una expurgación compulsiva en un momento de acumulación de trabajo y carencia de espacio habilitados, pero los libros no se tiran. El expurgo de libros es una decisión que cuesta de adoptar. El trabajo de mantenimiento de una biblioteca lleva aparejado la existencia de un taller de encuadernación anexo.⁴⁵¹ esta es la única manera de que los fondos editoriales puedan alcanzar un primer estadio de preservación.

En la biografía de Luis Crespí, escrita por Fray Tomás de la Resurrección, encontramos un texto preliminar de aprobación escrito por su correligionario Josep Leonardo Esteve. Es un fragmento escogido de entre las varias licencias que se incluyen en la extensa biografía dedicada al valenciano. El trinitario advierte sobre la claridad de los escritos del prelado. La aprobación del padre Esteve expresa la necesidad de la lucha en el combate dialéctico cuando se alude a Luis Crespí:

“De esta manera instruya a un tiempo los entendimientos y voluntades: alumbrando aquellos con la claridad de sus silogismos y enseñando a estas la compostura y modestia para que en el calor del literario combate no revienten como Eneas en centellas ardientes de dicerios, llevadas de lo vehemente de la altercación.”⁴⁵²

⁴⁴⁹ Cfr. NIETO ALCAIDE, Víctor. “La aparición del libro como objeto artístico: las encuadernaciones ricas,” en: *Encuadernación de arte: Revista de la Asociación para el Fomento de la Encuadernación*, nº 1, págs. 7-12.

⁴⁵⁰ Vid. HERRERO MONTERO, Ana María y DÍAZ DE MIRANDA MACÍAS, María Dolores. “El estudio de la filigrana papelera como medio de datación de las encuadernaciones.” *Aabadom: Boletín de la Asociación Asturiana de Bibliotecarios, Archiveros, Documentalista y Museólogos*, Vol. 15, nº 2, 2004, págs. 37-43.

⁴⁵¹ Vid. LINAGE CONDE, Antonio. “En torno a las encuadernaciones en los monasterios”, en: *El libro como objeto de arte: actas del I Congreso Nacional sobre bibliofilia, Encuadernación Artística, Restauración y Patrimonio Bibliográfico*. Cádiz, 1999, págs. 285-302.

⁴⁵² Vid. RESURRECCIÓN, Tomás de la. *Vida del Venerable y apostólico prelado...*, op. cit. pág. 6.

Efectivamente, el sermón en cuestión, (59 págs.) es un folleto indefenso, del que, con algo de suerte, han logrado sobrevivir cinco ejemplares. Y esto gracias a que alguien en uno de los casos, procede con buen criterio, al proveer su encuadernación en un volumen facticio. La encuadernación es la salvación. Estos escasos ejemplares de la primera edición se salvan cuando entran en el tragadero del cosido y el encajonado de las tapas.⁴⁵³ Creemos que casi con seguridad fue a expensas del propio autor. Prueba concluyente no tenemos. Nos basamos en el extremado interés del pavorde y en que llegaba tarde a su presentación a la Junta de Teólogos de Valencia. No creemos muy factible que fuese sufragado por los *crispianos*, porque los oratorianos en Valencia no estaban estructurados todavía como congregación aprobada y asentada.

Luis Crespí era un hombre de familia poderosa, tenía su salario de catedrático pavorde y debió correr el gasto de la imprenta a sus expensas. El biógrafo, consciente de su valor, incluso parece estar preocupado por la suerte que la publicación pueda sufrir en el futuro por tratarse de una *suelta*. Un fragmento de Tomás de la Resurrección alude al Sermón de las Comedias. El trinitario es consciente del valor que tiene el texto de Crespí en el tema de las comedias y sus palabras advierten del riesgo de destrucción y parece que está — casi tanto como nosotros— preocupado por la suerte que puede acontecer a esta tirada del folleto que no cuenta con la defensa que implica la encuadernación:

⁴⁵³ De la primera edición (1649) que nos ocupa, *Respuesta a una consulta...*, apenas quedan cinco ejemplares para su consulta pública. El primero, el ejemplar de Córdoba, queda a salvo al integrarlo en volumen facticio. *Biblioteca Diocesana de Córdoba. Sign: CO-BD, 17/R.002.901(1) Enc. junto con otras obras, formando un volumen facticio. Ex-libris ms. en portada. "De la Biblioteca Episcopal de Córdoba"*. El segundo, el ejemplar de Palma de Mallorca, está en *suelta*, y esto tiene las previsibles consecuencias. *Biblioteca Pública del Estado en Palma de Mallorca. Sign: IB-BPM, 12910(15) Deteriorado. Faltan las hojas del cuadernillo C\p4\s, en su lugar aparecen 3 h. en blanco*. El tercero, el ejemplar de Albacete está en una *suelta*, y queda a salvo porque el folleto, aunque sin integrar los con más folletos fue encuadernado. *Biblioteca Pública del Estado en Albacete. Sign. AB-BP, 656(2) Enc. en pergamino*. El ejemplar de Valencia, propiedad de la Generalitat Valenciana, también es una *suelta*, pero está a salvo, porque procede de un legado importante. Su propietario, Carreres procuró adoptar decisiones de conservación. *Biblioteca Valenciana. Valencia Sign. V-BVAL. XVIII/1703(1) Biblioteca Carreres. Encuadernación holandesa*. El quinto ejemplar, de la Biblioteca Nacional de España en Madrid, también quedó a salvo en un volumen facticio. *Biblioteca Nacional de España, Madrid. Sign. M-BN, 2/34062(1) Encuadernado con otras obras. Índice manuscrito en contraplano anterior de la encuadernación. Sello de Pascual de Gayangos*. Así, vemos que la decisión de encuadernar un folleto supone la salvaguarda. El resto de la tirada de la edición *princeps* está perdida. Cuando se echa en falta la provisión de la tapa dura, el pecado del expurgo, encuentra su castigo y penitencia. Sobre datos extraídos del CCPB del Ministerio de Cultura. (Nota del autor)

“Fuera de esta Retracción hizo una copiosa, y doctísima disputa en lengua vulgar; en la cual resuelve, que las Comedias del modo que corren en España son ilícitas; y como en ella trató el punto tan de propósito, es su resolución tan fuerte, tan eficaz y tan fundada que disminuye mucho la probabilidad de la parte opuesta, y coloca la suya en la cumbre de una probabilidad muy eminente. Corre esta disputa suelta, arriesgada al peligro que padecen los papeles de este género. Sería lástima que tan rica joya se perdiese y ocultase de las luces del mundo.”⁴⁵⁴

Es curioso el caso de Mosén Pere Jacint Morlà. Un pasaje corre en vulgar manuscrito por los refectorios de Valencia en 1649, con la traza de los copistas apresurados. Estamos ante una posible oleada de pasquines, pues algunos versos infamantes se colocan en lugar público. Pero el autor se explaya y escribe muchos versos y la cosa pasa a mayores. Cuando se trata de expandir la difamación el peligro de destrucción del texto es todavía mayor pues habrá gente puesta en la tarea de destruir todos los ejemplares. Condenado a perdurar como manuscrito, subsiste *in extremis* por la erudición de un visionario coleccionista anónimo, y así encontramos el caso del beneficiado Pere Jacint Morlà. Un poeta satírico bilingüe de fama efímera en Valencia, que a su muerte su obra y su figura se diluye en el olvido. Interviene con saña contra Luis Crespí en la controversia valenciana de 1649. Las dificultades de censura o de disponibilidad de fondos que impiden la aparición de una publicación son frecuentes. Los textos, aunque queden ocultos en el pseudónimo siempre tiene un autor, el primer interesado en su difusión y a menudo un promotor, que debe encontrar el pagador que acceda a sufragar los costes de imprenta. Es importante que alguien postule la obra y logre que se autorice, actuando en favor de la publicación por una causa que se considera necesaria. En algunas ocasiones el editor aparece con la fórmula genérica, *a expensas de...* en otras se publica a costa de una orden religiosa o del propio librero. Existe un impulso vital por escribir, pero esto no es suficiente: entran en liza el criterio de oportunidad y la conformación de valores éticos que anticipan la proporción en las intenciones. El cariz que adopta cada opinión de un autor está sometido a la ponderación de las licencias y aprobaciones.

⁴⁵⁴ Ibidem. Libro II. Capítulo XXXXI. Consultase en Valencia si eran lícitas las Comedias y refiérese la Retracción humilde, que el Venerable Don Luis hizo sin tener culpa de la aprobación, que escandalosamente podía imputársele en defensa de estos inútiles espectáculos, pág. 289.

El estatus de los intervinientes en esta querrela⁴⁵⁵ determina una actitud vital que responde a una intencionalidad subjetiva, con un objetivo preciso y es la seguridad de poseer un prestigio, lo que resuelve a los autores para vencer los resabios y que se decidan a escribir. Las opiniones, en un sentido o en otro, generan fuertes arrebatos⁴⁵⁶, pues este debate es un campo de batalla cruento. Es por esto por lo que los autores deben elegir la forma textual más acorde con sus intereses, que depara unos límites en función de los empleos que ejercen, los méritos acumulados en su formación y los rangos académicos. El objetivo intelectual y político de una publicación requiere que el esfuerzo intelectual pueda estar a su alcance desde un punto de vista material y la elección de la forma textual y su formato adecuado, vinculado a un interés previo es un asunto crucial en la producción de contenidos. No es factible escribir un tratado desde una parroquia rural en el barroco. Los sacerdotes del bajo clero ejercen la función social de la integración. Actúan como célula de encuadramiento en el Antiguo Régimen. El Concilio de Trento evidencia la existencia de graves carencias de las parroquias católicas⁴⁵⁷ y de manera preocupante sobre la deficiente formación reglada del clero.⁴⁵⁸ Las parroquias son una organización esencial en la organización social y el párroco es un elemento clave.⁴⁵⁹ A menudo el clero muestra una ausencia de formación preocupante y no dispone de una suficiente

⁴⁵⁵ En la historiografía francesa refieren a la controversia teatral como la “Querelle du Théâtre” y en este sentido: Vid. FUMAROLI, Marc. « La querelle du théâtre au XVIIe siècle », *Les Cahiers de médiologie*, 1996, n° 1 (Ejemplar dedicado a: *La Querelle du spectacle*), págs. 31-37. BIET, Christian. «La sainte, la prostituée, l’actrice. L’impossible modèle religieux dans Théodore vierge et martyre de Corneille,» en: *Littératures classiques*, n° 39, 2000, p. 81-103. DUBU, Jean. «L’Église catholique et la condamnation du théâtre en France au XVIIe siècle», *Quaderni Francesi*, 1970, n° 1, p. 319-349. CIVARDI, Jean-Marc. «Bibliographie critique des querelles théâtrales en France au XVIIe siècle», en: *Littératures classiques* 2006/1 (N° 59), p. 193-221.

⁴⁵⁶ Carine Herzig refiere en su tesis doctoral y en varios artículos científicos el furor con el que dirimen sus diferencias (1682) enemigos y partidarios del teatro, una virulencia desatada a la muerte de Calderón de la Barca: “enemigos y partidarios del Padre Guerra iban a enfrentarse agriamente durante los dos años que siguieron a la salida de la *Aprobación*, engendrando el episodio polémico más encarnizado de toda controversia ética sobre la licitud de la Comedia, y dando lugar, entre 1682 y 1684, a la redacción, la edición o la reedición de unos 18 textos. Vid. HERZIG, Carine. “Fray Manuel de Guerra y Ribera, *Aprobación, a la Verdadera Quinta Parte de Comedias de don Pedro Calderón, edición y notas.*” *Criticón*, n° 93, 2005, pág. 96.

⁴⁵⁷ Vid. LARRABE, José Luis. “La reforma parroquial del Concilio de Trento”, en: *Scriptorium victoriense*, Vol. 17, n° 1, 1970, págs. 94-111.

⁴⁵⁸ “Un decreto importante fue el que establecía para la formación del clero la creación de los seminarios, decreto inspirado en el espíritu y talante de los centros de estudios para sacerdotes que el Cardenal Reginald Pole había fundado durante la breve restauración católica en Inglaterra.” (pág. 229). Vid. MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan. “Trento: encrucijada de reformas.” *Studia philologica valentina*, n° 10, 2007, págs. 2001-239.

⁴⁵⁹ ALONSO MORÁN, Sabino. “Los párrocos en el Concilio de Trento y en el Código de Derecho Canónico.” *Revista Española de Derecho Canónico*. Vol. 2, n° 6, 1947, págs. 947-979

autoridad investida para poder entablar debates y debe remitirse a los escritos sinodales. Desde el siglo XVI los acuerdos sinodales rechazan el teatro en el templo en muchas diócesis. La gestión de las rectorías está condicionada por usos tradicionales que no consiguen evolucionar y dar una respuesta eficaz a la necesidad de consuelo espiritual. La reforma católica tridentina no consigue implantar sus postulados hasta bien entrado el siglo XVIII, como acreditan las visitas pastorales.⁴⁶⁰

⁴⁶⁰ Vid. SOLÀ COLOMER, Xavier. *La Reforma Catòlica a la muntanya catalana a través de les visites pastorals: els bisbats de Girona i Vic (1587-1800)* Tesis doctoral dirigida por Joaquim M. Puigvert i Solà (dir. Tes.) Universitat de Girona, 2006.

2.3.- EL MEMORIAL DE LAS ACTRICES: LA PETICIÓN COLEGIADA

[...] que por averles prohibido que no representen padecen mucha necesidad, y las conciencias suyas y de sus maridos estan en peligro por estar absentes, y se a dado causa a que para suplir su falta en las representaciones, los dichos sus maridos traen muchos mochos de buen gesto, y los bisten y tocan como mugeres, con mayor indecencia y mas escandalo que ellas causaban, lo qual cesaria dandoles licencia para representar con dos condiciones, la una que cada uno representase en su genero y figura, el hombre con el habito de hombre y la muger con habito de muger, la segunda que en las companias y representaciones de comedias no ande ny represente ninguna muger soltera sino que la tal sea casada y trayga consigo a su marido, y para que esto se cumpla, la justicia quando diere licencia para representar haga aberiguacion de lo dicho, Suplican se haga como tienen dicho.

Memorial de Mariana Vaca y de María de la O, que presentan catorce actrices al Consejo de su Majestad, Madrid, 1586.⁴⁶¹

Con este memorial, en cierta medida una petición audaz, se defienden las actrices ante la interdicción decretada. Un memorial contra la prohibición de representar limitada al caso de las mujeres, fue la respuesta inmediata de las propias actrices profesionales afectadas por la brusca medida adoptada en la Junta de Reformación de 1586.⁴⁶² Lo cierto es que, como señala Ignacio Ezquerro, un entorno compuesto en su primera línea de fuego por el confesor real, el capellán y el limosnero mayor propiciaba orientar, no ya el austero por intachable comportamiento de Felipe II, sino su dejación práctica en la represión y desde un

⁴⁶¹ Vid. FERRER VALLS, Teresa. "Damas enamoran damas, o el galán fingido en la comedia nueva", en: *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega : actas de las XXV Jornadas de teatro clásico, Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2002* / coord. por Felipe B. Pedraza Jiménez, Elena E. Marcello, Rafael González Cañal, 2003, págs. 191-212. "La prohibición de representar mujeres de 1586 es por sí misma la prueba de que la incorporación de la mujer al teatro había comenzado con anterioridad, y de hecho, en el mismo año de la prohibición, catorce actrices, mujeres de actores, encabezadas por Mariana Vaca y María de la O, elevaron un memorial al Consejo de Su Majestad para solicitar el levantamiento de la prohibición, memorial que constituye un interesante documento por ser el primero conocido en que unas actrices toman la palabra, como profesionales y en primera persona, para reivindicar su derecho a permanecer en los escenarios. En su escrito las actrices se referían no sólo a la «mucha necesidad» en la que se encontraban sus familias al haberles sido prohibida su actividad laboral, sino que argüían también en su defensa razones de tipo moral, sabiendo como sabían que los principales argumentos en su contra eran de orden moral: la prohibición, que las separaba de sus maridos, propiciaba relaciones extramatrimoniales, y la utilización de muchachos jóvenes, disfrazados de mujeres, para suplir su ausencia, les hacía transitar peligrosamente por el terreno del «pecado nefando».

⁴⁶² Cfr. EZQUERRA REVILLA, Ignacio Javier. "La Junta de Reformación de 1586: tapadas, comedias y vicios cortesanos," en: *Revista de historia moderna: Anales de la Universidad de Alicante*, nº 30, 2012 (Ejemplar dedicado a: *Intimidad y sociabilidad en la España Moderna* / coord. por María Ángeles Pérez Samper, Gloria Ángeles Franco Rubio), págs. 267-282.

sentido político determinado, en lo referente al control de la sociedad, al margen de los obispos y por supuesto del papado. Así, el partido castellanista de la corte prevalece sin moverse del Monasterio del Escorial, entre las idas y venidas (viajes que llaman *jornadas*) del monarca a Portugal y Aragón.⁴⁶³ Son cuestiones, por la materia en la que se incide de forma invasiva, peliagudas, al entender sobre las conductas públicas estas *Juntas de Reformación*. Un episodio importante en el que subyace la disputa soterrada por el reparto de competencias entre el poder temporal y el poder espiritual en material de moralidad. Está en liza una intervención directa de la monarquía, o por valimiento de sus cortesanos, en la conflictividad inherente a la sociabilidad moderna:

“Si existe un ámbito que implicó, en sí mismo, una manifiesta represión de la sociabilidad moderna ese fue, sin duda, el de la denominada reformación de costumbres. Esta se centró en campos propicios para la difusión de opiniones e ideas ajenas, cuando no abiertamente confrontadas con el dogma confesionalista, que podían tener una manifestación explícita, caso del teatro, o implícita, caso de la vestimenta y el uso que se hiciera de ella; especialmente, por parte de la mujer, a quien se consideraba un ser irresponsable tendente naturalmente hacia el pecado.⁴⁶⁴

Alfredo Alvar refiere un periodo (1576-1586) en el que con la avenencia de Felipe II se legisla con la intención de afrontar la reformación de las costumbres. La pretensión era preservar los valores cristianos desde una posición arbitrista e los social. Se sabe que todo empezó en 1574, cuando se ordena por una Cédula Real un rezo obligado de seis horas al día en todas las parroquias y templos de toda España.⁴⁶⁵ Se rezaba, con incentivo de bula papal con indulgencias, por la

⁴⁶³ “Con tales actores, se advertía la operatividad de la conciencia regia en sistemas políticos cuya viabilidad se fundaba, por lo menos en un sentido argumental, en la atracción del favor divino. Si el confesor operaba directamente sobre la conducta real, el capellán y limosnero mayor actuaba de forma más indirecta, propiciando una actitud favorable de la providencia, tanto en el terreno formal, mediante plegarias, como en el material, mediante el ejercicio de la caridad.” Vid. EZQUERRA REVILLA, Ignacio Javier. *La Junta de Reformación de 1586...* op. cit. pág. 270.

⁴⁶⁴ *Ibidem*, pág. 267

⁴⁶⁵ “Todo empezó en 1574. El 23 de mayo salía del Alcázar de Madrid una cédula real, impresa, en la que se ordenaba a los obispos y prelados de sus reinos de España, que en todas las iglesias catedrales, colegiales y parroquiales de ellas se hiciera cada día seis horas de oración por el remedio de las necesidades y trabajos que en la cristiandad al presente se hallaban. En su caso, podría haber una iglesia matriz y las demás se turnaban rotativamente en las plegarias hasta culminar el círculo.” Vid. ALVAR EZQUERRA, Alfredo. “La Junta de Reformación de Felipe II: rezo por el Rey y reorganizar la sociedad,” en: *Disidencias y exilios en la España moderna: Actas de la IV Reunión Científica de la Asociación Española de Historia Moderna. Alicante. 27-30 de mayo de 1996* / coord. por Antonio Mestre, Pablo Fernández Albaladejo, Enrique Giménez López, Vol. 1, 1997 (Monarquía, Imperio y pueblos en la España Moderna / coord. por Pablo Fernández Albaladejo), págs. 641-650.

tranquilidad de la Iglesia por turnos todos los días, y “por la suerte del rey en su ánimo de exaltación de la fe católica.”⁴⁶⁶ Llegado 1586 ya habían sido publicados varios decretos de Reforma y llegaba a Madrid abundante documentación remitida a la Junta por obispos y particulares y todo se hace por mandato del rey. En esta Cédula de 1586 se abre paso la adopción de medidas contra el teatro por la corrupción de las costumbres. El derecho de petición, a pesar de todo no decae y se puede expresar en el sentir popular, o en su caso, institucional, a favor o en contra de una disposición. Mariana Vaca encabeza el listado de las que se han quedado sin trabajo y se defienden. Encargan un documento del que dan noticia y que se expresa en buenas razones. Entre las formas que adoptan los textos en la controversia encontramos pues el dictamen, un argumentario no vinculante, pero emitido por alguien con una opinión fundada.

Y emparentado con el dictamen tenemos el recurso de lo que se conoce como el memorial. Se trata de una respetuosa súplica a la instancia más oportuna, un razonamiento que tiene la pretensión de contundencia. Contienen los elementos dialécticos más sólidos que puedan tener al alcance los promotores. La intencionalidad de un texto no siempre permanece oculta. El autor en la mayoría de las ocasiones está convencido de la legitimidad de su planteamiento y de obrar con toda probidad y justicia. Expresa entonces su verdadero designio con claridad meridiana, sin que se encubra en el texto con una actitud taimada. Un dictamen es siempre una opinión acreditada. Surge con la pretensión de concluyente y que sirva para asegurar la legitimidad de la acción política. Una vez que presentado el dictamen se traza un plan de influencias. El fragmento que hemos incluido, corresponde a una tipología que encaja sin dudas en el memorial. Un documento reactivo que presentaron en una decisión inusual varias actrices profesionales, que actuaban de manera preferente en los corrales de Madrid. Ante la prohibición de representar, decretada en 1586, que sufren las actrices y sin menoscabo de posibles represalias hacen una petición al Rey. Lola González nos indica las causas y el contexto que desencadena este singular documento que encargan un grupo de catorce mujeres, todas ellas actrices profesionales afamadas. Es evidente y muy notable el carácter excepcional y la circunstancia de que las promotoras del texto son actrices que hacen la petición al Consejo de Castilla. Es

⁴⁶⁶ ALVAR EZQUERRA, Alfredo. “*La Junta de Reforma...*” op. cit. pág. 643.

inusual que un grupo de mujeres asuma sin complejos que pueden hacer una petición formal y que por lo tanto tienen capacidad de obrar suficiente, así lo entienden y la ejercen, pues no recurren a sus maridos, padres y tutores:

“El 20 de marzo de 1587, Mariana Vaca y María de la O, y otras doce compañeras cuyos nombres no se detallan en el documento en el que se encuentra esta noticia casadas con “autores de comedias”, y otros representantes o actores con quienes, hasta el momento de aprobarse la ley, habían ejercido el oficio de representar, estantes en la corte, en Madrid, erigieron un memorial al Consejo de Su Majestad en el que solicitaban representar siguiendo las condiciones impuestas por la prohibición de que las mujeres representasen, que había entrado en vigor efectivamente el 6 de junio de 1586, cuando se mandó notificar en Madrid: *a todas las personas que tienen compañías de representaciones no traigan en ellas para representar ningún personaje muger so pena de cinco años de destierro del reyno y de cada 100.000 maravedis para la Camara de S.M.* La respuesta que las mencionadas actrices dieron a la prohibición de salir a representar parte del estado de precariedad económica por el que pasaron las compañías así como otro tipo de problemas derivados de la sustitución de las mujeres por hombres que encarnaban a los personajes femeninos.”⁴⁶⁷

Esta tipología textual es de empleo frecuente. Una petición razonada y fundamentada, porque el derecho de petición existe y se utiliza constantemente, otra cosa es que obtenga un resultado y que esto no se puede conseguir en un plazo razonable. Vemos este caso de la prohibición de representar a las mujeres quedando aquí planteado de inicio.

⁴⁶⁷ GONZÁLEZ, Lola. “La praxis teatral en el Siglo de Oro...,” op. cit. pág. 92

2.4. EL DICTAMEN DE LA JUNTA DE TEÓLOGOS

“Sucedió pues que, en el año de cuarenta y nueve, se formó una junta en el Hospital General de esta ciudad, de los hombres más doctos y virtuosos que había en ella y uno de los más principales entre todos fue el apostólico D. Luis. Ventilóse en ella si eran licitas las comedias, con intento de conformarse en la práctica con la resolución que saliese de ella. Prevalció la parte de los que las defendían, más fue la decisión con tales limitaciones que la firmó el venerable D. Luis. Salió luego impresa y llegando a sus manos advirtió que era lo impreso inicuo, ilícito, escandaloso y del todo perjudicial e intolerable”.

Fray Tomás de la Resurrección, *Vida del Venerable y Apostólico prelado, Señor D. Luis Crespi de Borja*, Valencia 1676.⁴⁶⁸

Tal y como señala la hagiografía del pavorde Luis Crespi en *Vida del venerable y apostólico prelado...* escrito por Fray Tomas de la Resurrección, se convocó una Junta de Teólogos en Valencia en el año de cuarenta y nueve, que dice Fray Tomas y de seiscientos, que agregamos nosotros. Para hacer notar la utilidad del dictamen colegiado, nos desviamos hacia este caso concreto. Para ejemplificar daremos cuenta del dictamen de la Junta, estudiado con ocasión de la controversia valenciana y en el contexto de la prohibición general de 1646-1649. Ante la bancarrota del Hospital General los jurados de Valencia decidieron formar una Junta de Teólogos, que intercede como órgano consultivo de circunstancias, sin estructuración orgánica y que no tiene parangón en el entramado de la época foral como una institución estable. Sin embargo, el recurso de convocatoria de un sínodo informal (no cumple los requisitos) es un trámite empleado como fuente de prestigio y de autoridad, para cargarse de razones de peso específico. Y se hace con cierta frecuencia y para casos sorprendentes. Los administradores del Hospital General de Valencia no hacen sino imitar una práctica que la propia monarquía utiliza como forma de representación que está imbuida de pretensión de legitimidad instrumental, que procura una respuesta en teoría irrefutable ante la necesidad de tomar una decisión para determinadas políticas.⁴⁶⁹ Esta reunión de Valencia fue convocada con urgencia inusitada para

⁴⁶⁸ DE LA RESURRECCIÓN, Tomás de la. (O.S.S.T.) *Vida de Venerable y Apostolico Prelado ... Señor D. Luis Crespi de Borja ... / escrívelo el Padre Fr. Tomas de la Resurreccion religioso Descalço de la la Orden de la Santissima Trinidad Redempcion de Cautivos*. En Valencia: por Iuan Lorenço Cabrera..., 1676. Real Colegio de las Escuelas Pías. Biblioteca de los Padres Escolapios, Valencia. Sign.V-BPEP, XVII/790.

⁴⁶⁹ Las razones de excepción para convocar una Junta de Teólogos en España son variopintas y sorprendentes. Para decidir la conveniencia de la casa pública: BERNAT I ROCA, Margalida y

el 26 de agosto de 1649. Debían concluir sin tardanza un texto de consenso. De hecho, la junta empieza y acaba con gran diligencia en la misma jornada. El objetivo se concretaba en que se activase una acción directa para lograr reabrir el teatro municipal: la casa de la Olivera. Todo parece apuntar que el resultado del dictamen de la junta estaba consensuado con carácter previo y que debía de proclamar (con alguna reserva sobre la torpeza) la licitud del teatro, dicho esto con todas las letras.

Para Luis Crespi, el consenso y la necesidad de impulsar un acuerdo no era una virtud en sí misma. Esta radicalidad del recto proceder en orden a la salvaguarda de la moral le impulsa a desafiar a los teólogos convocados, y a la ciudad en sus gobernantes, pues no tenía ninguna intención de aceptar lo que entendía como sacrilegio a título de hospitales. Antes de la cita en la parroquia de San Juan del Hospital logra compendiar su reto en forma de una publicación polémica, titulada: *Respuesta a una consulta sobre si son licitas las comedias que se usan en España*.⁴⁷⁰ Un texto que, adoptando la estructura de sermón o de discurso⁴⁷¹ es uno de los esfuerzos dogmáticos más consumados. Está escrito con

SERRA I BARCELÓ, Jaume. “¿Lícito o conveniente? Una junta de teólogos sobre el burdel de Ciutat de Mallorca (1659),” en: *Ocio y vida cotidiana en el mundo hispánico en la Edad Moderna* / coord. por Francisco Núñez Roldán 2007, págs. 643-666. Para promover un Auto de fe contra un teólogo acusado de herejía: ZAPATA, Domingo. *Las sesenta y siete célebres preguntas del teólogo español Zapata, dirigidas a una junta de doctores por las cuales fue quemado en Valladolid en 1631: tomadas del ejemplar que se conserva en la biblioteca de Brunsvik*. Editorial Maxtor Librería, 2001. John Elliot refiere la convocatoria de una Junta de teólogos en Madrid a propósito de la necesidad de legitimar una intervención en la crisis política en Italia ocasionada por la sucesión de los Gonzaga en lo que el historiador inglés denomina: *El asunto de Mantua*. [pág. 343] “Lo que se necesitaba era un medio camino que salvaguardara la reputación empañada de España, al tiempo que dejara la puerta abierta a un acuerdo” [...] “Una junta de teólogos y juristas había de pronunciarse sobre hasta qué punto podía llegar en conciencia el rey en su actuación.” [...] “La junta de teólogos entregó debidamente su veredicto. Decidía que hasta el momento en el que el Emperador declarará a Nevers sucesor legítimo del Duque de Mantua, el ejército de Milán había de ocupar parte del Monferrato, en nombre de Fernando II.” ELLIOTT, John H. *El conde duque de Olivares*, Editorial Crítica, Barcelona, 1990.

⁴⁷⁰ CRESPI DE BORJA, Luis. (C.O.) (1607-1663). *Respuesta a una consulta sobre si son licitas las comedias que se usan en España / dala con un sermón que predico de la materia el Doctor Don Luis Crespi de Borja Presbítero de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri... Obispo de Orihuela y Plasencia*. En Valencia, en casa de los herederos de Crisóstomo Garriz, por Bernardo Nogués, junto al molino de la Rovella, año 1649”. Valencia. Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. XVIII/1703(1). Para nuestro estudio utilizamos esta 1ª edición. Existe una 2ª edición, del año 1683, que incluye la Retracción de Luis Crespi al resultado de la Junta de 1649, texto que es objeto de nuestra atención más adelante.

⁴⁷¹ “Los sermones se llaman generalmente discursos, no sólo por la selección de vocablos, que le hace desechar la forma más vulgar de ‘sermón’, sino por la intervención del discurso y la razón en los procesos de elocuencia”. SORIA ORTEGA, Andrés. *El maestro Fray Manuel de Guerra y Ribera y la oratoria sagrada de su tiempo*. Archivum, 26. Universidad de Granada, 1991, pág. 32. Se trata de una reedición facsímil de la tesis doctoral de Andrés Soria, publicada en 1950 por

la fuerza de la convicción y con la ostentación de una preparación propia de un consumado doctor en teología. La precocidad de Crespí en su juventud, en materia de teología, era penetrante y dispuso de libros para preparar su investitura. En 1629, en un lapso de cinco meses y con apenas 22 años, obtiene el grado de doctor en teología, y concurre a una vacante de cátedra terciaria de teología⁴⁷² y obtiene así la condición de catedrático pavorde,⁴⁷³ tal como acredita Vicente Ximeno:

“Y en la sagrada teología hizo tan ventajosos progresos que, en un mismo año, que fue el de 1629, mereció a 13 de junio la borla de doctor y a 28 de noviembre una Pavordía en la santa iglesia Metropolitana de esta ciudad [Valencia] con cátedra de teología escolástica, que regentó por espacio de veinte y dos años con gran crédito de la escuela.”⁴⁷⁴

El presbítero Luis Crespí había acreditado en la Santa Sede su capacidad, jurídica y teológica, para fundamentar la defensa del estamento pavorde en dos pleitos sucesivos para los que fue mandado por la Universidad al órgano judicial Vaticano competente y gana los pleitos en dos ocasiones. Allí escribe un ensayo sobre la materia de las pavordías publicado en Roma.⁴⁷⁵ En el Sermón de las

la Universidad de Granada, un trabajo que da entrada a un enfoque secularizado de la oratoria sagrada barroca.

⁴⁷² “se convocó oposición el 14 de agosto de 1629. Tras unas pruebas bastante disputadas -a las que también se presentaron Mateu Izquierdo, Juan Gil Trullench, Joan Batista Palarin, Felipe Viñanova, Luis Crespí, Dionís Arboleda y un tal doctor Ferrer. La designación recayó en don Luis Crespí en 28 de noviembre de 1629”. FELIPO ORTS, Amparo. *Provisión de cátedras entre 1620 y 1630. Datos para la historia de la Universidad de Valencia*, Estudis: Revista de historia moderna, nº 9, 1981-82, pág. 90.

⁴⁷³ Vid. FELIPO, Amparo. Y CALLADO ESTELA, Emilio. *Entre la cátedra y el púlpito: los pavordes de la Universidad de Valencia, (siglos, XVI-XVII)* Universitat de València, Servei de Publicacions, Valencia, 2016. Cinc Segles, 37. 332, págs. “En la Iglesia metropolitana y en la Universidad de Valencia, título de honor que se daba a algunos catedráticos de teología, cánones o derecho civil, que tenían silla en el coro después de los canónigos y usaban hábitos canónicos.” (DRAE). Los autores estudian la complejidad de una institución (bajo dependencia municipal) que se crea en 1585, (dieciocho pavordías) con exclusiva finalidad docente en la Universidad de Valencia y para dotar las cátedras. Se evidencia la evolución de las tensiones entre los poderes fácticos: eclesiástico, municipal y universitario. Luis Crespí de Borja fue adalid de este singular estamento. En el libro se acredita que, coincidiendo con la crisis pestífera (1648) y el cierre de la casa de la Olivera, los pavordes, en permanente conflicto con los canónigos, sufren una drástica dotación de su retribución que sale de la nómina de la catedral.

⁴⁷⁴ XIMENO, Vicente. *Escritores del Reino de Valencia, cronológicamente ordenados, desde el año, M.CC. XXXVIII, de la cristiana conquista de la misma ciudad, hasta el de M.DCC. XL. VIII. Por Vicente Ximeno presbítero, doctor en sagrada teología, beneficiado en la santa iglesia Metropolitana de Valencia su patria y académico valenciano*. En Valencia: en la oficina de Joseph Esteban Dolz, impresor del Santo Oficio. Año MDCC. XLIX. TOMO II. Siglo XVII. Año 1663. V. D. LUIS CRESPI DE BORJA. (págs. 30-36)

⁴⁷⁵ CRESPI DE BORJA, Luis. (CIPRES DE POBAR, Silvio) *Origen y progreso de las pabordrias de la Santa metropolitana Iglesia de Valencia.../por Silvio Ciprés de Pobar*, en Roma: en la imprenta de la Reuer, Cámara Apostólica..., 1641. Biblioteca Valenciana ‘Nicolau Primitiu’, Sign.A-P4. Silvio Ciprés de Pobar es un seud. de Lluís Crespí de Borja. Vicente Ximeno, *Escritores*

Comedias Crespi excede el formato del sermonario cuando el predicador se emplea en el pùlpito. La dimensi3n del texto m1s parece el embri3n de un tratado contra el teatro que un serm3n propiamente dicho. Aparece impreso con retraso, para difundirlo entre la inteligencia local valenciana y entre los convocados antes de la reuni3n de te3logos. No obstante, logra el presb3tero logra su conclusi3n y publicaci3n apenas unos d3as antes de la celebraci3n de la junta.⁴⁷⁶ Dedicar este texto, justamente a los inductores de esta celebraci3n de la junta: los jurados de la ciudad. La reuni3n de los te3logos valencianos, aunque instada por los clavaros,⁴⁷⁷ no es una iniciativa aislada de los gestores del hospital. Responde a una necesidad pol3tica, atendida por los jurados, que son conscientes del catastr3fico estado financiero del Hospital General de Valencia acabada la oleada pest3fera⁴⁷⁸ (1647-1648) que ha diezclado la ciudad. La convocatoria es una decisi3n pol3tica, motivada por una necesidad financiera, en la medida en que el hospital est1 en bancarrota. El objetivo ser1 desbloquear el cierre de la casa de comedias, un corral barroco de propiedad municipal cuya explotaci3n se ejerce a trav3s del beneficio del teatro del que goza el dispensario valenciano por privilegio real desde 1582. Es una t1ctica acordada por los insaculados⁴⁷⁹ que

del reino de Valencia, op. cit., (p1gs., 30-36) indica la referencia de la obra de Crespi sobre las pavorcl3as y desvela que el pseud3nimo es un anagrama: *Origen y progreso de las Pavorcl3as de la santa Metropolitana Iglesia de Valencia. En Roma, en la imprenta de la Reverenda C1mara Apost3lica 1641 en 4. Le dedic3 a la ciudad de Valencia, a cuyo ilustre senado toca la provisi3n de estas prebendas; si bien disimul3 su nombre con el de Silvio Cipr3s de Povar, que es anagrama de Yo Luis Crespi pavorde.*

⁴⁷⁶ "...por lo cual merece salir a la luz para que todos gocen de tan gran tesoro como es un desengaño, as3 lo siento y firmo de mi mano. En este Convento de San Agust3n hoy a 8 de agosto 1649." CRESPI DE BORJA, Luis, *Respuesta a una consulta...* op. cit. p1g. 3.

⁴⁷⁷ La estructura organizativa del hospital despu3s de varias reunificaciones en el siglo XVI ha sido estudiada por su indudable inter3s hist3rico como hospital pùblico, gestionado por el poder municipal a trav3s de la magistratura de los "clavaros", con un mandato anual. Vid. L3PEZ TERRADA, Mar3a Luz. *El Hospital General de Valencia en el siglo XVI (1513-1600)* Val3ncia: Universitat de Val3ncia, Servicio de Publicaciones, 1987. L3PEZ TERRADA, Mar3a Luz, "El Hospital General", en: *Historia de la Universidad de Valencia* / coord. por Mariano Peset Reig; Pedro Ruiz Torres (pr.), Vol. 1, 1999 (El Estudio general / Mariano Peset Reig (aut.), p1gs. 249-258.

VILAR DEV3S, Mercedes. *El Hospital General de Valencia en el siglo XVII (1600-1700)* Estudios: Revista de historia moderna, n3 17, 1991, p1gs. 213-228.

⁴⁷⁸ VILAR DEV3S, Mercedes. *Las pestes del siglo XVII en Valencia: Su incidencia y repercusi3n en el Hospital General (1600-1700)* Estudios: Revista de historia moderna, n3 18, 1992, p1gs. 119-146.

⁴⁷⁹ Cfr. FELIPO ORTS, Amparo. *Insaculaci3n y 3lites de poder en la ciudad de Valencia*, Edicions Alfons El Magn1nim, Diputaci3 Provincial de Val3ncia, Val3ncia, 1996. BARRIO BARRIO, Juan Antonio. "La introducci3n de la insaculaci3n en el Antiguo R3gimen de Valencia. X1tiva, 1427", en: *Dels furs a l'estatut: actes del I Congr3s d'Administraci3 Valenciana, de la Hist3ria a la Modernitat*, Val3ncia, 1992, p1gs. 499-503- PORRES MARLUJ1N; Mar3a Rosario. "Insaculaci3n, r3gimen municipal urbano y control regio en la monarqu3 de los Austrias: (representaci3n efectiva y mitificaci3n del m3todo electivo en los territorios forales)", en: *El poder en Europa y*

deciden intervenir obligados por la bancarrota del Hospital General, haciendo de la necesidad virtud, buscando de forma activa influir para obtener la autorización de la corona. Necesitan para este objetivo lograr un dictamen moral concluyente en favor del teatro. La institución municipal trabaja para este fin al unísono en pleno verano, la gestión de los asuntos públicos se detiene en la canícula, pero la actividad era necesaria para superar los estragos de la reciente peste bubónica, la peor oleada del siglo XVII en Valencia. La aparición de la epidemia se considera un escarmiento y queda justificada en la opinión dominante como el resultado de las ofensas públicas, castigo de Dios, en el que se pone especial cuidado en señalar la causa de deshonestidad, así lo expresa el dominico Francisco Gavalda:

“La causa total de la desdicha que padecemos en Valencia fueron las sobradas ofensas de Dios en género de deshonestidad y venganza y la poca reverencia o mucha irreverencia de los templos sagrados, quiso Dios que su justicia hiciera abrir los ojos a los que el sufrimiento de tantos años no pudo, para que así los que le habían ofendido, con el azote temporal, unos purgaran su culpa y mejoraran otros su vida.”^{48º}

La epidemia tiene una operatividad salvífica y sirve como expiación de los pecados colectivos. La conexión entre la peste, la bancarrota, el pecado y las comedias genera un clima exacerbado que hubo que dilucidar en la última semana de agosto de 1649. La necesidad del levantamiento de la prohibición era apremiante para las autoridades y a pesar de que los jurados organizan esta acción conjunta la agitación en la ciudad contra las comedias tiene todavía presente las desgracias ocasionadas y no hubo una opinión unánime de los teólogos en colaborar y concordar el resultado de la *Junta de Teólogos*. El

América: mitos, tópicos y realidades / coord. por Ernesto García Fernández Árbol académico, 2001, págs. 169-234. BERNABÉ GIL, David. “Los municipios valencianos de bolsa única: identidades sociales en la implantación de la insaculación,” en: *Las ciudades españolas en la Edad Moderna: oligarquías urbanas y gobierno municipal* / coord. por María Ángeles Faya Díaz, 2014, págs. 63-90. La estructura de poder municipal, capitalizada por las élites urbanas en la elección de cargos por insaculación, confiere al teatro público un potencial: como recurso económico para el mantenimiento del Hospital General y como espacio adecuado para la gestión del ocio urbano. Los insaculados en Valencia parecen entender la necesidad de un teatro público y mejoran la gestión de la Casa de la Olivera desde su apertura en 1582. Los jurados siempre estuvieron favorables a la gestión de la Casa de la Olivera, un teatro en manos de una institución propia, el hospital. En 1617 se realizaron importantes obras de adecuación en el corral de comedias sufragadas por la ciudad.

^{48º} GAVALDÀ, Francisco. (O.P.) *Memoria de los sucesos particulares de Valencia y su reino en los años mil seiscientos quarenta y siete y quarenta y ocho, tiempo de peste / Dedicada Fray Francisco Gualdá de la Orden de Predicadores a la ... ciudad de Valencia*. En Valencia: por Silvestre Esparsa, 1651. Descripción física: [94] h.; 4º. Biblioteca Municipal Serrano Morales, Valencia, Sign.V-BM-SM, A-25/146.

biógrafo oficial del polemista contra el teatro, en ese momento el catedrático de la Universidad de Valencia, Luis Crespi de Borja.

Como arguye el dictamen, *Resolución de lo que se decretó...*⁴⁸¹ aprobado por la *Junta de Teólogos* de Valencia: “Asistieron a esta Junta las personas más graves y doctas de esta ciudad,” un grupo selecto de 27 teólogos versados en doctrina y filosofía moral. De los miembros de la Junta procuramos informar, hasta donde sabemos, que se trataba de implicar a la élite intelectual valenciana del momento para reabrir el teatro. En función de la posición que ocupa cada uno de los teólogos en las órdenes religiosas convocadas, o en el clero, su formación universitaria, podemos comprobar que es un grupo dotado de la suficiente solvencia teológica, autoridad intelectual y saber reconocidos, con importantes conexiones políticas. En el imaginario pasan por ser una suerte de reunión de los calificadores de la Inquisición, aunque eso es una deformación de la realidad y procedencia de los asistentes.⁴⁸² La forma textual adoptada por los teólogos de Valencia, un dictamen de opinión es la más adecuada. Se unen para intentar convencer al rey, y a su consejo, de la necesidad de abrir el corral valenciano de nuevo y renuncian de antemano a un texto prolijo y al agotamiento que un texto fundado y extenso podía ocasionar ante la corona y sus consejos de gobierno. El interés del órgano convocante al reunirse es laudable, la economía del Hospital

⁴⁸¹ HOSPITAL REAL Y GENERAL. VALENCIA. *Resolución de lo que se decretó en la Ilustre, Docta, y Religiosa Junta que se hizo en veinte y seis de agosto, de mil y seiscientos y quarenta y nueve en la Iglesia del Hospital General de Valencia, de orden, y à instancia de los Ilustres Señores Administradores del Hospital...* En Valencia: por Bernardo Nogués..., 1649. Valencia. Universidad de Valencia. Biblioteca. Histórica. Sign.Var. 45(6). Cabe determinar la autoría de este dictamen a la entidad convocante de la Junta de Teólogos de 1649: el Hospital General de Valencia.

⁴⁸² "... Una Junta grave de Valencia del año 1649, compuesta de los calificadores del Santo Oficio en la Iglesia del Hospital de aquella ciudad declaró que las comedias en España son actos indiferentes y que se pueden admitir por honesto alivio y recreación.” LÓPEZ, Simón. *Pantoja o Resolución histórica teológica de un caso práctico de moral sobre comedias: con todas sus incidencias o todos quantos [sic] casos puedan ofrecerse...: adornada con multitud de autoridades, razones y exemplos sagrados y profanos/ por P.D.S.L.D.L.C.D.S.F.N.D.M.* Murcia : [s.n.], 1814 (Herederos de Muñiz) 2 v. (316; 412 p.) Real Escuela Superior de Arte Dramático, Madrid, Sign.M-RESAD, 0003-0004 D. P.D.S.L.D.L.C.D.S.F.N.D.M., son las iniciales de: "por Don Simón López de la Congregación de San Felipe Neri de Murcia, [según Palau, 140257] La cita en el tomo II, pág. 242., corresponde a la pregunta 27 de D^a María de Pantoja, cit. por: ROLDAN PÉREZ, Antonio. “Censura inquisitorial y licitud moral del teatro”, en: *Homenaje al profesor Juan Torres Fontes*, Universidad de Murcia, 1987. Queremos resaltar que la junta de Teólogos de Valencia de 1649 queda deformada en la medida que toma distancia desde su celebración. Aquí se presenta como una reunión de inquisidores tolerantes, cuando en realidad la conformación del grupo y los objetivos buscados no guardan relación directa, ni indirecta, con las pretensiones del Santo Oficio, reticente a implicarse en estos debates. El relato tardío del también Oratoriano Simón López (1814) transcribe la *Retractación* de su correligionario Luis Crespi en la respuesta citada.

General sufría una merma tan considerable, que podemos cifrar en la pérdida de un 40% de sus ingresos con la interrupción de las representaciones. En definitiva, las principales órdenes religiosas de la ciudad envían a sus mejores teólogos y colaboran con las autoridades, avalando la reapertura de la *Casa de la Olivera* como una decisión moralmente lícita.

La Junta de Teólogos valencianos concluye con un acta escueta, que tiene la consideración de un dictamen de opinión, firmada el 1 de septiembre de 1649, según testimonia el notario. En dicho documento, que fue enviado con rapidez a la imprenta y publicado a expensas del hospital, se recogen los argumentos a favor de la licitud del teatro. La mayor virtud del documento es su brevedad (siete páginas, en folio), y destaca por la sencillez en la forma de acreditar la licitud. Es revelador un hecho: la junta se muestra remisa a entrar en combate y rehúsan entrar en el debate con argumentos de gran calado. Los teólogos de Valencia renunciaron a la exhibición de una batería dialéctica, pese a que entre sus miembros hay importantes teólogos, graves y severos doctores de diferentes religiones, que podrían haber optado por aprovechar la ocasión para mostrar con lucimiento sus indudables capacidades. Optaron por la discreción colegiada. Al encendido discurso de Luis Crespí, *in quarto*, con las argumentaciones del *Sermón de las Comedias*, (*Respuesta a una consulta...*) los teólogos hacen uso del conceptismo⁴⁸³ barroco más contenido, tal como si fuesen seguidores del ínclito Baltasar Gracián,⁴⁸⁴ que en ese momento estaba presente en la ciudad de Valencia,⁴⁸⁵ Los teólogos valencianos dejaron sobrentendido el interés evidente por argumentar con una gran sencillez. En aras de la diligencia y prontitud buscada, nadie se molesta en rebatir los complicados argumentos del sermón de Crespí y renuncian a llamamientos eruditos de las citas de autoridad. En realidad,

⁴⁸³ “El conceptismo barroco es difícil. Fuerza la atención del oyente. Obliga a nutrir de pensamientos apretados todo el discurso plagado de conceptos previos. De aquí que no pueda seguirse fácilmente, aceptándolo en masa, como lo culterano”. [...] “Pero nunca el conceptismo es químicamente puro. En el campo de la poesía se interfieren los dos fenómenos barrocos. En el de la palabra también”. Vid. SORIA ORTEGA, Andrés. *El maestro Fray Manuel de Guerra...*, op. cit. pág. 45.

⁴⁸⁴ “Distingue Gracián, precisamente en los discursos que tratan de la agudeza compuesta, todo lo que puede transformarse en gárrula palabra o lo que es peor en meros juegos sutiles, de la natural agudeza sentenciosa, que produce los sermones enjundiosos. Admite todo lo que sea novedad.” SORIA ORTEGA, Andrés. *El maestro Fray Manuel de Guerra...*, op. cit. pág. 32.

⁴⁸⁵ En agosto de 1649, Baltasar Gracián está presente en Valencia, pues sabemos que asiste a la congregación provincial de Aragón de la Compañía de Jesús, celebrada en la casa profesa de Valencia.

aunque en el acta figuran 27 personas, los teólogos firmantes del dictamen son 26, el jesuita presente el padre Vilar no la suscribe. El gran protagonista firma en primera instancia el acta pero invalida su decisión formalmente días después de la celebración de la reunión. Luis Crespí, con mucha vehemencia, se retracta del resultado de la junta, escandalizado su entorno oratoriano por haber firmado con anuencia. Su biógrafo Fray Tomás de la Resurrección la incluye íntegra en el capítulo XLI de *Vida del Venerable y Apostólico prelado...*, un episodio dedicado a la *controversia valenciana*:⁴⁸⁶

*“Capítulo XXXXI. Consultase en Valencia, si eran lícitas las Comedias, y refiérese la retractación humilde, que el venerable Don Luis hizo sin tener culpa de la aprobación, que escandalosamente podía imputársele en defensa de estos inútiles espectáculos.”*⁴⁸⁷

Debemos incidir en que los teólogos valencianos atienden a la calificación moral que les merece la representación. Renuncian a considerar pecaminosa la asistencia a las funciones. El público puede seguir siendo público. Las comedias quedan equiparadas a la comisión de “actos indiferentes”. Esta consideración es importante, pues resta casi toda la dosis de maldad y voluntad de pecar para los que asisten al teatro como espectadores. La referencia directa a la virtud de eutropelia está puesta en relación con esta virtud y con claras intenciones de absolver a la comedia. Es una posición insólita en la disputa generada desde Valencia donde tienen apremios en conseguir la reapertura de la Casa de la Olivera. No es algo frecuente que la virtud eutrapélica aparezca mencionada expresamente en esta documentación sobre teatro y moral. Por su contenido filosófico y como prueba de que en el debate ético hay un sustrato que ahora entra en juego con el acta de la Junta de Teólogos para dejar un axioma sentado, no hay una imperfección genérica en la comedia:

⁴⁸⁶ DE LA RESURRECCIÓN, Tomás de la. (O.S.S.T.) *Vida de Venerable y Apostolico Prelado ...op. cit.*, cap. XXXXI.

⁴⁸⁷ Conservamos esta notación romana arcaica a la *manera etrusca*, que algunos escritores culteranos emplearon en el siglo XVII, que incluye cuatro letras X en el decimal para expresar cuarenta, tal como aparece en libro biográfico de Luis Crespí. En la notación normalizada, la numeración romana partiendo de un sistema aditivo evoluciona a un sistema sustractivo, en el que el símbolo “X” sólo puede restar a “L” y a “C”

“1. Que las comedias de suyo son actos indiferentes, y que el asistir a ellas, y oírlas puede ser acto de virtud de eutropelia, y por consiguiente acto libre de pecado.”⁴⁸⁸

En segundo lugar, la importante cuestión de la calificación de torpeza. Se declara la licitud de la comedia en el dictamen de los teólogos de Valencia, y se puede actuar (no aluden a la colaboración en escena de hombres y mujeres y se pueden ver las representaciones, lo que es un alivio para los espectadores pues Luis Crespí concurría a la Junta dedicando en su *Sermón de las Comedias* con un apartado dedicado *ex profeso* a la iniquidad de las mujeres que asisten al teatro, con especial énfasis instruido en el peligro para mujeres jóvenes y en la depravación de la actitud condescendiente de madres o cómplice de las criadas cuando son colaboradoras necesarias en esta corrupción. La autorización para “asistir a ellas y oírlas” [las comedias] está aquí condicionada y matizada, siempre que no existan actitudes provocativas. La existencia de la torpeza guarda una relación directa con una sensualidad explícita. El concepto, que aparece en las fuentes de manera insistente, está bien acotado en su dimensión teatral y social, por el teólogo Juan de Mariana:

“Cuanto haya crecido la torpeza, bastante muestra es que no se contenta de estar escondida, sino con la abundancia sale en público. En las particulares casas, en los campos, por las calles, no oírán otra cosa sino alabanzas de Venus y sus hazañas. Antigua vergüenza e infamia es esta; pero nuevamente se hacen torpes espectáculos con grande concurso y aplauso del pueblo; invéntanse tonados deshonestos y malas, ayudándolas con los meneos del cuerpo, con los cuales lo que torpemente se hace en el retrete y aún en burdel, todo se pone delante de los ojos y orejas de la muchedumbre.”⁴⁸⁹

Sorprende el lenguaje explícito empleado por el jesuita que clarifica el componente sexual asociado a una descriptiva plástica de los actos llevados a torpeza. Lo importante ahora es resaltar que los teólogos de Valencia que firman a favor de la licitud no establecen una analogía entre comedia y torpeza, tal como sí que hace Luis Crespí, (y su mejor antecedente, Mariana) si no que la condicionan a unas determinadas condiciones “provocativas” que no quedan aclaradas y no se quieren extender en la materia para no entrar en terreno

⁴⁸⁸ Ibidem, pág. 4

⁴⁸⁹ MARIANA Juan de. *De Spectaculis*, traducción de la Biblioteca de Autores Españoles, Volumen XXXI, pág. 461. Cit. por PFANDL, Ludwig. *Historia de la Literatura Nacional Española en la Edad de Oro.*, pág. 242

pantanosos. Es cierto que esta segunda conclusión reduce el campo de actuación de la primera, que parece dotar a la pregunta una libertad inusitada- En el contexto en que se formula no hay ninguna restricción, dicen sino no hubiere “cosas muy torpes”. Debemos resaltar la importancia del adverbio “muy” del que Crespí parece hacer *casus belli* para romper con la Junta días después de la reunión en San Juan del Hospital. Efectivamente, el empleo del adverbio [muy] introduce un superlativo de significación a los adjetivos “torpes” y “provocativas” que para el oratoriano dan cabida a la inmoralidad siempre que no sea “muy” excesiva. Es como si se autorizara a pecar, pero poco. Crespí reacciona y parece responder con razones fundadas y escribe un estricto retracto airado. Por lo visto en la redacción final se introdujo el aumentativo, que no estaba pactado, cuando parecía que lo habían convencido para no romper de manera vehemente con todo el grupo, y Crespí entiende que de esta forma se otorga todavía un mayor campo a la depravación y el límite de lo aceptable queda impreciso:

“2. Que las comedias, si no hay cosas muy torpes, y muy provocativas a sensualidad en ellas, son lícitas, tanto el representarlas como el oírlas, y si las hubiere, no.”⁴⁹⁰

En tercer lugar, la cuestión de la profesionalización del teatro. En su *Sermón*, como luego veremos en la edición crítica que presentamos, Crespí descalifica completamente a los actores y especialmente a las actrices y a todos los que intervienen en la comedia. Equipara a las comediantas como rameras y está en contra de la administración de los sacramentos a los que permanecen en activo en la profesión. Sin embargo, la Junta de Teólogos dictamina a favor de los “representantes” y argumentan que la jerarquía los ampara y son admitidos a la confesión y la comunión. Los teólogos aclaran en la *Resolución* que el ejercicio de esta profesión y este modo de vida no es pecado mortal. De nuevo baila el “muy” como condición resolutoria:

“3. Que los representantes por llevar esta profesión, y vida, (sino representaren comedias muy torpes, ni el modo fuere muy torpe,) no están en pecado mortal, pues los Prelados, y Padres de la Iglesia les admiten a comunión, y confesión sacramental; lo que no pudieran hacer si su profesión fuera de pecado mortal.”⁴⁹¹

⁴⁹⁰ HOSPITAL REAL Y GENERAL. VALENCIA. *Resolución de lo que se decretó en la Ilustre, Docta, y Religiosa Junta*, op. cit. pág. 4

⁴⁹¹ *Ibidem*, pág. 4

En cuarto lugar, está la cuestión de la honestidad de la comedia. En el Sermón de las Comedias Crespí califica a las farsas que se usan en España como un “particular consistorio de la deshonestidad.” Parece que al declarar su honestidad estuvieran descalificando al oratoriano. Para ello de nuevo conectan con la virtud eutrápica, que está fundada en la moderación de los actos públicos y los divertimentos que están basados en la necesidad de un “honesto alivio y recreación:”

“4. Que siendo las comedias que han de usarse en España, *ut in plurimum*, sin cosas muy torpes y muy provocativas, así en lo que se representare, como en el modo de representarlo se pueden, y deben admitir como honesto alivio y recreación.”⁴⁹²

En quinto lugar, tenemos el necesario control del teatro por parte de la autoridad. La Junta recurre a la prevención que proporciona la censura previa de las comedias. La licencia eclesiástica es preceptiva a la publicación de los textos y hay una difusa delegación a una corrección antes de que se verifiquen las representaciones que el obispo del lugar debe ejercer por medio de sus delegados, pero esto se deja a su buen criterio. En cuanto a la forma de representar, una materia siempre candente, por los desatinos que se cometen en bailes y entremeses, o en escenas destempladas, la Junta delega la atribución de control y traslada la responsabilidad a la judicatura, que debe velar por los excesos y todo esto no afecta a lo dicho anteriormente, puesto que en definitiva lo importante es que hay mayoría abrumadora de firmantes que dictaminan a favor del teatro.”

“5. Que para asegurar lo dicho bastará la exacta averiguación que hace el Ordinario examinando las comedias, a quien por derecho pertenece verlas, y examinarlas antes que se representen; de cuyo celo, y cristiandad debe esto fiarse. Y en cuanto al modo de representar que no sea torpe, ni provocativo en comedia, entremeses, y bailes se fía como pertenece a alguno, o algunos de los señores jueces de la Real Audiencia que asista para dicho efecto.”⁴⁹³

En sexto lugar, la cuestión de la contratación. Crespí, en su Sermón, dedica amplio espacio para atacar a los que conducen las representaciones hasta la ciudad. Esto es, a los programadores de las salas a los que descalifica con dureza como facilitadores que corrompen a los fieles, como si fueran proxenetas o

⁴⁹² Ibidem, pág. 4

⁴⁹³ Ibidem, pág. 4

alcahuetas. La Junta descarga aquí de culpa a los administradores del hospital y les faculta para que “cuan presto puedan” traigan de nuevo compañías a Valencia. El alcaide de la Casa de la Olivera, Jacinto Maluenda⁴⁹⁴, debió respirar tranquilo, no sólo contaba con el beneplácito de sus superiores, sino que tenía, en lo sucesivo, un aval que justificase su posición de agente comercial en la corte, amparada por los teólogos.

“6. Que supuesta la verdad de las sobredichas proposiciones se determinó que los muy ilustres señores Administradores del Hospital desta ciudad, atenta la necesidad extrema y el seguro de su reparo habiendo comedias, pueden con segura conciencia conducir cuan presto puedan representantes que representen en esta ciudad.”⁴⁹⁵

Esta es la esencia de la cuestión debatida en la Junta. Apelando a la virtud de eutropelia y en seis sucintos puntos los teólogos consiguen condensar, con un laconismo enérgico y categórico la disputa y dejan a Crespí con su bastión en forma de sermón fuera de juego. La reacción de D. Luis es una *Retractación* formal, de la que damos cuenta a continuación, firmada en la congregación del Oratorio el 8 de septiembre de 1649 y que aparece publicada en la 2ª edición del Sermón en 1683. También aparece publicada en el capítulo XXXXI⁴⁹⁶ de la biografía escrita por Fray Tomás de la Resurrección, que la incluye completa, dedicado a la controversia valenciana y al importante papel que desempeñó su biografiado.

Cambiando bruscamente de opinión Crespí, “no se excusa, se acusa” y declina el consentimiento otorgado con su firma días después de celebrada la Junta.⁴⁹⁷ Alterado, incómodo ante los Oratorianos, al ver la redacción que han dado en la junta a la impresión del acta, dice que esto no responde a lo acordado

⁴⁹⁴ “Los referidos testimonios, más el dictamen positivo de la junta, sirvieron a los administradores del centro para iniciar las pertinentes diligencias en la corte a través de Jacinto Maluenda, alcaide de la casa de la Olivera.” CALLADO ESTELA, Emilio. “El oratorio de San Felipe Neri y la controversia sobre las comedias en la Valencia del siglo XVII”, en: *Hispania sacra*, n.º 127, 2011, pág. 143. En nota a pie de página Emilio Callado indica que la información procede de Luis Lamarca.

⁴⁹⁵ *Ibidem*, pág.4

⁴⁹⁶ La notación de los números romanos aparece así, con cuatro valores numerales de diez en la letra X y una I, para numerar el capítulo 41 en la edición de la biografía del oratoriano.

⁴⁹⁷ “No escribo este papel para excusarme, sino para acusarme. No pretendo adquirir con él, aplauso, sino perdón. Quiero que reprehendan todos, lo que yo mismo, en mi juzgo reprehensible. Y si alguno reprehendiere esto, tendré yo el castigo, que merezco de ser reprehendido en todo.” DE LA RESURRECCIÓN, Tomás de. *Vida del Venerable...* op. cit. *Retractación. Capítulo XXXXI*.

y se marcha al notario para formalizar una *Retractación* de su firma. Los teólogos que avalan el dictamen de la junta, titulado: *Resolución de lo que se decretó...* con su firma, no parece que quisieran contestar al desafío. Con rigor en la escritura y con una actitud circunspecta, se desdice. No encontramos la respuesta de Crespí en público, el dictamen es bastante expresivo y prefirieron no dar pábulo a las invectivas y descalificaciones del oratoriano. Eludieron los cuestionamientos y ataques de Crespí. Respondieron así con un sencillo desprecio por todo aprecio, en la callada por respuesta y no le contestaron. El acta o resolución de la junta es un documento de gran valor, un modelo de contención política y estado dotado de clarividencia y sencillez, bajo un prisma que aborda una súplica la corona desde una eficacia conceptista. Su mejor virtud es la claridad expositiva y la brevedad. El dictamen de los teólogos se reduce a expresar con simplicidad encomiable seis postulados contundentes que zanján en favor de la permisión. La resolución debía ser enviada a Madrid por valija al Consejo de Estado, pero se tardó mucho en concretar la embajada. Se realizaron gestiones en Madrid a través del alcaide de comedias de la Casa de la Olivera, el dramaturgo Jacinto Maluenda, poeta satírico, oficial del hospital, programador encargado de la contratación de compañías teatrales en Madrid. Todo parece indicar que Maluenda presentó el dictamen de Valencia. No en balde, el alcaide es la figura gerencial clave en el esquema organizativo del teatro.⁴⁹⁸

Respecto del documento de la “Retractación” de Don Luis, revocando su firma al dictamen de la junta, debemos considerarlo en esta pléyade de tipologías de la controversia desde un punto de vista formal, como un documento notarial, que atiende a los intereses y necesidades del requirente de fe pública, para dotar al documento de cierta solemnidad formal, aunque los efectos jurídicos de un acta emitida por un notario en el siglo XVII no son los mismos a efectos de la consideración fehaciente de la fe pública.

“De esta retractación que hizo el venerable don Luis procedió el murmurarle desenfrenadamente. De aquí se originó el decir muchos desdoras sin fundamento a sus espaldas, hablando cada uno de los injustos murmuradores no conforme al dictamen de la razón, sino conforme a la irritación de su

⁴⁹⁸ ARELLANO, Ignacio. *Jacinto Alonso Maluenda y su poesía jocosa*, Pamplona, Ed. Eunsa, 1987. Categorías: Poetas de España del siglo XVII Dramaturgos de España del siglo XVII Escritores.

depravado apetito, sin considerar que este evangélico predicador no interesaba en la impugnación de las comedias riquezas para su codicia, premios para su ambición ni aplausos para su vanidad, sino solamente cortar el arcaduz del veneno que por el ejercicio liviano de las comedias se entraba hasta el centro de muchas almas.”⁴⁹⁹

Tenemos constancia de que la *Retractación* fue publicada en Madrid⁵⁰⁰ en 1649, con la intención de que fuese incorporada al expediente en los consejos. Crespí, hábil jurista como acreditan sus pleitos como pavorde, consigue así evitar que el dictamen teologal tuviese la condición de *némine discrepante*.⁵⁰¹ La falta de la unanimidad le restaba valor al dictamen de los teólogos. La retractación notarial fue de nuevo incluida en esta segunda edición⁵⁰² del Sermón de las Comedias, en 1683, pero en esta interesaba la discrepancia a los jesuitas. Aparece también inserta en el libro antes aludido de su hagiografía, publicado algunos años después de su fallecimiento y apagados los ecos de la polémica en Valencia. Un fragmento de Tomás de la Resurrección aclara el tono empleado para valorar el resultado de la junta y las duras críticas que recibe en Valencia Crespí por su actitud beligerante contra los intereses de los jurados y del hospital.

⁴⁹⁹ DE LA RESURRECCIÓN SABOYA, Fray Tomás. *Vida del Venerable y Apostólico...* op. cit. pág. 238, cit. por CALLADO ESTELA, Emilio. *El Oratorio de San Felipe Neri...* op. cit., pág. 144.

⁵⁰⁰ Crespí DE BORJA, Luis. (C.O.) (1607-1663) *Retractacion de la firma del Doctor D. Luis Crespí de Borja, Presbitero de la Congregacion del Oratorio de S. Felipe Neri...* En el papel que anda impresso en favor de las Comedias. En Madrid: por Domingo Garcia y Morrás..., 1649. [4] p.; Fol. Real Colegio Seminario Corpus Christi, Valencia, Sign.V-BCCC, GM/566(10). Sólo tenemos constancia de la existencia de este ejemplar que prueba la iniciativa del oratoriano de la *Retractación* para intentar devaluar en resultado de la Junta de Teólogos de 1649.

⁵⁰¹ La fuerza de un único voto contrario en un dictamen sobrepasa su valor cuantitativo. En la medida en que el argumentario de Crespí llega a ser publicado y con independencia de sus escasos apoyos logra su efecto, pues en definitiva es la argumentación de un texto contra otro texto. Es por esta causa que Luis Crespí manda imprimir su *Retractación* en Madrid, con la misma urgencia con la que publicó el Sermón de las Comedias unos días antes de la celebración de la junta.

⁵⁰² Reseñamos la segunda y última edición hasta la fecha del *Sermón de las Comedias*, en 1683, publicado 34 años después de su composición, posiblemente a instancias de los jesuitas, y en el contexto de rebrote de la Controversia con motivo de la polémica en torno al padre Guerra, desatada a la muerte de la Calderón de la Barca. Crespí DE BORJA, Luis (C.O.) (1607-1663) *Respuesta a una consulta sobre si son licitas las comedias que se usan en España / dada con un sermón que predico de la materia el Doctor Don Luis Crespí de Borja Presbitero de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri...Obispo de Orihuela y Plasencia &c.; juntamente con la retractación de su firma, en que se dice habia aprobado las comedias*. En Valencia: al Molino de la Robella, 1683. Valencia, Biblioteca Valenciana, Sign.XVII/263. Un Segundo ejemplar disponible en el Archivo Municipal de Valencia. Biblioteca Municipal Serrano Morales, Sign.13/19.

2.5. LA SÁTIRA POÉTICA: LA EFICACIA DEL LIBELO

Verdad es que yo he escrito algunas veces
siguiendo el arte que conocen pocos;
mas luego que salir por otra parte
veo los monstruos de apariencias llenos
adonde acude el vulgo y las mujeres
que este triste ejercicio canonizan,
a aquel hábito bárbaro me vuelvo;
y cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves,
saco a Terencio y Plauto de mi estudio
para que no me den voces, que suele
dar gritos la verdad en libros mudos,
y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.

Lope de Vega Carpio, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*,
Madrid, 1605

Muchos textos son reactivos, frente a otro que los autores consideran antagónico y la controversia valenciana de 1649 permite ejemplificar varias tipologías de textos emblemáticas. Resultante de la concatenación que surge de la publicación del Sermón de las Comedias, del dictamen favorable de la Junta de Teólogos y de la Retracción de la firma que llevo a escritura notarial el oratoriano, resulta un texto satírico que, por su condición de libelo virulento, quedó en copias manuscritas y que sigue otros derroteros. Su eficacia está limitada a un intento vano lanzar una operación de descrédito del protagonista de la polémica que, revestido de modestia sabrá dar cumplida venganza de un beneficiado que por su atrevimiento goza de gloria efímera pero Los *crispianos* sabrán hacer uso del poder político que detente una familia tan poderosa como los Crespi de Valldaura y negando Don Luis la condición de la ofensa, un poetastro local recibirá su castigo y veremos que otros serán los encargados de perseguir su insolentes versos. Es el peligro del libelo, que resulta más peligroso para su autor cuando reviste una mayor eficacia, como veremos a continuación al explicar el potencial que reviste la sátira poética.

El libelo es una literatura efímera que resulta de la inmediatez y de la capacidad de respuesta como revulsivo difamatorio.⁵⁰³ El sarcasmo y la acidez de los textos teatrales en un recinto encendido con afanes de encontrar la obscenidad es un asunto peligroso. Lope se defiende en *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de los que le atacan por destruir las unidades de lugar, tiempo y acción y se hace pasar por respetuoso preceptista aristotélico, ayudado por una gran variedad en las estrofas. Esta tendencia a desatar la interpretación textual con una carga de pasiones exige una obligada contención de los dramaturgos en los textos publicables, que en la representación buscada con oficio ya vendrán la conjugación de los excesos con lo verídico.⁵⁰⁴ El ímpetu de las efusiones y la intención en los encuentros estuvo focalizado en la carga de interpretación actoral. La sátira en la actuación barroca otorga un impulso azaroso la comedia del que es mejor salirse por la tangente. El prolífico Lope de Vega admite desde la preceptiva teatral que practica en ocasiones un arte ausente de calidad, desde el éxito incontestable se puede permitir hasta en hacer propaganda en su propia contra. Huyendo de la sátira se auto justifica en haber concedido algunas concesiones a la jarana bullanguera que el populacho espera en los corrales, que para eso paga: *veo los monstruos de apariencias llenos / adonde acude el vulgo y las mujeres*.⁵⁰⁵ Este repliegue preceptista lo enuncia en este texto condensado y extraño, celebrado por la crítica,⁵⁰⁶ que hace las veces de primer gran manifiesto

⁵⁰³ « Libelle diffamatoire est un livre, écrit ou chanson, soit imprimé ou manuscrit, fait & répandu dans le public exprès pour attaquer l'honneur de quelqu'un. » Vid. : DIDEROT, Denis, Jean LE ROND D'ALAMBERT et Louis DE JACOURT artículo Libelle, page 9 :459. Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. André Le Breton. Paris, 1751.

⁵⁰⁴ [Pág.135] “Reflexionad un momento sobre lo que se llama en el teatro ser verídico. ¿Consiste en mostrar las cosas como son en la naturaleza? De ningún modo. Lo verídico en ese sentido no sería más que lo común. ¿Qué es pues lo verídico en la escena? Es la conformidad en las acciones, de los discursos, de la figura, de la voz, del movimiento, del gesto, con un modelo ideal imaginado por el poeta y a menudo exagerado por el comediante. Esto es lo maravilloso. Ese modelo no influye solamente en el tono; modifica hasta la forma de andar, hasta la compostura. De ahí proviene que el comediante en la calle y en la escena sea dos personajes tan diferentes que apenas se les puede reconocer.” DIDEROT, Denis. “Paradoja del comediante”, en: *Paradoja del comediante y otros ensayos*. Mondadori, Madrid, 1990.

⁵⁰⁵ La alusión a las mujeres en asociación con el vulgo y en calidad de espectadores inclementes, remite a una actitud despectiva, mujeres y plebe, aludidas como gente sin criterio o formación suficiente y de un gusto depravado, incapaces de asimilar propuestas artísticas elevadas. Una concesión a la venalidad del teatro por parte de Lope de Vega con un ramalazo de misoginia en un dramaturgo que, de forma paradójica, le dedica cientos de comedias a la figura femenina y conforma con las mujeres y al amor como su eje temático central.

⁵⁰⁶ [pág.179] “Pero si mucho de lo que Lope escribe en su *Arte Nuevo* es fruto de su intuitiva experiencia, no todo, y es el caso de esta gramática estrófica que estamos explicando- es canon. No se trata de una aplicación matemática, aunque sus ecuaciones sean fiables. De manera admirable, sin embargo, algunos estudiosos nos han trazado generalidades y recurrencias que parecen imponer, sobre todo, la idea de un espectador que contaba, sin duda, mucho más que el

teatral de la Edad Moderna. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*,⁵⁰⁷ es el cetro en donde admite haber escrito versos con concesiones a la vulgaridad y razona esta actitud repudiando (en apariencia) a su propio público, quizás acuciado por sus “pruritos de docto”, en expresión del sociólogo Díez Borque, como si acaso estuviera obligado el *fénix de los ingenios* a obtener el aplauso fácil del vulgo.⁵⁰⁸ Cuando en verdad necesita el reconocimiento y comprende todo el proceso.

Para los moralistas la vulgaridad es la antesala de la torpeza, un concepto este inaprensible sobre acciones sobre el que volvemos por necesidad por están en la base de la polémica. La definición de torpeza es ambigua y su tratamiento es subjetivo. Las actitudes que mueven a torpeza se activan en función de un código imperante, aquejado de debilidad y doble moral en un contexto urbano que sulfura a los enemigos del teatro, propiciando un tratamiento agrio con textos refractarios y reacciones enconadas. La vulgaridad sin tapujos de textos complementarios a la comedia está probada por multitud de testimonios. Es un tratamiento gestual expresivo dotado con técnica peculiar,⁵⁰⁹ al que los actores recurren con fuerza en los entremeses, jacarandas y bailes,⁵¹⁰ considerados obscenos, cuyo juicio depende del universo moral subjetivo y del criterio del espectador en muchos casos restrictivo y alejado de un componente artístico. Los excesos y la sobreactuación están en la base del éxito comercial incontestable de

actual, con gran sensibilidad de percepción auditiva: porque a los corrales, recordemos, se iba a ‘oír’ la comedia.” RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina. (Ed.) VEGA CARPIO, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo dirigido a la Academia de Madrid*. Clásicos Castalia, Madrid. 2011.

⁵⁰⁷ VEGA CARPIO, Lope de (1562-1635) *Rimas de Lope de Vega Carpio: primera parte: va al fin el nuevo Arte de hacer comedias*. En Lisboa: [s.n.], 1605. [16], 143, [2], 22 p.; 8º. Contiene varias rimas sacras de Lope de Vega Carpio. Biblioteca Municipal Serrano Morales, Valencia. Sign.V-BM-SM, 13/304. De esta edición temprana como anexo a las Rimas lopescas sólo encontramos otro ejemplar disponible en la Biblioteca Histórica Municipal, Madrid. Sign.M-BHM, L-96.

⁵⁰⁸ [pág. 12] “...cómo justificar por la ironía sólo tantos testimonios contrarios en que clarísimamente nos muestra [Lope de Vega] su postura ante el problema; cómo negar incluso para su teatro sus afanes culturalistas y sus pruritos de docto tantas veces manifestados y puestos en práctica a lo largo de su obra. Las respuestas que demos a estas preguntas, a esta cascada de interrogaciones, pueden llevarnos a afirmar que Lope no hace su palinodia, no renuncia a su teatro, simplemente siente la necesidad de explicar por el vulgo determinados elementos integrantes de la comedia, poniéndose así a salvo como escritor culto, porque es capaz de escribir, como vamos a ver también, en distintos registros. Lope se siente a salvo porque tiene poesía épica, novela, porque cultiva distintos géneros y no solamente el teatro.” DÍEZ BORQUE, José María. “Lope de Vega y los gustos del ‘vulgo’,” en: *Teatro: revista de estudios teatrales*, nº 1 (Ejemplar dedicado a: *Las teorías teatrales*), Universidad de Alcalá de Henares, págs. 7-32

⁵⁰⁹ Cfr. RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina. *La técnica del actor español en el barroco. Hipótesis y documentos*. Madrid, Castalia, 1998.

⁵¹⁰ Vid. RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina y SIRERA TURÓ, Josep Lluís. *Pràctiques escèniques de l'edat mitjà als segles d'or*. Valencia, Universitat de València, 1999.

la sesión de teatro, compuesto de un mosaico heterogéneo de golpes de efecto. La estancia en el corral tiene un elenco de tipologías textuales dosificadas en un espectáculo vespertino de varias horas de duración.

La aparición de formas textuales impresas o bien manuscritas⁵¹¹ integran la controversia en un proceso polémico, con una morfología textual asimétrica, en la que encontramos una gran diversidad: desde tratados contra el teatro que tiene una estructura trabada y compleja, hasta *microtextos* de aprobación o de rechazo, que transmiten una síntesis condensada de la ineludible censura civil o la doble censura eclesiástica. Las aportaciones de textos disímiles se suceden en una secuencia temporal irregular, por oleadas cíclicas, articuladas en ocasiones por grupos de interés fáctico que quieren permanecer ocultos, y que intervienen en la polémica aprovechando acontecimientos desfavorables para la suerte general de los escenarios: ya se trate de prohibiciones en toda la monarquía, o de intentos de proscripciones, por enfermedad o fallecimiento de un miembro de la casa real,⁵¹² especialmente por el deceso del rey,⁵¹³ por calamidad pública como la peste y la guerra, o bien aprovechando el resquicio cuando se debe cumplir el precepto de cuaresma en la que son prohibidas las representaciones. A veces la causa mediata del estallido controversial responde a la irrupción de una polémica artificial, que está prefabricada por grupúsculos enfrentados.

En un texto realmente virulento, que nunca fue publicado en el Antiguo Régimen, la controversia adopta la forma de libelo difamatorio mediante unos

⁵¹¹ Aunque la *Controversia* coincide con la eclosión de la imprenta en España no todos los textos gozaron del beneficio de la imprenta. Hubo posicionamientos en el siglo XVII que, aun siendo constructos teologales elaborados, quedaron olvidados en manuscritos en el momento de su composición, incluso algunos nunca fueron publicados. A modo de indicación un catálogo, que incluye algunos *paratextos* de aprobación y licencia que nunca gozaron del impacto del plomo. Vid. PAZ Y MELIÀ, Antonio. *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1934.

⁵¹² “La familia real, aunque estuviese lejos, influía en las vicisitudes del teatro valenciano. Si en su seno se producía alguna desgracia o sólo se temía, se suprimían los espectáculos. El 9 de septiembre de 1611 muere la reina [Margarita de Austria-Estiria] y enseguida se interrumpe la representación, ya empezada, y se procede al cierre del teatro, prolongándose esta situación un mes, exactamente hasta el 10 de noviembre.” MÉRIMÉE, Henri. *Espectáculos y comediantes en Valencia (1580-1630)* Institució Alfons el Magnànim, Estudis Universitaris, n^o 96. València, 2004, pág. 47.

⁵¹³ “...Sin embargo, mal curado, el monarca [Felipe III] murió el 31 de marzo de 1621 y llegada la noticia a Valencia el 7 de abril, provocó durante cerca de dos meses, la prohibición absoluta de todas las diversiones públicas. El virrey de Valencia, en calidad de representante del poder central, regulaba la duración del luto oficial...” MÉRIMÉE, Henri. *Espectáculos y comediantes en Valencia...*op. cit. págs. 47-48.

versos con cariz infamante, atribuidos al poeta Morlà, un personaje atrevido y que no se anda con subterfugios y así titula: *Sátira de las comedias que escribió Mosén Pedro Morlà contra el sermón que predicó Don Luis Crespí*, un compendio de versos (manuscritos) en papel circulante en los que arremete sin contemplaciones contra el oratoriano y los suyos, por su posición obcecada (a juicio del poeta) en la Junta de Teólogos y por la ostentación contra el teatro que implica la publicación del Sermón de las Comedias. Comprobamos que la diatriba poética se quedó en manuscrito y la razón no fue otra que hablamos de una diatriba contra una persona de gran predicamento y ascendente social, tal es el caso de Crespí. La animadversión con la que el autor de los versos trata a una persona principal es la causa de su censura. Los ataques contra el pavorde fueron desmedidos y eso deriva en que la publicación de este folleto en verso fue del todo imposible. Ninguna imprenta valenciana del siglo XVII hubiera podido asumir el riesgo de impresión de la sátira contra un notable como el oratoriano Luis Crespí que, al poco de concluir su participación en la controversia (1649), fue nombrado obispo de Orihuela en 1650. Algunos años más tarde el episcopologio nos indica que abandona la sede orcelitana y será nombrado obispo de Plasencia.⁵¹⁴ El autor de esos versos infamantes a los que aludimos, pronto fue detenido y encarcelado en Valencia al atribuirle los *crispianos* la responsabilidad en la circulación del libelo. Los versos de Pedro Jacinto Morlà nunca se publicaron y el maleficio no se rompe hasta 1994, cuando el hispanista Jean Mouyen localiza los versos sacando del ostracismo este extraño texto poético.⁵¹⁵ Los versos satíricos de Morlà son un

⁵¹⁴ Candidato a arzobispo de Valencia, hermano del poderoso Cristóbal Crespí de Valldaura. Luis Crespí de Borja nunca llegaría a alcanzar la sede metropolitana. El criterio de la corona en el ejercicio del derecho de presentación de obispos fue, durante mucho tiempo, nombrar a eclesiásticos que no fueran naturales del reino de Valencia, para buscar una cierta distancia objetiva y un arbitraje aquilatado en la valoración de las disputas y en la gestión patrimonial de una sede episcopal tan compleja como problemática. Cfr. CALLADO ESTELA, Emilio. *Origen, progreso y primeras tribulaciones del oratorio de San Felipe Neri en España. El caso valenciano*. Libros de la Corte.es, nº. Extra-3, 2015, págs. 51-72. _____ *Iglesia, poder y sociedad en el siglo XVII: el arzobispo de Valencia fray Isidoro Aliaga*. Valencia: Direcció General del Llibre, Arxius i Biblioteques, Conselleria de Educació i Cultura, 2001. _____ *Una familia valenciana en el gobierno de la Monarquía Católica: los Crespí de Valldaura y Brizuela*, en: *¿Decadencia o reconfiguración? las monarquías de España y Portugal en el cambio de siglo (1640-1724)* / coord. por José Martínez Millán, Félix Labrador Arroyo, Filipa M. Valido-Viegas de Paula -Soares, 2017, págs. 115-137. _____ *Todos contra los canónigos. El clero de la catedral de Valencia en el siglo XVII*, en: *Cambios y Resistencias Sociales en la Edad Moderna: Un análisis comparativo entre el centro y la periferia mediterránea de la Monarquía Hispánica*. Ricardo Franch Benavent (ed. lit.), Fernando Andrés Robres (ed. lit.), Rafael Benítez Sánchez-Blanco (ed. lit.), 2014, págs. 43-52.

⁵¹⁵ Una copia del texto de la virulenta sátira de Pere Jacint Morlà permaneció durante siglos olvidada, y quienes la vieron no supieron situarla en su contexto adecuado para entender lo que

pasaje controversial que recrea la tensión vivida en la ciudad, así como la relevancia y extensión de la polémica en la ciudad al encontrar en la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia, el único manuscrito conocido hasta la fecha.⁵¹⁶

La propagación de este libelo, denigrante, debió de causar estragos en el ánimo fácilmente irritable de los oratorianos, susceptibles ya de por sí, frente a todos, por las resistencias clericales al asentamiento de la congregación de San Felipe Neri en Valencia. El poeta, al fin y al cabo era persona no principal, fue denunciado y detenido por prontitud y eso nos indica que había gente corriendo los papeles por los cenáculos nobiliarios, copiándose a cuatro manos de cartuja en convento, con lecturas en común en cada cenobio hostil a la creación de la nueva religión de Oratorio de San Felipe Neri. La *sátira* en cuestión es un romance castellano bastante extenso para la simplicidad del propósito (1220 versos) que no necesita de tantas estrofas. En la sátira el poeta Morlà defiende el teatro sin tapujos, afirma que las comedias son buenas para el ánimo y el gusto de la gente, y resultan incluso edificantes para las buenas costumbres. Escuda sin complejos a los actores por la vida que se ven obligados a sobrellevar y afirma que las piezas teatrales no son la obra perversa del demonio, como afirman los impugnadores.

Nuestra conclusión respecto de lo infrecuente que resulta el manuscrito en la controversia teatral se vincula con la virulencia del mensaje. La ruptura de la formalidad del texto, con ausencia total de las censuras pertinentes, convierte al pasquín en un exabrupto literario incontrolable que nadie, ni el propio autor, matiza y pondera y esto puede guardar una relación directa con la forma textual. La sátira poética es una forma avanzada de crítica que está muy próxima al libelo difamatorio, algo que la sociedad barroca no está todavía en condiciones de admitir en la Valencia de 1649. La dureza del lenguaje del Sermón de las Comedias es objeto de una dura crítica. La forma en que presenta Crespí el mensaje en su sermón hace que afecte al prestigio de Valencia que en opinión del

estaba contando el autor. El manuscrito está en un volumen facticio en la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia. (Nota del autor)

⁵¹⁶ MOUYEN, Jean. "Un témoignage valencien de la controverse éthique sur la licéité du théâtre: la *Sátira* en defensa de las Comedias, de Mosén Pedro Jacinto Morlà", en: *Bulletin Hispanique*, Tome 96, n° 2, 1994, págs.301-334.

poeta es presentada como un lupanar. El poeta de forma muy atrevida afea la conducta del oratoriano, que considera impropia de una familia noble de la categoría de los Crespí de Valldaura:

Sin excepción, arrojado,⁵¹⁷
haces lupanar tu patria,
que es lenguaje que no frisa
con lo Crespí de Valldaura⁵¹⁸.

El hecho de radicalizar un posicionamiento puede conducir a un texto a la irrelevancia. Si podemos dar testimonio de los versos satíricos de Morlà contra Crespí es porque alguien (desconocido) tuvo el atrevimiento de arriesgarse y decidió guardar un ejemplar manuscrito de una sátira inadecuada y de hacer una transcripción de alguna de las hojas volanderas que circularon por Valencia. Los caracteres de la copia disponible presentan una letra con rasgos del siglo XVIII. Pasado el tiempo y con la paulatina desaparición de los protagonistas de esta historia se desdibuja el conflicto y habiendo desaparecido el peligro político de hacer esta publicación (de manera coetánea) desaparece también el interés por llevarla a cabo. Así se quedó. El éxito editorial hubiera sido factible en el tiempo en que los protagonistas de esta historia estaban todavía vivos, pero a finales del siglo XVII la sátira ya estaba descontextualizada. Pero la recuperación que llevó a cabo Jean Mouyen nos permite ahora que podamos observar que la tipología de los textos en la polémica del teatro es tan variada como sorprendente. En el estudio introductorio dedicado en este trabajo en el Capítulo 4 al Sermón de las Comedias, dedicamos atención a los versos de Pere Jacint Morlà en el contexto de las refutaciones al sermón de D. Luis Crespí.

⁵¹⁷ Madroñal apunta que “arrojado” debe entenderse en el sentido de “intrépido y que pica en temerario” según el *Diccionario de Autoridades*, Ibidem, pág. 289, nota 49.

⁵¹⁸ Versos 17-20, Ibidem, pág. 289

2.6.- LOS PARATEXTOS: UN RESIDUO INAPRECIABLE

“La comedia es una fábula, una ficción, un suceso fingido, una maraña en que se representan diversos tratos y costumbres, así ciudadanos y gentes de estado mediano, como de gente común y vulgar, con los cuales podemos ser instruidos de cosas que pueden ser útiles y provechosas para el concierto de la vida, y de aquello que puede dañar y empecer. De la cual definición se colige, que la comedia es un espejo en el cual se nos representan las buenas costumbres para imitarlas, y las malas para declinarlas. Y de esto se sigue que las comedias no sólo no son malas de sí, antes bien útiles y provechosas a la república, no digo de gentiles, pero aun de cristianos”.

Fructuoso Bisbe y Vidal (Juan Gaspar Ferrer, S.I.) *Tratado de las Comedias*, Barcelona, 1618.⁵¹⁹

En la modernidad y a la menor ocasión, aparece un texto contra el teatro. Juan Gaspar Ferrer, obispo, jesuita y bajo la máscara del pseudónimo, escribe esta definición de comedia que nos puede inducir a la adopción de una impresión errónea, acerca de las verdaderas intenciones que alberga el autor. Sacado de contexto, en el fragmento incluido parece que el teólogo acepta una posición en alguna medida permisiva, pero el entresacado no debe llamar a engaño, en realidad el jesuita publica (1618) un duro alegato reactivo contra la comedia. Procede del pequeño *Tratado de las Comedias*. Esta respuesta beligerante genera una polémica que, como señalamos en el capítulo anterior, durante tres siglos permaneció inacabada. Decíamos que la controversia era la enfermedad que respondía a un síntoma preocupante: la pujanza del arte de Talía en la sociedad europea y española desde el último tercio del siglo XVI. Gran parte del fenómeno y del combate está más allá de la representación, relacionado con la producción de toda clase de textos, la dramaturgia y la discusión.

⁵¹⁹ FERRER, Juan Gaspar (S.I.) *Tratado de las comedias en el qual se declara si son licitas .../por Fructuoso Bisbe y Vidal...; Va añadido un Sermon de las mascararas, y otros entretenimientos / predicado ... por el ... P. Diego Perez*. En Barcelona: por Geronymo Margarit, y a su costa, 1618. [16], 113 [i.e. 112], 49 [i.e. 48] h.; 8°. Contiene una segunda obra: "*Platica o lecion de las mascararas....*" las últimas 48 hojas, corresponde a un texto especial incluido, de temática singular: el sermón de las máscaras, que incluye una portada propia. Fructuoso Bisbe y Vidal está acreditado por la crítica como el seudónimo de Juan Gaspar Ferrer (S.I.) Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica, Sign.V-BU, Y-13/171(1).

Durante este tiempo, en el que se producen avances sustanciales en el proceso de secularización⁵²⁰ se publican en todas las formas textuales posibles, invectivas contra las artes escénicas y alguna que otra defensa. En la monarquía hispánica hay cientos de documentos de toda índole publicados, que afectan directamente a esta controversia, que emerge conteniendo un amplio despliegue de argumentario doctrinal y moral. Además, hay cientos de textos normativos, reglamentarios y legales, que reflejan las posiciones que el estado acomoda en cada tiempo para reconducir la situación. Pero hay otros pasajes inadvertidos que, pese al hecho de haber permanecido siempre a la vista y en el inicio de todas las publicaciones han estado minusvalorados. A modo de ejemplo: en un brevísimo texto de Fray Thomas Roca comprobamos que la controversia tiene postulantes inopinados, incluso en un sencillo fragmento de aprobación de una obra, del que a menudo cualquier lector presuroso omite su lectura para ir a buscar el prólogo, o adentrarse en el primer capítulo sin mayor dilación. Queda siempre contenida una síntesis lapidaria contra el teatro en muchos textos de licencia y aprobación y la aporta el encargado de la censura. Normalmente, la aprobación o la licencia la practica un religioso, por el encargo ex profeso del Provincial de la orden y casi siempre es un afín, hermano de la propia religión y que conoce al autor. Comprobamos, en una pléyade de textos de licencia que la dialéctica teologal, en tanto contra como a favor del teatro, adopta una multitud de formas sinuosas y cambiantes: ⁵²¹

“El doctor Bisbe y Vidal trata con tanta erudición y piedad cristiana el argumento de las comedias y las representaciones en este libro, que me parece tener una llana resolución de lo que se ha dificultado muchas veces entre

⁵²⁰ El proceso de secularización es un tema recurrente, que contextualiza la evolución de la historia social de Europa. El teatro forma parte de ese proceso como un agente dinamizador del proceso, pues siempre fue visto como un destructor de la espiritualidad y un foco de perversión. Para una visión más amplia del proceso Cfr.. MARAVALL, José Antonio. *El proceso de secularización en la España de los Austrias*, Revista de Occidente, nº 88, 1970, págs. 61-99. Cfr. REVUELTA GONZÁLEZ, Manuel. “El proceso de secularización en España y las reacciones eclesiásticas,” en: *Librepensamiento y secularización en la Europa contemporánea* / Pedro F. Álvarez Lázaro (ed. lit.), 1996, págs. 321-372. En la plenitud del barroco la espiritualidad siempre está presente en las manifestaciones culturales, y oculta una secularización subyacente. Cfr. LARA MARTÍNEZ, María. *Procesos de secularización en el siglo XVII y su culminación en el pensamiento ilustrado*. Tesis doctoral dirigida por Gerardo López Sastre (dir. tes.). Universidad de Castilla-La Mancha (2010). El fenómeno de la secularización, estudiado desde diferentes perspectivas, tiene expresión crucial en la conformación de los modelos de educación femeninos y trasciende fuera de nuestra periodificación estricta, en este sentido: Vid. MÍNGUEZ BLASCO, Raúl. *La paradoja católica ante la modernidad: modelos de feminidad y mujeres católicas en España (1851-1874)* Tesis doctoral dirigida por Isabel Burdiel (dir. tes.). Universitat de València (2014).

⁵²¹ Aprobación de Fray Tomás Roca al Tratado de las Comedias.../ de Fructuoso Bisbe y Vidal, Barcelona, 1616, pág. 2

personas doctas y temerosas de Dios acerca de este y otros semejantes espectáculos, y tengo por averiguado que, de la publicación de este breve tratado, se sacará mucho fruto retirándose muchos de aquellos peligros a que se ofrecen los que inconsideradamente pierden tantas buenas horas de tiempo en tan ocasionada voluntad; y aún se allanará el camino para que tengan efecto y ejecución los remedios y la reformación que en las farsas y en las representaciones quisieren poner los Perlados [sic] y superiores a quien esto pertenece. Esta es mi censura, después de haber gozado de leer el original por mandado de monseñor reverendísimo obispo de Barcelona.”

Los textos de aprobación y licencia eclesiástica son un espacio de opinión imprevisto para algunos reformadores del teatro, que mantienen una posición intermedia. Hemos transcrito íntegro este escrito de aprobación, un paratexto olvidado y ahora rescatado del anonimato. Creemos que existe una tendencia natural a soslayar textos de aprobación y licencia, prefacios al lector e incluso es frecuente omitir la lectura de los textos introductorios. Los autores de escritos de censura de obras publicables en ocasiones optan por no desaprovechar la ocasión que le brindan sus superiores en el encargo y no duda en expresar su opinión sobre la *Controversia: ...y aún se allanará el camino para que tengan efecto y ejecución los remedios y reformación que en las farsas y representaciones quisieren poner los Perlados*⁵²² (sic) y superiores a quien esto pertenece.⁵²³ Fray Thomas Roca además de cumplir con lo que se ha pedido, hacer su texto de aprobación, no desaprovecha la ocasión para dejar su opinión. Es partidario de una reformación del teatro, aunque está de acuerdo con el peligro que comporta para los fieles perder el tiempo en la asistencia a las representaciones, acepta la publicación del tratado. En realidad, el censor, comparte de forma canónica con otros padres ignacianos una opinión fundada, que parece más templada que la del tratadista objeto de aprobación, condiscípulo en la compañía y autor del *Tratado contra las Comedias*,⁵²⁴ el padre Juan Gaspar Ferrer.

Existe un interés probado de la crítica por estos pasajes de aprobación⁵²⁵ o de licencia, que podemos agrupar, siguiendo una expresión de la historiografía

⁵²² Debemos entender que los perlados [sic] son preladados

⁵²³ Aprobación de Fray Thomas...op. cit. pág.2

⁵²⁴ FERRER, Juan Gaspar (S.I.) [Fructuoso Bisbe y Vidal] *Tratado de las comedias en el qual se declara si son licitas...* op. cit.

⁵²⁵ Para lograr la impresión (con autorización legal) de un libro en la monarquía hispánica es preciso someterse a censura. Desde 1502, por una Pragmática, dada por los Reyes Católicos en Toledo, se inicia la regulación. En época del emperador Carlos el Consejo de Castilla se arroga la facultad legal de ejercer esa censura de textos. (*Novísima Recopilación...*T. III. Madrid, Ibarra, 1773, pág. 123: *Título XVI. De los libros y sus impresiones, licencias y otros requisitos para su*

francesa con la denominación de *paratextos*⁵²⁶ un conjunto de escritos por lo general de formato breve y que adoptan una distinta funcionalidad editorial: advertencias al lector, dedicatorias, prefaciones, prólogos al lector, aprobaciones y licencias eclesiásticas o civiles. Los paratextos, como un estudio independiente que tiene expresión en el coloquio celebrado recientemente (2016) en Saint-Étienne.

“Si les textes théoriques dressent un état des lieux instructif sur la pratique et la théorie du théâtre de l’époque (tragédie, comédie, tragi-comédie, drames en musique), les paratextes des pièces elles-mêmes présentent d’intéressantes remarques méta-poétiques mettant en évidence une résistance du théâtre face aux différentes figures de l’autorité, littéraire (la Poétique d’Aristote), religieuse (l’opposition des Jésuites et les préceptes coercitifs de la Contre-Réforme), ou politique (la figure du Prince et l’usage de la censure). C’est sous cet angle conflictuel de la résistance et de la soumission que le colloque de Saint-Étienne se propose d’étudier les différents objets paratextuels (préfaces, adresses au lecteur, dédicaces, voire prologues) qui souvent mieux que n’importe quel traité, illustrent les nombreuses querelles qui ont ponctué l’activité théâtrale de ces trois pays. »⁵²⁷

El aporte de información de estos pasajes paratextuales, desvalorizados como un residuo desdeñable hasta hace escaso tiempo, en realidad revisten una indiscutible importancia. La crítica postula ahora su análisis y catalogación como fuente primaria merecedora de estudio, “una cantera sin explotar.”⁵²⁸ Hemos incluido el ejemplo de la aprobación de Fray Tomás Roca al tratado de Juan Gaspar Ferrer, pero son muchísimos los rescoldos paratextuales que incluyen una

introducción y curso. Ley I. D. Fernando y D^a Isabel en Toledo por pragmática de 8 de Julio de 1502. Diligencias que deben preceder a la impresión y venta de libros del reino, y para el curso de los extranjeros. Mandamos y defendemos, que ningún librero ni impresor de moldes, ni mercaderes, ni factor de los susodichos, no sea osado de hacer imprimir de molde de aquí adelante por vía directa ni indirecta ningún libro de ninguna Facultad o lectura, o obra, que sea pequeña o grande, en latín ni en romance, sin que primeramente tenga para ello nuestra licencia y especial mandado...)

⁵²⁶ Cfr. M. ARREONDO, M. CIVIL y M. MONER, *Paratextos en la Literatura española (siglos XV-XVIII)*, Madrid, 2009.

⁵²⁷ MEUNIER, Jean-François et Zoé SCHWEITZER. *Le paratexte théâtral face à l’auctoritas: entre soumission et subversion. Regards croisés en Italie et Zoé Schweitzer e, France et Espagne aux XVIe et XVIIe siècles*. Textes édités par Sandrine Blondet et Marc Vuillermoz. Éditions de l’université de Savoie Mont Blanc. Chambéry, 2016.

⁵²⁸ “En las piezas paratextuales se encuentran manifestaciones, anécdotas, datos, opiniones acerca de diferentes temas, tanto de teoría literaria, eco de polémicas o controversias, como acerca de la vida cultural de la época, de cuestiones sociales, políticas o religiosas, cuyo estudio ofrece una cantera hasta ahora, prácticamente sin explorar.” BRIZUELA CASTILLO, María Luisa. *Los paratextos en la obra dramática de Calderón de la Barca*. Tesis doctoral. Ana Suárez Miramón. (Dir. tes.) Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) 2015, pág. 11

opinión irrefutable, fundada en la lectura del tratado sometido a la aprobación y licencia, o al menos eso es lo que dicen. Si cotejamos los textos de aprobación y licencia⁵²⁹ y se ponen en relación los unos con los otros, se extraen conclusiones sobre numerosos aspectos que nos parecen llamativos: los tiempos de gestión editorial (que a veces se han alargado con el texto aprobado), cuáles son los verdaderos promotores de la obra, o cuanta influencia, medida en poder político fáctico es la persona a quien se ha dedicado la obra en cuestión, que relevancia tuvieron los que fueron requeridos para dictaminar la censura.

El requisito editorial de la aprobación responde a la necesidad de una certificación emitida por terceros, personas que dicen que han leído la obra. Estos textos están incluidos siempre en la imprenta como prefacios de diversa índole. En este caso al que hemos acudido, a modo de ejemplo, el acúmulo de aprobaciones parece indicar a la propia orden y los lectores potenciales que la obra bien merece su publicación. Todo parece listo para enviar a la imprenta en 1613 y sin embargo el libro no saldrá hasta 1618, cinco años con el libro acabado, la aprobación y licencia conseguida y sin pasar a la imprenta es mucho tiempo. O faltaba el dinero o había un problema de política de la orden, o contaba la obra con la oposición del algún consejo de su majestad. Quizás el exceso de aprobaciones en un texto oculta que en realidad estaba en marcha una estrategia editorial para superar contratiempos. Es factible que el decalaje de los cinco años transcurridos entre la gestión de la censura y la publicación efectiva, encubre el hecho que se estaban recabando, en un tira y afloja, mayores opiniones calificadas (todas de la orden jesuita) ante la pasividad de la Compañía para viabilizar los fondos necesarios para sufragar la edición dejando en tiempo muerto la publicación.

El término paratexto, propuesto por Gérard Genette, tiene antecedentes planteados por el propio autor en trabajos desde 1979.⁵³⁰ Algunas modificaciones

⁵²⁹ El texto de Bouza al que aludimos incide también en la importante cuestión del privilegio, la obtención de la exclusividad en la impresión de un libro (previo abono) que estaba acotado en un máximo de diez años. Vid. BOUZA ÁLVAREZ, Fernando. *Dásele licencia y privilegio: Don Quijote y la aprobación de libros en el Siglo de Oro*. Tres Cantos, Madrid. Akal, D.L. 2012.

⁵³⁰ « Nous devons la notion de 'paratextualité' à Gérard Genette, qui l'a utilisée pour la première fois dans 'Introduction à l'architexte', (Seuil, 1979), l'a reprise dans 'Palimpsestes', (Seuil 1982) et lui a donné sa signification définitive dans 'Seuils', (Seuil, 1987) La paratextualité pour Genette est la relation que le texte proprement dit entretient avec son environnement textuel immédiat. »

posteriores, se consolidan en 1982 con la irrupción de un libro estructurado e importante (*Palimpsestes...*) que admite plantear una panoplia de conceptos producto de una profunda reflexión, si bien contiene clasificaciones mudables y desenlaces provisorios.⁵³¹ Parecía, como consecuencia del hábito viciado de una lectura superficial, que la apertura epistemológica hacia textos secundarios era una cuestión evidente. Ocurre con los hallazgos que parecen mezclar lo fortuito con la simplicidad y que cuando la solución te la han dado una vez ya hecha parece que la hubieras inventado tú mismo, de lo obvia que te parece después de que te la entreguen sin mayor contratiempo ni esfuerzo. Un residuo inapreciable estaba allí delante de todos, sin que nadie prestase atención y con contribuciones cada vez más excusables de lectura en la medida que se alejaba el año de edición. Nadie que los viera en cada fuente parecía dispuesto para diseccionar un producto complejo. El texto publicado responde a intereses individuales y de grupúsculos que utilizan apoyos y que recurren a transacciones con correligionarios que no precisan de un reconocimiento expreso, se trata de aportaciones personales y profesionales, sin que al lector interese de esta autoría y este prestigio efímero, en el que no media la fama que se delega en el autor de la licencia, la aprobación, el prólogo, pues es el tratadista el único y verdadero protagonista indiscutido.

El lingüista lograba catapultar con un gran éxito en *Palimpsestes...* una atrevida perspectiva de análisis, pendiente de acreditación en las Ciencias Sociales. El concepto de paratexto es un campo de acción amplísimo que debe detenerse en un momento oportuno para conjurar el peligro de dispersión. En relación con sus oquedades se suscitan problemas que pueden resultar irresolubles, ante la carencia expresa de testimonios y la dificultad de poder valorar las intenciones concretas de cada una de las aportaciones. No todo es obscuridad. Debemos aceptar que el estudio de los paratextos aporta evidencias que, si se compilan y desagregan, aunque fuera con vocación tardía en la observación, comprobamos que se aportan nuevos elementos que están instituidos en alcances controlados que se compendian en la intrusión de autores

Vid. SOUFI, Mayssa. «La paratextualité une éventuelle 'Entrée en littérature' en classe de langue.» *Damascus University Journal*, Vol. 22, No. (3+4), 2006, pág. 65.

⁵³¹ «Dans *Palimpsestes* Genette écrit : Il me semble aujourd'hui (13 octobre 1981) percevoir cinq types de relations transtextuelles, que j'énumérerai dans un ordre croissant d'abstraction, d'implication et de globalité.» Vid. SOUFI, Mayssa. « La paratextualité une éventuelle...op. cit., pág. 67.

secundarios que proporcionan una información adicional. Esta aportación al estudio del objeto libro resitúa la capacidad de estudio, al tiempo incrementa el potencial de utilidad de la fuente publicada.

Un especialista en *Narratología* científica, Gerard Genette logra codificar la transtextualidad con la aparición de su libro: *Palimpsestes la littérature au second degré*, donde se aporta una definición laudable para intentar designar una pléyade de escritos que parecen arquetipos prescindibles que cumplen con la función de otorgar el aspecto final del artefacto libro consistente, con todas las garantías legales necesarias que en cada tiempo requiere una diferente garantía de producción editorial. A tenor de posibles consecuencias que con el estatus de fijeza que resulta de la impresión el texto impreso resultará inamovible. El texto base (estricto) puede ostentar una armazón consistente, pero necesita de una fábrica editorial eminente, y es entonces cuando entran en acción los paratextos:

“Titre, sous-titre, intertitres; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc.; notes marginales, infrapaginales, terminales; épigraphes; illustrations; prière d’insérer; bandes; jaquette, et bien d’autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puristes et le moins porté à l’érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu’il le voudrait et le prétend »⁵³²

La versión española de *Palimpsestes...* incluye una traducción castellana autorizada⁵³³ de la definición de Genette, que abre el campo de acción hacia el estudio de cientos de textos que acompañan esta producción multiforme. Puestos en aplicar la teoría paratextual, señalamos que cuenta con importantes aplicaciones en todos los géneros,⁵³⁴ en una extensa crítica literaria, y desde luego

⁵³² GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, pág. 10. Existe edición española del libro, un referente inequívoco para la crítica textual : *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Ed. Taurus, Madrid, 1989.

⁵³³ “Título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como desearía y lo pretende.”

⁵³⁴ Vid. CATURLA VILADOT, Alberto. *A orillas del texto. Por una teoría del espacio paratextual narrativa*. Tesis doctoral dirigida por Robert Caner Liese (dir. tes.), Barcelona, Universitat de Barcelona (2009).

en el propio teatro barroco,⁵³⁵ acotamos alguna consecuencia del estudio de paratextos en el teatro y en su debatida controversia moral. Un escrito, prefacio, antepuesto en cualquier libro, a favor o en contra de la licitud, ya es un escrito asignado (en principio) y que responde a un marco funcional, sirve de entrada para poder culminar con éxito su publicación. La funcionalidad de los paratextos queda excedida, una vez que se ha despuntado la consecución de la publicación. A menudo por su sola aparición, un texto de la sistemática censura es un texto de la controversia. Su estudio permite un caudal abundante de opiniones que habían quedado ocultas. Se incorpora la oportunidad de escrutar documentos de esta polémica secular que han quedado sin una evaluación y cuantificación.

Las dos aprobaciones eclesiásticas y la licencia de naturaleza civil son requisitos de una censura ineludible desde la publicación de la pragmática de Felipe II de 1558. Desde un punto de vista subjetivo las censuras son un severo obstáculo para la consecución de la edición, un imponderable que sufre en primer término el autor. Fueron un obstáculo para la producción de libros⁵³⁶ y era preciso el acierto en recabar las autorizaciones y los medios suficientes para soslayar una tendencia compulsiva a negar carta de naturaleza al intento de cualquier novedad. Hubo que escrutar contextos innúmeros que deparaba cada jerarquía, respondiendo con eficacia primero con estrategias individuales del escritor y también con destrezas conjuntas, de la imprenta, del editor, y del propio librero, que a menudo es un editor/librero. Las diversas censuras, dada su circunstancia complementaria y nunca excluyente responden a exigencias tan formales como forzosas.

La apertura epistemológica a la transtextualidad afecta al teatro de una manera directa y en una visión retrospectiva, está presente como categorización

⁵³⁵ Además del trabajo aludido de María Luisa Brizuela sobre paratextos en la obra de Calderón de la Barca, destacamos la atención que merecen los entresijos de la publicación de la famosa poetisa y dramaturga mexicana: “Sor Juana Inés de la Cruz: articulaciones entre obra y archivo en los preliminares de sus ediciones originales,” en: *Anclajes*, Vol. 22, nº 1, 2018, págs. 37-53.

⁵³⁶ “La Pragmática de 7 de septiembre de 1558 reguló la producción y el comercio de libros en Castilla hasta la caída del *Antiguo Régimen* y supuso un fuerte obstáculo para el desarrollo de la edición y producción de libros en Castilla”. Cfr. UTRERA BONET, María del Carmen. *La pragmática del 1558 sobre impresión y circulación de libros en Castilla a través de los fondos de la biblioteca de la Universidad de Sevilla*. Funciones y prácticas de la escritura: I Congreso de Investigadores Noveles en Ciencias Documentales, 2013, págs. 277-28

desde la formulación platónica del arte escénico.⁵³⁷ los textos del almacén paratextual que construyen un libro son valorados en sí mismos desde el punto de vista filológico, histórico, literario, científico, historiográfico y hermenéutico. El paratexto es una parte inherente de esta transtextualidad planteada por Genette, que inunda al teatro del XVII⁵³⁸ y que puede ser un texto de cualquier índole preliminar: el índice, el título, un epílogo, o un colofón y es, en principio, un envoltorio diluido que parece un aparataje editorial inocente, cada vez más prescindible en la medida que se aleja del lector. Visto desde la impaciencia por entrar en el meollo, el paratexto parece una rémora formal que se elude sin mayor tapujo al afrontar la primera lectura, que es aquella que conforma la opinión apresurada. Para el lector escéptico los paratextos parecen un recurso obligado y rutinario, propio de la ampulosa materialidad del barroco, una serie de trámites que se precisaban para lograr la culminación del proceso editorial de un libro en la modernidad y especialmente en el siglo XVII.

Una lectura demasiado superficial puede inducir a pensar que aquello era como acudir a una ventanilla administrativa ante la curia diocesana, de la que dispone el ordinario del lugar, en la primera censura o a pedir permiso al aparato del *Provincial* de cada religión para poder viabilizar la publicación con la segunda licencia eclesiástica en el caso de que el autor fuese un regular. Puede cumplir también la funcionalidad de un sello distintivo de calidad, en la medida en que se emite una fundada opinión sobre un libro y nunca cumplen la expectativa de un prólogo dirigido al lector, pues la brevedad les caracteriza. Tienen siempre los censores en la valoración del contenido una inclinación por señalar uno o varios aspectos halagadores para el autor del tratado y las más de las veces elogioso hacia el libro, tratado o folleto, objeto de la censura. Incluyen con muchísima frecuencia un posicionamiento contundente, que coincide con el postulado de doctrina del autor, que necesita y espera de la aprobación expresa de la orden religiosa de adscripción y del ordinario del lugar. Si es posible se recurre a

⁵³⁷ Cfr. NODAR ALONSO, Francisco. "El concepto platónico de transtextualidad escénica". *Teatro: revista de estudios teatrales*, nº 5, 1994 (Ejemplar dedicado a: *La enseñanza del teatro en la universidad*), págs. 165-178

⁵³⁸ Vid. DEMATTÈ, Claudia. "El teatro caballeresco del siglo XVII: hacia una clasificación de las dinámicas transtextuales," en: *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de Julio de 2001* / coord. por Isaias Lerner, Roberto Nival, Alejandro Alonso, Vol. 2, 2004 (Literatura española, siglos XVI y XVII), págs. 181-186.

personas que de antemano se sabe que procederán a evaluar la obra con predisposición propicia.

La publicación comportaba, como mínimo, la necesidad de dos textos que acreditasen la *Aprobación* de la publicación, uno de la Iglesia u otro de la orden de adscripción del autor si acaso era un clérigo regular y eso en cuanto a las censuras religiosas. También es está reglado un tercer texto de licencia de censura civil, mandada de orden del virrey o en su ausencia y por defecto lo encargaba la autoridad competente que lo sustituye o lo representa, gobernador o militar al mando de una plaza, en el lugar de impresión. Todos esos textos son un ramillete literario de flores silvestres, que formulan en micro textos la sentencia del censor. Las más de las veces el censor se conviene con el aparato burocrático diocesano del ordinario del lugar. Es conveniente, en las publicaciones de los regulares, que el elegido sea miembro de una orden distinta a la condición del autor censurado. Se procura, para evitar sorpresas, que sea una persona conocida, de reputación intachable, cualificación como teólogo y escrito acreditada. Compañero del autor a veces en otras lides y puede existir cierta reciprocidad en el trato. Vosotros me ayudáis ahora con mi libro, que ya antes te ayudamos nosotros con el tuyo. La licencia y aprobación ejemplifica en pocas frases un posicionamiento concreto, aunque su finalidad principal es garantizar que el libreto no contiene ninguna cosa que se pueda considerar atentatoria contra la doctrina de la Iglesia sirven de recomendación al lector potencial y tiene por tanto una importancia valiosa en la composición del libro.

Con la publicación de *Aprobación de la Verdadera Quinta de las comedias de Calderón...*⁵³⁹ se rompen los moldes anteriores, pensados en la formalidad de

⁵³⁹ El texto del trinitario indica que esta *Aprobación* fue escrita el 14 de abril de 1682, y a partir en 48 folios el Padre Guerra desata uno de los episodios más cruentos de la controversia. Aquí aparece publicado en una suelta en 1683, cuando ya ha recibido toda clase de invectivas y debemos señalar que, en principio, su lugar destinado como *Aprobación* era antecediendo al texto de las obras de Calderón de la Barca en la Verdadera Quinta y Sexta parte de Comedias, su protagonismo lo convierte en un texto con entidad propia: GUERRA Y RIBERA, Manuel (O.S.S.T.) (1638-1692) *Aprobacion del Rmo. Padre Maestro Fray Manuel de Guerra y Ribera ... del Orden de la Santisima Trinidad Redencion de Cautiuos*. [S.l.]: [s.n.], [s.a.] [48] p.; 4º. Según Simón Díaz se trata de la Aprobación contenida en: *Sexta parte de Comedias del poeta español Don Pedro Calderon de la Barca ... que publica Don Juan de Vera Taxis y Villarroel*. Madrid: Francisco Sanz, 1683. Biblioteca Valenciana. Valencia. Sign.V-BVAL, XVIII/709(1). Este ejemplar procede del fondo de la Biblioteca Gregorio Mayans.

la publicación y se destruye así cualquier intento de clasificación. La *Aprobación* de Manuel de Guerra y Ribera llegaría a ser publicada —estamos hablando de un texto preliminar que salva de la tacha— y la difusión llega incluso a adoptar la tipología textual de una *suelta*. Como texto de conformidad el padre Guerra se excede en la intención. La dimensión supera en mucho hasta el mayor de los formatos previsibles que se puedan encontrar para una censura previa a una publicación. Respecto de la estructura que adopta: en el caso del padre Guerra, señalamos que para ser un tratado le falta el rigor formal y estructural que el género y la tratadística conllevan. Es cierto que nunca adujo escribir un tratado en favor del teatro y esto es así porque no hubiera encontrado *Aprobación* para dar a la imprenta su propio texto, pero está en la formulación que apunta de forma esquemática anda mucho más cerca de la tratadística que de la sistemática de una censura a un libro con el objetivo de obtener licencia eclesiástica para su publicación. El más famoso texto de *Aprobación* que se conoce, en este caso de un volumen de *Parte de Comedias* estuvo, de inicio, pensado como siempre como un requisito para poder cumplir la función de anuencia de la publicación de un libro de teatro compuesto por 12 comedias inéditas para la imprenta de Pedro Calderón de Barca y así se lo encargaron.⁵⁴⁰ Pero su autor, fuera consciente o no, aunque le estaban preparando un cisco, para armarle la de San Quintín, dio pábulo a los moralistas con la pretensión del texto y desató una gran polémica. Todo parece indicar que en realidad le estaban esperando para saltar a degüello. La *Aprobación* la escribió este famoso clérigo trinitario y predicador real, en 1682, como lo que en realidad es, una simple licencia eclesiástica, previa a un volumen dedicado y corregía una llamada *Quinta Parte de Comedias...* al parecer apócrifa, con esta luego famosa llamada *Verdadera Quinta Parte de comedia de Don Pedro Calderón de la Barca...*⁵⁴¹ Es uno de los textos más famosos de la

⁵⁴⁰ Tantas veces se alude la *Aprobación* de Guerra en la *Verdadera Quinta parte de Comedias de Calderón...* y no es frecuente la inclusión del listado de los 12 títulos que contiene, repletas de nombres y alusiones a la feminidad: *Hado y divisa de Leónido y de Marfisa. Los dos amantes del cielo. Muger, llora y vencerás. Agradecer y no amar. De una causa dos efectos. Qual es mayor perfección. El jardín de Falerina. La Sibila del Oriente y gran reyna de Sabá. No ay burlas con el amor. Gustos y disgustos son, no más que imaginación. Amigo, amante y leal. Basta callar.*

⁵⁴¹ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1600-1681) [*Verdadera quinta parte de comedias de don Pedro Calderon de la Barca ... / que publica don Iuan de Vera Tassis y Villarroel ...*] [En Madrid: por Francisco Sanz ..., 1682] [82], 542 [i.e. 544] p., [1] h. de grab.; 4º. Biblioteca Nacional de España, Madrid, Sign.M-BN, T/1844. Después de la profusión de textos reactivos a propósito de la famosa *Aprobación* de este volumen escrita por Guerra y Ribera y, al menos de esta primera edición de 1682, tan sólo hay este volumen disponible en la Biblioteca Nacional, lo que indica que el expurgo desatado fue efectivo y recurrente. Como reacción a la contra se publica una reedición

controversia sobre la licitud del teatro y provocó una cascada de reacciones adversas, al parecer auspiciadas por los jesuitas.

El padre Guerra, recibe el encargo por su fama como sólido predicador de la capilla real, que tuvo amistad con el dramaturgo Pedro Calderón de la Barca, a la sazón recientemente fallecido en Madrid, (25 de mayo de 1681) y también por ser un afamado teólogo. También pudo entrar en consideración el hecho de que era notorio su que el trinitario era amigo personal del máximo exponente de la dramaturgia barroca. Si aceptó la tarea de escribir la aprobación de una parte de comedias no fue obviamente para suspender a su admirado amigo y poner objeciones doctrinales al trabajo del dramaturgo, del que conocía su extensa obra y la conocía en profundidad, especialmente el trascendental catálogo de 74 *autos sacramentales*,⁵⁴² que Calderón de la Barca escribe con una encomiable regularidad, sorteando cualquier posible desliz dogmático, algo muy complicado en un país en el que la fiesta del *Corpus*⁵⁴³ que evoluciona desde su consolidación tardo medieval, con la evidencia de la expulsión⁵⁴⁴ de las representaciones de los autos sacramentales del recinto del templo, que pasa al tablado de la plaza pública. Parece en determinados periodos una política de estado, tal como acontece con el dogma de la Inmaculada. En el reinado de Felipe IV el *Corpus Christi* y la Inmaculada son un estímulo necesario para la implantación de una espiritualidad tridentina,⁵⁴⁵ necesitada de envites de la monarquía y su

en la misma imprenta madrileña (1694) de la que se conservan algunos escasos ejemplares: CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1600-1681) *Verdadera quinta parte de Comedias de don Pedro Calderon de la Barca ... / que publica don Iuan de Vera Tassis y Villarroel*. En Madrid: por Francisco Sanz ..., 1694 [68], 542 [i.e. 544] p.; 4º. Existe ed. contrahecha del s. XVIII. Biblioteca Municipal Serrano Morales, Valencia, Sign.V-BM-SM, 18/173

⁵⁴² RULL FERNÁNDEZ, Enrique. "Creación y evolución en el Auto Sacramental de Calderón", en: *Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero* / coord. por Antonio Lorente Medina, José Nicolás Romera Castillo, Ana María Freire López, Vol. 1, 1993, págs. 427-440

⁵⁴³ Cfr. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A. Fernando Martínez Gil. "Del Barroco a la Ilustración en una fiesta del Antiguo Régimen: El Corpus Christi.", en: *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, nº. 1, 2002 (Ejemplar dedicado a: *De mentalidades y formas culturales en la Edad Moderna*), págs. 151-175.

⁵⁴⁴ MARTÍNEZ GIL, Fernando. "La expulsión de las representaciones del templo (los autos sacramentales y la crisis del Corpus de Toledo, 1613-1645)," en: *Hispania: Revista española de historia*, Vol. 66, nº 224, 2006, págs. 959-996.

⁵⁴⁵ [pág. 266, nota 1. "En el Concilio de Trento (1545-63) se fija, en la XXII Sesión, celebrada el 17 de setiembre de 1562: *En el Santísimo Sacramento de la Eucaristía se contiene verdadera, real y sustancialmente el Cuerpo y Sangre de nuestro Señor Jesucristo, juntamente con su Alma y Divinidad. En realidad, Cristo íntegramente*. Con anterioridad, la doctrina de la transubstanciación ya llegó a ser doctrina en la Iglesia a partir del IV Concilio Lateranense, bajo el Papa Inocente III, en el año 1215." FUENTE LAFUENTE, Carlos y Carles CORTINA RIU. "Protocolo eclesiástico, civil y popular del Corpus Christi y Patum", en: *Cauriensia: revista anual*

celebración procesional en muchas ciudades de España, desprendida de la Semana Santa de pasión, que tiene entre otras finalidades el de un instrumento de ordenación social. Es posible que Guerra fuera una garantía adicional que pudo suponer una revisión doctrinal infalible para el dramaturgo en alguna ocasión en la gestación de los autos. Calderón, pese a su importante formación teológica de base, estaba sometido a escrutinio tal y como cualquier escritor vinculado con la escena padecía y este más, por su vinculación con la corte, con mayor encomio. El título completo de la *Aprobación* del padre Guerra, que edita Carine Herzig⁵⁴⁶ y analiza sobre el estallido de la controversia en el periodo 1682-1684 muestra al predicador en una posición consolidada. Es revelador de la posición que adopta el trinitario su interés personal por defender el teatro del seiscientos como una manifestación pública diferenciada de los espectáculos de la antigüedad y lo hace en un volumen de comedias que adquiere carácter de reivindicación calderoniana, pues la *Quinta Parte de Comedias* (1677) era una falsificación.⁵⁴⁷ De esta cuestión viene la alusión a que en este caso se trataba de sacar la *Verdadera Quinta Parte*.... En su trabajo Herzig aporta datos sobre la posición en la corte del autor, su rango académico y eclesiástico en la orden Trinitaria, Redención de Cautivos. y la vertiente política del famoso predicador. Son filiaciones que deben ser tenidas en cuenta, ya puestas como acreditación en el título:

“Aprobación del Reverendísimo Padre Maestro Fray Manuel de Guerra y Ribera, Doctor Teólogo y Catedrático de Filosofía en la Universidad de Salamanca, Predicador de su majestad y teólogo, Examinador sinodal del Arzobispado de Toledo, del Orden de la Santísima Trinidad, Redención de Cautivos.”

El padre Guerra, miembro notable de la facción cortesana que gravitaba en torno a Juan José de Austria en su golpe palaciego, escribió y publicó

de Ciencias Eclesiásticas, nº. 10, 2015 (Ejemplar dedicado a: *Lenguajes culturales de la evangelización, desde la Edad Media hasta el siglo XXI en España, con atención especial a su manifestación en las diócesis extremeñas.*), págs. 265-288.

⁵⁴⁶ HERZIG, Carine. *L'affaire Guerra : un épisode de la Controverse éthique sur la légitimité du théâtre dans l'Espagne de Charles II : Textes et contextes (1682-1684)* / Carine Herzig ; sous la direction de Marc Vitse. Thèse de doctorat. Université Toulouse-Jean Jaurès. Toulouse (France) 2003.

⁵⁴⁷ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. (1600-1681) *Quinta parte de Comedias de D. Pedro Calderon de la Barca*. En Barcelona: por Antonio la Cavalleria, 1677. [2], 232 [i.e. 228] h.; 4º. Ed. falsificada. Biblioteca Nacional de España. Madrid, Sign.M-BN, R/12589.

numerosos sermones, trabajó como predicador real y fue maestro consumado de la oratoria sagrada de su tiempo. Esta es la idea central de Andrés Soria Ortega, que estudia en su tesis doctoral (1950) en profundidad la obra del padre Guerra, en una monografía en la que sitúa el estudio de la oratoria sagrada en el núcleo de la investigación científica y en el centro de la problemática literaria y cultural del barroco. En este sentido cabe apuntar que los textos de la oratoria sagrada trascienden de un interés meramente eclesiástico o de estudio de la evolución doctrinal y debemos hacer constar que nuestro interés es integrar la idea de que el teatro entra en competencia directa y rivalidad con el sermón. En la vida cotidiana la homilía es también un espectáculo de masas y los feligreses asisten a la predicación agitados con técnicas de actuación que mejoran la eficacia del celebrante y hay un mercado de predicadores disponibles.

2.7.- EL TRATADO DE TEOLOGÍA: EL DISCURSO MORALISTA.

“Desde que Dios, por su infinita misericordia me sacó de la ciega Babilonia del mundo y empecé con mejores ojos a mirar las cosas desde más alto, concebí grande horror a las comedias y siempre las miré como malas y peligrosas, en especial para la juventud. No puedo con todo ello dejar de confesar, que me dejé llevar en parte del torrente impetuoso de la costumbre: porque viendo las comedias tan recibidas y frecuentadas en España, autorizadas y defendidas con la asistencia de muchas personas en lo demás piadosas, y temerosas de Dios, corregía en algún modo, o por decir mejor, engañaba mi dictamen, suspendiendo mi juicio entre la duda y el horror.”

Ignacio de Camargo. *Discurso teológico sobre los teatros y comedias de este siglo*. Salamanca, 1689.⁵⁴⁸

Vemos en las fuentes primarias que, entre otros muchos moralistas, Pedro de Ribadeneira (S.I) escribe el que se conoce como *Tratado de la Tribulación*, en el que de forma abierta un teólogo reputado se posiciona contra el teatro público.⁵⁴⁹ Esta incursión temprana en la tratadística resultó premonitoria.⁵⁵⁰ Surge cuando todavía está el crecimiento de los corrales en ciernes, en una década decisiva para la consolidación de los recintos escénicos. En este fragmento el famoso jesuita protesta por lo que considera una impasible actitud permisiva. En su opinión la tentativa de evitación de males mayores esconde una cierta ignorancia condescendiente por parte de las autoridades:⁵⁵¹

“... y pues en las cosas morales, no se ha de mirar tanto lo que se puede y debe hacer cuanto lo que se hace [...] bien claro está lo que de semejantes representaciones debemos juzgar y lo que deben mandar los gobernadores de

⁵⁴⁸ CAMARGO, Ignacio de. (S.I.) (1650-1713) *Discurso theologico sobre los teatros... op. cit.*

⁵⁴⁹ Ribadeneira escribió las biografías de Ignacio de Loyola (que le convenció para que entrase en la Compañía) primero en latín, (1572) vertida por el propio autor al castellano (1583), y traducidas con éxito al francés, inglés, italiano, alemán y flamenco. También las biografías de San Francisco de Borja y del padre Diego Laínez. Su *Flos Sanctorum* en dos volúmenes es un libro de vidas de santos de gran éxito con sucesivas reediciones, que en 1790 fue aumentado por Juan Eusebio Nieremberg. Su *Historia eclesiástica del Cisma del reino de Inglaterra* es producto de su propia experiencia, estuvo destinado en Inglaterra en la época de María Tudor.

⁵⁵⁰ RIBADENEIRA, Pedro de (S.I.) (1527-1611) *Tratado de la tribulacion: repartido en dos libros: en el primero se trata de las tribulaciones particulares y en el segundo de las generales que Dios nos embia y del remedio dellas / compuesto por el P. Pedro de Ribadeneyra ... de la Compañía de Jesus*. En Madrid: por Pedro Madrugal, 1589. [8], 253, [3] h.; 8°. Biblioteca Nacional de España, Madrid. Sign.M-BN, R/22364. Esta es la primera edición conocida. Una segunda en Barcelona apenas dos años después. El libro tendrá algunas reimpresiones durante el siglo XVII. En el siglo XIX adquiere una nueva vida y es un éxito editorial jesuita. Durante el siglo XVIII el tratado de Ribadeneira parece arrumbado por la Ilustración.

⁵⁵¹ [pág.35] “...opúsculo de género consolatorio. Se analiza el aprovechamiento de la filosofía moral de Séneca y su acomodación al espíritu tridentino y la apelación a otros autores de la antigüedad de los que se extraen exempla eruditos.” ECHEVARREN FERNÁNDEZ, Arturo. “Notas de tradición clásica en el Tratado de la Tribulación,” en: *Analecta Malacitana*, nº 30, 2011, págs. 35-57.

la República, los cuales algunas veces, permiten algunos males, por excusar otros mayores y otras, por no saber tan particularmente, todos los daños que dellos se siguen. “

El triunfo de la comedia nueva, era un asunto todavía reciente: “y veo que de poco a acá”, nos dice Pedro de Rivadeneyra, que parece establecer la necesidad de una prevención ante la intrusión del fenómeno. El jesuita establece tempranamente una diferenciación entre los practicantes del nuevo arte con la valoración de la comedia antigua y es un moralista convencido de la iniquidad del teatro:

“Se ha introducido y extendido mucho esta manera de entretenimiento y recreación, aunque se representan algunas veces por hombres y mujercillas perdidas, cosas indignas de la excelencia y honestidad cristiana.”

Hay una distinción importante del autor en relación con el discurso de las mujeres: los hombres sufren el repudio por la práctica del teatro, porque representan ante el público “cosas indignas de la excelencia,” pero las mujeres, que también ejercen sobre la indignidad, son denostadas en forma agregada como unas simples “mujercillas perdidas”, con el cariz sexual que esta connotación agrega, en la que pronto será una acusación general (infundada) respecto de la práctica generalizada de la prostitución femenina en el mundo del teatro. El tratado sobre comedias puede concentrarse en alguna especialidad, en forma de tratado sobre las máscaras, o sobre la danza, o mejor dicho sobre el baile y que merece una referencia con mención especial, por la carga emocional y sensorial que comporta y también por el rechazo que genera en el que hay unanimidad sorprendente, pues el propio ayuntamiento (de Madrid) lo repudia cuando pide al rey que se reanuden las representaciones en los corrales municipales admitiendo su escandalosa lascivia que solivianta el ánimo de los (no tan) inocentes espectadores.

Cuando está compuesto con una vocación de monografía, el tratado es un ejercicio retórico y está concebido casi siempre para intentar detener la fuerte impronta del teatro en la sociedad moderna, no hay tratados a favor del teatro. Si el tratado reviste cierta importancia, su autor dedica un espacio relevante a los precedentes con un interés recopilatorio de la doctrina asentada en esta materia. El recurso a la cita de escritores de la antigüedad clásica y a los padres de la iglesia,

sirve al ensayista de anclaje y redonda en justificación el posicionamiento en contra del acontecimiento social que en suma es el teatro. Al tiempo que se recapitula sobre la materia se escribe con la pretensión de aportar en la medida que se puede conseguir una opinión que resulte definitiva. No hemos encontrado un tratado completo escrito abiertamente en favor de las comedias, los textos favorables al teatro son lacónicos y tienen dificultades de publicación ostensibles, que logran superar con más facilidad los escritos refractarios a la comedia. No hubiera sido factible superar los naturales escollos de censura y publicar sin la aprobación de las órdenes, que castigaron siempre con rigor cuando alguno de sus miembros publicó textos de cualquier naturaleza sin autorización de la religión, es el caso de Baltasar Gracián que desafía la férrea disciplina jesuita.⁵⁵² En cuanto al clero secular las limitaciones y autorización son también necesarias y el control diocesano hubiera impedido un tratado entero que pone muchas objeciones a las representaciones públicas.

Cuando se escribe un tratado se hace con la debida amplitud y con una compleja estructura con intención de denostar las comedias con solidez. Tenemos como ejemplo cualificado el caso del *Tratado contra los juegos públicos* de Juan de Mariana, al que ya hemos aludido anteriormente. Incidimos ahora en algunos aspectos no tratados en la presentación del autor. Es un texto fundamental para nuestro propósito y del que hemos compilado el índice en el capítulo anterior, para comprobar la estructura compleja que Mariana escribe, en relación con los juegos públicos y para valorar en qué medida está condicionado por su posicionamiento personal y el de la Compañía. La primera consecuencia de la lectura del índice es comprobar que el autor engarza varios temas diferenciados, de una manera un tanto forzada y sorprendente y en un mismo contexto, (el

⁵⁵² "El General Goswin Nickel a Jacinto Piquer, Provincial de Aragón. Roma, 13 abril 1652: Pax Christi. Avisanme que el P. Baltasar Gracián ha sacado a luz con nombre ajeno, y sin licencia, algunos libros poco graves y que desdican mucho" de nuestra profesión; y que en lugar de darle la penitencia que por ello merecía, ha sido premiado encomendándole la cátedra de Escritura del Colegio de Zaragoza. V. R. examine con diligencia si esto es así, y tratándolo antes con sus consultores, si se averigua es culpado, desde la penitencia que se juzgara sea proporcionada a su culpa... De ninguna manera permita V. R. que cuando uno se muda de un Colegio a otro lleve consigo libros sin expresa licencia, la cual no dará el Provincial sino cuando [precise] mucho para llevar uno u otro libro; porque lo demás es contra el estilo común de nuestra Compañía y contra la santa pobreza." Vid. COSTER, Adolphe. *Baltasar Gracián*. Traducción y notas Ricardo del Arco. Institución Fernando el católico. (CSIC) Diputación Provincial de Zaragoza, 1947. Zaragoza, pág. 351.

debate sobre el deleite de los sentidos), y así es que el tratado se ocupa de la licitud del teatro, de la prostitución y de los toros. Tal y como si de la misma materia susceptible de análisis se tratase, se conjugan materias extra teatrales mucho más allá de lo que se podría esperar: un tratado en que se expresa la posición de rechazo a los espectáculo ya de inicio con un vaticinio expresado en el título de que va a exponerse a consideración del lector una opinión contraria y sin concesiones con lo relacionado con el arte escénico, incluida la oposición al baile y a la música en las sesiones de teatro. A esta finalidad dedica el autor la mayor parte del trabajo, con inclusión de antecedentes y autoridades y opinión sobre la preceptiva dramática, con lo que de esta forma se alcanza hasta el capítulo 16 del tratado.

A partir del capítulo 17 el *Tratado contra los juegos públicos* de Juan de Mariana sigue un derrotero inesperado. Hasta el capítulo 16 lo expuesto forma parte de una misma temática, con atención pormenorizada a las comedias de santos, a la participación de las mujeres en las representaciones, a la interdicción de la administración sacramental a los actores. Vemos un interés especial contra el sinuoso baile llamado la zarabanda, en su acepción dramática. Este baile, al que también conocemos como jácara que en realidad es lo mismo, es objeto de ataques singularizados en la controversia.⁵⁵³ Los bailarines cuando se trata de hombres son criticados, pero en el caso de la zarabanda las danzantes, bailarinas enérgicas que se lanzan con movimientos sincopados y una libertad inusitada, son objeto de ataques furibundos. La causa de la protesta es la carga sexual que subvierte el *decorum*⁵⁵⁴ y la convención de la danza reglada destruida de una manera explosiva. Se produce entonces una disonancia gestual que provoca la reacción irascible de los moralistas. El médico Alonso López, más conocido por el

⁵⁵³ Cfr. RUIZ MAYORDOMO, María José. “Jácara y zarabanda son una mesma cosa”, en: *Edad de oro*, Vol. 22, 2003, págs. 283-307.

⁵⁵⁴ “Entre 1550 y 1700, las categorías de los afectos éticos y de las pasiones indecorosas se oponen entre sí hasta acabar siendo asimiladas bajo el culto a la Razón. En este mismo período, los autores literarios y musicales, además de intérpretes de todo tipo, desde los que ponen en escena cualquiera de las múltiples variedades de drama musical hasta los bailarines, exploran los límites del universo pasional subvirtiendo así el *decorum* convencional basado en la idea de consonancia. El uso de la disonancia literaria, musical o gestual es uno de sus instrumentos poéticos y retóricos más efectivos.” Vid. DÍAZ MARROQUÍN, Lucía. “La disonancia y otras desviaciones del discurso en la poética literaria, musical y gestual del culto a la Razón. (De la norma de Zarlino a la gestualidad de la Zarabanda),” en: *Revista de literatura*, Tomo 71, n^o 141, 2009, pág. 57

sobrenombre “el Pinciano”⁵⁵⁵ (Valladolid, ca. 1547–1627) en un diálogo sobre la comedia que incluye en su famoso tratado de preceptiva poética, titulado: *Philosophía antigua poética...*,⁵⁵⁶ recoge la amplia opinión extendida contra las zarabandistas por el tratamiento negativo que por estos actos deshonestos sufren todos los representantes, al modo de pagarán justos por pecadores:⁵⁵⁷

“Es la verdad que cierta manera de representantes son viles y infames, que, como agora los zarabandistas, con movimientos torpes y deshonestos incitaban antiguamente a la torpeza y deshonestidad, a los cuales los latinos dieron nombre de «histriones» y de los cuales se dice estar prohibidos de recibir el sanctísimo Sacramento de la Eucharístia. Mas los representantes que los latinos dijeron «actores», como los trágicos y cómicos ¿por qué han de ser tenidos por infames?, ¿qué razón puede haber para un disparate como ése?”

Es hasta tal punto importante el repudio a la jácara o la zarabanda dramática que Mariana inserta el capítulo 12, referido a ese baile en la versión castellana, y de esta firma en su traducción hace una interpolación y pasa de tener 25 a 26 capítulos.⁵⁵⁸ En el referido tratado se definen algunos conceptos que resultan decisivos en la descalificación de la comedia y con su aportación se configura el tratamiento de cuestiones que luego resultarán recurrentes en la argumentación de otros autores. Es sorprendente para el profano que Mariana le dedique su atención en el mismo trabajo a cuestiones ajenas a los juegos públicos, tal es el caso de lo relacionado con la prostitución que introduce en el *Tratado contra los juegos públicos* en los capítulos 17, 18, y 19. Deriva así en su análisis actividades cuestionadas de inicio (“Cap. 17. Que no se debe permitir que haya rameras”) que finalmente son justificadas en interés de la república. La actividad prostibularia, aunque no se lleva a cabo en régimen de manifiesta concurrencia

⁵⁵⁵ [pág. 243] “La *Philosophia Antigua Poetica* de Alonso López Pinciano es uno de los tratados teóricos aristotélicos más importantes de nuestro Renacimiento. La base aristotélica de Pinciano es la que le permite salir del pasado medieval y acercarse a las nuevas ideas renacentistas, aunque de un modo muy especial: a través de la función pública, es decir, a través de su actuación, como individuo, en la vida pública de su país. Cfr. MALDONADO ARAQUE, Francisco Javier. “La determinación clásica en la *Philosophia Antigua Poetica* de Alonso López Pinciano: anclaje medieval y proyección renacentista,” en: *Myrtia: Revista de filología clásica*, n° 25, 2010, págs. 243-258.

⁵⁵⁶ LOPEZ PINCIANO, Alonso. *Philosophia antigua poetica / del Doctor Alonso Lopez Pinciano*. Madrid: por Thomas Iunti, 1596. 8], 535 p.; 4°. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sorprende que de un total de 16 ejemplares disponibles en España de este extenso tratado de preceptiva poética la Universidad de Valencia disponga de tres ejemplares de la edición *princeps* de 1596: Sign.V-BU, Z-7/77, Sign.V-BU, Z-13/244, Sign.V-BU, Z-2/89.

⁵⁵⁷ Citado por DÍAZ MARROQUÍN, Lucía. Op. cit., “La disonancia y otras desviaciones del discurso...”, págs. 73.

⁵⁵⁸ RUIZ MAYORDOMO, María José. “Jácara y zarabanda son una misma cosa”, en: *Edad de oro*, Vol. 22, 2003, págs. 283-307.

se percibe como una actividad expuesta. No debemos olvidar que los prostíbulos regulados por los concejos se denominan la casa pública. Esta actividad está tolerada, regulada y permitida por la autoridad y el teólogo la equipara a la categoría simple de espectáculo con cierta condescendencia. También expresa su parecer en el caso de la tauromaquia, que ya en el siglo XVII es un espectáculo de masas con fuerte oposición de los moralistas y un éxito popular desbordante, hasta convertirse en un problema de orden público en ocasiones. Las corridas de toros son también objeto de repudio por Mariana y en esta opinión le siguen otros autores de la controversia. No se puede negar su carácter, idiosincrasia, su peculiar y estricta codificación y la impronta que la tauromaquia alberga en el seno del imaginario colectivo español, así como la importancia de la pública concurrencia. Mariana describe y cuestiona el mundo de los toros en los capítulos 20, 21 y 24 del Tratado. Todo este despliegue temático queda en los capítulos finales acompañado con el estudio del derecho eclesiástico de aplicación en cada actividad recreativa y las correspondientes bulas papales. En lo sucesivo queremos valorar de forma somera el contenido y la idea central expresada por Mariana en cada uno de los capítulos, en mayor o menor extensión y atendiendo a su interés para centrar la posición central en el debate en el que tendrá amplia repercusión a lo largo del siglo XVII como autoridad fundada.

Para defender las comedias encontramos textos más escuetos y simples en su construcción. El hecho de aceptar el teatro no implica la elaboración de un tratado, sino que adoptan fórmulas más sencillas. No sería asunto cómodo para un teólogo el hecho de conseguir la aprobación y licencia. Sin embargo, los textos contra el teatro pueden llegar a ser mucho más extensos. El tratado, por la fuerza doctrinal que su composición implica y la aseveración categórica que comporta, ni es tan frecuente, ni es tan original como podría parecer de una lectura a primera vista. Cualquiera de los tratados tiene un campo acotado y premisas teológicas establecidas por la patrística. Es preciso para su lograr la mejor factura posible, una formación y conocimiento previo de teología. Es frecuente en los autores la reputación que otorga el doctorado en “entrambos derechos” civil y canónico suelen decir en la declaración sobre el autor en las portadas. La seguridad que proporciona la ostentación de una cátedra de teología, como requisito para poder opinar y ser tenido en alguna consideración. Escribir en la

controversia moral requiere una lectura extensa de textos de autores clásicos y de los Santos Padres, así como la doctrina de Santo Tomás en esta materia. No está al alcance de una biblioteca personal la recopilación de los autores que han tratado sobre la competencia y congruencia de los espectáculos públicos. Cuando un autor posee los libros sobre esta materia es porque su posición social es notable y puede encargarse de la compra de libros especiales, o bien porque están a su alcance con facilidad en una biblioteca conventual, si ha existido en la orden la tradición de comprar los títulos de esta materia que han surgido desde finales del XVI.

A costa del impresor Jerónimo Margarit de Barcelona se publica en 1618, un breve y contundente, *Tratado de las comedias*, antes aludido, de Fructuoso Bisbe y Vidal,⁵⁵⁹ escrito en castellano, con la importante salvedad de que una de las aprobaciones está escrita en catalán (algo que ya no era frecuente) y otra más en latín. Es un pequeño libro, que prueba la temprana vigencia de la polémica contra el teatro en la ciudad de Barcelona. La disputa en la ciudad condal es, con una breve distancia, coetánea a la aparición de la comedia de la que Barcelona no es ajena en absoluto. El libro al que apuntamos es un volumen, en 8º, con la apariencia de un pequeño misal, encuadernado en pergamino, contiene dos textos compilados sobre materia de representaciones en un único volumen. Con diferente funcionalidad, aparecen recolectados para dar la impresión de un compendio incuestionable y responden a una estrategia editorial de inspiración jesuita. Contra el teatro, contra el baile y contra todo lo demás: las máscaras, tanto como decir contra los desmanes de carnestolendas.⁵⁶⁰ En primer lugar,

⁵⁵⁹ FERRER, Juan Gaspar. (S.I.) *Tratado de las comedias en el qual se declara si son licitas ... /por Fructuoso Bisbe y Vidal...; Va añadido un Sermon de las mascarar, y otros entretenimientos / predicado ... por el ... P. Diego Perez. En Barcelona: por Geronymo Margarit, y a su costa, 1618. [16], 113 [i.e. 112], 49 [i.e. 48] h. ; 8º."Platica o lecion de las mascarar..." : las últimas 48 hojas, con portada propia. Fructuoso Bisbe y Vidal es seudónimo de Juan Ferrer (S.I.) Segunda obra con portada propia. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign.V-BU, Y-13/171(1) Legado por D. Mariano Liñán.*

⁵⁶⁰ En una pieza breve, titulada: *Loa curiosa de Carnestolendas*, de Juan Bautista Diamante, aparecen mujeres en escena ocultas por máscaras. Cfr. SERRÉS, Caridad Oriol. "La anagnórisis y su interrelación con el pensamiento e ideología en la época, en la 'Loa Curiosa de Carnestolendas' de Juan Bautista Diamante, en: *Rilce: Revista de filología hispánica*, Vol. 6, nº 2, 1990, págs. 309-326. El carnaval barroco está dentro y fuera de la escena: Vid. ADDE, Amélie. "Las Carnestolendas, un buen ejemplo del arte cómico calderoniano", en: *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre 2000* / Ignacio Arellano Ayuso (dir. congr.), Vol. 1, 2002, págs. 933-944.

aparece incluido el tratado de Fructuoso Bisbe y Vidal sobre la licitud de la comedia y, en segundo término, a partir de la página 114, se incluye un texto arrumbado de 1583, recuperado para la ocasión: un sermón del padre Diego Pérez de Valdivia, que debate sobre la utilización de las máscaras, en los corrales de comedias, en los saraos⁵⁶¹ y en el tiempo de carnaval, con la agregación de 48 páginas finales. El autor del *Sermón de las Máscaras*⁵⁶² ya está fallecido en la fecha de publicación de este volumen.

Para la mejor observación de las formas editoriales y de los géneros literarios, formales, que adoptan los textos de la controversia hemos consultado un ejemplar de este libro de la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia, procedente del legado del Canónigo Liñán. No es frecuente una compilación de textos en la Controversia, en un único volumen, pero la brevedad de ambos textos así lo permite y aconseja en su momento, también el hecho de que se trate de una publicación estratégica que estaba esperando la ocasión propicia. El tratado de Fructuoso Bisbe y Vidal, estaba ya concluido en julio de 1613 y había pasado en esa fecha las revisiones y licencias eclesiásticas que se deducen de los autores de los textos aprobatorios que aparecen incluidos. La publicación no se verifica en Barcelona hasta 1618. Durante cinco años los jesuitas no encontraron idóneo el hecho de destinar los fondos necesarios para su publicación y posicionarse en la ciudad condal sobre la controversia. De la portada del libro se deduce un impresor de Barcelona Jerónimo Margarit.⁵⁶³ Este librero asume la publicación a su cargo. Es muchísimo tiempo, una espera de cinco años para dar a la imprenta un libro que cuenta con tantas recomendaciones y aprobaciones. Algo pasó.

⁵⁶¹ Vid. SANHUESA FONSECA, María. “El mundo del sarao en la narrativa española breve del siglo XVII”, en: *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002* / coord. por Francisco Domínguez Matito, María Luisa Lobato López, Vol. 2, 2004, págs. 1619-1627. HERNÁNDEZ ARAICO, Susana: “Mudanzas del sarao: entre cortes y calles, conventos y coliseo vueltas entre páginas y escenarios,” en: *La creatividad femenina en el mundo del barroco hispánico: María de Zayas, Isabel Rebeca Correa, Sor Juana Inés de la Cruz*, Vol. 2, 1999, págs. 517-534. BOSSE, Monika. “El Sarao de María de Zayas y Sotomayor: Una razón (femenina) de contar el amor,” en: *La creatividad femenina en el mundo del barroco hispánico: María de Zayas, Isabel Rebeca Correa, Sor Juana Inés de la Cruz*, Vol. 1, 1999, págs. 239-300.

⁵⁶² “Va añadido un sermón de las máscaras y otros entretenimientos, predicado en Santa María de la mar por el venerable P. Diego Pérez de piadosa memoria, predicador apostólico.” FERRER, Juan Gaspar. (S.I.) *Tratado de las comedias...* op. cit. Portada.

⁵⁶³ “Año 1618, con privilegio. En Barcelona, por Geronymo Margarit, y a su costa”. FERRER, Juan Gaspar. (S.I.) *Tratado de las comedias...* op. cit. Portada.

En realidad, el autor del tratado oculta su personalidad y su adscripción a la *Compañía*. Fructuoso Bisbe y Vidal⁵⁶⁴ parece proponer con la elección del primer apellido que asume una condición de *alter ego*, o sea que entiendan todos que habla por indicación del mitrado de la ciudad de Barcelona, al que aluden en los paratextos todos los que reciben el encargo de aprobación de la obra. El libro, efectivamente, está dedicado al pontífice de Barcelona Luis Sans, miembro del *Consejo* de su majestad. Los autores cuentan al menos con el consentimiento expreso y aprobación del prelado,⁵⁶⁵ que es citado en los textos requeridos que se incluyen para asegurar la licencia, contrastada y reiterada en más textos de los que son necesarios. El *Tratado de las Comedias...*, busca la concreción de los temas y no tiene una gran extensión. El autor parece que asume la necesidad de condensación de conceptos y quiere facilitar la publicación del texto, consciente de que este asunto tiene un interés editorial limitado a los profanos en la materia. No son, por lo general, los textos de la controversia de gran divulgación, y están destinados a convencer a confesores, presbíteros y todo el escalafón del clero secular en una diócesis y a los oficiales que tienen competencias directas en materia de espectáculos. Pero está claro que una función principal es para ofrecer guía y doctrina para aquellos que deben ejercer entre los fieles la importante función de la impartición de doctrina y guía espiritual. Es de interés para las personas y necesidad de guía una opinión fundamentada sobre el problema de la licitud de la comedia, ya sea lector, confesor, predicador, profesor, prelado o presbítero, pero el público lector de entretenimiento no busca estos contenidos.

⁵⁶⁴ Hay consenso generalizado sobre la verdadera identidad de Fructuoso Bisbe y Vidal: Según Palau y según Rogers i Lapuente, el autor es un seudónimo del jesuita Juan Gaspar Ferrer. Simón Díaz, T. X 1463 indica, citando a Uriarte, que la obra es atribuida a Juan Gaspar Ferrer.

⁵⁶⁵ “Por comisión del ilustre y reverendísimo señor Don Luis Sans, obispo de Barcelona, del Consejo de su majestad, he reconocido con algún cuidado este libro intitulado Tratado de las Comedias...” Aprobación. El doctor Pablo Calopa, catedrático de Teología. FERRER, Juan Gaspar. (S.I.) *Tratado de las comedias...* op. cit.: parágrafo 4

2.8. EL DISCURSO BREVE: UN DESAFIO PUBLICADO

“Y persuadirse, que la privación de las comedias ha de ser medio proporcionado para atraer inmediatamente cachibeatos al Oratorio y al silencio y disciplina, es dictamen por lo violento peligroso y más en los ánimos valencianos y esto de la dirección de las almas, ya se sabe que requiere más la maña que la fuerza y que la naturaleza, no en vano puso en los humores de los hombres la misma variedad que en los rostros... [...] Y puesto que la providencia conserve en iguales balanzas al amor y al temor, lo que veo es: que quien ama a Dios, le ha de temer por fuerza; y muchas veces, el que le teme no le ama; y puede ser que no de todos los sermones se haya sacado el fruto que se pretende, ni de todas las comedias el daño que se presume.”

Diego Vich, *Breve discurso en el qual aunque quedó determinado ya en la junta que hubo en la Iglesia del Hospital ser la representación de Comedias acto indiferente...* Valencia, 1650.

La carta, o el discurso breve en la controversia es un documento inusual y (en principio) su carácter privado induce a plantear el asunto sin reservas, en toda su crudeza. Pero en ocasiones —cuando la carta se hace pública— es como plantear un desafío, un reto, lanzando el guante al oponente. Esto es lo que hace Diego, Vich, barón de Llaurí, que desafía abiertamente al oratoriano Luis Crespi de Borja por su papel desempeñado en la *Junta de teólogos* de Valencia, celebrada el 26 de agosto de 1649. Cuando además la carta se lleva a la imprenta adquiere una plusvalía y se transforma en una verdadera provocación frente a un oponente reconocible y del que se aquilata su capacidad de respuesta y las posibles represalias. Diego Vich, barón de Llaurí y caballero de la orden de Alcántara es miembro de una poderosa familia nobiliaria, al servicio del estado desde el final de la Edad Media. A finales del siglo XV, los Vich,⁵⁶⁶ una familia prototipo de la nueva nobleza valenciana, ya ostentaban importantes cargos diplomáticos y militares. El autor de la carta pública, queremos definir que este Barón del que hablamos es Diego Vich, el bisnieto de Jerónimo Vich, al que se le conoce en Valencia como el famoso “el embajador Vich”,⁵⁶⁷ un noble renacentista al servicio de la corona de Aragón, que estuvo enviado como plenipotenciario en Roma, desde 1507 hasta 1521, primero como embajador de Fernando el Católico

⁵⁶⁶ Vid. PONS ALÓS, V., y MUÑOZ FELIU, M. C. (2006). “La Nova Noblesa Valenciana. L'exemple dels Vich,” en: *L'Ambaixador Vich. L'Home i el seu temps*. E. Callado Estela, J. Gavara Prior, M. C. Muñoz Feliu, V. Pons Alós, y P. Valor Moncho, págs. 43-74. Valencia: Generalitat Valenciana.

⁵⁶⁷ BÉRCHEZ, Joaquín. “Consideraciones sobre la casa del Embajador Vich en Valencia”, en: *Historia de la ciudad. I: recorrido histórico por la arquitectura y el urbanismo de la ciudad de Valencia* / Sonia Dauksis Ortolá (ed. lit.), Francisco Taberner Pastor (ed. lit.), 2000, págs. 116-129.

y después confirmado, de forma inusual e inesperada, por el emperador Carlos I. Diego, el autor del *breve discurso*, por su parte, estuvo en la corte de Felipe II y se sabe que fue paje del rey en su juventud. Esa estancia cortesana debió de dotarle de un conocimiento práctico del teatro cortesano y de los usos de la estricta etiqueta borgoñona que rige la corte de los Habsburgo españoles.

La familia Vich estuvo desde el siglo XVI afín al Monasterio Jerónimo de *la Murta*, en Alzira. Allí los Vich tuvieron, con la debida aportación de un dispendio importante para las obras de construcción del monasterio, una capilla y una cripta privada. En *La Murta* se constituyó por medio de esas donaciones un importante legado artístico renacentista y barroco, que se iría dispersando a partir de finales del XVII. Diego Vich tuvo que deshacerse de un importante lienzo de su antepasado, un cuadro conocido como *Cristo con la cruz auestas*,⁵⁶⁸ que el embajador Vich había vinculado al patrimonio familiar en el aludido monasterio de los Jerónimos y que tuvo que entregar a Felipe IV, quedando integrado en los fondos de *El Escorial*, para zanjar un asunto de deudas pendientes. Sabemos, por los trabajos de Luis Arciniega⁵⁶⁹ y por la tesis doctoral de Marina Sender,⁵⁷⁰ de la existencia de diversa correspondencia, contratos de fábrica y acuerdos adoptados por la orden de los Jerónimos, por los que Vich destinó grandes estipendios en el Monasterio de *La Murta* en su condición de benefactor, por la importancia que para D. Diego tenía el hecho de convertir el monasterio de Alzira en su última morada, una preocupación que se puede constatar en las continuas reflexiones que provocó su sepultura.⁵⁷¹

⁵⁶⁸ *Cristo con la cruz auestas*, es una obra del italiano Sebastiano del Piombo, óleo sobre lienzo, y formaba parte de un tríptico encargado para su instalación en el Monasterio de *La murta* en Alzira por el embajador Vich, que se lo trajo a su regreso de Italia después de su largo periplo. El patrimonio del embajador Vich acabaría desagradado y repartido entre el Museo del Prado y el Museo *Ermitage* de San Petersburgo. La obra, con su adquisición por la corona, fue destinada por Felipe IV a la sacristía del palacio en El Escorial. Permaneció allí hasta que en una reestructuración de la colección real se procedió a su traslado al Museo Prado en 1839. Vid. BENITO, Fernando. "Sebastiano del Piombo y España", en: *Catálogo de la exposición Sebastiano del Piombo y España*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1995, págs. 45-79.

⁵⁶⁹ Vid. ARCINIEGA GARCÍA, Luis (1999). "Santa María de la Murta (Alzira): Artífices, comitentes y la *Damnatio Memoriae* de D. Diego Vich", en: *La orden de San Jerónimo y sus monasterios. Actas del Simposium (I)*. San Lorenzo del Escorial, 1/5-IX-1999. Madrid, 1999.

⁵⁷⁰ Cfr. SENDER CONTELL, Marina. *El Monasterio de Santa María de la Murta. Análisis arquitectónico de un Monasterio Jerónimo*. Tesis doctoral: Pablo Navarro Esteve (dir. tes.). Universitat Politècnica de València (2014). La autora establece todo el recorrido del Monasterio y la especial vinculación de Diego Vich, como promotor de importantes obras en la fábrica del XVII, estos trabajos duraron décadas y la construcción fue la dedicación principal del autor de la carta en defensa del teatro

⁵⁷¹ Cfr. ARCINIEGA, GARCÍA, Luis. *Santa María de la Murta...*, op. cit. pág. 283.

El protector del Monasterio de *La Murta* decidió, en 1641, donar al cenobio su magnífica colección de pintura (Bassano, Bril, los Ribalta, Orrente, Morales y un libro de horas pintado por Durero) heredada de su familia y las vincula a las estancias donde pensaba realizar su último viaje. Pretendía así, que el legado artístico quedase ubicado cercano a su sepultura. Su dedicación como protector obtiene el reconocimiento (de iure) de los monjes Jerónimos, que le concedieron el patronazgo de la capilla mayor y del convento en 1653. El señor de Llaurí gastó miles de libras en las obras de adecuación y en encargos artísticos para proceder minuciosamente con su proyecto de mausoleo, muere en 1657 y es enterrado en una cripta, después de plantear al prior varios cambios de ubicación. Hacemos constar esta información para resaltar que a Diego Vich, en realidad, el teatro le interesa relativamente, o bien nada, y que acude al teatro a lo largo de su vida, especialmente en su etapa cortesana en Palacio, cosa que admite en su texto sin ambages y acude al corral en sitio preferente como le corresponde a alguien de su posición. En realidad, el teatro para Don Diego es un grato recuerdo de juventud. En Madrid, siendo un adolescente, pudo ver la agitación propia de un teatro en el que participan los habitantes del Alcázar. Un frenesí que afecta a los propios cortesanos y los criados de palacio. El hecho de haber asistido a los preparativos de las representaciones en palacio, y por los medios empleados para los espectáculos, confiere esto al barón de Llaurí criterio experto de espectador avezado. En ese periodo del reinado de Felipe II las fiestas de palacio cuentan con medios suficientes para un teatro de tramoya compleja. En verdad lo que parece le interesa es la preparación del *último viaje*. Vich responde al perfil de un noble del barroco con profundas preocupaciones espirituales y convicciones morales asentadas. No deja de sorprender su excurso, con un lenguaje directo, en algunos momentos abrupto y desafiante, en la carta que hace pública con una posición claramente favorable a las comedias.

El documento en cuestión, es un postulado escrito por un noble valenciano ya retirado en su baronía, con un pasado cosmopolita, un hombre cultivado en definitiva, que se postula y entra en liza en favor del teatro y contra la brusca reacción contra Luis Crespí de Borja, que implica el texto de la carta que vamos a

comentar, titulada por D. Diego Vich⁵⁷²: *Breve discurso en el Cual aunque quedó determinado ya en la junta que hubo en la Iglesia del Hospital General de... Valencia a 26 de agosto 1649...ser la representación de Comedias acto indiferente.../ Es este un texto reactivo, escrito contra las intenciones conocidas de Luis Crespí y con posterioridad a la celebración de la Junta de Teólogos de Valencia, celebrada el 2 de agosto de 1649. Que genera varios textos de respuesta a Luis Crespí de Borja y que tiene importancia en el contexto de la Controversia en Valencia. La carta publicada de Diego Vich expresa una posición totalmente favorable al teatro y una contenida irritación del noble hacia el postulado del oratoriano. Con mucha rapidez y una vez acabada la Junta de Teólogos, Diego Vich publica este breve discurso, en el que discurre sobre la idoneidad del entretenimiento, la idoneidad de la comedia y asume la necesidad del deleite en las costumbres y al tiempo critica con mucha vehemencia, en una embestida de un lenguaje sorprendente la radicalidad de la posición de Luis Crespí de Borja.*

El documento de Diego Vich parece de inicio una carta, a la que el noble, en un arranque de carácter cambia el destinatario, que pasa a ser genérico y decide que se haga pública, cuando la manda imprimir, es en buena medida un desafío. En el documento muestra su parecer de una forma cortante, no exento de cierto sarcasmo. Vich comienza por dejar patente, lanzando una formulación bastante atrevida, que en lo relativo a las comedias “cada uno puede y debe ser, como en otros casos de nuestra católica religión, el mejor teólogo de sí mismo.”⁵⁷³ Se muestra convencido de que la comedia, como objeto de discusión, no es que aquellos espectáculos públicos que condenaron los Santos Padres y que estas comedias de autores modernos, de los que asegura haber visto en el teatro durante las noches en la Olivera, no son perniciosas y admite es por tanto espectador habitual. Demostrando conocimiento sobre la construcción de la comedia lopesca recuerda a Lope de Rueda y Naharro y que las comedias eran de

⁵⁷² VICH, Diego. *Breve discurso en el Cual aunque quedó determinado ya en la junta que hubo en la Iglesia del Hospital General de... Valencia a 26 de agosto 1649... ser la representación de Comedias acto indiferente... / Don Diego Vique, Caballero del Habito de Alcántara... discurre en la misma materia desta suerte.* [S.l.] ([s.n.], [s.a.]) Existen únicamente dos ejemplares de este pequeño folleto, disponibles para su consulta pública: Huesca. Biblioteca Pública del Estado en Huesca, Sign: B-52-8026(13). Para nuestro trabajo hemos consultado el único ejemplar disponible en Valencia. Archivo Municipal de Valencia. Biblioteca Municipal Serrano Morales de Valencia. Sign.11/42(22).

⁵⁷³ VICH, Diego. *Breve discurso en el cual...* op. cit. pág. 1

cuatro jornadas, pero fueron reformadas en tiempos de Rey Artieda, el primer autor que la formula en tres jornadas. Recuerda el éxito de Lope de Vega en Castilla y Gaspar Aguilar y el Canónigo Tárrega en Valencia.

En 1649 Diego Vich ya es un hombre de edad avanzada, que habla con la seguridad que proporciona la sabiduría de las experiencias vividas. Recuerda la anterior controversia del final del reinado de Felipe II y que tuvo como resultado una breve y ulterior prohibición en 1598. Unos hechos que vivió en Madrid en su juventud. Un tiempo en la que la comedia estuvo a punto de perecer en su estancia como paje en la corte de Felipe II. Atribuye la polémica de aquellos tiempos sin tapujos a los confesores jesuitas, que encuentran en la Infanta Isabel Clara Eugenia el adalid perfecto de la prohibición. Para Vich Felipe II prohibió las comedias para dar satisfacción a la infanta: “El señor rey Felipe Segundo, a quien servía yo entonces de paje, quiso dar gusto a su hija. Mandó tener sobre el caso muchas y graves juntas.”⁵⁷⁴ Para tomar la decisión se consultaron las universidades de Salamanca y Alcalá. Vich resume la resolución del problema como una simple cuestión de reformatión de la vestimenta de las actrices, especialmente para el caso de la aparición en el escenario de la mujer vestida de hombre: “todo se resolvió en dar a las comediantas cierto traje de baquerillos para cuando hubiesen de representar de hombres.”⁵⁷⁵ En tiempo de Felipe III, el barón de Llaurí recuerda que el mismo rey asistía a los corrales, con príncipes seculares y eclesiásticos y que todos los cortesanos, con el monarca a la cabeza consideraron en ese reinado la comedia como un lícito entretenimiento.

Aceptando el envite contra Crespí afirma que las ha visto en palacios de dignatarios de la iglesia y de los propios inquisidores. Es por estas razones que considera que no es posible que la Iglesia haya debido estar engañada siempre (hasta hoy) y que Dios nos tuviera reservado al individuo (por Crespí) que anda predicando como pecado mortal el hecho de escribirlas, escucharlas y actuar: “y no quiero creer, que la Iglesia en esta parte haya vivido engañada hasta hoy y que Dios tenía reservado el sujeto que me dicen ha predicado por pecado mortal el

⁵⁷⁴ Ibidem, pág. 1

⁵⁷⁵ Ibidem, pág. 2

componerlas, oírlas y representarlas.”⁵⁷⁶ Vich considera que Crespí se presenta cual profeta Elías, anticristo, para darnos a todos la luz de nuestra ceguera en la que todos vivimos.

Entrando de lleno en el contenido del Sermón de las Comedias crispiano El barón de Llaurí rechaza la comparación que establece el oratoriano sobre el teatro y la casa pública, donde la ofensa a Dios se consiente y no tiene réplica alguna y no entiende que en cambio esta otra ocupación se pretenda desterrar, cuando está en juego el interés del hospital. Vich no asume el beneficio que se pueda dar del hecho de consentir la prostitución (la inmundicia del pecado) y en actitud crítica defiende la gestión pública del hospital: “de la comedia vemos todos, que el subsidio con que se socorre cada día (es tan importante, que sin él y supuesta la calamidad de los tiempos) dudan las personas que en su administración tienen la mano y el entendimiento, que pueda aquel prodigio de caridad y limosna continuarse.” El civil (Vich) se muestra con decisión a favor de las comedias y contrario a la permisón con los prostíbulos y el presbítero (Crespí) se muestra decidido y contrario al teatro y tolerante con la casa pública.

Repara en que para fulminar la comedia no se tiene en consideración que los libros de comedias se permiten y que la Santa Inquisición parece inhibida “a quien toca derechamente la censura, como a nosotros la obediencia, en tantos expurgatorios de libros sagrados y profanos no los nombra.”⁵⁷⁷ Y es cierto, pues el Índice apenas recoge unos títulos. El tribunal está centrado en la represión de libros de otras disciplinas. Acto seguido acusa a Luis Crespí (sin nombrarlo expresamente) de usurpar la jurisdicción de tan recto tribunal con su celo particular contra las comedias. Si acaso alguien le responde, que en esta moción la voz en vivo (la actuación) aventaja en peligro a la lectura, responde que una ventaja más perjudicial tiene el libro sobre la representación: “pues penetra en las clausuras más retiradas, donde la imaginación sabe pintar y encarecer harto más eficazmente que la vista.”⁵⁷⁸ Y es que el barón es consciente de la profundidad

⁵⁷⁶ Ibidem, pág. 2

⁵⁷⁷ Ibidem, pág. 2

⁵⁷⁸ Ibidem, pág. 2

⁵⁷⁸ Ibidem, pág. 2

de la introspección en la lectura que conduce a una nueva forma de acceso a la lectura.

A Diego Vich le molestan los excesos cometidos en la predicación y lo dice. Recuerda que hace escasos días Valencia estaba bajo el azote de la peste. Los predicadores estaban ocupados en reprender conductas de lo que, en sí mismo, no era un pecado mortal. Cree tener licencia para que no se entrometa en su forma de proceder alguna sutileza del diablo, y para ello lanza un excurso que incluimos por la estima y valoración que muestra hacia la vestimenta femenina, y por la condensación retórica del mensaje que contiene un ataque directo a la predicación vacía y una muestra de alta consideración hacia las mujeres:

“... inundaba los días pasados de sangre cristiana esta ciudad y reino (gracias a Dios y a quien lo ha remediado y nos ha redimido) y rompíanse las cabezas y los pulpitos los predicadores en si las mujeres habían de atacarse de pescuezos y circuncidarse de faldas, con llevar ellas lo peor, siendo mártires de su trajes y cuando no fuera sino considerar, que todo ese trabajo padecen las cuitadas por agradarnos, se lo habíamos de permitir y perdonar los hombres benignamente y aun a mí, por caduco, se me debe también perdonar esta breve digresión.”⁵⁷⁹

Prosiguiendo su discurso afirma que todos los autores que tratan de esto que llaman la “razón de estado” coinciden en que es del todo favorable en los teatros públicos la concurrencia a las comedias, que son lícitas, permisibles, importantes y precisas. Considera que las comedias ejercen un magisterio sobre las buenas costumbres y entretienen al pueblo. El argumento de la razón de estado se centra en que no le conviene al príncipe mantener tener a la población sumida en lo ocioso o melancólico. Pondera el dicho de un bufón al emperador Augusto: “*Expedit tibi, ¡Oh César! Populum circa nos detineri.*”⁵⁸⁰ En este momento del discurso decide lanzar una diatriba a Crespi que, si no fuera por su condición y edad, a resguardo de vaivenes políticos, a otro mal hubiera podido costar la cárcel, y ahí estaba el caso candente de Pere Jacint Morlà en prisión por los versos de la Sátira en defensa de las comedias. Vich, que equipara la privación

⁵⁷⁹ Ibidem, pág. 3. Diego Vich maneja los tiempos en la escritura con una habilidad sorprendente en esta breve pero contundente diatriba, y aparenta romper el hilo del discurso. Se auto infringe el error de caer en digresión, “por caduco” como si acaso no guardase relación directa la cuestión de la vestimenta con el tema de la prohibición del teatro.

⁵⁸⁰ Ibidem, pág. 3

de comedias a un dictamen violento, arremete contra la congregación del oratorio en Valencia:

“... que la privación de las comedias ha de ser medio proporcionado para atraer inmediatamente cachibeatos al Oratorio y al silicio y disciplina, es dictamen por lo violento peligroso y más en los ánimos valencianos.”⁵⁸¹

En su valoración don Diego Vich considera que la dirección de las almas requiere de mayor maña que fuerza, y que la naturaleza puso en los humores la misma variedad que en los rostros, que el mismo freno que supone la fuerza de un caballo puede desencadenar la furia de otro, no menos belicoso. Debería pues concederse a la mísera condición humana algún que otro desahogo honesto, con mayor motivo en momentos de suma aflicción. En esta triste vida corporal no todo deberían ser infiernos condenas y llantos a criterio del Barón de Llaurí. La providencia ha puesto en igual balanza el amor y el temor y dice que quien ama a Dios lo teme necesariamente y a veces el que lo teme en realidad es que no lo ama. Para apuntar que es posible que no se haya obtenido en todos los sermones el resultado pretendido. Ni del caso de las comedias los daños que se conjeturan. El barón, haciendo valer su condición dialéctica y mediante el artificio de una pregunta retórica, resuelve su fundada opinión. Si en algún interludio (entremés, baile o jácara) se ha cometido algún exceso no es de justicia que toda la comedia lo padezca con la prohibición. Se declara favorable al control y censura por razón del oficio. Afirma con seguridad y convicción que se queda sin escrúpulos por lo que haya dicho y sin cuidado alguno por aquello que pueda suceder. Displicente, asevera que, al fin y al cabo, el hecho de que haya comedias o el que deje de haberlas a su persona le tiene sin cuidado:

“Pero ¿dónde me lleva segunda vez la pluma? Vuelvo en mí y al caso. Y resuelvo mi parecer, en que tengo por importante y lícito en la república el rato de la comedia y más si está bien escrita y representada; y que no es justo que ella padezca toda la culpa, si en sus entremeses, bailes y jácaras se hubiese introducido en hecho y dicho alguna descompostura; pues con escoger personas que lo examinen todo, no por ceremonia como hasta agora, sino por oficio, queda el inconveniente remediado y yo con ningún escrúpulo de lo que he dicho y con menos cuidado de lo que puede suceder. Pues a Dios gracias, de que haya comedias o las deje de haber, se me da muy poco.”

⁵⁸¹ Ibidem, pág. 3

La fuerza del discurso de Diego Vich es innegable, su prosa es taxativa y lacerante, en una forma meditada con un estilo personal, simula que pierde el hilo del discurso y el autor, que hace una reivindicación de la comedia abierta a la tolerancia en las costumbres, se detiene en su acometida a Crespí justo antes de despeñarse en el insulto. La carta de Vich podría haberle costado un disgusto, si no fuera por su habilidad en la dosis de contundencia y contención. El barón es consciente de que la familia Crespí está próxima al monarca en el Consejo de Aragón y los tiempos de Vich como paje de Felipe II quedan ya lejos en 1650. Cotarelo en su *Bibliografía de las controversias...*, incluye el texto, cosa que nosotros también hacemos en el Capítulo 5. No hay en el texto una alusión a la virtud de eutrapelia, aunque es posible que el autor estuviera influenciado por esa corriente de pensamiento. De lo que subyace en el subtexto podemos afirmar que el Barón de Llaurí está alineado en la defensa del entretenimiento —un postulado eutrapélico— que defiende la moderación en los espectáculos. Esta posición parece en su caso una cuestión asumida, pero su forma de plantearlo tiene parte de lógica intuitiva. Su ausencia de miedo a la confrontación directa tiene algo de inconsciente y por todo esto que el documento tiene un gran valor. El *breve discurso* del Barón de Llaurí del que pensamos se trata de una pequeña joya de la prosa barroca ha sido citado profusamente en la tratadística y en la bibliografía de la controversia. Muestra la profundidad de un hombre del barroco, del que sabemos que consagra años de preparación y dispendio a la construcción de la última morada, una aspiración personal vinculada a sus necesidades espirituales y no obstante, comprende la necesidad de la diversión y la recreación de las masas. De este breve discurso, publicado en forma de carta, que no queda ceñida al ámbito privado, sino que sale a la luz pública, también nos ocupamos en el Capítulo 4, dedicado al estudio introductorio y el Capítulo 5, donde publicamos el texto de Vich en la edición crítica del Sermón de las Comedias. La valentía del Barón de Llaurí y la fuerza de su disquisición es sorprendente y en cierto sentido admirable. No se prodigan las opiniones formuladas por escrito de personas que no fueron clérigos en la controversia sobre las comedias. Don Diego había vivido mucho y dijo lo que le pareció mas oportuno, aunque no fuera conveniente.

2.9. EL SERMÓN: LA HOMILÍA PUBLICADA

“El excelentísimo e Ilustrísimo Señor el Venerable Doctor Luis Crespí de Borja, dignidad primero de la Santa Iglesia metropolitana de Valencia [...] en un sermón entero que predicó en Valencia en este asunto y se dio a la estampa año de 1649. Donde gravísima y eruditísimamente resuelve la cuestión en todo rigor escolástico, con tal peso de razón y autoridad, que yo me contentara con que todos le leyesen desapasionadamente y no era menester más.”

Discurso teológico sobre los teatros y comedias de este siglo, Ignacio de Camargo (S.I) Salamanca, 1689.

Debe existir una gran diferencia entre lo que un predicador dice en la práctica de la homilía y lo que finalmente puede decidir escribir para entregar a la imprenta. Hay una estrategia editorial detrás del sermón publicado, si es que el predicador quiere una versión publicable, y consigue que alguien asuma la nota de gastos de la imprenta a sus expensas. En primer lugar, debemos considerar la versión publicada en lo que afecta a la extensión. No se puede hacer el uso de la palabra durante la misa en presencia de los fieles mucho más allá de un periodo convenido previamente con el oficiante, a partir de los veinte minutos de sermón las exuberancias de la oratoria sagrada resultan un peligro para la concentración de los fieles asistentes a la recomendación del Salvador. Y después de la homilía todavía queda parte importante de la misa. No se puede agotar a los congregados hasta el punto de que la predicación llegue a perder su pretendida eficacia por simple extenuación del público. Publicar un sermón implica asentar un texto y para esto es preciso ordenar el tono discursivo, corregir, anotar, fundamentar en citas de autoridad y dar mejor apariencia a la elocuencia. Con la publicación la homilía adquiere rango casi doctrinal, o al menos debe ser materia que no vaya contra la doctrina y pasa por varios tamices. Sólo así se consigue que un sermón trascienda desde el púlpito, y que sea merecedor del beneficio de la imprenta, lo que sin duda es la única posibilidad de una potencial posteridad.

Con todo y dichas estas prevenciones, sabemos que una de las formas del texto más consumada en la controversia teatral es el sermón dirigido a los fieles. Sermones a favor del teatro no existen o al menos no los encontramos. Ir al templo a predicar en favor de los representantes parece un contrasentido, el teatro se adiestra por sí mismo en el corral de comedias y por el pábulo de las

gentes, que lo difunden con escándalo o admiración entre sus convecinos. El *Sermón de las Comedias*, elegido aquí como un ejemplo paradigmático, es un compendio de la posición personal de Luis Crespí sobre el fenómeno teatral y el autor no necesitaba una colección de sermones sobre esta cuestión. Publicó uno con mucho aparato crítico y elaboración y por razones incluso políticas. Es por esto por lo que hay un único sermón de Crespí publicado y pensamos que no existe una serie de folletos con la secuencia que el oratoriano prodiga en Valencia en las parroquias en el trienio de la prohibición (1646-1649). Si atendemos a la extensión (59 páginas) podemos considerar que la lectura en viva voz de semejante acusación parenética es algo inviable en el desarrollo de la liturgia católica. Es un texto inacabable y desmesurado si es que pensamos en una locución. Es en la práctica imposible que pudiera ser leído por el predicador en el servicio religioso. La homilía, situada entre la lectura de la *Palabra de Dios* y la *Oración de los fieles* no puede dar cabida a una alocución que hubiera alcanzado cuanto menos las dos horas de duración. Luis Crespí, como acredita Melchor Fuster en su panegírico, pronunció bastantes sermones improvisados sobre la materia en Valencia (también lo dice su biógrafo) y de sus notas preparatorias recopiladas y de los borradores con las citas que quiso considerar pertinentes, acomoda el texto que hoy conocemos, con gran aparato crítico y compuesto a principios del verano de 1649. Lo manda a la imprenta con retraso y prisas, como lo demuestra la fecha de la licencia eclesiástica, para que salga a escasos días de la reunión en la parroquia de San Juan del Hospital.

La temática y el tratamiento del sermón aporta información precisa sobre costumbres y hábitos de civilidad, sobre el tratamiento retórico de los discursos y se explica en un contexto histórico cuajado de especial emotividad por los precedentes catastróficos, que han tenido lugar en Valencia en el trienio de la prohibición del teatro: la hambruna, motivada por el desabastecimiento y la bancarrota municipal, la guerra inacabable con Francia, la huida de las clases pudientes al campo y la peste, que desata una mortandad terrible. Causas de una crisis profunda, que ha impactado en el ánimo de los supervivientes. Esta situación aprovecha la extrema debilidad de la sociabilidad de los valencianos. El sermón se proyecta con una radicalidad consciente de provocar una interiorización en el ánimo de los fieles.

La publicación del *Sermón* de las Comedias incluyendo la *Retractación* (1683) de su conformidad a la *Junta de Teólogos*, responde a una estrategia calculada. Alguien de forma anónima⁵⁸² decide desempolvar el material y lo reedita. Seguramente el texto de Crespi fue elegido para una segunda edición por su alto contenido en citas de autoridad sobre la licitud y porque es un muestrario del arrobamiento retórico barroco que tiene la suficiente fuerza y poder de convicción con la dosis adecuada de natural enfado y decepción. En algunos pasajes se puede entrever la tentación de emplear un tono atronador y el impacto que debía causar entre los asistentes al oficio religioso tamaña admonición, ya de inicio, en un preámbulo que el autor titula “ponense algunos presupuestos”, donde reconoce Crespi lo ingenioso de las tramas y las habilidades demostradas por la representación escénica para que, acto seguido decida aportar, apenas comenzado el sermón, un vertido de descalificaciones y sin mayor demora profiere duras descalificaciones al teatro:

“Presupongo en tercer lugar, que creciendo después con el tiempo la malicia de los hombres se introdujeron otras comedias, mezclando lo lícito con lo ilícito y con lo honesto lo torpe. Y aunque en lo agudo de la poesía, en lo ingenioso de los conceptos, en lo artificioso de las trazas y de las tramoyas tienen mucho de indiferente, va mezclado o encubierto debajo del ingenio y de la agudeza: la liviandad de las acciones, la descompostura de los trajes, la insolencia de las mujeres, la deshonestidad de las palabras, la disolución de los bailes y entremeses, lo lascivo de los amores.”

Hay en su producción extensos folletos publicados por el oratoriano: cartas pastorales vinculadas a su cometido como obispo, primero de Orihuela,⁵⁸³ después de Plasencia,⁵⁸⁴ que no revisten ninguna polémica, pues entran dentro de su normal cometido pastoral como prelado en el gobierno de la diócesis. Las

⁵⁸² Es posible que la financiación y la iniciativa de la segunda edición del *Sermón de la Comedias* se pueda atribuir al entorno de la casa profesa de la Compañía en Valencia en 1683, aunque no está acreditado. Los jesuitas entraron en la polémica contra el Padre Guerra por su *Aprobación de la Verdadera V Parte de Comedias de Calderón de la Barca*. En este sentido cabe atribuir a la segunda edición del sermón de Crespi una intencionalidad reactiva.

⁵⁸³ CRESPI DE BORJA, Luis (C.O.) (1607-1663). Orihuela (Diócesis). Obispo (1652-1658), *Nos D. Luis Crespi de Borja por la gracia de Dios, y de la sancta Sede Apostólica, Obispo de Orihuela, á todos los Rectores, Curas, Vicarios foráneos, perpetuos, y temporales...* [S.l.: s.n., s.a.]. Orihuela, 1652, Madrid. Biblioteca Nacional, Sign.V.E./198-77.

⁵⁸⁴ CRESPI DE BORJA, Luis (C.O.) (1607-1663) Plasencia (Diócesis). Obispo (1658-1663). *Carta pastoral del Ilustrísimo, y Reverendísimo Señor Obispo de Plasencia [Luis Crespi de Borja] a los Arciprestes, Vicarios foráneos, Curas propios, y Tenientes, Predicadores, y Feligreses de su Diócesis*. En Madrid: [s.n.], 1659. Madrid. Biblioteca Nacional, Sign.V.E./40-58

fuentes indican una actividad importante de Luis Crespí como predicador, pero ya no tendrá reflejo en la imprenta. Melchor Fuster, uno de los 27 teólogos convocados en la Junta de Teólogos, escribe en su panegírico sobre las grandes facultades como orador del Luis Crespí predicador. Es extraño que Melchor Fuster, que tiene una abundante producción literaria vinculada al sermonario, no hubiera dedicado algún texto defendiendo su posición. En el acta figura su voto favorable a la licitud de las comedias. Fuster, considerado por la crítica un autor importante es un paradigma del mejor conceptismo barroco en la oratoria sagrada, y es un consumado predicador.⁵⁸⁵ En la culminación de su carrera publica un breve y singular método de composición de sermones.⁵⁸⁶ Melchor Fuster es compañero de Crespí en la pavorde donde también ostenta una cátedra de teología, también asistió a la *Junta de Teólogos* de 1649 y votó en favor de la licitud. Sin llegar a brillar a la manera del magistral y excelso Hortensio Paravicino, es un importante predicador. El número de los textos publicados que componen su sermonario, prueba que se trata del predicador más sustancial en la Valencia del XVII. Pero nuestro pavorde predica en ocasiones escogidas y de manera más selectiva, en parroquias y foros de interés para su importante vocación y ascendente social. En un encendido elogio, leído en las honras por el obispo de Orihuela y Plasencia, en exequias celebradas en la catedral de Valencia con el motivo del fallecimiento del valenciano, publicado en 1663, Fuster expone las excepcionales condiciones del finado para la homilía:

⁵⁸⁵ En 1672 aparece una colección de sermones publicadas en León de Francia: FUSTER, Melchor (1607-1681) *D. D. Melchioris Fuster Valentini... Varii conceptus morales praedicabiles: opus non solum verbi Divini Praeconibus*. Lugduni: Sump. Laurentii Arnaud, & Petri Borde in via Mercatoria, 1672. [26], 483, [26] p.; 8º. La fama de este predicador valenciano justifica la existencia de seis ejemplares en las bibliotecas valencianas de este compendio: Biblioteca Pública del Estado en Castellón de la Plana, (dos ejemplares) Sign.CS-BP, 8450 y Sign.CS-BP, 5651. Biblioteca Municipal Serrano Morales, Valencia. (dos ejemplares) Sign.V-BM-SM, 8/186, y Sign.V-BM-SM, 8/174. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica, Sign.V-BU, Y-14/75. Procede de la biblioteca de Fr. Tomás Roca. Este Roca es el mismo censor que aprueba el *Tratado de las Comedias* de Fructuoso Bisbe y Vidal, (Vid. Citación en el epígrafe que hemos dedicado a los *paratextos*). Finalmente hay un ejemplar en la Facultad de Teología San Vicente Ferrer. Sección Diócesis, Valencia, Sign.V-FT, P4, que procede de la antigua biblioteca del Seminario de Moncada (Valencia).

⁵⁸⁶ FUSTER, Melchor. (1607-1681) *Breuiissima methodo de componer sermones euangelicos / que escriuió a un amigo suyo el doctor Melchor Fuster*. Valencia: por Francisco Mestre..., 1681 [6], 14 p.; 4º. Valencia Biblioteca Valenciana. Sign.V-BVAL, XVII/F-167. Además de este ejemplar en Valencia del método de composición de sermones de Melchor Fuster, que se incorpora a la Biblioteca Valenciana, procedente de la colección Nicolau Primitiu, un erudito esencial y que, por su importante legado personal a la biblioteca, ese centro de referencia lleva su nombre, sólo encontramos otro ejemplar disponible en Barcelona y en un volumen facticio. Universidad de Barcelona. CRAI Biblioteca de Reserva, Sign.B-BU, B-72/3/4-1.

“¡Pues qué diremos de su apostólica predicación y oración continua! Es la oración encendida fragua, donde el orador evangélico armas fabrica a la victoria; es la piedra donde afila los aceros para logro de los triunfos. [...] Una breve oración en un ardiente celo, es soplo de fuelles, que esparce luces y centellea más ardores que una multitud de limpias ascuas. Este señor ilustrísimo, venerado predicador apostólico, en nuestro siglo ilustró tanta virtud gloriosamente, postró tanto vicio así alentado, porque entregado a la oración en este empeño...”⁵⁸⁷

El Sermón de las Comedias es una pieza relevante de la producción escrita del pavorde y la única fuente impresa sobre la actividad pública contraria al teatro. No encontramos más textos publicados de Crespí contra las comedias, subgénero en el que nunca volverá a prodigarse como autor, descontada la *Retractación* al resultado de la Junta de Teólogos, que formalmente no es un sermón, sino un documento notarial en el que retira su conformidad al acta de la Junta. Este acto de contrición será publicado por primera vez en Madrid,⁵⁸⁸ probablemente a expensas del propio autor y con edición limitada. También la incorpora su biógrafo oficial Fray Tomás de la Resurrección en 1663 en *Vida del Venerable y apostólico prelado...* Este documento es un texto paralegal y ante todo es un posicionamiento político, con el propósito principal de hacerse de notar y desmarcarse de la posición oficial acordada en Valencia en favor de las comedias, mediante una apostilla legal. Una nota discordante en la partitura de un trabado consenso político-teológico, acordado por la ciudad en aras de la necesaria reapertura de la Olivera.

Al ver la letra impresa con las firmas, el 6 de septiembre de 1649, Crespí decide firmar un instrumento público ante el notario de Valencia Francisco Navarro y concluye en que nadie debe seguirle cuando se equivoca, sino cuando

⁵⁸⁷ FUSTER, Melchor. (1607-1681). *Elogio en las honras, y exequias que la Santa Metropolitana Iglesia de Valencia... dedicó al... Señor Don Luis Crespí de Borja, Obispo de Plasencia... / díjole el Doctor Melchor Fuster, Canónigo Magistral de aquello, celebrando de Pontifical... Don Martín López de Ontiveros su meritísimo Arzobispo...* En Valencia: por Geronimo Vilagrassa, 1663. Biblioteca Histórica. Universidad de Valencia, Sign.BH Var. 213 (1), pág. 13. Un segundo ejemplar en Valencia. Biblioteca Valenciana, Sign.V-BVAL, XVII/1701 (13)

⁵⁸⁸ CRESPI DE BORJA, Luis (C.O.) (1607-1663) *Retractacion de la firma del Doctor D. Luis Crespí de Borja, Presbitero de la Congregacion del Oratorio de S. Felipe Neri... En el papel que anda impresso en favor de las Comedias.* En Madrid: por Domingo Garcia y Morrás..., 1649. Real Colegio Seminario de Corpus Christi, Valencia. Sign.V-BCCC, GM/566(10) Un documento excepcional, único ejemplar disponible y que prueba el interés de Crespí por hacer llegar su posicionamiento ante la corte y los consejos reales, discordante con la opinión de la ciudad y las religiones, excepción hecha de los jesuitas. Si lo mando imprimir en Madrid, en buena lógica debió intentar distribuir a través de los oratorianos su *Retractación* para intenta destruir el efecto del dictamen de la junta.

se enmienda y la firma de su mano en la congregación oratoriana de Valencia. Crespí tomó la prudente decisión de no publicar en Valencia la *Retractación* en esos días cruciales de septiembre. La batalla estaba perdida y no contaba ni siquiera con apoyo familiar en este posicionamiento. Su desafío a los políticos de la ciudad ya había llegado bastante lejos. La *Retractación* aparece publicada en la imprenta García y Morrás de Madrid en el mismo año 1649, esto es indicio de que quizás Luis Crespí quiso hacer llegar ante los consejos reales su posición disidente, intentando de esta forma poder neutralizar (sin éxito) el dictamen de la Junta de Teólogos ante la corte. Por lo tanto, este documento es importante por su enfoque radical. Intentada el autor esclarecer su ambigua posición, pero no tuvo repercusión directa en la controversia y no está probado que la *Retractación* aportase una toma en consideración ante aquellos que tenían que valorar la reapertura de la casa de la Olivera, una decisión tardía aprobada en Madrid.

Se acoge a San Agustín para justificar que nadie le puede culpar por corregir sus faltas.⁵⁸⁹ Como parece que no ha dicho todo lo que hubiera querido decir en la Junta intenta suplir la que considera falta de tino, con el recato al admitir sus carencias: “Pero quien no pudo tener la primera parte de la sabiduría, debe tener la segunda de la modestia.”⁵⁹⁰ Crespí está profundamente arrepentido de haber firmado el acta de la Junta, y quiere por medio de esta *Retractación* enmendar la situación, método empleado para asumir sus fallos, sin menoscabo de que se equipara a las formas empleadas por San Agustín:

“No pude borrar como deseé con mi sangre, lo que firmé con mi pluma. Quiero hacer con este papel, lo que deseó San Agustín con sus retractaciones, enmendando por este camino, lo que dicho una vez no pudo revocar. Y pues el santo retracta con tan viva ponderación sus defectos, aun leves, bien se me puede permitir, que yo le siga retractando lo que en mi juicio es un gran yerro.”⁵⁹¹

Crespí recuerda que siempre ha predicado contra la licitud de las comedias y que como tal se presentó y lo dijo ante la Junta del 26 de agosto. Admite haber

⁵⁸⁹ “Pero nadie como dijo San Agustín en el prólogo de sus retractaciones, pienso, que me culpara porque corrijo mis yerros.” Crespí DE BORJA, Luis. *Respuesta a una consulta...op. cit.* pág. 64

⁵⁹⁰ *Ibidem*, pág. 64.

⁵⁹¹ *Ibidem*, pág. 64

firmado el acta de la *Resolución*.⁵⁹² Entrando de lleno en la discrepancia entre el dictamen y el resultado palpable en la publicación del mismo establece que en el documento impreso se admiten las comedias siempre que no sean “muy” torpes y “muy” provocativas”. De donde se colige que las comedias que no son “muy” torpes, aunque no lo fueran en grado sumo, se deben admitir, siempre que no sean las más frecuentes entre las que se usan (*ut plurimum*) se aceptan en la Junta como honesto alivio y recreación, y para su forma de pensar nada hay más lejos de la verdad. Se retracta porque no puede eludir el hecho de que todo esto se trató y quedó reflejado por escrito y su firma puede dar motivo a entender que en realidad acepta este planteamiento erróneo y permisivo.

“Y aunque pudiera decir, que nada de esto se resolvió en la junta referida; y alegar otras razones, que bien entendidas me sirvieran de disculpa. No quiero disculparme, sino retractarme: porque aquella firma mía puede dar ocasión a esta mala inteligencia.”⁵⁹³

En función de este posicionamiento Crespí decide que no puede sino retirarse del consenso formalmente, decide revocar su consentimiento y anula su firma. Y se mantiene en todo lo dicho por los santos y los doctores:

“... que la verdadera y Católica Doctrina de todos los Santos y doctores es, que las Comedias, en que se mezclan cosas torpes, aunque no sean muy torpes, no son lícitas, ni se pueden, ni se deben admitir, como honesto alivio y recreación.”

D. Luis considera que es imposible reducir las comedias a un estado en el que no tengan incluidas cosas torpes y provocativas, por mucha vigilancia a la que se les someta y alude al doctor Moure,⁵⁹⁴ conocido teólogo portugués como referencia de autoridad. Recuerda la controversia en época de Felipe II, a la que nos hemos referido brevemente, en la que se adoptó la prohibición por un breve

⁵⁹² “Después firmé un papel cuyo título es: “Resolución de lo que se decretó en la Junta del Hospital General” Ibidem, pág.64

⁵⁹³ Ibidem, pág. 65.

⁵⁹⁴ Pensamos que Crespí alude a una famosa teología moral del doctor Moure, un portugués que fallece en 1646. De esta obra hay numerosas ediciones desde su aparición en 1613. Vid. MOURE FERNANDES, Antonio. *Examen theologiae moralis: medullam omnium casuum conscientiae summatim complectens .../ authore Antonio Fernandez de Moure ...* Editio nouissima. Lugduni: sumptibus Claudii Lariot ..., 1627. Castellón, Biblioteca Pública del Estado en Castellón. Sign. XVII/1090.

espacio temporal⁵⁹⁵ y siente que las comedias “no se deben conducir a Valencia, ni permitir en ninguna parte de la cristiandad.” Se adelanta en justificar su rapidez en proceder responder con la *Retractación* y sigue acogido a San Agustín que tampoco dilataba el tiempo en retractarse de las suyas y no quiere que a él le pueda pasar lo mismo. Pide perdón a todos los que se puedan llamar a escándalo por haber firmado en primera instancia:

“...Y así me retracto pidiendo perdón a todos los que con ella haya podido ocasionar a escándalo: porque fue permisión de Dios, que al firmar no reparase en lo que después que la he visto impresa he reparado, para que delante su divina majestad me humillase y delante de todo el mundo lo retractase.”

Tenemos que incluir una mención especial al posicionamiento de Fray Tomás de la Resurrección, biógrafo oficial de Luis Crespí y su más convencido apologista. Fray Tomás, de la orden trinitaria redención de cautivos, escribe un voluminoso trabajo sobre la vida del oratoriano titulado *Vida del Venerable y apostólico prelado...* en el que hay un capítulo del que hemos dado noticia. La biografía de Crespí se publica en Valencia en 1676. Es un hecho destacable que la retórica encendida de Fray Tomas, en algunos pasajes un delirio culterano, que supera en radicalidad y vehemencia a la escritura del propio personaje biografiado, protagonista de la *Controversia* valenciana y conocido por su posición, ya de por sí beligerante en extremo, pero también es un teólogo mucho mejor preparado. Vemos un pasaje del capítulo dedicado a la *Controversia* en Valencia. El trinitario se explaya al considerar la profusión de las comedias:

“Es este liviano ejercicio el veneno de la juventud, tan mortal enemigo de la castidad, y modestia en los hombres, como en las mujeres. Es escuela en donde aprende la mocedad de la república, el arte universal de todos los vicios, paliados con el nombre que les quiere imponer el engaño. Llamase la descompostura, que en ellas se representa bizarría, la desenvoltura donaire, la liviandad entretenimiento, la insolencia desahogo, el escándalo ingenio, la mentira artificio; y de esta suerte en estas vanas apariencias, los vicios reales, y verdaderos, se disfrazan con los nombres de acciones indiferentes, que sirven de recreación à la república para evitar mayores inconvenientes en ella.”⁵⁹⁶

⁵⁹⁵ “Y porque en una consulta que se hizo al rey Felipe II, por las personas más graves de aquellos tiempos, sobre esta materia, se le representó a su majestad esto mismo, dando por imposible otro remedio, que el quitarlas del todo...” CRESPI DE BORJA, Luis. *Respuesta a una consulta sobre si son licitas...* op. cit. pág. 65

⁵⁹⁶ Vid. DE LA RESURRECCIÓN, Tomás de. *Vida del Venerable y apostólico prelado...* op. cit. Capítulo XXXXI, pág. 284.

El sermón como estrategia discursiva es un tratamiento efectivo que, actuando por capilaridad, influye en el ánimo de las gentes al afear conductas en público. Los predicadores hacen un despliegue de divulgación de los males que comporta el teatro en toda la república. De hecho, la polémica se mantiene viva porque los predicadores, incluso en momentos de tregua de los tratadistas o de los cabildos, atacan tenazmente desde los púlpitos. Centrando esta cuestión la prédica alcanza su mayor grado de intimidación con ciertas prácticas vinculadas a las misiones populares, un ejercicio de evangelización que llega a poner en las fauces de grupos organizados misioneros que tiene una estrategia escénica que necesita del estudiado efectismo en varias jornadas para inducir a la catarsis a las poblaciones, sometidas a un clima de éxtasis cuando la misión inunda los espacios públicos y toca a rebato contra el pecado. Replican así o adaptan con éxito las técnicas teatrales en sesiones colectivas ineludibles para la feligresía que aseguran el rechazo (cuanto menos temporal) de las compañías de cómicos de la legua, con una vuelta asumida a la moralidad de las costumbres cristianas:

“Junto a estos canales impresos de la polémica existió otro, fundamental, que mantuvo abierta la discusión y que fue el que, capilarmente, llegó a la calle; me refiero a la predicación; las misiones de Fray José de Cádiz o las del Padre Posada, encendían los ánimos e inclinaban las voluntades de los Cabildos hacia la prohibición.”⁵⁹⁷

⁵⁹⁷ Vid. ROLDÁN PÉREZ, Antonio. “Polémica sobre la licitud del teatro: actitud del Santo Oficio y su manipulación”, en: *Revista de la Inquisición: (ejemplar dedicado a la intolerancia y derechos humanos)*, nº 1, 1991, págs. 63-104.

2.10. EL MANUAL DE CONFESIÓN: LA CURA DE ALMAS

“Además de esto, en dichas materias, nacen varias e infinitas circunstancias, por cuya diversidad se debe variar el juicio en sus resoluciones, de tal manera, que apenas se puede dar regla general en dichas materias morales, que en particulares casos no se deba admitir excepción de ella. Finalmente, las dichas resoluciones de los tales predicadores causan tales escrúpulos en las conciencias de los hombres sencillos y les inquietan de manera, que en cosa alguna no hallan firmeza ni seguridad, porque de todo dudan si es pecado.”

Fray Acacio March de Velasco, *Resoluciones morales, dispuestas por el orden de las letras del alfabeto*, Valencia, 1656.

El manual de confesión es un libro para iniciados, destinado para el uso de los investidos con los hábitos y han sido autorizados por el ordinario del lugar. Desde el Concilio de Trento se exige un mínimo de formación teológica, aunque sea elemental, pues el estándar de la formación del clero atraviesa un deterioro acusado en la entrada en la Edad Moderna, como queda manifiesto en la preocupación tridentina por la formación del clero y la administración de la confesión. La administración de los sacramentos es preocupación fundamental y entre ellos destaca la cura de almas. Aunque algunos manuales de confesión lleguen a ser famosos, —mejor dicho, notorios— no son estos libros de una lectura generalizada. Están orientados a la labor pastoral de presbíteros y clérigos regulares, autorizados para administrar la confesión por el ordinario del lugar. Es siempre un texto severo y de asentada teología moral, aprobado y escrutado por la curia. Si no llega a la categoría de tratado, cuanto menos es un compendio elemental de los dilemas que suscitan la praxis diaria de una inquietante moralidad cristiana,⁵⁹⁸ que intenta dar respuesta universal a todos los problemas (las dudas son cuantiosas) que suscita el sacramento de la confesión. El clero necesita una orientación y a poder ser, resolviendo la casuística caso por caso. Los manuales de confesores contemplan la posibilidad de que exista el riesgo de duda acerca de la licitud de ciertas cuestiones, como señala (1594) el portugués Manoel

⁵⁹⁸ MORGADO GARCÍA, Arturo Jesús. *Pecado y confesión en la España Moderna: Los manuales de confesores*, Trocadero: Revista de Historia Moderna y contemporánea, 1996-1997, nº 8 y 9, pág. 123.

Rodrigues.⁵⁹⁹ Fue un teólogo franciscano notable, afincado en Salamanca, que escribía en un manual consumado, la *Summa de casos de consciencia*:

“Guárdese el confesor de condenar por pecado mortal lo que no sabe cierto si lo es antes en las cosas dudosas lléguese a la parte más segura y en las dificultosas sepa dudar... Que atravesándose en la confesión algún caso en cuya determinación hay pareceres contrarios de doctores graves de los cuales unos sigue el confesor y otros el penitente...”⁶⁰⁰

La práctica de la confesión personalizada para los fieles, incluso fuera del recinto del templo y con mayor dedicación cuanto mayor peculio puede asignar la familia a este menester, excede más allá del confesionario en el templo, entre los siglos XVI y XVIII, y está muy centrada en el control riguroso del universo interior doméstico de las mujeres y que estuvo dominado en el desempeño por determinadas órdenes religiosas.⁶⁰¹ En ocasiones el manual de confesión es un libro de guía espiritual y otras un recurso de urgencia, ante un dilema moral que parece irresoluble. Se trata de salvar las deficiencias en la formación del clero, en especial el caso del sacerdote rural que en época *postridentina* preocupa por sus graves carencias. En espacios urbanos se trata de ejercer con rigor y disciplina el control social y la conformación de la conciencia cristiana. La confesión, como práctica sacramental, está en el siglo XVII en una dilatada fase de codificación después de la reflexión y la normativa de obligado cumplimiento que aporta el Concilio de Trento, cuya doctrina parece condicionada por criterios en apariencia divergentes. La adecuación al espíritu de la contrarreforma se abre paso entre un intrincado sistema moral, generado a partir de la casuística, como método de posible resolución. Los teólogos intentan dar una pauta estricta a los confesores mediante un sistema enciclopédico de casos potenciales de dilemas que se pueden producir. Es un tema bien estudiado por la historiografía y que a nosotros interesa por cuanto el manual de confesión se ocupa de la comedia. Pecado, en la acción

⁵⁹⁹ La crítica, con evidente falta de rigor, nombra al franciscano portugués Manoel Rodrigues por el apelativo Rodríguez Lusitano, como si fueran sus apellidos y a su libro como la “suma” cuando su manual de confesión está publicado en castellano, incluyendo el vocablo latino *Summa* en su título.

⁶⁰⁰ RODRIGUES, Manoel. (O.F.M.) (1545-1619) *Summa de casos de consciencia, con advertencias muy provechosas para confesores: con un Orden Judicial a la postre en la qual se resuelve lo mas ordinario de todas las materias morales / compuesta por P.F. Manuel Rodriguez Lusitano*. En Salamanca, por Juan Fernandez, 1594. [16] 746 p.; 4º.

⁶⁰¹ Cfr. RICO CALLADO, Francisco Luis. *La práctica de la confesión en la España Moderna a través de la actividad de las órdenes religiosas*. Studia histórica: Historia Moderna, nº34, 2012 (Ejemplar dedicado a: *Perspectivas del mundo urbano (siglos XV-XVII)*), págs., 303-330.

teatral, ya por la versatilidad de la palabra, debe de haber, y en la danza, por el imposible control de la gestualidad de los cuerpos, resulta más pecado todavía. Durante la Ilustración y el final de Antiguo Régimen el marco de las conductas consideradas pecaminosas sigue en pleno debate.⁶⁰² Tienen especial importancia para nuestro interés los catálogos de pecados cometidos por las mujeres, asunto que ha estudiado Isabel Muguruza.⁶⁰³ Partiendo desde un contexto de literatura didáctica y moral que invade las imprentas con libros de materia confesional, impulsados por la Contrarreforma. La autora ejemplifica pecados cometidos por el impulso sexual. Libro radical, llamando las cosas por su nombre y sin subterfugios, siempre en estado creciente, profusamente reeditado, *Manual de confesiones y penitentes de Martín de Azpilcueta*, donde el tratamiento de las mujeres se omite o se suaviza, en tanto que víctimas pasivas de la violencia sexual de los varones.⁶⁰⁴ Azpilcueta se muestra mucho más comprensivo con las mujeres sin duda. La reprensión reservada para los hombres es dura e inequívoca, puesto que los varones son considerados por el autor sujetos activos potenciadores del pecado. Especialmente duro se muestra con los eclesiásticos, vemos aquí como explica la diferencia entre el clérigo concubinario y el fornicador:

“Dijimos concubinario o fornicario porque para efecto de ser suspenso de los sacramentos y ser evitado en las cosas divinas, lo mismo es del fornicador notorio vago, que horas anda con unas, horas con otras, que del que tiene alguna especial, aunque más difícil es de probar el vago que el asentado. Ni se espante nadie de tales penas, porque el sacerdote amancebado o fornicario, aun oculto,

⁶⁰² Cfr. ORREGO GONZÁLEZ, Francisco. *La administración de la conciencia: cultura escrita, confesión e ilustración en el mundo católico hispano a fines del Antiguo Régimen*. Tesis doctoral dirigida por Enrique Martínez Ruiz (dir. tes.). Universidad Complutense de Madrid (2014).

⁶⁰³ MUGURUZA ROCA, María Isabel. “Género y sexo en los confesionales de la contrarreforma. Los pecados de las mujeres en el *Manual de confesiones y penitentes de Martín de Azpilcueta*,” en: *Estudios humanísticos*. Filología, n° 33, 2011, págs. 195-218. Vid. pág. 196 “Su texto llegó a ver ochenta y una ediciones entre 1553 (primera edición en Coimbra) y 1625, treinta y ocho de ellas en latín y las demás en castellano, portugués e italiano, y fue manual de estudio en los seminarios diocesanos erigidos entonces por mandato del Concilio de Trento por lo que no cabe duda de que fue uno de los confesionales más representativos e influyentes del periodo contra reformista. Su autor, Martín de Azpilcueta, fue asimismo un hombre respetado en la vida política y eclesiástica de su época, al que tanto Felipe II como el rey de Portugal Juan III tuvieron como consejero.”

⁶⁰⁴ AZPILCUETA, Martín de. (C.R.L.) (1492-1586) *Manual de confesores y penitentes ... / compuesto antes por un religioso de la orden de Sant Francisco ... y despues ... por el ... doctor Martin de Azpilcueta. Y agora ...tan reformado ... que puede parecer otro*. Conimbrica : Ioannes Barreirus et Ioannes Alvarez, 1553. [8], 564, [20] p.; 4º. Biblioteca de Castilla-La Mancha. Biblioteca Pública del Estado en Toledo, Sign. TO-BCM, 3726. No hay ningún ejemplar disponible en el País Valenciano de esta primera edición portuguesa. A esta edición prínceps de Coimbra le siguen, en sucesivas ediciones en castellano y latín numerosas adiciones del catálogo de pecados en vida del autor. Así cabe considerar este manual de confesión de Azpilcueta, un consumado ejemplo de articulación de catálogos de pecados y su tratamiento mortal y venial en permanente construcción.

que sin propósito de nunca tornar a ello se confiesa y celebra, tres pecados mortales comete: el primero no echar de sí la manceba o fornicaría, que es muy grande y propinqua ocasión de pecar; el segundo, recibir la absolución en pecado mortal; el tercero osar celebrar y recibir tan santo sacramento en tan sucio estado. [...] que si muriesen en tal pecado público no se habían de enterrar en sagrado. Lo cual se debe notar para los que mueren teniéndoles la candela las mancebas desvergonzadas.”⁶⁰⁵

El probabilismo es una tendencia filosófica y moral predominante en la casuística de la confesión durante el barroco, fue revisada y sometida a crítica en el siglo XVIII.⁶⁰⁶ La inercia condujo en el sacramento de la confesión a seguir la opinión teologal más favorable para el creyente (y pecador), con la elección de aquellos veredictos morales que pudieran ser probables (más laxas) en el caso de cualquier dilema moral. El veredicto es así incierto y por consiguiente falible. El probabilismo fue catalogado por primera vez (con un índice copioso) en un manual de confesión: *Breve instrucción de como se ha de administrar el sacramento de la Penitencia*, (1580) por el dominico Bartolomé de Medina.⁶⁰⁷ El manual dominico fue publicado en España con gran despliegue editorial.⁶⁰⁸ Este al que aludimos es una muestra de la falta de criterio estable y definido en materia de confesión, que evoluciona desde una posición iracunda hacia un lento proceso de tratamiento hacia la reflexión auspiciado por el racionalismo y la Ilustración.

Creemos interesante ejemplificar la controversia del teatro con un pasaje integrante de un manual de confesión valenciano. Es el caso de Fray Acacio March

⁶⁰⁵ AZPILCUETA, Martín de. *Manual de confesores y penitentes...* op. cit. capítulo 25, pág. 565. Aparece citado por MUGURUZA ROCA, María Isabel. *Género y sexo en los confesionales de la Contrarreforma...* pág. 211.

⁶⁰⁶ Cfr. RICO CALLADO, Francisco Luis. *La polémica sobre el probabilismo y los desencuentros sobre su uso en la Compañía de Jesús a través del estudio de dos autores: Pedro de Calatayud (1689-1773) y Jerónimo Dutari (1671-1717)*. Cuadernos Dieciochistas, n.º. 17, 2016 (*Ejemplar dedicado a: Arquitectura y urbanismo en la España de la segunda mitad del Siglo XVIII*), págs. 297-328

⁶⁰⁷ Cfr. DE MEDINA, Bartolomé. *Breve instruction de como de administrar el sacramento de la penitencia: dividida en dos libros c-opuesta por F. Bartolome de Medina..., de la orden de S. Domingo*. En Huesca. Por Joan Perez de Valdivieso, 1579 247 [6], h.; 8º. Biblioteca Nacional de España. Madrid, Sign.M-BN, R/5905. Ex libris: Lupericio Leonardo de Argensola. Es sorprendente que Lupericio, notable dramaturgo, posea en su inventario este manual de confesión como referente, tal vez para consulta pertinente en su escritura teatral y no incurrir en problemas dogmáticos.

⁶⁰⁸ Es sorprendente la cantidad de ediciones del manual de confesión de Bartolomé Medina. A cada edición mejorada, aumentando de manera paulatina el catálogo de los pecados (inacabables) descritos en sus índices y que suman en la medida en que avanzan las ediciones: En Salamanca, 1579, 1580, 1582 y 1583. En Zaragoza, 1580. En Pamplona, 1581. En Lisboa, 1582. En Toledo, 1585. En Barcelona, 1589, 1596 y 1604. En Alcalá, 1593. En Valladolid, 1602. (Nota del autor)

de Velasco.⁶⁰⁹ Teólogo dominico y miembro destacado de la Junta de Teólogos de Valencia de 1649, del que tenemos certeza en cuanto a su participación, pues el acta o dictamen de la junta así lo acredita⁶¹⁰ Participó con el voto favorable a las representaciones, tal como la ciudad pedía y necesitaba. Longevo, Acacio nace en Valencia en 1586 y fallece con ochenta años en la ciudad de Alicante, en 1665, en el transcurso de una visita pastoral. Era hijo del ciudadano Francesc March, un diputado de la *Generalitat*. Toma el hábito de los dominicos en 1603. Se doctoró en Artes y Teología en la Universidad de Valencia, donde ganó una cátedra, e imparte filosofía moral durante largo tiempo. En el momento de celebración de la junta ya está jubilado como docente, se le nombra en el acta por su acreditación como “dos veces prior del Convento de Predicadores.”⁶¹¹ Teólogo celebrado en vida por merecida fama, según afirma el compilador Vicente Ximeno en el tomo segundo de su famoso catálogo de escritores valencianos.⁶¹²

Fray Acacio March recibía en el convento de Predicadores de Valencia gran número de consultas presenciales y por carta, sobre materia de moral y ética. Fue confesor de un virrey del reino de Valencia, el marqués de los Vélez. Definidor y vicario general de la provincia de Aragón de la orden dominicana. Sucede al propio Luis Crespí en el obispado de Orihuela, el oratoriano pasaría a la sede episcopal extremeña de Plasencia.⁶¹³ Cuando llega a la sede orcelitana Acacio decide publicar en Valencia su manual de confesión en 1656, siete años después del encuentro en la Junta de los 27 y con esta tipología textual, será la forma elegida para enmendar la plana a Crespí sobre el asunto de las comedias. En 1660 Acacio toma posesión de la sede episcopal de Orihuela, donde ejerce su labor pastoral hasta su fallecimiento, acaecido cinco años después en una visita pastoral a Alicante. “Ocupa el duodécimo lugar en el episcopologio orcelitano.” De su labor pastoral en la sede se sabe con seguridad que “celebró el tercer sínodo oriolano,⁶¹⁴ en 29 de abril de 1663.” Intervino como mediador, en su calidad de

⁶⁰⁹ ORIHUELA, DIOCESIS. *Biografías de los reverendísimos e Ilmos. Sres. Obispos que han gobernado y regido la diócesis de Orihuela, desde el día en que ella fue erigida, la silla episcopal desmembrada de la de Cartagena*. [S.L: s.n.], Murcia, Folletín de La Crónica. 1856, y Orihuela, 1886, págs. 23-24. Archivo Municipal de Murcia, Biblioteca Auxiliar. Sign.1-B-4(11), págs. 23-24.

⁶¹⁰ HOSPITAL GENERAL Y REAL. VALENCIA. *Resolución de lo que se decretó...* op. cit, pág. 2.

⁶¹¹ *Ibidem*, pág. 2.

⁶¹² XIMENO, Vicente. *Escritores del Reyno de Valencia...* op. cit. pág. 383

⁶¹³ ORIHUELA, DIOCESIS. *Biografías de los Reverendísimos...* op. cit., págs. 23-24.

⁶¹⁴ MARCH DE VELASCO, Acacio. (O.P.) *Sínodo Oriolano tercera...: gobernando la Iglesia... P. Alejandro VII... / por... Fray Acacio March de Velasco...* En Murcia: por la viuda de Felipe Teruel,

prelado, en una revuelta anti señorial (de componente fanática y odio al extranjero) que tuvo lugar en Elche, para impedir el asentamiento del nuevo señor de la ciudad del *Misteri*, un noble portugués exiliado, el duque de Maqueda.⁶¹⁵

Decimos que Acacio March de Velasco es autor de un libro pastoral de teología moral relevante, que tiene la función adicional de manual de confesión: *Resoluciones morales, dispuestas por el orden de las letras del alfabeto...*⁶¹⁶ En este tratado, pensado para confesores, se responde a una multitud de cuestiones teologales. El primer tomo, publicado en Valencia en 1656, se vende en el propio convento de la orden de predicadores, lo que puede ser indicio de que esta edición corre a cargo del cenobio valenciano y parece por la regularidad de la aparición de los dos tomos en una secuencia de apenas dos años (1656-1658) que el autor cuenta con los pronunciamientos favorables de la provincia de los dominicos en vistas a la difusión de esta obra. En 1658 y en la misma imprenta valenciana de Jerónimo Villagrasa, aparece el tomo segundo, que completa la obra.⁶¹⁷ Esta vez la publicación corre a expensas del mercader de libros Claudio Macé, eso podría ser indicio de que el tratado ha tenido éxito suficiente entre confesores, párrocos, y doctores, ya no es necesaria la inversión de la orden de predicadores para impulsar el manual.

[s.a.] Palma de Mallorca. Biblioteca Pública del Estado. Sign.Mont.727(3) Ex-libris ms.de los Capuchinos de Mallorca (1829)

⁶¹⁵ El Duque de Maqueda, noble portugués, exiliado después de la secesión lusa de 1640, tuvo que hacer frente a una revuelta popular de componente xenófobo al heredar el marquesado ilicitano. Raimundo de Lancaster y Cárdenas Manrique de Lara (1631-1666), IX marqués de Elche, otorgado en 1660, VIII duque de Maqueda y IV duque de Aveiro en Portugal, marqués de Montemayor, barón de Aspe, de Planas y de Patraix. En 1665 fue promocionado a Capitán General de la Mar Océana, participando desde Cádiz en algunas misiones contra los portugueses. Vivía en Portugal al producirse la escisión portuguesa de 1640. Vid. AMPELIO, Alonso y LÓPEZ, Julio de Atienza, Barón de Cobos de Belchite, Conde del Vado Glorioso, Vicente de Cadenas y Vicent. *ELENCO DE GRANDEZAS y Títulos Nobiliarios Españoles*. Instituto "Salazar y Castro", C.S.I.C. Madrid, Editorial Hidalguía, 1961. Publicación anual actualizada.

⁶¹⁶ MARCH DE VELASCO, Acacio. (O.P.) (ca. 1585-1665). *Resoluciones morales, dispuestas por el orden de las letras del alfabeto, resueltas brevemente con la claridad posible y muy útiles para un perfecto confesor y para un verdadero penitente de cualquier calidad y estado que sea / compuestas por...* Fr. Acacio March de Velasco, de la Sagrada Orden de Predicadores... tomo primero... En Valencia, por Geronimo Villagrasa: véndense en Predicadores, 1656. Valencia. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sig.: Y-10/61.

⁶¹⁷ MARCH DE VELASCO, Acacio (O.P.) (ca. 1585-1665), *Resoluciones morales: dispuestas por el orden de las letras del alfabeto, resueltas brevemente con la claridad posible y muy útiles para un perfecto confesor, y para un verdadero penitente de cualquier calidad y estado que sea / compuestas por...* Fr. Acacio March de Velasco de la... Orden de Predicadores...; tomo segundo. En Valencia: por Geronimo Vilagrasa: a costa de Claudio Macé mercader de libros, 1658. Valencia. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign.Y-10/62.

Dispuesta en la letra C, del primer tomo encontramos la *Resolución moral número I.83*, relativa a la cuestión de las comedias. De la lectura del texto, una publicación ulterior a la celebración de la Junta de Teólogos, (siete años) se desprende que esta razonada exposición es la base argumental que, en esencia, habría defendido en su día en su turno de palabra con los teólogos de Valencia. Desconocemos la existencia de actas previas de deliberación, de la Junta, si es que las hubo. Es posible que la premura indujese a los organizadores a atender las peticiones de palabra que los teólogos sin levantar actas de las deliberaciones y si sale aprobado el mismo día de la convocatoria eso indica que se procedió de manera fulminante para aprobar la resolución del que existiría un borrador previo. Una jornada no incita a pensar en que pudieran existir más documentos de la Junta y si los hay no los hemos encontrado. Es por esta razón que el texto de Acacio March reviste gran importancia. Por su posicionamiento personal, que atiende a un razonamiento ponderado de asentada teología moral, empleando la lógica filosófica como a método de trabajo argumentativo.

La *Resolución I.83* de Fray Acacio March es la respuesta, tan prudente y tardía al Sermón de las Comedias Crespí. De entre todos los textos que son respuesta al pavorde valenciano, esta resolución moral de Fray Acacio es la más acreditada por su conocimiento de la materia y mejor fundada en teología de entre todos los textos que responden a la intervención inicial del oratoriano en la controversia valenciana.⁶¹⁸ En el análisis de la disputa y a falta de las posibles actas de las reuniones previas o bien, correspondencia preparatoria entre los convocados. También por la ausencia de razonamientos previos a la Resolución de los congregados en la Junta, este texto es tan importante como categórico. Las *Resoluciones morales* que contiene el libro de Acacio March atienden a un

⁶¹⁸ El dominico espera prudente para contestar a Luis Crespí, siete años después (1656) de la cita en la parroquia de San Juan del Hospital que les reúne en la Junta de Teólogos de 1649, con motivo de la controversia valenciana, y lo hace en el contexto más amplio de este tratado de moral cristiana que no es sino un manual de confesión. Por su interés, dado que la Resolución moral de Acacio March nunca ha sido reeditada desde la primera y única edición de 1656, la hemos incluido íntegra en el apéndice documental de esta investigación. Como confrontación a la disputa planteada por el oratoriano en la Junta de Teólogos es un documento necesario, para valorar la postura de los teólogos favorables a las comedias, ya que la documentación de la asamblea teológica del 26 de agosto de 1649 no hay más documentos que el dictamen publicado favorable al teatro.

esquema estable, respondiendo en todos los casos a la pregunta formulada en el encabezamiento:

“Resoluciones pertenecientes a la letra C. Comedias. Pregúntase: ¿Si es lícito componer, imprimir comedias, leerlas, representarlas, ir las a ver y oír y tomar estipendio los representantes y tener este oficio en la república? ⁶¹⁹

Aunque las *Resoluciones morales* es su obra capital, Fray Acacio publica también una pastoral sobre actualización de constituciones, decretales y bulas del pontífice Alejandro VII, en relación con el dogma de la Inmaculada Concepción. Al igual que Crespí, su antecesor en la diócesis oriolana, “sugeto de mucha aprobación en vida y doctrina”, embajador extraordinario de Felipe IV en el Vaticano para la definición del dogma, Acacio colabora con la difusión del culto a la Inmaculada y debe estar al corriente (1662) de la publicación de las nuevas *Constituciones*, como resultado de la embajada extraordinaria de Crespí. La preocupación inmaculista,⁶²⁰ presente en la obra de los teólogos valencianos en el siglo XVII, tal como señala Emilio Callado.⁶²¹ Crespí, a la sazón ya en posesión del obispado de Plasencia, es uno de los más autorizados en la relación intensa que mantienen Valencia y la Inmaculada, en un contexto general de movilización mariana que busca la definición del dogma, un amino inacabable.

Cotarelo en *Controversias*, incluye una breve noticia del obispo Acacio.⁶²² El erudito incluye transcrito el texto de la Resolución I.83. Indica que el dominico se mantiene en los límites de la doctrina tomista, pero sin estrecharlos, como argumentos favorables a las comedias, asumiendo la necesidad de la autorización y la consideración de acto indiferente, cuestión ésta que justifica y resuelve desde el punto de vista teológico la disputa. Otros autores favorables mantienen una perspectiva más tibia o ambigua. Este planteamiento del dominico le ocasiona

⁶¹⁹ MARCH DE VELASCO, Acacio, *Resoluciones morales: dispuestas...*, op. cit. Tomo I. Comedias. Resolución I.83.

⁶²⁰ MARCH DE VELASCO, Acacio. Orihuela (Diócesis). Obispo (1660-1665) Alejandro VII, Papa (1599-1667) *Nos don fray Acacio March de Velasco... obispo de Orihuela... Hacemos saber que... Alejandro... Papa VII, por su amor paternal, para extinguir los muchos escándalos, ofensas de Dios... que hasta hoy se han originado acerca de la Inmaculada Concepción... ha innovado y ampliado las Constituciones, Bulas y Decretos de sus predecesores...* Texto fechado en Orihuela: 1662. Orihuela. Biblioteca Pública del Estado en Orihuela “Fernando de Loazes”. Sign.20719.

⁶²¹ CALLADO ESTELA, Emilio. *Sin pecado concebida. Valencia y la Inmaculada en el siglo XVII*. Valencia, Diputació Provincial València, Institució Alfons el Magnànim, 2012. [la intervención de Luis Crespí en la cuestión inmaculista entre las págs. 151-254. “Don Luis Crespí de Borja sugeto de mucha aprobación en vida y doctrina.”

⁶²² COTARELO Y MORI, Emilio. *Bibliografía de las Controversias...*, op. cit., pág. 429

“acres censuras de los impugnadores.” aún después de su fallecimiento en 1660. Por su utilidad incluimos una apostilla de Cotarelo⁶²³ a la Resolución I.83 de March:

“En el tomo I, Resolución 83, se queja [Fray Acacio March] de la guerra que los predicadores en general hacían al teatro, considerando su asistencia a él como un grave pecado mortal, ocasionando así el retraimiento de muchos a una diversión honesta y el consiguiente perjuicio de los hospitales, que se sustentaban con las limosnas que producía la comedia. En lo demás sostiene que es lícito verlas, ejecutarlas, dar dinero para ellas, siempre que no contengan cosa alguna pecaminosa.”

En la teología moral es inevitable utilizar fuentes de autoridad para anclar el planteamiento de cada publicista. Estas razones, que parecen irrefutables se encuentran diseminadas en la patrística y en los teólogos de la época medieval, moderna o contemporánea al autor. En la Resolución I.83 Fray Acacio se apoya, o bien rebate, la opinión de varios tratadistas: el jesuita Jaime Albert⁶²⁴ del que cita su sermón de 40 páginas titulado *Circuncisión de Comedias*, publicado en Lérida en 1629. Alude a San Agustín y Aristóteles en la *Ética a Nicómaco*. Del teólogo portugués Agostino Barbosa reseña *De officio et potestate Episcopi*.⁶²⁵ Acacio alude expresamente a San Juan Crisóstomo, San Cayetano y Jean de Gerson. Del valenciano Joan Lluís Vives cita *Commentaria ad libros de Civitate Dei*.⁶²⁶ Alude a San Pablo, a Séneca, al comediógrafo romano Terencio y, sobre cualquier otra consideración, busca el anclaje de su posición a favor de la licitud del teatro en Santo Tomás. La teología de Acacio March, con la difusión amplia de sus *Resoluciones morales*, goza de cierto predicamento en Europa, como

⁶²³ Ibidem, pág. 429.

⁶²⁴ ALBERT, Jaume (S.I.) *Circuncisión de comedias: sermón... que contra el abuso de ellas predico en San Vicente, la tarde de la circuncisión deste año 1629, el P. Jaime Alberto... de la Compañía de Jesús...* En Lérida: por la viuda Margarita Anglada, 1629. Valencia. Instituto de Bachillerato Luis Vives. Sign.S.XVII/125(4) Ex-libris del Colegio de la Ciudad.

⁶²⁵ BARBOSA, Agostinho. (1590-1649). *Augustini Barbosae...Pastoralis sollicitudinis sive De officio et potestate episcopi: pars tertia: omnia ad praxim utriusque fori, interioris scilicet & exterioris & ad iurisdictionis explicationem exigenda continens. Hac ultimâ curâ ab ipso auctore recognita, variis resolutionibus exornata & multis doctorum citationibus, aliisque accessionibus illustrata*. Valencia. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign.Y-44/59. Hay ediciones anteriores: una romana de 1621 y una segunda, lyonesa, de 1641. Citamos la de 1649 por ser el único ejemplar disponible en Valencia en la Biblioteca Histórica de la Universitat de València y porque el autor la revisa antes de su fallecimiento, acaecido ese mismo año.

⁶²⁶ VIVES, Joan Lluís, 1492-1540. AGUSTÍN, Santo, Obispo de Hipona (354-430) *Vives, Ioannes Ludovicus. Quintus tomus operum D. Aur. Augustini Hipponensis Episcopi / XXII libros de civitate Dei diligenter recognitos per..Ioan. Lodouicum Viuem, ac eiusdem Commentarijs denuo ab autore reuisis illustratos, continens*. Basileae: [Froben], 1552.. Valencia. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign. BH Z-13/012

revela una carta que le escribe Juan Caramuel Lobkowitz desde Italia: “Ut anno 1658. Romam veni, ubique dilaudari, et celebrari audivi Morales illas Resolutiones tuas, quae Ecclesiam, et Scholam illustran”. Caramuel, clérigo benedictino, es deudor de varios teólogos de su tiempo en la elaboración de su teología moral. Los argumentarios ajenos más citados en número, que a menudo invocados en su famosa *Syntagma de arte typographica*, corresponden al tomo segundo de las *Resoluciones morales* de Acacio March.⁶²⁷ La Resolución I.83, perteneciente a las relativas a la letra C, da nombre a la entrada en el manual de confesión y no utiliza, tal como en otros autores el término teatro, o espectáculos o juegos públicos, ni alude al tema por los problemas que se plantean con los representantes, sino que centra la cuestión de manera sencilla por el término genérico *Comedias*. Está estructurada como un argumentario, y exhibe la solidez propia del que antes ha intervenido en las proposiciones de numerosas disputas académicas, las propias de las discusiones escolásticas, y en donde Acacio se mueve con tanta o mayor soltura que el propio Luis Crespí en el Sermón de las Comedias por su condición de pavorde. Acacio, apoyado en citas de autoridad, establece un criterio favorable a las representaciones en veinte puntos que ordena con numeral arábigo. Comienza con muchos inconvenientes, espirituales, de los que son testigos los confesionarios y también de problemas más temporales “que lloran hoy los hospitales.”⁶²⁸

Acacio March recurre de inicio a Jean de Gerson, para hacer una llamada a la contención, antes de plantear el problema, traduciendo la cita adecuada en castellano.⁶²⁹ Lo hace para demostrar que en opinión de este pío doctor, en la

⁶²⁷ CARAMUEL Y LOBKOWITZ, JUAN (O. Cist.) *Syntagma de arte typographica. Illustr. ac reverend. D. Ioannis Caramuelis...Theologia praeterintentionalis...; est theologiae fundamentalis tomus IV.* Lugduni: sumptibus Philippi Borde, Laurenti Arnaud, Petri Borde & Guillelmi Barbier, 1664, Madrid, Biblioteca Nacional. Sign.2/39731

⁶²⁸ MARCH DE VELASCO, Acacio. *Resoluciones morales: dispuestas...*, op. cit. Tomo I. Comedias. Resolución I.83. punto 1: “1. La resolución de esta dificultad me parece muy necesaria para la república cristiana, porque en diversos tiempos y lugares, singularmente en España, algunos ministros evangélicos, con celo de apartar los fieles de la ocasión de pecar, han predicado contra las comedias, condenando por pecado mortal, el componerlas, leerlas, representarlas, ir las a ver y oír y aún el pagar el estipendio, que cada cual de los oyentes da para el sustento de los representantes; calificando con rigor su oficio y empleo, de que ordinariamente se siguen y han seguido siempre muchos inconvenientes espirituales, como de ello son muy buen testigo los confesionarios y también temporales, que lloran hoy los hospitales.”

⁶²⁹ GERSON, Jean de. (1363-1429) *De vita, aegritudine et morte animae spirituali*. Parisiis: [Petrus Levet] : impens. Enguilberti de Marnef (8 noviembre, 1493) Librería Conventual de San Francisco, Biblioteca Provincial, Santiago de Compostela. Sign. C-S-CF (incompleto) La cita de *Resoluciones morales* dice: in 3 p. trac. *De vita spirituali animae, lect. 4 corolar. II.* Cit. por

biblia, y concretamente del libro del “Eclesiástico, cap. 7, versículo 17,” obtiene Gerson una línea de actuación que debe prevalecer. El seguimiento de la opinión general cuando una cuestión doctrinal ya está asentada, es una cuestión de orden, que no debe olvidar el magisterio de la Iglesia. El texto advierte con prudencia de que en materias por su complejidad, pueden ser de suyo opinables y tendrán sutiles matices, pero los predicadores y confesores no deben dejarse llevar por sus impulsos pasionales. De tal manera, que no deben preferir su parecer propio y personal, contra el que ya que tienen formado con criterio general los demás, así no debe ser calificado como un pecado aquello que otros desde largo tiempo sostienen como una virtud, cuanto menos como un acto lícito.⁶³⁰ Acto seguido emplea una cita del libro de los Proverbios, capítulo 30, versículo 33, y lo hace para destacar el peligro potencial que existe de cometer excesos en el intento de obtener la salud. A veces, y con la pretensión de sumar demasiadas cosas que contienen la virtud se cometen excesos, que enlazan con el vicio por los extremos, pues la virtud está el medio. Con este planteamiento, antes de abordar la comedia, Acacio March ya nos prepara y avisa que se va a postular alejado de posturas radicales con la valoración de la comedia áurea.⁶³¹

March de Velasco, Acacio. *Resoluciones morales...* op. cit, tomo I, pág.: 360, nota marginal. De esta edición parisina de 1493 del tratado de Gerson, al que llamaron por el sobrenombre de “Doctor christianissimus,” encontramos un ejemplar único en el convento de los franciscanos de Santiago de Compostela. No obstante, la difusión de la cuantiosa *opera omnia* de Gerson en España es importante. Jean de Gerson es un teólogo francés con una vida azarosa, galicista, docto, opuesto a Duns Scoto, que ejemplifica la transición entre el final del medievo y el Renacimiento. No es conocido en España el texto de este tratado *De vita spirituali animae*, y sin embargo Fray Acacio March lo tiene en su celda del convento de predicadores de Valencia. (Nota del autor)

⁶³⁰ MARCH DE VELASCO, Acacio. *Resoluciones morales: dispuestas...*, op. cit. Tomo I. Comedias. Resolución I.83. punto 1. “La cual doctrina excusarán sin duda, si con atención leyeran a Gerson, a cuyas palabras, para que las personas sencillas las entiendan (para cuyo desengaño se escribe esta resolución) las pondré en romance castellano, vertidas palabra por palabra, de las que trae en latín. Tratando pues allí este gravísimo y piísimo doctor, de la manera que se ha de persuadir al pueblo., la observancia de las tradiciones eclesiásticas y humanas, trae a la memoria de los predicadores que las predicán, aquellas sentencias del Espíritu Santo. *Npli ebe iustus multum, quia, qui vehementer emurgit, elicit sanguinem*. Con la primera sentencia que es del Eclesiástico, cap. 7, versu 17, aconseja este autor al predicador, que en sus sermones, *ne plus aequo tibi tribuat*; como declaran hombres muy doctos, Esto es, que en materias opinables, no prefiera su parecer al de los demás, calificando por pecado lo que en algún caso gravísimos autores lo tienen, calificado por virtud.

⁶³¹ Ibidem, Comedias. Resolución I.83. punto 1. “Y de los que esto hacen, dice en la segunda sentencia (que es de los *Proverbios, cap. 30, vers. 33.*) que son como los que con demasia quieren purgar los excrementos del cerebro por las narices, sonándolas con porfía, los cuales procurando sacar los excrementos, que ya no tienen, en vez de excrementos, sacan sangre y con las mismas diligencias, con las que pretenden alcanzar salud, las gastan y pierden. Y a este propósito dice de los tales predicadores, aquella célebre sentencia de Terencio: *Non nunquam summun ius, summa iniustitia sit*. Que la suma demasia en las cosas aún de virtud, se pasan a sumo vicio porque la virtud consiste en el medio y tiene grande oposición en los extremos.”

El manual de confesión, por su condición finalista, está pensado para uso exclusivo del confesor (regular o secular) y tiene por lo tanto un carácter exclusivo y utilitario, preparado por clérigos, algún son un éxito en su género, sólo pueden componerlo los mejor formados en la teología vigente en el siglo. Como es lógico los criterios sobre los elencos de pecados aumentan constantemente, pero su gravedad y su penitencia han tenido una evolución o una regresión, al compás de los criterios de sínodos, concilios y disposiciones vaticanas de diverso rango que aclaran o innovan sobre doctrina pecaminosa. La administración de la confesión es un sacramento transcendental en la religiosidad católica. Henry Kamen indica que entre 1500 y 1670 se publican en España 692 títulos de teología moral. Es un tema de una magnitud descomunal.⁶³² A veces los pecados se organizan en los manuales de confesión hasta por profesiones. Así lo hace Fernández de Córdova en *Instrucción de confesores...*, un manual de gran fama donde le dedica 300 páginas, a las acciones consideradas nefandas y que son directa consecuencia de la práctica del oficio.⁶³³ El confesor tiene así un recurso de acciones corrompidas frecuentes por cada oficio, y que deben ser admitidas en secreto de confesión por el penitente para lograr la absolución, tal como nos indica Andrea Arcuri:

“En las recomendaciones dirigidas a sastres, pintores, escultores, músicos y comediantes se expresa la voluntad de poner freno a obscenidades y escándalos como diseñar ropa provocativa, pintar y reproducir personas desnudas, cantar canciones deshonestas o representar cosas torpes. [...] Los libreros y los impresores cometían pecado vendiendo o imprimiendo libros prohibidos, obras heréticas —pecados sancionados con la excomunión— o simplemente libros lascivos. Una de las obligaciones digamos específicas de estas categorías profesionales consistía en poseer el *Libro Expurgatorio de los libros prohibidos*, o que se han de enmendar, para que se supiera lo que era lícito imprimir y comercializar, así como mantenerse al corriente de los nuevos textos y obras que se censuraban.”⁶³⁴

El manual de confesión debe dar respuesta certera a las muchas dudas que se suscitan en el confesor ante la disyuntiva moral que parece ofrecer la evidencia de dilemas morales. En la práctica diaria sirve por ende de manual de orientación

⁶³² Cfr. KAMEN, Henry. *The Phoenix and the flame. Catalonia and the Counter Reformation*, New Haven, 1993. Cit. por MORGADO GARCÍA, Arturo. Jesús. “Pecado y confesión en la España Moderna: Los Manuales de confesores,” en: *Trocadero: Revista de historia moderna y contemporánea*, nº 8-9, 1996-1997, págs. 119-148. La cita de Morgado en pág. 120, nota 14.

⁶³³

⁶³⁴ Vid. ARCURI, Andrea. “El control de las conciencias: El sacramento de la confesión y los manuales de confesores y penitentes,” en: *Chronica nova: Revista de historia moderna de la Universidad de Granada*, nº 44, 2018, págs. 179-213. La cita en la pág. 203.

doctrinal para el oficiante. Proliferan estos compendios en la medida en que avanza la modernidad y en el XVII son de uso general entre el clero secular y regular. Los manuales de confesión afamados resultan en el tiempo profusamente reeditados cuando adquieren fama de infalibilidad para el mejor tratamiento penitencial en el sacramento. Algunos manuales tratan expresamente la cuestión del teatro, otros lo omiten y dedican especial atención al carácter inconveniente de la asistencia como público a las representaciones en el caso de las mujeres. El público limitado al que está destinado la lectura de un manual, pues no es de incumbencia la orientación para la feligresía. Su lectura implica la condición exclusiva de confesor y es herramienta teologal en la práctica diaria de la cura de almas. El enfoque aristotélico-tomista determina el uso un lenguaje directo que expresa los riesgos potenciales de muchas acciones desde un conceptismo consciente de que la virtud de su manual reside en la verdadera posibilidad de ser utilizado: "... resueltas brevemente con la claridad posible y muy útiles para un perfecto confesor, y para un verdadero penitente de cualquier calidad y estado que sea", como reza el subtítulo del manual de confesión de Fray Acacio donde las situaciones pecaminosas y dilemas planteados son cuestiones precisas. Hay algún exceso en la forma empleada, entre los que se incluyen algunos alardes descriptivos propios de la elocuencia barroca.

El manual de confesión de Fray Acacio March de Velasco, que aquí hemos empleado como ejemplo paradigmático de la cura de almas, vuelve a ser objeto de interés en el capítulo 5, porque incluimos la Resolución incluida en la letra C, Comedias, en la que el prelado de Orihuela, que se toma su tiempo, responde en cierto sentido, aunque fuese tarde, a los ardores incendiarios de Don Luis Crespi en la Junta de Teólogos y para ello insta a los que van a ejercitarse en la cura de almas concediendo la licitud de las comedias. Su posición eutrápica es ejemplo de ponderación.

2.11. LA ESFERA SINODAL: CONSTITUCIONES DIOCESANAS

[Sobre la fiesta del obispillo]

[...] En fin, él hacía todo aquel escrutinio y diligencia para hacer un obispillo de veinte días. ¡Cuánto hiciera por hacer un obispo perpetuo! [...] Ver la alegría con que él servía aquel día el coro...: no había corazón tan duro que no derramase muchas lágrimas de devoción. Y, en la verdad, en el tiempo que yo lo vi, ninguna representación ni ceremonia se hacía en la iglesia ni oficio que no fuese muy devoto; pero ésta, a mi parecer, era una cosa de gran edificación, y desde el principio de la elección del obispillo hasta el fin todo traía consigo doctrina, humildad, disciplina y limitación.

[...] Tenía tan gran deseo este buen prelado que los fieles, así antiguos como nuevos en la fe, fuesen aprovechados e industriados en lo que debían saber para su salvación y viniesen contino a la Iglesia y estuviesen presentes a los oficios divinos, que se desvelaba en buscar maneras para ello, y con sermones, persuasiones, indulgencias, y con representaciones santas y devotas, y con darles a entender lo que en cada fiesta se celebraba y la razón de ello, pudo tanto que en ningún lugar de España se hallaba tanta frecuencia de la gente a la continua en las iglesias como en las de Granada [...]

Alonso Fernández de Madrid. *Vida del primer arzobispo de Granada Don Fray Hernando de Talavera* [1501] ⁶³⁵

Marc Vitse, en un trabajo sobre la controversia en el quinientos, acotado pues al periodo renacentista, estudia la primera controversia, acaecida de forma progresiva en el siglo XVI, propone una suerte de clasificación funcional de textos empleados por los intervinientes, que tiene una operatividad escasa resulta realmente limitada.⁶³⁶ No es imprescindible la necesidad de un ensayo de clasificación de las tipologías de una manera temporal ineludible, cuando tal vez no exista una necesidad perentoria del encasillado textual a toda costa por épocas, se puede prescindir de la clasificación por las evidentes limitaciones lo que conduce a la valoración del prototipo.⁶³⁷ Existen carencias en las líneas de

⁶³⁵ FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso. *Vida del primer arzobispo de Granada, Don Fray Fernando de Talavera* (h. 1-65). *Epílogo de los arzobispos que ha habido en Granada* (h. 65v-66). *Instrucción que ordenó el Ilmo. Sr. D. Fray Hernando de Talavera, primer arzobispo de Granada, por do se rigiesen los oficiales, oficios y otras personas de su casa* (h. 69-102v) [Manuscrito] S. XVI. I, 102 h.; Atribuida por algunos autores a Alonso Fernández de Madrid. Título tomado de h. I, de fecha posterior. Biblioteca Nacional de España, Madrid, Sign.M-BN. BNMADRID. Sala Cervantes, Mss./11050.

⁶³⁶ Cfr. VITSE, Marc. "El teatro religioso del Quinientos: su (i)licitud y sus censuras," en: *Criticón*, nº 94-95, Universidad de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 2005, págs. 69-105.

⁶³⁷ Vid. MUÑOZ NÚÑEZ, María Dolores. "De una visión monosémica a una visión polisémica en la semántica de prototipos", en: *Estudios de lingüística: E.L.U.A.*, nº 10, 1994-1995, pág. 250: "La razón fundamental de este cambio se encuentra precisamente [...] en que, con la consideración de que es el prototipo como mejor ejemplar el que sirve para explicar la estructuración de las categorías, no se responde satisfactoriamente al problema de la pertenencia a una categoría. Las

continuidad que ofrecen los contenidos en función de que en cada época. Hay distintas “esferas” de actuación que realmente desaparecen con el cambio de época, se diluyen con la metamorfosis de los procesos históricos y se detecta que rebrotan con un cambio de denominación, valiéndose de un reciclaje (no siempre declarado) de los materiales anteriores y buscando una nueva operatividad. Este es el caso, con la expresión de una multitud de textos variopintos, procedentes de los sínodos provinciales españoles durante el periodo 1540-1580, con una producción diocesana centrada en una materia concreta: el teatro religioso, que todavía está inserto en la liturgia del templo y corre un peligro de expulsión inminente. El Concilio de Trento se encargará de ordenar la liturgia, con las excepciones que por bula papal puedan ser susceptibles de autorización y es por ello que desaparecen muchas tradiciones medievales vinculados a un teatro sacro. Al comienzo del reinado de Felipe II las distintas manifestaciones religiosas, (una multitud de festejos locales) que se remontan en la noche del medievo, y que tiene un fuerte componente actoral de un cariz coral y que ya han encontrado la oposición de los mitrados que deben, siguiendo la normativa de Trento, poner coto a ciertos desmanes en la liturgia y limitar en lo posible los calendarios de las actuaciones.

La clasificación de las tipologías textuales que propone Vitse,⁶³⁸ ocasiona una estructuración desigual, que no responde a una materialidad resultante con una estructura aceptable como propuesta de trabajo, pues unas categorías atienden a los entes que la generan y a sus ámbitos de actuación y otras están catalogadas por razón de la materia en diversos textos publicados. Esta discrepancia puntual no reviste una mayor importancia. Las aportaciones del

categorias, para la versión estándar, son flexibles, de tal manera que más que hablar de pertenencia o no a una categoría hay que hablar de mayor o menor grado de pertenencia. La concepción de la categoría defendida por la versión revisada, desprendida de cualquier exigencia de representación primera prototípica, se basa ahora en la idea de parecido de familia, es decir, en que los miembros de una categoría pueden estar ligados unos a otros sin que compartan ninguna propiedad común que defina la categoría”.

⁶³⁸ El hecho de discrepar de la funcionalidad de la clasificación textual de la controversia que propone Vitse, se remite a una causa concreta, su clasificación tiene una operatividad limitada al ámbito temporal del siglo XVI y nuestra discrepancia es una valoración puntual. Ha quedado ampliamente expuesto en el estado de la cuestión que incluye los contenidos del capítulo anterior, que hemos intentado situar en su contexto adecuado la importancia de la aportación del profesor de la Universidad de Toulouse al estudio de la controversia sobre la licitud del teatro en el ámbito hispánico pues, no en vano, junto con el profesor español José Luis Suárez García son los dos investigadores que mayores aportaciones realizan a la controversia sobre la licitud.

profesor de Toulouse-Le Mirail para el estudio de la controversia son decisivas.⁶³⁹ En realidad, cabría otras posibles categorizaciones análogas, que recogieran estos tipos y secunden una propuesta, mediante agregación de una nueva y aleatoria codificación factible de los textos. Sería igualmente cuestionable, por ser limitadas en cuanto a su verdadero potencial aclaratorio y su escasa efectividad práctica a efectos de explicación ulterior del fenómeno. La categorización de una materia intenta dar respuesta a la necesidad de operatividad técnica comprobada, y en tanto en cuanto pueda proporcionar una mejora ostensible del conocimiento de la materia confrontada y que ayude a simplificar su aproximación mediante el análisis propuesto hacia una mejor comprensión. Una sistematización, para dar respuesta a estas complejas tipologías debe reconocer en el lector un resultado en el intento de explicación de la materia y debe seguir la tendencia hacia una homogenización de tipos. Entendemos que debemos estar seguros de la utilidad de la propuesta, y al menos hasta donde está investigación alcanza nosotros no lo estamos, por lo que pese a dedicar este capítulo íntegro al ensayo de las tipologías textuales no afrontamos una intentona de clasificación que nos parece una quimera. Por otra parte, este estudio de Vitse recurre a muchas fuentes conocidas y consigue solventar la necesidad de una ardua tarea de localización erudita en archivos ignotos del norte de Castilla, un trabajo que en parte hicieron otros

⁶³⁹ Además del texto que ahora nos ha ocupado para adentrarnos en la tipología textual, hay otros trabajos de la producción científica de Vitse que aluden directamente a casos concretos de la controversia del teatro y que son de gran interés en la configuración de un estado de la cuestión y analizan casos concretos, alguno sobre textos desconocidos por la crítica: VITSE, Marc. Avec CHAUCHADIS, Claude: «Le théâtre comme moyen de diffusion d'une culture: le Discurso apologético en aprobación de la comedia (Anonyme, 1649) », en: *Traditions populaires et diffusion de la culture, XVIe-XVIIe siècles*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1983, pp. 169-189. VITSE, Marc. «Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du xviiie siècle.» Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1988 (2e éd., Toulouse, PUM/France-Ibérie Recherche, 1990; Vid. Capítulo I íntegro, ya que resulta una aportación decisiva: «La controverse éthique », pp. 29-168). _____ «La epístola al Apolo de España de Cascales y el Discurso apologético en aprobación de la Comedia», en: *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*. José María Ruano de la Haza, (ed.) Ottawa, Dovehouse Editions, 1989, pp. 119-136. _____ «Théâtre et politique: le point de vue de la controverse», en: *Littérature et politique en Espagne aux siècles d'or*, éd. Jean-Pierre Étienne, Paris, Klincksieck, 1998, pp. 295-302. _____ «Choix de textes polémiques et théoriques sur la comedia » (pp. 1425-1453), avec Notice (pp. 1935-1944) et Notes (pp. 1959-1976), en : *Théâtre espagnol du XVIIe siècle*. II, Paris, Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade), 1999. _____ «El teatro religioso del Quinientos: su (i)licitud y sus censuras», en: *Teatro religioso del siglo XVI*, *Criticón*, 94-95, 2005, pp. 69-105. _____ «Un texto (casi) olvidado de la controversia sobre la licitud del teatro: las Apologías trágicas de fray Francisco de Rojas (1654)», en: *Homenaje a / Hommage à Francis Cerdan*, ed. Françoise Cazal, Toulouse, CNRS/Université de Toulouse-Le Mirail (Médiennes), 2007, pp. 705-716. _____ «Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro: algunas reflexiones sobre una paradoja», en: *Congreso internacional «Los mundos de Javier» (Pamplona, 8-11 de noviembre de 2006)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo/ Institución Príncipe de Viana, 2008, pp. 445-457.

autores de la historiografía del siglo XX y es impecable en su propuesta de selección de textos emblemáticos y ejemplificantes. Aporta una cantidad importante de ejemplos compilados sobre la primera reacción contra el teatro en los templos, que dará inicio a esta controversia del teatro moderno. La clarificación de este tema a través de textos eclesiásticos del siglo XVI resulta sorprendente por la dificultad agregada de la dispersión de fuentes diocesanas, jesuíticas, o inquisitoriales de las que proporcionamos noticia en el capítulo anterior con una orientación somera.

Para el estudio de la controversia del quinientos y su (i)licitud a través de los mecanismos de censura Vitse plantea la existencia de hasta cinco esferas de actuación respecto de la amplia producción textual contra el teatro: una primera que llama esfera sinodal (o episcopal), una segunda esfera colegial, (o jesuítica) referida al teatro en latín de autores propios de la compañía, una tercera esfera controversial (que extrae de las controversias del libro de Cotarelo y de otros textos que allí faltaban), una cuarta esfera *prerrepresentacional*, de material introductorio a la publicación de textos teatrales que incluyen las pertinentes censuras y licencias eclesiásticas, prefacios, avisos al lector, que nosotros hemos aceptado como propuesta de categoría siguiendo la nomenclatura usual de la historiografía reciente, que los formula como el estudio de los paratextos de los que hemos dado noticia, renunciando a la prolija cuantificación de cientos de textos que hasta hace bien poco fueron material de derribo y ahora conforman una parte relevante de los materiales sostenibles en la construcción de la historia cultural.

Por último, el hispanista francés propone la existencia de una quinta y última esfera de actuación nombrada como inquisitorial (o expurgatoria) que está centrada en la censura, la prohibición y la potencial destrucción de las copias de textos sobre teatro y que resultaron contrarios a la fe católica, si es que para ello existen rastros del expurgo. Debemos concluir en que esta es una clasificación a la que aludimos por su tributo a la necesidad de información relevante y entendemos que el autor no tenía la pretensión de exhaustividad. No se agotan los posibles modelos preexistentes, ni se pretende responder a la secuencia temporal completa del fenómeno que vincula a la modernidad entera, pues la

disputa surge mediado el siglo XVI y se reproduce en una mutación cíclica hasta las puertas de la contemporaneidad hasta el primer tercio del siglo XIX. En definitiva, es un punto de partida válido con una limitación temporal que sirve para afrontar la complejidad del problema textual. Cotarelo, en su conocido recopilatorio no intenta resolverlo y con mentalidad erudita positivista, propia de ese tiempo entre siglos, responde al afán compilatorio, que se atiene a una clasificación nominal alfabética de los numerosos autores que intervienen. Este carácter enciclopédico de su trabajo desdibuja las tendencias y la agrupación de los autores por escuelas de pensamiento y por el criterio de las órdenes religiosas, qué duda cabe, los jesuitas siguen una línea coherente contra el teatro público durante siglos. Así pues, la carencia de estructura del manual del erudito de la RAE, impide la posibilidad del análisis del comportamiento de partidarios y detractores durante una secuencia temporal de los textos que, en realidad nadie ha llegado a intentar siquiera, excepción hecha de Marc Vitse, que lo cuestiona en varios aspectos. Afrontar las tendencias de la controversia en cada una de las grandes etapas: Renacimiento, Barroco e Ilustración es la manera correcta de actualizar el estado de la cuestión de la controversia teatral. El objetivo que se pretende es exponer y visualizar los cambios de la operatividad y funcionalidad asignada en cada tiempo a la ingente producción textual española. Es complicado pues renunciamos, como decíamos, a una clasificación general de los textos, pero no desistimos en el intento de afrontar la dificultad de valorar en su conjunto las mejores aportaciones textuales en una secuencia temporal completa.

2.12.- LOS TEXTOS LEGALES: EL AFAN REGLAMENTARIO

Los clerigos [...] nin deben ser fazedores de juegos de escarnios porque los vengan a ver gentes como se fazen. E si otros omes los fizieren non deseen los clerigos y venir, porque fazen y muchas villanias y desaposturas nin deben otrosi estas cosas fazer en las Eglecias: antes decimos que les deben echar dellas desonrradamente a los que lo fizieren; ca la Eglecia de Dios es fecha para orar e non para fazer escarnios en ella [...] Pero representacion [h]ay que pueden los clerigos fazer, asi como de la nascencia de Nuestro Señor Jesu Christo en que muestra como el angel vino a los pastores e como les dixo como era Jesu Christo nacido. E otrosí de su aparicion como los tres Reyes Magos lo vinieron a adorar e de su Resurreccion..."⁶⁴⁰

Alfonso X el Sabio, Legislación de las Siete Partidas. ⁶⁴¹

La tipología textual de la controversia se completa con los instrumentos legales (ingentes) contra los espectáculos públicos. Un afán reglamentario que tiene una larga tradición que se remonta al medievo. Alfonso X ya incluye disposiciones y prohibiciones concretas en las Partidas, aunque no son un sistema armonizado que pueda abarcar la regulación de todos los aspectos. La vigilancia de las representaciones en los reinos cristianos de la península ibérica se remonta a la Edad Media porque el teatro en los templos ya es motivo de preocupación. Es preciso acotar el fenómeno legal y sus formas paralegales. La gran profusión de normas superpuestas en los mandatos temporales de los virreyes, mediante encargos de pronunciamiento expreso, que le pide la corona a los Consejos (especialmente el Consejo de Castilla, pero también el de Aragón, el de Italia e incluso el de Indias...) así como la multitud de disposiciones menores de rango municipal, en las que actúan por delegación los corregidores, impone la necesidad de señalar la necesidad de un intento de sistematización de este caos

⁶⁴⁰ Ley 34, título 6º, Partida I., Siete Partidas. Cit. por: COTARELO MORI, Emilio. *Bibliografía de las Controversias...* op. cit. pág. 13. Hay referencias dispersas en las Partidas del rey Alfonso X, el Sabio, acerca de los comediantes: "remedadores zaharrones y juglares" en las leyes de las Partidas I, IV y VII de esta famosa legislación tardo medieval castellana. Los remedadores son imitadores y los zaharrones gente disfrazada, el juglar callejero es un bufón y el que trabaja en la corte es el juglar propiamente dicho. La nota infamante es el hecho de recibir dinero por sus evoluciones. La Ley 3º, título XIV, Partida IV, prohibía expresamente a personas de condición que tuvieran por barraganas a juglaresas ni a sus hijas.

⁶⁴¹ ALFONSO X, Rey de Castilla, El Sabio. (1221-1284) *Índice de las Leyes de la Siete Partidas del rey D. Alfonso El Sabio: copiándose el que publicó el Lic.do Gregorio López de Tovar ... en Salamanca, y Oficina de Portonariis, año 1576: y en esta edición se han puntualizado muchas citas y corregido las ... erratas... y añadido proposiciones... / por... D. Joseph Berni y Catalá.* En Valencia: por Joseph Thomás Lucas, Plaza (olim) de las Comedias, 1757. [4], 550 p.; 8º. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign.V-BU, A-34/112.

normativo. Hay disposiciones legales de muchos cargos intermedios, entre otros, alcaides de comedias y clavarios de los hospitales, para todo ello nos vamos a centrar en la cronología estricta de nuestro estudio (siglos XVI-XIX). Los textos legales son el reflejo del momento puntual que subyace de otras tipologías de textos controversiales en constante correlación de fuerzas. El advenimiento de una prohibición general de representar es una ruptura legal con todo un sistema subordinado que se derrumba y que regula aspectos parciales: la vestimenta, el trabajo de las actrices, las festividades, los repartos de las taquillas, pero cuando se rompe la permisividad cae todo y se deroga la legislación temática. Es el resultado de una crisis generalizada: política y económica, en primer término, pero no es ajena a la ruptura las situaciones de guerra y de calamidad pública.

La información disponible es de procedencia muy diversa, y la tipología no está en absoluto armonizada. En función de la dificultad de poder afrontar este denodado interés por reglamentar aspectos, en apariencia nimios, respondemos ante un reto. En principio, vamos a atender a una exposición cronológica, porque no hay forma de homologar con un criterio territorial, competencial o bien temático. La información disponible, al menos en la larga etapa de la legislación foral, es acumulativa. Esta conocida agregación es característica y está en la propia naturaleza del sistema de gobierno de los Habsburgo. El inventario legal que mostramos no tiene la pretensión de exhaustividad. Lo hacemos por el indudable aporte que implica a esta indagación, con independencia del ámbito de territorial de aplicación de la norma y de la importante cuestión que resulta del intento de escrutar el punto de su eficacia. No está probado el verdadero grado de su cumplimiento, cuestión que nos parece en la práctica irresoluble, dado que se plantean muchas incertidumbres. Cada función es un desafío potencial a la censura. Y la vigilancia activa parece que sufre relajación. Damos noticia de la vulneración de la norma cuando, en algunos casos, contamos con información fehaciente. Con todo, resulta evidente que la normativa es amplísima: tanto la prohibitiva, como la restrictiva o la reformista y en mucha menor medida la que se puede deducir como tolerante hacia las representaciones.

El afán reglamentario en el teatro es un contenedor que satisface a la necesidad de puntualizar muchos temas: las compañías autorizadas por el rey (en

principio limitadas a ocho formaciones) que luego fueron diez y que desde 1641 serán doce compañías. El control de los cómicos de la legua, ambulantes e inestables, que quedan al albur de la imprevisible actuación de las autoridades locales, y la presión que pueda ejercer el presbítero del lugar y las órdenes religiosas en cada población. Hay lugares en los que los párrocos se muestran permisivos. Otros sitios son difíciles o intratables, cuando los poderes locales son beligerantes, intentando la expulsión inmediata por los alguaciles, apenas intenta alojarse un grupo en una posada cercana. El hecho de perseguir cómicos de la legua es una práctica habitual y no importa que esta formación de cómicos sea un inocente trío de artistas y músicos.

Forma parte de este ingente caudal documental toda la extensa regulación sobre el ejercicio de la profesión del actor y de la actriz: los avances y retrocesos en la vestimenta (una verdadera obsesión), las licencias de los textos en orden a su publicación y la censura previa de la función (con carácter de pre-estreno) que es como hacer la función a un funcionario sin las cargas sensuales, evitando la procacidad de los entremeses y la potencia y procacidad de los bailes intermedios. La reglamentación, por su amplitud temática y diversidad, es una de las formas textuales más reveladoras y significativas. La legislación atiende a una síntesis esperada, vemos el resultado finalista, que responde a la conexión entre el ejercicio de jurisdicción y la posición de partida que mueve en cada caso a intervenir. En cada entidad que tiene pretensión jurisdiccional en el teatro hay enemigos o partidarios con intereses concretos en influir. Hablamos del correlato existente entre el emisor de la norma y su posicionamiento de partida, bien sea la fijación por un interés profesional, o bien porque responde a una inquietud teológica. Esta materia es una fuente de preocupación, y es una parte importante del ejercicio del buen gobierno. Las oscilaciones y falta de criterio es la causa definitiva de que la política incierta opera en favor de la longevidad del conflicto. En realidad la posición de cada agente se asienta en su posición ciudadana, aludido por su formación y su ascendente, y su respuesta se perfila en función de cuáles son sus verdaderos intereses, que a veces están ocultos. En función de esta perspectiva alguien contribuye en que la norma se cumpla, o bien, a que por el contrario dilate las restricciones y posponga las trabas en función de potenciar en lo posible que no se cumpla. En muchas ocasiones la normativa es un destello

desde la corte para contentara los moralistas. Se trata de promulgar una observancia estricta en todo lo que se ha preceptuado desde Madrid, porque el territorio está plagado de multitud de agentes de la corona. Esa respuesta tiene una disposición y un vector unívoco: se manda, con todos los pronunciamientos se publica y al parecer se cumple a rajatabla, o eso es lo que se espera en Madrid, pero no vemos una relación de causa y efecto en la emisión de una norma y que esto implique su inmediata entrada en vigor y mucho menos que tal prerrogativa implique la observancia.

La misma norma se repite. Debemos deducir del hecho de que se refrende con inusitada frecuencia la promulgación reiterada de la norma, en ocasiones aumentando la carga de la capacidad sancionadora, porque en realidad no se atiende a la reglamentación. Encontramos en las propias exposiciones que las fundamentan o preámbulos, el reconocimiento de un grado de incumplimiento alarmante para las autoridades. También se deduce que no existen medios suficientes para controlar las actividades en muchos lugares, e incluso parece que en muchos casos hay excusas y carencias de todo tipo para hacerla cumplir. La capacidad represiva que implica la publicación de la normativa queda limitada en muchos casos a la buena voluntad de las autoridades, que deben contentar a los clérigos moralistas, a los predicadores incendiarios y a la vez pueden, de facto, permanecer prácticamente inermes ante la irrupción de las compañías, porque de la representaciones se siguen beneficios para causas benéficas. Muchos responsables: corregidores y alcaides son conscientes de una necesaria distensión en el orden social. Hay en muchas poblaciones tradiciones, festividades asentadas durante siglos, al tener asumido los gobernantes desde la antigüedad la existencia de periodos de laxitud en los ritos carnavalescos y en ceremoniales de origen pagano que han sido integrados en las celebraciones religiosas con la práctica de un sincretismo que merecería un estudio singularizado.

Se detecta un ambiente hostil hacia los funcionarios que deben velar por el cumplimiento de las disposiciones en el contexto de cada ciudad. Esto convierte la regulación en un instrumento que resulta ineficaz. Los partidarios del teatro también despliegan sus estrategias para combatir una política restrictiva contra las representaciones. Por centrar la cuestión, haremos mención expresa de toda

aquella normativa que aparece citada en la bibliografía, pero nos detendremos especialmente en aquella que guarda relación con la diferencia en el tratamiento de sexos en las fuentes. En ocasiones se trata de regulación generalista que afecta a varios centros de interés público. En este supuesto se referencia la normativa, siempre que la fuente contenga suficientes elementos de juicio que afecten al fenómeno teatral, aunque sea colateralmente. Puede tratarse de una norma que atienda a otras importantes cuestiones objeto de regulación y que afectan a la moralidad pública, (el ejercicio de la prostitución, la regulación del juego o su prohibición, el tratamiento de las procesiones y sus preeminencias, la celebración de los Autos de Fe, la repartición de la sisa con los hospitales, la adjudicación de la “Joya” de los autos del Corpus. Es de interés cuando una parte del articulado o del instrumento legal generalista cuando puede guardar referencia expresa a los espectáculos públicos.

En ocasiones los obispos irrumpen en la competencia normativa sobre el teatro y la reacción de la corona, por lo general, es convalidar esta intrusión del pontificado que, al tiempo implica duplicación en la normatividad en algunos casos. En Madrid hay normas municipales, de la corona y la Iglesia sobrepuestas. Así, se emiten normas eclesiales y se convalida lo dispuesto por cédulas y decretos del Consejo de Su Magestad, contra las representaciones, pero también contra las danzas y los juegos públicos. A través de las parroquias los ordinarios del lugar pretenden influir en toda la población y se puede afirmar que lo consiguen en buena medida. Se consuma el interés por legislar por su cuenta sobre la materia de espectáculos, lo que evidencia un conflicto de capacidades entre el estado y la Iglesia que se resuelve por dejación de la monarquía cuando procede, pues se trata de evitar el conflicto con la jerarquía en la medida de lo posible. Debemos señalar que la actitud de los pontífices nunca es beligerante contra la corte, por su evidente permisividad y por la práctica del teatro cortesano.

El obispo responde ante la Santa Sede, pero su nombramiento y progresión en la carrera eclesial, en busca de un obispado con mayor renta, es una cuestión que se decide en palacio. En mucha menor medida el camino que conduce al purpurado es causa y efecto del regalismo monárquico. Pero los obispos, deben sumisión y respeto a la monarquía. El ejercicio de derecho de presentación de

obispos ante Roma ⁶⁴² —una importante política de estado— es una prerrogativa que sirve para equilibrar muchas alianzas y la monarquía hispánica la ejerce con presteza desde el Renacimiento:⁶⁴³ cuando concurría sede vacante, por renuncia, enfermedad o muerte del titular de la diócesis. Esta intromisión reglamentaria en el repertorio legislativo de la controversia de la que hablábamos no se verifica únicamente en la esfera litúrgica, circunstancia que guardaría una lógica con el ejercicio de las funciones que son propias del obispo: en orden a la regulación de festividades, los ritos religiosos y la utilización de los templos para actividades escénicas. En realidad, concurre un intento o una clara vocación al menos, de arrogarse competencias sobre la materia de espectáculos, que no les corresponde con un argumento inicial de superior autoridad, fundado en la salvaguarda debida del orden de las costumbres, en la tutela de la moralidad de los feligreses, que son todas y cada una de las almas.

En la *Reformación de Comedias*, publicada en 1615, de la que damos cuenta en el repertorio legislativo anexo y en la *Instrucción que se ha de guardar en las comedias...*, publicada en 1641, sobre el régimen interno de las compañías apreciamos información valiosa para el objeto principal de nuestra investigación. El discurso de las mujeres en la normatividad opera de una manera muy explícita, como un factor determinante para vislumbrar que las dificultades de las propias de la profesión de actor, especialmente de la actriz y tiene una componente adicional desfavorable. La normativa se materializa desde el punto de vista de la moralidad dominante. La contravención de la norma puede arruinar la carrera de las actrices si tienen la debilidad de ser seducidas por un hombre ajeno a las circunstancias de su compañía de adscripción. Es importante señalar que en la

⁶⁴² Vid. BARRIO GOZALO, Maximiliano. “El derecho de presentación de los obispos en la España del Antiguo Régimen y su institución canónica”, en: *Estudios en homenaje al profesor Teófanés Egido / coord. por María de los Ángeles Sobaler Seco, Máximo García Fernández*, Vol. 1, 2004, págs. 131-149.

⁶⁴³ “Cinco pontífices renacentistas resistieron conceder a los Reyes Católicos el alto privilegio de patronato y presentación de obispos a todas las catedrales y abadías consistoriales de sus reinos. Cambiados los signos de los tiempos, Adriano VI concedió en 1523 a Carlos V tan codiciado privilegio y derecho, Clemente VII revocó en 1527 y volvió a confirmar en 1530 la bula de papa Adriano y Paulo III renovó en 1536 el privilegio como reconocimiento a la ayuda prestada por el emperador al pontificado y a la cristiandad. En el concilio de Trento se trató de plantear la validez de esta concesión, pero la propuesta resultó fuera de orden e inaceptable. Así estuvo en vigor el privilegio hasta la renuncia del rey don Juan Carlos I en 1976.” Cfr. AZCONA, Tarsicio de. (O.F.M. Cap.) “El privilegio de presentación de obispos en España concedido por tres papas al emperador Carlos V (1523-1536)”, en: *Anuario de historia de la Iglesia* n.º. 26, 2017, págs. 185-215.

Reformación de comedias de 1615 ya se definen algunas cuestiones sobre la decencia del vestuario en el escenario. Pero hay otras restricciones, no menos importantes, que afectan al régimen interno de las compañías, relativas al estatus de las mujeres casadas con los autores (debemos entender aquí empresarios o directores de compañía) y también a las mujeres casadas con actores, que quedan adscritas a la compañía familiar de una manera inalterable. Si acaso cambia de compañía el marido y compañero actor, ella tendría también que cambiar, a veces abandona la compañía de su padre, de hecho es que está obligada a seguirle y lograr que la contraten y ser aceptada en la nueva compañía.

La hipótesis de un cambio de compañía de una actriz en solitario y por el libre ejercicio profesional, en busca de una competencia que suponga una mejor proyección profesional resulta algo impensable. Otra cuestión es que, para romper con la compañía en la que está contratado su marido, o que es propiedad de su marido, o en la que el padre es el autor propietario, no exista otra manera de salir de allí que la ruptura brusca y eso implica el abandono de familia. Esto resulta de entrada algo, si no impensable, al menos arriesgado, y reprobable, es por tanto una hipótesis la de la huida una ensoñación peligrosa, sobre todo si se mantiene la cabeza fría. Es frecuente el caso de la actriz seducida, que se convierte en la amante y protegida de un personaje poderoso de la corte. De entrada esto puede impedir la eficacia de las acciones legales contra su persona, aunque la actriz se encuentre fuera de la norma y con la hostilidad del cómico abandonado. Una posibilidad factible es que la autoridad puede consentir en una doble vida y la actriz no abandona la formación y así no se vulnera la norma. El abandono del marido atenta sin paliativos contra la moralidad y el honor del personaje abandonado, que es un personaje público, porque su profesión la expone a las chanzas, las habladurías y el escarnio. Una cosa es que los actores y las actrices no tengan el derecho a la administración de determinados sacramentos, algo terrorífico en el imaginario del creyente, un problema que afecta por igual a todos los que representan hombres y mujeres. Y otra cosa, bien distinta es que los actores no dispongan del derecho al honor, como tiene cualquier español varón de cualquier condición. En ninguna parte dice que los actores no tengan el derecho al honor y a su reparación. Es cuestión de esperar al momento propicio elegido para la venganza, por ejemplo cuando a su vez ella sea abandonada por

su protector y antes de que consiga otro mentor con posibles, que es su única salida para mantener la resistencia. La protección del honor requiere la obtención de alianzas para anular a la actriz rebelde, porque en definitiva se trata de conseguir su inhabilitación. La normativa permite aunar las fuerzas, porque no existe la prescripción de los hechos y todo se concreta en la obtención del dinero necesario para pleitear, en suma los medios necesarios para lograr la caída de la mujer libre.

La ruptura de la actriz sin consecuencias aparentes, resulta con el paso del tiempo nefanda, a menudo se trata de un largo viaje hacia la ignominia con un previsible final infausto. El matrimonio entre los actores y las actrices implica la estabilidad en el trabajo, y su deslizamiento hacia el abandono por fuga es una situación inestable, que entra en el terreno del concubinato público y notorio, un escándalo en el que la peor posición la llevan siempre las mujeres. Es esta posibilidad de la huida una posición de vértigo existencial. Puede ir acompañada de una falsa ilusión de libertad y de promesas (las más de las veces incumplidas) de mejoras materiales, de éxitos y de felicidad personal y profesional. Es un caso frecuente que se pueda perder, más pronto que tarde, el favor del protector, que a menudo tiene un comportamiento inconstante una vez conseguida la seducción.

Con este punto aclaramos que la normativa sobre las compañías, obliga a las actrices a permanecer vinculadas con el padre o el marido, desprende la imposibilidad del libre ejercicio de la profesión de actriz. El abandono del marido y de la compañía es una posición de abierto desafío. Un libertinaje que propicia la vida errante de las compañías, en un principio consentida, que se resuelve acudiendo a las ciudades en donde supiera la interfecta que no está allí presente la compañía de origen, huyendo de facto de los agraviados de la compañía de origen: a veces el padre y empresario, el marido y actor deshonorado y la sufrida madre y actriz. El tiempo parece implacable e implica una más que probable caída en desgracia con la acusación de inmoralidad y escándalo, que supone penas de destierro y la prohibición de actuar. En definitiva la actriz está sometida dentro y fuera del escenario por los hombres del teatro, por los admiradores adinerados, por los personajes poderosos y por la normativa restrictiva. No se puede ejercer de actriz sin contar con la protección de un marido con prestigio profesional, o

bien se precisa un mentor que cuente con amplios medios (la mejor situación, de entre las peores, puede ser el control parental en el oficio), y para sostenimiento de la profesión de una actriz deben ser necesarios tanto los medios materiales como los profesionales y los contactos políticos. Muchas veces las actrices se ven obligadas a consentir con la convivencia forzosa o a tener que recibir en privado a un protector poderoso en la corte. Con el paso del tiempo, en 1641 se promulgan nuevas normas que casi inciden en lo mismo, sujeción y control masculino. La permisividad no avanza en lo más mínimo. Incluso en la redacción de esta nueva *Reformación*, ahora llamada *Instrucción*, es evidente que los redactores del Consejo tuvieron delante y presente la norma anterior de 1615, pues son obvias las similitudes de los dos textos.

Debemos centrar el asunto de la Cuaresma, un periodo en el que la vida pública se transforma. Su carácter anual y variable, el cuadragésimo día antes del jueves santo, tiene una repercusión importante sobre muchos aspectos cotidianos de la vida en España. En principio nadie puede actuar y los corrales de comedias están cerrados. Su celebración implica ayuno, y una preparación para la Pascua que implica un cierre general indiscutido desde que se abrieron los primeros recintos escénicos. La pausa está asumida por los actores y los autores sin que puedan ofrecer resistencia. Asunto dogmático de gran envergadura, no se pueden representar comedias en este tiempo de meditación y la razón es artículo de fe indubitable: 40 días para que los que los fieles se preparen para recordar la pasión y muerte de nuestro señor Jesucristo. Es de tal calibre la fuerza de la costumbre que cabe hablar de primacía absoluta de esta celebración, sobre cualquier otro aspecto de la vida en la sociedad moderna, de hecho cualquier actividad pública se pospone y hay muchas actividades que se realizan en la calle que cesan porque no necesitan una prohibición expresa.

En tiempo de Cuaresma, a partir del siglo XVII y en adelante, se acaba la tolerancia medieval con la teoría del mal menor, y los jesuitas promueven pleitos para intentar suspender la prostitución desde el miércoles de ceniza por cierre

gubernativo.⁶⁴⁴ Si no se cierran las casas de meretrices tendrán que trabajar de manera más discreta y sin escándalo. Sin embargo, en relación con el teatro se reclama abstinencia en disposiciones, consultas, memoriales, insistiendo en que no se puede representar en Cuaresma, tiempo de conversión y meditación en el desarrollo litúrgico cristiano. Debemos entender que debía existir algún grado de incumplimiento, respecto del cese de representaciones, mediante el empleo de toda clase de subterfugios. Si no era así, quizás había funciones con invitación privada, que nadie va a admitir en ningún documento, porque si no es por esta causa de la función clandestina, no se comprende la insistencia en reiterar la suspensión con la amenaza de fuertes multas y prisión para los contraventores. En 1600 el éxito de la comedia ya parece imparable, pero apenas han transcurrido 25 o 30 años de teatro profesional en España. El Consejo de Castilla se siente aludido y dictamina (de oficio) ante el rey, respecto del grado de permisión asumible. Está reciente todavía la prohibición general decretada por Felipe II en 1598 y hay que puntualizar la aclimatación de un teatro emergente que con la entrada del nuevo siglo todavía está por aclimatar al año litúrgico :

“...y que sean castigados rigurosamente los representantes que en la sustancia de las comedias o entremeses, bailes o cantares excedieren de lo que los que las censuraban hubieran ordenado, y que no se representen en tiempo de Cuaresma, ni en los domingos de Adviento, ni en los primeros días de las tres Pascuas, por el respeto y la devoción que se debe a los tales días...”⁶⁴⁵

También hay un reflejo de la prohibición en los contratos de arriendo cuando el teatro está adjudicado por una temporada (a lo sumo dos) mediante una plica cerrada a la que concurren varios empresarios (autores), y los titulares de compañías ya saben que la Cuaresma es peligro de ruina: interrumpe el éxito bruscamente cuando a veces la recaudación está en su mejor momento, incita al abandono de los cómicos con el peligro de disolución de la compañía o bien empeora la situación si la recaudación era insuficiente para los gastos contraídos y las expectativas creadas. Es un momento de reorganización y de trabajo interno en una compañía de teatro. Se puede ensayar en un lugar discreto, una alquería,

⁶⁴⁴ Crf.: LEÓN VEGAS, Milagros. “Abstinencia sexual en tiempo de Cuaresma: la prostitución en Antequera a comienzos del siglo XVII,” en: *Baética: Estudios de arte, geografía e historia*, nº 26, 2004, págs. 321-340.

⁶⁴⁵ CONSEJO DE CASTILLA. 1600. *Consulta del Consejo a S.M. sobre la permisión o prohibición de las comedias*. (Biblioteca Nacional Ms. 10.206, folios 136, v. a 137 v. Aparece citado en Cotarelo, *Controversias*, op. cit., pág. 163b-164a

un almacén, preferiblemente fuera de las murallas, sin dar acceso a personas ajenas a la compañía. Momento oportuno para verificar sustituciones del elenco, con entradas y salidas de artistas. Es tiempo de intentar mejorar la calidad de las representaciones y ampliar el repertorio. El contrato, formalizado como escritura notarial, establece un compromiso por un número determinado de funciones y se concierta con una compañía cuando los administradores municipales regentan el Hospital. En estos clausulados se reitera que la Cuaresma no es tiempo hábil para hacer comedias, pues los fieles están llamados a la contención y los preparativos de la Pascua.

Luis Crespí alude en su Sermón de las Comedias a la Cuaresma y recuerda el argumento que utilizan los defensores de las comedias: “Se han usado en Valencia en tiempo de San Vicente Ferrer, del Beato D. Tomás de Villanueva, del señor Patriarca (D. Juan de Ribera) que siendo virrey las permitía en Cuaresma, a lo divino; se han representado en consagraciones de obispos y delante de los señores inquisidores.”⁶⁴⁶ Luis Crespí reconoce que en tiempo de Cuaresma se autorizaron comedias “a lo divino”, se refiere a que el Patriarca Juan de Ribera⁶⁴⁷ permitió las comedias de santos. Fue visto y no visto, entre 1602 y 1604. El Patriarca en su doble condición permitió comedias hagiográficas que ensalzaban santos de vida ejemplar. En principio, cabe la posibilidad de pensar que las vidas de santos y sobre todo de santas son las comedias adecuadas a este tiempo, pero muchos impugnadores no las aceptaban, bajo ningún concepto. Es cierto que, como explicábamos en un epígrafe anterior,⁶⁴⁸ el género teatral de comedias de santos, con el transcurso del siglo XVII, llega a sufrir la influencia mundana de la comedia de amor. Puesto ahora este género de comedias de santas, en relación con el precepto cuaresmal para la hagiografía los dramaturgos rebuscan en el santoral, especialmente entre santas de los primeros siglos de la cristiandad que tuvieron una vida de pecado trascendida hacia la santidad y eso conduce al rechazo de los moralistas.

⁶⁴⁶ Crespí de Borja, Luis. *Respuesta a una consulta...*, op. cit., pág. 50

⁶⁴⁷ Ribera, Juan de. (1532-1611) Arzobispo de Valencia, Patriarca latino de Antioquia, tuvo un pontificado decisivo de 41 años de duración (1568-1609) y llegó a compaginar el poder temporal y el espiritual cuando fue nombrado Virrey de Valencia, (1602-1604) llegando a simultanear la jefatura religiosa y civil durante ese tiempo en el inicio del reinado de Felipe III.

⁶⁴⁸ Vid. Epígrafe 2.2. “La intencionalidad: determinante de la forma” propuesto en esta misma investigación en el capítulo 2. “Los textos de la controversia.” (Nota del autor)

Las ideas ilustradas del XVIII tardan en materializarse, la costumbre del cese de representaciones durante 40 días permanece, pero en tiempos de Carlos III los reformistas ilustrados tienen responsabilidad de gobierno, y el celo por el cumplimiento del cese de actividad de la Cuaresma se relaja de forma ostensible. Se autorizan representaciones de comedias de magia y compañías de titiriteros, donde no hay una relación intertextual entre el público y la compañía, no se encuentran narraciones lineales y se ofrece al espectador un divertimento inocuo. Lo realmente importante para considerar que se incumple el precepto es la idea de la presencia física de los actores, así es que esas funciones extraordinarias autorizadas no implican la participación de actores profesionales:

“Durante la cuaresma, las representaciones teatrales estaban prohibidas. Sin embargo, se permitía actuar a las compañías de titiriteros y acróbatas, pues en estas representaciones no hay tanto contacto directo entre el público y el actor como en las comedias: *En realidad, los muñecos por sí no pueden hacer acciones indecentes.*⁶⁴⁹ Esta carta blanca dada a las compañías ambulantes da a entender que lo realmente ‘inmoral’ de las comedias no era el texto en sí, sino la presencia de los actores, pues había poca diferencia entre las obras representadas por estas compañías y las realizadas durante el resto del año.”⁶⁵⁰

El tiempo de Cuaresma es una magnífica ocasión para predicar contra el teatro con toda la virulencia que el lenguaje permite. Traemos a colación un extracto de un sermulario que publica Antonio Roldán, en un trabajo sobre el papel que juega el Tribunal de la Inquisición en la controversia. En el apéndice documental se incluyen tres textos, que no incluye Cotarelo en su repertorio y son por tanto necesarios, para actualizar el catálogo de la controversia. En el apéndice C, Roldán incluye una “Plática para la dominica tercera de Cuaresma, el teatro” un sermón cuaresmal que sorprende por su virulencia, pese a lo avanzado de la fecha, obra del presbítero Luis Calpena, que lo propone a los párrocos como un sermón adecuado para recordatorio del pecado de las comedias en el tercer domingo de la Cuaresma y que se centra, para empezar, en calificar al teatro como la manifestación de la influencia satánica:

⁶⁴⁹ La frase en cursiva pertenece al hispanista John Varey, apéndice A, doc. 84. Vid. VAREY, John E. “Historia de los títeres en España: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII”, en: *Revista de Occidente*, Madrid, 1957.

⁶⁵⁰ GONZÁLEZ-ARIZA, Fernando. “Los bailes y pantomimas en Madrid en el siglo XVIII: escenografía y fuentes,” En: *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 26, págs. 73-82, la cita corresponde a la pág. 73.

[...] “Hoy la influencia satánica no se revela en la forma que este evangelio describe, pero el espíritu del mal se apoderó de nuestra literatura, y en el teatro, en el libro y en la prensa, ha fijado la corrupción sus pabellones. Si el pastor tiene obligación de alejar á su rebaño de todos los peligros, conduciéndole por llanuras y laderas ricas en pastos saludables, yo sería un traidor á mis deberes parroquiales permaneciendo mudo ante el escándalo actual. Porque son verdaderamente alarmantes las proporciones que va tomando, por todas partes, la inmoralidad pública. Voy á concretarme en esta mañana á un solo punto: los espectáculos, el teatro...”⁶⁵¹

Suárez García edita un nuevo texto sobre la controversia del que no se tenía referencia alguna hasta 1993, cuando lo publica anotado en la revista *Criticón*.⁶⁵² *Noticia de los juegos antiguos, comedias y fiestas de toros de nuestros tiempos*, es obra inédita del Licenciado Juan Herreros de Almansa, fechada en 1642, año de la caída del Conde Duque de Olivares, tiempo de cambio. El texto se conserva a modo de tres discursos, uno dedicado a los juegos antiguos, otra a las comedias y un tercero a las fiestas de toros. Es un manuscrito que nunca fue publicado en el siglo XVII. Contiene apreciaciones certeras desde el punto de vista doctrinal. Es un tratado teórico y doctrinal sobre dos manifestaciones populares y genuinas del entretenimiento del pueblo en el Siglo de Oro: las comedias y los toros. De la misma forma que hace Juan de Mariana y otros tratadistas, Juan Herreros trata en conjunto el dilema moral que sustentan el teatro vigente (por el XVII), tal y como se usan las comedias en España y la tauromaquia. Ambos son valorados como entretenimientos perniciosos para las costumbres. En el tema de la cuaresma, que ahora nos ocupa, Herreros se muestra partidario de la censura eclesiástica, tal como señala Suárez:

“Que el teatro sólo genere escándalo pasivo está claro para Herreros, que llega incluso a afirmar que puede ‘ser acto virtuoso’, pues ‘muchas comedias hay de argumentos tan castos, historias tan entretenidas y sucesos tan ejemplares, que son necesarias en la República’ (punto 19). No hay, pues, ‘razón para reprobarlas’, aunque sí señale Herreros (punto 20) su acuerdo con la prohibición de la comedia en cuaresma, porque ‘cuando se hace mención de la pasión de nuestro Redentor, no es razón que los cristianos atiendan a estos divertimientos y se distraigan con semejantes actos’. La censura eclesiástica había conseguido que durante ciertas fiestas religiosas no se celebrasen comedias y la prohibición

⁶⁵¹ CALPENA, LUIS. “Anuario de Predicación Parroquial por Luis Calpena, Presbítero”, tomo segundo. Felipe González Rojas. Editor. Madrid. 1905, 5 tomos, pp. 225-238.

⁶⁵² SUÁREZ GARCÍA, José Luis. “Un nuevo texto de la controversia sobre la licitud del teatro en el Siglo de Oro. Edición del discurso segundo de *Noticia de los juegos antiguos, comedias y fiestas de toros de nuestros tiempos* (Granada, 1642) del licenciado Juan Herreros de Almansa,” en: *Criticón*, nº 59, 1993, págs. 127-159.

representaba una victoria parcial de las mentes conservadoras, reflejándose en más de una ocasión en las ordenanzas.”⁶⁵³

En el punto 20 del opúsculo de Herreros encontramos la propuesta de regulación cuaresmal y del resto de celebraciones religiosas: censura eclesiástica absoluta para los espectáculos. Lo importante es la prioridad del precepto sobre cualquier otra consideración:

“20 Justísima cosa es que las tales comedias, aunque sean de argumento muy casto, se prohíban (como lo están) en tiempo de cuaresma, porque cuando se hace mención de la pasión de nuestro Redentor, no es razón que los cristianos atiendan a estos divertimientos y se distraigan con semejantes actos. Tenemos una Constitución de Teodosio⁶⁵⁴ y Valentiniano que dice: *Quo? tempore commemoratio Christi passionis, totius christianitatis magistrae a cunctis iure celebratur, omini Theatrorum voluptate per universas urbes earumdem populis denegata totae christianorum ac fidelium mentes. Dei cultibus occupentur. Aliud enim est supplicationum: tempus, aliud voluptatis.* El Doctor Angélico dice absolutamente que en tiempo de penitencia no se han de permitir; y no solamente la cuaresma es tiempo de penitencia, sino el adviento, a quien da principio la Iglesia con el temor del Juicio, y las vigiliias y temporadas del año.”⁶⁵⁵

⁶⁵³ SUÁREZ GARCÍA, José Luis. “Un nuevo texto de la controversia...”, op. cit. pág. 138

⁶⁵⁴ Lib. 15 Título. 5 C[ódigo] Teodosiano. La cita del original es de Juan Herreros de Almansa y la anota Suárez García. Ibidem, pág. 157.

⁶⁵⁵ D[octo]r Tom[ás]. 2.2 quaest. 168 art. 3. La cita del original es de Juan Herreros de Almansa y la anota Suárez García, Ibidem, pág. 157

Capítulo 3 LA CONTROVERSIA DE LAS MUJERES EN EL TEATRO

3.1. UNA FORMA DISTINTA DE INTERVENCIÓN

“El mundo entero es un escenario, y el escenario entero, un *bordello* para los hombres y las mujeres del primer período de la Europa moderna, la segunda metáfora era tan adecuada como la primera. E igualmente compleja. Por una parte, la identificación de un teatro con un burdel implicaba un juicio moral negativo para el primero; por otro lado, subrayaba, a lo largo de las líneas teatrales, los aspectos sexualmente estimulantes, a la vez que amenazadores, de las relaciones humanas [...] El hecho de que durante buena parte de este período esos audaces personajes femeninos fueran representados por actores jóvenes de sexo masculino, no sólo complicaba, sino que reforzaba los vínculos del teatro con la sexualidad transgresora: la homosexualidad y la ambigüedad sexual constituían el motivo fundamental para sacar de la casa los personajes femeninos y llevarlos a un espacio escénico.”

El teatro, imágenes de ella. Eric A. Nicholson. 1990. ⁶⁵⁶

De la primera metáfora, a la que alude Nicholson, el mundo como un gran escenario, ya hablamos con anterioridad cuando se contextualiza una alegoría empleando la iconografía: *El gran teatro del mundo*. En cuanto a la identificación del teatro como un burdel, es una idea terminante en el desarrollo del conflicto. Es esta una acusación atrevida por generalizada es injusta. No obstante, aparece de una manera expresa, sin tapujos, con cierta furia incontenida y repetida en las fuentes. No sólo se produce una equiparación del recinto teatral a la categoría de prostíbulo —se evidencia la equiparación de las actrices— con la difamación como elemento catalizador y distorsionando su función polivalente en el espacio. Es evidente que están en connivencia las actrices, con los actores y con el público, quedando relegadas a la simple categoría de ramerías, nombradas así, con todas sus variables posibles, en un verdadero enjambre de textos controversiales. El autor de la cita que antecede nos recuerda, que en un mismo contexto social (urbano) en el que surge el teatro profesional, convive una creciente aceptación y un reconocimiento hacia las mujeres que deciden aceptar los valores morales del cristianismo. La exaltación de la pureza y la castidad, el valor del silencio y la

⁶⁵⁶ NICHOLSON, Eric A. *El teatro: imágenes de ella*, en: *Historia de las mujeres en Occidente*. Georges Duby y Michelle Perrot (Dir.) Vol. 3 *Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Arlette Farge y Natalie Zemon Davis (Dirs.) Santillana Ediciones, Madrid, 1993, pág.

aceptación del confinamiento es lo que espera de la moralidad dominante. Un encierro asumido (de por vida) como un destino ineludible, aceptado sin resistencia por muchas mujeres. Un confinamiento admitido en los propios domicilios, en beaterios y en conventos. Un sitio reservado y que tiene un valor intrínseco en sí mismo, para una parte de la sociedad, que lo valora como el único modelo de vida encomiable. Este comportamiento, relegando a las mujeres en un ámbito privado, entra una en conflagración directa con las acciones y situaciones que son propias del teatro. Las escenas escabrosas, de seducción explícita, las muertes violentas. La comisión del adulterio, el abandono de las mujeres de hombres malvados, la resistencia a la autoridad masculina, los afanes desmedidos, la presencia en la vida pública, el asesinato ritual inevitable. Y todo eso es el teatro, con las mujeres situadas en el centro de la acción dramática.

Un matiz especial entre los sexos, dado que las mujeres tienen parte en los ataques genéricos contra el teatro, a los que se agregan los improprios que se derivan de su especial condición por razón del sexo. El triunfo absoluto de la comedia nueva y la aceptación por un gran público era todavía un fenómeno reciente a principios del XVII (“y veo que de poco a acá”) nos dice cuando advierte del peligro del teatro el padre Rivadeneyra, que parece haber detectado el cambio sobrevenido y quiere establecer la voz de alarma y prevención necesaria, para preservar el orden natural de la moralidad que debe prevalecer sobre todas las cosas. El jesuita sitúa el peligro y lo hace de manera temprana. Con una clara diferenciación en los practicantes del nuevo arte teatral, como de una gente indigna, pero lo hace ya con un matiz especial, despectivo, para referirse a las mujeres:

“Se ha introducido y extendido mucho esta manera de entretenimiento y recreación y aunque se representan algunas veces por hombres y mujercillas perdidas, cosas indignas de la excelencia y honestidad cristiana.”⁶⁵⁷

Efectivamente, para los hombres se trata de una gente que representa cosas indignas, pero además las mujeres son “mujercillas perdidas”, con el cariz sexual que esta connotación agrega en la que pronto será una acusación general contra las actrices que deben cargar con este estigma: que practican de manera

⁶⁵⁷ COTARELO Y MORI, Emilio, *Controversias...* op. cit., pág. 522. Ibidem, cit. por Sanz Ayán, Carmen, en la pág. 48

habitual la prostitución. Se argumenta que lo hacen aprovechando la impunidad que proporciona la itinerancia de su trabajo. Nicholson⁶⁵⁸ ubica la importancia que el primer teatro moderno otorga a la mujer y establece una concomitancia entre dos metáforas complejas en el primer periodo de la Europa Moderna: la primera, que el mundo es un escenario y la segunda, que el escenario es un burdel:

“Por una parte, la identificación del teatro con el burdel implicaba un juicio moral negativo para el primero; por otro lado, subrayaba, a lo largo de las líneas teatrales, los aspectos sexualmente estimulantes, a la vez que amenazadores, de las relaciones humanas. Además, ya sea que se lo condene como sede del desenfreno o que se lo auspicie como “espejo de la naturaleza”, al mismo tiempo globalizante y cargado de erotismo, el primer teatro moderno otorga un papel destacado a la mujer, en todos sus aspectos negativos y positivos, así como, muy a menudo, sus ambivalencias.”⁶⁵⁹

La controversia de las mujeres en el teatro, puesta en relación con el cuestionamiento de la actividad teatral que evidencia una conflictividad social en la gestión de la ociosidad. Esta es una idea central, que subyace en nuestra aproximación a las fuentes. Esta intención estuvo presente desde el origen de este proyecto de investigación. Existe un tratamiento especial ya en la asignación de tareas que los hombres y las mujeres asumen en los cometidos específicos de cada integrante de las compañías de teatro. Hay un trato extraño y asimétrico en la consideración social, así como en el propio reconocimiento en el ejercicio profesional. Pero lo más importante es la firmeza con la que los teólogos atacan a las mujeres por causa del teatro con un especial énfasis. La reglamentación es cambiante, asimétrica y distinta, con una normatividad que reciben los actores y las actrices por razón de su diferente condición sexual. Las carencias de los censores y la ineficacia de los intentos de represión conducen a la impunidad. Nunca consiguieron la desaparición de un teatro pujante, del que muchos dicen que van a ver el último éxito y en realidad no han ido, y otros dicen que no van, pero en realidad sí que han ido, embozados, a escondidas. Y siempre presente, una evidente tensión transversal entre sectores urbanos de la sociedad española.

⁶⁵⁸ NICHOLSON, Eric A. *El teatro: imágenes de ella...* op. cit. pág.

⁶⁵⁹ *Ibidem*, pág. 320.

Las mujeres, en este nuevo entramado, profesional y artístico, que resultan decisivas para el desarrollo de la actividad. Consiguen una posición protagonista y brillante, gracias al favor del público y a los grandes autores de la comedia nueva, que las sitúan en una perspectiva central. Esta centralidad se manifiesta por las temáticas empleadas. El designio femenino en los títulos ya es una muestra cualificada del eje central de la mujer en el teatro moderno. Pero sobre todo, esto es así, por el impacto y el fuerte ascendente que ejercen en su interacción sobre el público. La comedia ofrece a las mujeres una posibilidad de destacar inusual (autoras, actrices, bailarinas, empresarias) con niveles de participación imposibles en otros sectores de la economía productiva con la relevancia que alcanzan sus cometidos en las compañías. Y todo ello, pese a una oposición irritable y displicente de los que acusan una fobia contra las representaciones, a veces con un enconamiento feroz. En un contexto de constantes limitaciones, censuras y ordenanzas encorsetadas, que sufren todos los sectores implicados en la producción de artes escénicas, las mujeres reciben un tratamiento especial, cargado de una misoginia explosiva. Es un debate agrio que tiene una doble dimensión: ética, en la conquista de un espacio público en permanente disputa. Y estética, en el ornado, la vestimenta y la contención, incluso por la propia manera de actuar, que provoca el deleite de los sentidos por una gestualidad desbordante.

La información que tenemos de la secuencia temporal completa de este proceso histórico desde el siglo XVI, cuando aparecen los primeros documentos sinodales que expulsan al teatro de los templos, hasta la caída del Antiguo Régimen, que deja a los enemigos del teatro sin fuerzas para continuar y desprovistos de herramientas eficaces para continuar esta disputa inacabable; hay un desgaste repetitivo y un agotamiento de los argumentos en contrario en los últimos textos publicados en el ochocientos. Es por esto, que la inercia de la controversia teatral conduce a vía muerta, hasta bien entrado en el siglo XIX, cuando el teatro burgués expulsa a las clases populares y se asienta en el centro de las ciudades para el disfrute del ocio, en una nueva forma de sociedad urbana, que incorpora la asistencia al teatro entre sus mejores expectativas. La Revolución Liberal, aunque ya participa de ideas ilustradas del XVIII, consolida estos arquetipos burgueses que participan de una civilidad consciente del valor

añadido de la cultura como herramienta de movilidad social, en una sociabilidad “que se plasma en esa inclinación: el trato social o, según el Diccionario de autoridades, ‘el tratamiento y correspondencia de unas personas con otras’. Una práctica que se ha construido en España desde la cultura de las Luces.⁶⁶⁰

Los que intervinieron en la polémica atacando el teatro (y a la danza) ponen un énfasis especial en fijar en el imaginario colectivo una representación pública de la imagen femenina para perpetuar una moralidad sometida a severa vigilancia. La virulencia del debate, su evolución como un instrumento efectivo de control social, indica un posicionamiento concreto con vocación de censura, contrario a la entrada femenina en el espacio público. Este rechazo se complica cuando la aparición protagonista de las actrices tiene como respuesta el apoyo entusiasta del público y de amplios sectores de la sociedad. Muchos entienden, afirman o necesitan que el concurso y la participación de las mujeres en la evolución del teatro y la danza es un asunto principal.

La participación de las mujeres tiene un tratamiento especial en la pelea y hay un interés concreto en que desaparezcan, de la escena, de las compañías y de los corrales. La dimensión de la polémica tiene una casuística compleja para desarrollar un sistema de inculcación que resulte eficaz. En su propia defensa las mujeres escriben ocultando su personalidad, asisten a la representación como espectadoras (recluidas en la cazuela) y son lectoras clandestinas de comedias. La lectura introspectiva es una peligrosa ensoñación. Las espectadoras son a menudo reprendidas pero la peor parte la llevan las actrices, que resultan

⁶⁶⁰ “En efecto, la sociabilidad constituye una práctica y un principio esencial en la cultura de las Luces. Documentado por primera vez en francés en 1665 y en castellano en 1680-1686 (en *El hombre práctico* de Francisco Gutiérrez de los Ríos, III conde de Fernán-Núñez), el neologismo sociabilité/sociabilidad se hará de uso frecuente a partir del siglo XVIII. Designa una virtud o, más bien, un atributo (el “espíritu de sociedad” o la tendencia de los individuos a agruparse y colaborar) que se considera innato en los humanos, pero particularmente propio de las gentes ‘civilizadas’. Y al mismo tiempo, nombra una práctica en la que se plasma esa inclinación: el trato social o, según el Diccionario de autoridades, ‘el tratamiento y correspondencia de unas personas con otras’. A su vez, el término ‘sociedad’, del que ‘sociabilidad’ constituye una derivación dieciochesca, experimenta asimismo en esa época una expansión en su uso y extiende sus connotaciones. Por una parte, comienza a designar, de forma moderna, una colectividad amplia y organizada, oponiéndose en ese uso a ‘naturaleza’ o ‘barbarie’ e identificándose con otro término netamente ilustrado, el de civilización.” Vid. BOLUFER PERUGA, Mónica. “Del salón a la asamblea: sociabilidad, espacio público y ámbito privado (siglos XVII-XVIII)”, en: *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, nº 56, 2006, págs. 121-148. La cita corresponde a la págs. 121-122

atacadas cuando trabajan en los escenarios. Profesionales denostadas, mujeres obligadas a mantener un ejercicio continuo de habilidad, con un despliegue de estrategia miscelánea: indudables méritos profesionales, apoyos de toda índole personal, alianzas políticas, protección de clanes familiares. Cualquier táctica es asumible para intentar quedar a resguardo de los constantes intentos de acoso. Este cerco a las actrices son la causa que explica la facilidad con la que se puede destruir su delicado prestigio profesional como artistas y al mismo tiempo la condición de personajes públicos que tiene un peligro de caída en desgracia a la menor ocasión.

En cuanto a la metodología empleada y para aportar pruebas concretas de la existencia de un discurso de la mujeres en la controversia. Durante una primera fase se ha procedido a una búsqueda exhaustiva de las fuentes primarias y de la bibliografía sumaria, dispersa a lo largo de todo el siglo XX y que ha presentado una tipología textual diversificada y se ha procedido a su ordenación por temas. Hay 260 textos localizados, como fuentes primarias y anteriores a 1900, sobre la controversia moral del teatro, que son susceptibles de estudio. Por citar un ejemplo, el llamado “caso Guerra”, (1682-1684) es un estallido de la controversia teatral que desatan los jesuitas, aprovechando la muerte de Calderón de la Barca, una *Aprobación* a la que ya hemos aludido. Esta confrontación produce, nada menos que 21 textos reactivos, algunos textos a favor y otra, que son una mayoría, en contra del teatro.⁶⁶¹

⁶⁶¹ El “caso Guerra” ha sido estudiado en su tesis doctoral por la hispanista francesa Carine Herzig. La autora ha publicado varios artículos divulgativos en revistas especializadas, pero su trabajo doctoral no está disponible en el repositorio francés de tesis doctorales para su consulta en línea. Vid. HERZIG, Carine. *L'affaire Guerra : un épisode de la Controverse éthique sur la légitimité du théâtre dans l'Espagne de Charles II : Textes et contextes (1682-1684)* / sous la direction de Marc Vitse. Thèse de doctorat. Université Toulouse-Jean Jaurès. Toulouse (France) 2003. La tesis ha sido consultada, sometida restricciones por la autora, en la Casa de Velázquez en Madrid. Hemos leído el que parece único ejemplar disponible en España. La autora explica las intenciones de su trabajo en el resumen: “Cette thèse est centrée sur l'étude d'un épisode particulier de la Controverse éthique sur la légitimité du théâtre en Espagne, la polémique de 1682, qui s'est déroulée entre 1682 et 1684, après la sortie de *l'Aprobación a la Verdadera Quinta Parte de Comedias de don Pedro Calderón*, rédigée par le Père trinitaire Manuel de Guerra y Ribera. Nous nous penchons, dans un premier temps, sur le contexte politique et historique qui a présidé à l'émergence de cet épisode polémique ; dans un deuxième temps, nous faisons une présentation analytique des 21 textes qui en constituent le corpus ; nous essayons, dans un troisième temps, de réinscrire cette polémique dans l'histoire de la Controverse au XVII^e siècle, afin d'en dégager les lignes de continuité et les ruptures ; nous proposons enfin, en guise d'Appendice, l'édition modernisée de six des 21 textes qui forment le corpus de la polémique de 1682.”

Emilio Cotarelo y Mori en su volumen compilatorio, referencia hasta un total de 220 textos. Algunos de ellos los nombra y comenta brevemente, otros los extracta de una forma somera. Los que considera principales los reproduce íntegramente cuando el formato no es excesivo.⁶⁶² La bibliografía contemporánea se inicia después del libro referencia de Cotarelo (1904). Le siguen unas cuarenta aportaciones de autores que informan sobre diversos aspectos en revistas y libros y predominan artículos de investigación. La historiografía francesa es la que un mayor esfuerzo ha dedicado a la licitud del teatro. También hay aportaciones de la historiografía italiana (en menor medida), británica, norteamericana y española, en asunto que guardan sino una relación directa con el tema de la investigación, ayudan en complementas temas tangenciales que explican algunos hechos.

Existe una dificultad adicional en las fuentes primarias de la controversia. A menudo están escritas en latín, pero no han llegado nunca a ser traducidas, en algunos casos hay una doble versión. Cuando existe versión castellana está hecha a menudo por el propio autor, es un texto posterior al texto latino inicial, que dota de mayor prestigio intelectual en el mundo académico del XVII. La publicación ulterior castellana garantizaba una mayor difusión del libro. La traducción del propio autor no traduce en un sentido estricto, sino que se hace (a sí mismo) una nueva versión, más reposada y casi una traducción libre, con variaciones de la que nadie protesta por falta de fidelidad a la publicación original. A estas traducciones del latín al castellano, cuando las lleva a cabo el propio autor, le otorgamos la consideración de la versión definitiva. La costumbre es escribir primero en latín para los doctos y en prueba de elocuencia y sabiduría. Después en romance para intentar una mayor difusión y repercusión de la propuesta.

En la averiguación necesaria para determinar los contenidos y las fuentes de la controversia, aparecieron cerca de cuatrocientas referencias bibliográficas. Pensamos que son muchos autores, demasiados para poder determinar algo sencillo: si es lícito el teatro, o si por el contrario debe ser declarada una actividad

⁶⁶² COTARELO y MORI, Emilio. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España. Contiene la noticia, extracto o copia de los escritos, así impresos como inéditos en pro y en contra de las representaciones*. Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid. 1904

ilícita. Hablamos de las fuentes primarias, que ha sido preciso tener que consultar, algunas se han visto someramente, otras con el mayor detenimiento que requiere aquello que guarda dirección directa con el tratamiento del hecho diferencial. A menudo, aparecen trabajos que incluyen capítulos o epígrafes concretos dedicados a las mujeres. En estos casos las fuentes resultan más accesibles para proceder a desagregar los contenidos que guardan una relación directa con la propuesta de trabajo.

Existen importantes estudios indiciarios sobre aspectos concretos que era preciso deslindar, debido a que proporcionan información directa sobre las mujeres en el teatro y la danza, indicamos algún ejemplo: la mujer vestida de hombre, la inserción profesional de las mujeres, el tratamiento de personajes femeninos en la dramaturgia, la mujer impresora, la organización interna de las compañías, la disposición en el espacio y el comportamiento del público, las mujeres en la cazuela. Debido a las magnitudes descomunales del teatro español del siglo de Oro es absolutamente inasumible valorar todos los personajes y los reflejos de esta controversia de las mujeres. Así es que muchas veces se ha tratado de escoger desde una aproximación, enfocando una serie limitada de piezas concretas y un grupo escogido de autores representativos. Entendimos, para poder avanzar en este proyecto, que era precisa una aproximación a los textos de mayor envergadura, que contienen tratamiento específico para determinar el distinto tratamiento de los sexos.

Las cuestiones planteadas no son de una verdadera envergadura filosófica, sino que responden a una discusión de costumbres que parece disfrazada de un presunto debate teologal, que no acontece realmente, pues los autores están condicionados por precedentes de textos clásicos que no están hablando de lo mismo. Una cosa son los juegos públicos de la Antigüedad, otra cosa bien distinta las comedias en la transición entre el Renacimiento y el Barroco. No obstante, admitimos que la disquisición y las invectivas sobre la licitud del teatro tienen importantes repercusiones sobre las artes escénicas. La función social que cumple el teatro está en permanente peligro de supresión. La autorización preceptiva y su materialización concreta en un escenario dista mucho de servir como garantía de acto inocente. La censura de los textos no excluye del proceso de subversión la

gestualidad. Todos los posicionamientos guardan una relación concomitante con un contexto general: el proceso de secularización de la sociedad moderna. Y esta secularización sufre avances sustantivos y retrocesos, inevitables en función de los acontecimientos y de las tendencias dominantes. Esto será así en el transcurso de la modernidad y el conflicto permanece de manera casi invariable, hasta que el mundo cambie y el mundo cambió cuando fueron suprimidos los derechos señoriales.

3.2.- EL ESCENARIO MODERNO Y LA FEMINIDAD

No hay en amor qué temer
sino sólo el disculpar,
que parece que las culpas
a que ya el amor condena
dan a veces menos pena
que el pasar por las disculpas.

Mujeres y criados, Lope de Vega (1613)

Cuando Lope de Vega escribe *Mujeres y criados*, una comedia de madurez, ya hace 25 años que el teatro público se ha convertido en un fenómeno de masas en los corrales de comedias. Vemos en la cita que antecede —en seis versos escasos— que Violante condensa con un alarde de sabiduría ejemplar, alguna circunstancia probada en las relaciones de las parejas.⁶⁶³ Lope sitúa una y otra vez, en cientos de ocasiones, una temática extrema de protagonismo femenino, que evidencia el hecho de que se ha producido un cambio en el paradigma literario, reflejo de la evolución en las costumbres, que abarca una magnitud y rapidez inédita en la historia de Europa. Nunca en el teatro se habían tratado las cuitas del amor con tal desenvoltura y donaire antes de la (re)formulación de la comedia que llevan a término los autores del barroco. En el arranque del seiscientos había triunfado sin paliativos la inclusión de la feminidad en los escenarios. En esta pieza *suelta*, nunca publicada en una parte de comedias, la acción es siempre un trasunto de la feminidad.⁶⁶⁴ Queda patente, que el *fénix de*

⁶⁶³ LOPE DE VEGA CARPIO, Félix. *Mujeres y criados*, GARCÍA REYDY, Alejandro. (ed.) Bleca, Alberto. (Pról.) Editorial Gredos, S.A. Madrid, 2014. El grupo de investigación PROLOPE, de la Universidad Autónoma de Barcelona, publica esta comedia inédita de Lope de Vega encontrada por el investigador de la Universidad de Siracusa (New York) Alejandro García-Reydy, gracias a la existencia de un manuscrito único, sin atribución de autor, hasta la aparición de esta edición y depositado en la Biblioteca Nacional. Las pruebas aportadas son tan evidentes que ya no hay dudas sobre la atribución, por concomitancias con el extenso catálogo de Lope de Vega. En este sentido, Cfr. GARCÍA-REIDY, Alejandro. “*Mujeres y criados*”, una comedia recuperada de Lope de Vega, *Revista de Literatura*, LXXV, 150 (2013b), págs. 417-438.

⁶⁶⁴ Vid. GIULIANI, Luigi. “La Parte de comedias como género editorial”, en *Criticón*, nº 108, 2010, pág. 28 “... la *Parte de comedias* presenta notables innovaciones técnicas que cuajaron rápidamente en un género editorial de éxito y fueron evolucionando durante todo el siglo XVII, características que convendrá enumerar: [...] la adopción del formato en cuarto, la fijación de una composición específica de la página, el establecimiento del número «canónico» de doce comedias por volumen, la progresiva desaparición de las piezas menores (loas y entremeses), la posterior inclusión de prólogos y dedicatorias, su transformación en desglosable, la ausencia de grabados,

los ingenios muestra habilidad innata para la creación de personajes femeninos y las tramas responden a juegos de amor entre parejas interpuestas con una gran aceptación del público.

La trazabilidad de la conducta de los personajes, masculinos y femeninos, en la comedia es un modelo pernicioso. Las comedias subvierten la moral imperante y responden a conductas pecaminosas, inconstancia en el matrimonio y una forma de proceder en la que predominan distracciones banales, consideradas por muchos ilícitos inaceptables. Distraen a los buenos cristianos y destruyen su inocencia —y con grave peligro, a la mujer cristiana— y cuestionan la necesidad de una vida espiritual que conlleva por necesidad la contención de las conductas. Es por esta razón que debemos reflexionar acerca del horizonte vital. Las personas tienen, ante todo, la doble condición de súbditos del rey y feligreses de la Iglesia y es a esto y nada más, a lo deben atenerse. Las expectativas que cabe superar para la avidez del espectador de la comedia áurea son endeble. Hay una incertidumbre sobre la continuidad de las representaciones a cada momento. Las cosas no son tan sencillas como pudiera pensar un lector ajeno a la conflictividad social de la edad moderna. Las conductas están sometidas al control y escrutinio. La actitud cínica es reprendida al decir de una dama, vayamos al teatro a pecar y luego ya confesemos, que la penitencia salvará la afrenta. Menos mal que existen las máscaras para carnaval y toda clase de saraos que requieren la ocultación para encontrar la impunidad.⁶⁶⁵

Si se acude con desenfado a la casa de comedias, según que estamentos, puede haber alguna consecuencia desagradable. Para una mujer, que acude como espectadora, existe el riesgo de un reproche moral público y del repudio en determinados ambientes. Cualquiera asiduo está expuesto a la severa reprehensión de los predicadores, y los moralistas que son un tropel de gente cargada de razones. Las clases urbanas acuden en masa a la comedia, sin acatar la recomendación que desde el púlpito y desde la confesión se posiciona. La reacción

su tendencia a producir una progenie «secuencial», con volúmenes marcados por números ordinales y una articulación en colecciones.”

⁶⁶⁵ Vid. FERRER VALLS, Teresa. “Un espacio para el espectáculo teatral: la sala de saraos del palacio real de Valladolid (1605),” en: *Atalanta: Revista de las Letras Barrocas*. Vol. 7, n^o. 2, 2019, págs. 89-120.

contra el fenómeno teatral está servida, coincidente con el cambio de siglo ya se ha llegado a un punto de eclosión sobre la licitud moral del teatro en el que se han formado dos bandos irreconciliables. Rosa Navarro Durán escribe respecto de la ausencia de códigos de moralidad canónica, y en la existencia en la percepción del espectador o lector —en mayor medida la lectora o espectadora— de una conducta reprobable y alejada de la ortodoxia religiosa del buen cristiano:

“Ni la dama es una doncella discreta, ni el caballero suele serlo, más bien hay en esas obras damas malcasadas, galanes sinvergüenzas, maridos adúlteros, mujeres con barruntos de damas, el dinero que corre y vuela...”⁶⁶⁶

Para llegar a esta situación, en la que apenas unas décadas antes no se percibe ningún atisbo de que existiera la posibilidad de una transformación tan brusca, fue preciso que tanto la poética, como el canon literario aristotélico, la configuración del ocio urbano como un asunto público y la evolución de la estructura de la profesión teatral tuvieran que evolucionar a una velocidad vertiginosa desde 1580. Catherine Connor es una de las autoras que sitúa el concepto de “actos de transgresión y subversión en el escenario y en la sociedad,” para referirse a una cuestión compleja: la mujer vestida de hombre. Es este un tema oscuro al que volveremos con atención especial. Baste ahora decir que el travestismo incluye una evidente carga de connotación sexual. Un asunto que tiene entidad propia en la irrupción de la feminidad en la modernidad. Carmen Bravo-Villasante dedica un libro a este tema a modo de recapitulación.⁶⁶⁷ Nuestra propuesta es acotar este asunto, en relación con la pugna dialéctica de la controversia sobre la licitud. En nuestra opinión el trabajo más relevante sobre la mujer varonil en el teatro, es una aportación de la hispanista Melveena McKendrick.⁶⁶⁸ Varias autoras han catalogado la enorme variedad de situaciones dramáticas en las cuales las damas utilizan el recurso de la ocultación de su personalidad femenina y deciden adoptar distinta apariencia como subterfugio. La mujer varonil permite hacer todo lo que las mujeres no pueden hacer y es por

⁶⁶⁶ NAVARRO DURÁN, Rosa. *Caballeros que no lo son y damas que no lo parecen: entra Lope pisando fuerte*, en: *La desvergüenza en la comedia española. XXXIV Jornadas de Teatro Clásico*. Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (eds.)²⁰¹³, págs. 17-37.

⁶⁶⁷ Vid. BRAVO VILLASANTE, Carmen. *La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI-XVII)*. Madrid, Mayo de Oro, 1988.

⁶⁶⁸ McKENDRICK, Melveena. *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the "Mujer Varonil"*. Cambridge: Cambridge University Press, 1974.

esta razón principal por la que se visten tan a menudo de hombre. De estos trabajos y de nuestra aportación, damos cuenta en un epígrafe concreto en este capítulo. La mujer vestida de hombre revela la ruptura de los valores formales y es un desafío. El recurso al travestismo en escena —Lope de Vega lo hace en veinte comedias— es más que una convención teatral, resulta una forma destructiva de desafío, dirigida contra la moral establecida y que irrita a los moralistas. La ruptura de la convención que implica la vestimenta es una impostura que se repudia con vehemencia.⁶⁶⁹

El acceso de las mujeres a la profesión de actriz es una conquista, basada en la tenacidad. El incumplimiento sistemático de la reglamentación y la vocación por el teatro guardan relación con la cohesión y vocación de las sagas familiares.⁶⁷⁰ El destino de la hija de actriz será muy probablemente actriz. El estigma de la acusación de prostitución no parece detenerlas.⁶⁷¹ Las mujeres acceden a ser titulares de una compañía teatral por causa exclusiva de viudedad pero, aun saliendo airoas, debieron soportar la presión de varones (mayormente actores) que aspiran a que acepte de grado un nuevo matrimonio como renovación de una alianza marital y profesional que tiene dos objetivos: controlar a la viuda y dirigir la compañía. Mimma de Salvo ha centrado el estudio de la actividad realizada por las mujeres como actrices profesionales de teatro, y este enfoque incluye conocer el contexto en el que se configura la consideración moral y social que sobre las actrices (admiradas y denostadas) se percibe en la sociedad del *Siglo de Oro*.⁶⁷²

El avance imparable hacia un teatro profesional y de éxito (sin parangón) en España, tiene un antecedente en la república de la Provincias Unidas. Desde finales del siglo XVI las Cámaras de Retóricos triunfan en Flandes. De gusto renacentista y corte clasicista, son el espacio urbano destinado al debate artístico

⁶⁶⁹ Cfr. CONNOR, Catherine. *Teatralidad y resistencia...* op. cit. pág. 139.

⁶⁷⁰ DE SALVO, Mimma: *La importancia de las sagas familiares en la transmisión del oficio teatral en la España del Siglo de Oro: el caso de las actrices*, en: Estudios de literatura hispánica, ALEPH (Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica) Departamento de Filología Española, Universitat de València, Valencia, 2004, págs. 178-187.

⁶⁷¹ Vid. GARCÍA-REIDY, Alejandro. *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*. Iberoamericana-Vervuert, Madrid, Frankfurt am Maine, 2013a.

⁶⁷² Cfr. DE SALVO, Mimma. *La mujer en la práctica escénica de los siglos de oro: la búsqueda de un espacio profesional*, Tesis doctoral dirigida por Fausta Antonucci (dir. tes.), Teresa Ferrer Valls (dir. tes.). Universitat de València (2006).

y al certamen (poesía, pintura, teatro) donde se constata la necesidad de espacios estables de entretenimiento de las clases urbanas. Las representaciones, de entrada en Ámsterdam, se extienden por los Países Bajos. Se forman compañías profesionales, que estar integradas por actores y actrices y que siguen giras a través de las rutas de las ciudades comerciales. El teatro español conecta en Flandes, introducido por los propios actores y directores flamencos, en contacto con compañías españolas, pues es así como se convierte en una corriente artística creciente.⁶⁷³

Sorprende, en el caso de la República de las Provincias Unidas, que puede darse la coexistencia de la violencia extrema de un conflicto bélico feroz, con un evidente proceso de transferencias y de aculturación. En el contexto flamenco, la guerra permanente contra la monarquía hispánica, no es un obstáculo para que el teatro sea un canal de transmisión abierto. La convivencia con el teatro español es aceptada por el público burgués, porque hay un innegable potencial en los temas tratados. La influencia artística se justifica en un flujo editorial constante de libros españoles. Amberes en el gran centro impresor. La influencia del teatro español no es consecuencia de la gobernación, ni se puede imponer por la ocupación militar española. Cuestión aparte es que los virreyes, contribuyen en cierta medida a la difusión en los ámbitos cortesanos. La causa principal de esta conexión teatral hispano flamenca es una consecuencia de la explosión controlada de la comedia. La dramaturgia hispana se adapta, acomodaticia, a los intereses de los holandeses y se traduce con cierta libertad, del castellano al flamenco, en un proceso de adaptación, más que de traducción en sentido literal y este es un fenómeno creciente en el siglo XVII. Una cosa es el miedo que infunden los tercios y el recuerdo del Duque de Alba para asustar a los niños. Cosa bien distinta es la admiración que suscita el ínclito Lope de Vega.⁶⁷⁴

⁶⁷³ DEN BOER, Harn. "La representación de la Comedia Española en Holanda". Cuadernos de historia moderna, nº 23, 1999 (Ejemplar dedicado a: *Ingenio fecundo y juicio profundo* (Estudios de historia del teatro en la Edad Moderna), págs. 113-127

⁶⁷⁴ Vid. SIERRA MARTÍNEZ, Fermín. "El contexto histórico, cultural y teatral en Holanda en la segunda mitad del siglo XVII." Diálogos hispánicos de Ámsterdam, nº 8, 1, 1989 (Ejemplar dedicado a: *El teatro español a fines del siglo XVII: Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II. Historia y literatura en el reinado de Carlos I*), págs. 179-203.

En Italia, las compañías teatrales son numerosas, ya en el siglo XVI y de manera antecedente al caso español, que necesita de los influjos italianos para reordenar las tendencias. Así y por huir de la competencia extrema, y gozar del favor de la primicia, algunas compañías buscan un mejor acomodo en tempranas giras exteriores y su llegada a España, ya eran conocidas por las tropas destinadas en Italia, era un vaticinio de previsión infalible. Aquí giran los toscanos usando su lengua nativa con gestos de aspaviento para hacerse entender y se asientan algunas formaciones. El teatro gestual italiano encuentra un éxito natural, acorde con nuestro gusto por la desmesura. Al parecer el público estaba esperando a los italianos para general asentimiento.⁶⁷⁵ El caso más nombrado es la compañía de los Trufaldines. En esta formación las mujeres tienen un evidente protagonismo. Cuando se decreta la prohibición de representar a las mujeres fueron los primeros en protestar y los primeros en obtener autorización para que las mujeres pueden de nuevo salir a escena. Se asentaron en el tercer corral de comedias, el teatro de los Caños del Peral. Llegaron con vocación de permanecer. La presencia italiana es asumida por los madrileños, sin asomo alguno de rechazo a los extranjeros.⁶⁷⁶ Los italianos aportan al teatro europeo una gestualidad propia, la arquetípica y famosa *Comedia del Arte*, con personajes que se integran en el gusto español por la existencia de una trama teatral secundaria. Este desdoble pronto conduce hacia el marchamo del gracioso. Este arquetipo del gracioso es una nota discordante que terminaría por ser aceptado por el público. Implica asumir una actitud cínica en transcurso de la acción dramática. El gracioso incardina una necesaria distancia, ante el ímpetu y la virulencia de la defensa a ultranza del honor en la escena y, en la platea y en la vida. El honor es un tema muy estudiado. Hemos encontrado cerca de quinientos trabajos, pero esto no justifica que lo tengamos que obviar. Hemos trabajado, con bibliografía muy reciente, una aproximación al honor en aquello que afecta al objeto de este trabajo. Es en definitiva un obstáculo más, para que los moralistas acepten el teatro. Los autores y el público quieren visualizar la defensa, el ultraje y la venganza. Tres supuestos forzosos que aparecen en una trama que incluye el honor, que exponemos a continuación.

⁶⁷⁵ Cfr. DOMÉNECH RICO, Fernando. “Trufaldines y Cobielos: la influencia de la *commedia dell'arte* en el gracioso del siglo XVIII,” en: *La construcción de un personaje: el gracioso* / coord. por Luciano García Lorenzo, 2005, págs. 413-424

⁶⁷⁶ Cfr. DOMÉNECH RICO, Fernando. *La Compañía de los Trufaldines y el primer teatro de los Caños del Peral*. Tesis doctoral dirigida por Joaquín Álvarez Barrientos (dir. tes.). Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2006.

3.3. EL HONOR, TRASUNTO DEL IDEAL DESTRUIDO

DUQUE DE FERRARA:

(Ay, honor, fiero enemigo!
¿Quién fue el primero que dio
tu ley al mundo? ¡Y que fuese
mujer quien en sí tuviese
tu valor, y el hombre no!
Pues sin culpa el más honrado
te puede perder, honor.
Bárbaro legislador
fue tu inventor, no letrado.)

(vv. 2812-2819)

Félix Lope de Vega Carpio, *El castigo sin venganza*.⁶⁷⁷

Lope de Vega escribe esta pieza dramática con 69 años, en lo que se conoce como el ciclo de senectud, en su intención parecen evidente alguna reminiscencia ciceroniana.⁶⁷⁸ Cuando ya ha reflexionado, después de una vida agitada en la que, el honor y el deshonor, han estado siempre latentes o manifiestos, pues el fénix incurre con la misma predisposición e ímpetu, tanto frente al pecado como ante el arrepentimiento. El tratamiento del honor responde a la imagen asumida de uno mismo y se proyecta ante los demás.⁶⁷⁹ La destrucción de esa imagen construida con esmero es una catarsis, cada individuo programa y fragua durante toda una vida una de imagen de sí mismo. Responde esta línea de actuación a estrategias para instalar ante el escrutinio público a la familia, el matrimonio y la filiación ante una sociedad. Es frecuente que la deshonra familiar (de todo el núcleo parental) se manifieste cuando las mujeres son atacadas físicamente. Esta

⁶⁷⁷ Vid. VEGA CARPIO, Lope de (1562-1635) *El castigo sin venganza: tragedia* / de Frey Lope Félix De Vega Carpio Diputación Provincial de Zaragoza. Biblioteca. Sign. Z-DP, D-71. H. al principio del vol. con índice mns. de Vega Carpio. En Barcelona : por Pedro Lacavalleria, [ca. 1634]:27 h. : il. ; 4º. Esta parece la edición príncipes y sólo encontramos este ejemplar de Zaragoza.

⁶⁷⁸ Cfr. ROSO DÍAZ, José. "El recurso del engaño en el teatro del ciclo 'De Senectute' de Lope de Vega," en: *Homenaje a la profesora Carmen Pérez Romero*, 2000, págs. 205-224.

⁶⁷⁹ Cfr. ARELLANO AYUSO, Ignacio. "Éticas del honor (y del poder) en el teatro del Siglo de Oro," en: *Boletín de la Real Academia Española*, Tomo 95, Cuaderno 311, 2015, págs. 17-35. Cfr. CANCELLIERE, Enrica. "Los dramas de honor: sistema ideológico y valores dramáticos en el teatro de Lope y Calderón," en: *Doctos libros juntos. Homenaje al profesor Ignacio Arellano Ayuso* / coord. por Victoriano Roncero López, Juan Manuel Escudero Baztán, 2018, págs. 133-150. Cfr. MASSANET RODRÍGUEZ, Rafael. "Fuego, agua y sangre; métodos para la limpieza del honor conyugal en el teatro del Siglo de Oro", en: *¡Muerto soy!: las expresiones de la violencia en la literatura hispánica desde sus orígenes hasta el siglo XIX* / coord. por Cristóbal José Álvarez López, Juan Manuel Carmona Tierno, Ana Davis González, Sara González Ángel, María del Rosario Martínez Navarro, Marta Rodríguez Manzano, 2016, pág. 189-205.

agresión es inmaterial cuando afecta la fama y el buen nombre, pero es material cuando se emplea la violencia física con todo el despliegue de brutalidad que las mayores atrocidades requiera. Alguien (por lo general ajeno) incurre en una indignidad manifiesta, que es causa de la deshonra y de una grave alteración de la conducta propia, Como desencadenante, la reacción virulenta de personas del entorno familiar próximo a la víctima. Esto es así porque el honor, una idealización de la imagen de uno mismo, ha sido destruido y cuando se destruye ya no tiene remedio. Esta intrusión en aquello que los demás van a terminar por saber (inevitablemente) reviste una gran importancia y pone en marcha un código de conducta que no tiene una codificación juiciosa, pero que resulta implícita a la pérdida del honor. La respuesta al deshonor implica a todos en su resolución y de una manera especial al varón concernido, el más próximo a la víctima. El deshonor guarda relación directa, en muchísimas ocasiones, con el tratamiento y la consideración debida hacia las mujeres o al comportamiento esperado de ellas y hacia ellas. No cabe una resistencia pasiva ante la violencia extrema. Considerando que hay una serie determinada de conductas lesivas del honor y resultan reconocibles en la violencia contra las mujeres: la violación de la esposa, la fuga de una hija por voluntad propia, el rapto de la mujer prometida, el amancebamiento de la mujer libre, el secuestro de la esposa o de la hija a manos de un hombre por fuerza. Todos estos casos implican deshonor y pérdida de la confianza y el estatus de la víctima. Destaca por la rapidez y la contundencia en el castigo con una conexión inmediata sobre cualquier consideración, entre los concernidos y los causantes, el adulterio femenino consumado. La comisión del adulterio es visto como una caída en el abismo, en las fauces de la promiscuidad. Es una circunstancia fatal, duramente criticada por los que tienen algo que decir por escrito. En un sentido estricto nadie lo justifica y no existe una eximente asumible. Por otra parte, debemos advertir que todos, aunque esto sea tratado bajo el prisma en la ficción, lo contemplan con fascinación y asombro pese a la posible distancia con la realidad. En la ficción del escenario el adulterio consumado adquiere una dimensión que raya en la meta realidad y tiene un magnetismo especial sobre los concurrentes.

Vemos la opinión de un escritor, al que elegimos por su posición especial, porque conoce perfectamente el mundo del teatro en Madrid y justifica el trabajo

de los actores, porque nadie deja de tener una posición en temas de moralidad y una construcción de valores que considera inmutable. Notable prosista del siglo XVII, Zabaleta es un antecedente del costumbrismo del siglo XIX, que tendrá un prestigio literario dos siglos después en escritores madrileños como Mesonero Romanos o Mariano José de Larra. Adelantado a su tiempo, Zabaleta en muchas situaciones tiene el valor de que no es una fuente literaria. En un sentido instrumental, tiene un valor fidedigno porque está hablando de personas, no de personajes y lo hace sobre asuntos escabrosos en los que es difícil encontrar autores con el arrojo necesario para atreverse a escribir. El autor no escribe aquí acerca de personajes de ficción, sino del infiel como categoría humana y cuenta las andanzas en un Madrid festivo y matinal, que parece conocer a la perfección. Juan de Zabaleta en el capítulo IV titulado *El adúltero*, que forma parte de su famoso libro *El día de fiesta por la mañana* (1654):

[...] Entra la adúltera en la iglesia, pasa por junto a su marido mesurada, vuelve al galán los ojos cariñosa: alegrase de verle, ya porque es de su gusto, ya porque le mira como a instrumento con que toma las venganzas para ser malos. No hay disculpa para ser malos.”⁶⁸⁰

Hemos elegido a este publicista de Madrid, por ser dramaturgo podríamos decir fracasado, de bien escaso éxito, que suele escribir obras en colaboración y se encarga de escribir un acto que ha perfilado antes con otros dos autores. Sin embargo, con sus frases cortas y lapidarias triunfa como ensayista. No es un clérigo, teólogo o presbítero, pero su punto de vista no deja de exponer, en consonancia con una moralidad impuesta que postula un ofrecimiento a Dios, así lo quiere Dios. El matrimonio como un sino vitalicio, y esto es bueno o malo, con independencia del resultado se tiene que aceptar irremediable. Esto es así desde tiempo inmemorial, ocurre con la justificación del maltrato del marido, que en la forma que lo expone es suceso tan corriente como irrelevante. La visión de Zabaleta se corresponde con la defensa a ultranza del vínculo y del matrimonio cristiano. Existe el repudio de las mujeres, pero no la posibilidad inversa. El

⁶⁸⁰ Excepción hecha de las obras completas en prosa publicadas en vida del autor, sorprende que Zabaleta, hasta 1948, siempre haya sido publicado con cortes y supresiones, en función del gusto y de la moralidad de cada época. Hemos tenido acceso a una edición contemporánea, pero íntegra, de los dos libros más famosos de Juan de Zabaleta: *El día de fiesta por la mañana* y *El día de fiesta por la tarde*. (Nota del autor) Vid. ZABALETA, Juan de. *El día de fiesta por la mañana*. SANZ CUADRADO, María Antonia. (pról., ed., y notas) Ediciones Castilla, Madrid, 1948, pág. 80.

pecado de la carne no era castigado del mismo modo en los hombres. En todo caso, las mujeres podían solicitar la separación de cuerpos en casos graves de maltrato, pero la Iglesia no lo concedía con facilidad. A la existencia de malos tratos se opone un argumentario de resignación, o de inversión de la carga por la falta de pericia para (re)conducir a un hombre y se apela a la esperanza (vana) de hacer frente a la situación con paciencia, para hacerle cambiar. Ni el abandono por iniciativa de la mujeres, ni el adulterio femenino tienen cabida, sino es bajo el estigma y la consideración de delito. Lo que debe de hacer una mujer, según Zabaleta, ante la comisión de malos tratos es soportar su condición y sufrir. No se averigua la causa en la comisión del adulterio. No existe una causa que sirva como justificación, porque no hay una disculpa posible: ⁶⁸¹

“La mujer casada más ofendida de su esposo, le ofende sin disculpa. Si le maltrata, súfrale, que con la paciencia o a él le hará mejor o quedará mejor ella. Los gentiles, cuando hacían sacrificio a la diosa de los casamientos, le sacaban la hiel al animal que sacrificaban. Los casados han de vivir sin hiel. La mujer que en el matrimonio se sacrifica a Dios, no ha de tener hiel para con su esposo, o no le hizo a Dios buen sacrificio. Para que se vea cuán sin disculpa yerra la mujer que ofende aun al marido más injusto, repárese en que si es acusada desta culpa, los jueces, para castigarla, no preguntan la causa, sino averiguan el delito: convencida, la condenan a muerte, aunque su marido la hubiese dado mucha causa. En las demás venganzas se mira con clemencia el irritado; en esta no hay para el irritado clemencia.” ⁶⁸²

La cobardía demostrada en la batalla, la ruina económica hasta el punto del embargo, el rechazo al oficio vulgar, la aversión al trabajo manual, todos ellos de producirse son causa de deshonor, especialmente en el estamento nobiliario. Estas formas de incurrir en el deshonor, son cuestiones muy importantes, pero resultan ajenas a nuestro interés porque excede del propósito de este trabajo. Nos preocupan más una serie de actos o de agresiones que se consideran una afrenta irreparable. Estas situaciones conducen a la explosión controlada del drama si es que hablamos de teatro —y de la vida misma— y tienen en común estos actos que vamos a considerar, el hecho de que esta violencia va siempre acompañada de unos comportamientos destructivos o auto destructivos. En el momento en que se ha consumado el deshonor empieza un comportamiento irracional, imparabile

⁶⁸¹ Cfr. BONET PONCE, Clara. *Que tenga el honor mil ojos: violencia y sacrificio en las tragedias de honra*. Universitat de València, Publicacions de la Universitat de València (PUV) València, 2019.

⁶⁸² Vid. ZABALETA, Juan de. *El día de fiesta por la mañana*, op. cit. págs. 80-81

y que conduce a un cataclismo, en el que cualquier acción es posible para justificar un comportamiento, por otra parte sin reacciones previsibles. La fuerza de un destino fatal. La persona que ha perdido su honor se considera cuestionada —y no es necesario que se lo digan— y a menudo no puede superar el estadio de exposición a la vergüenza pública. Antes de llegar al extremo de soportar miradas de condescendencia o de reprobación, y ante la deshonra, se debe obrar en consecuencia. Al causante del deshonor, si es posible poder matarlo, pues se le mata. El público aplaudirá la escena de la resolución del conflicto, enrabiado.

En este sentido cabe hablar de un asesinato razonable, si es que tal cosa es posible y siguiendo en esto el parecer del gusto del público, especialmente del gusto femenino. Es un asesinato razonable aquel que ha sido perpetrado contra quien se lo merece. Y esta situación queda al páiro, sometida a vientos contrarios. En el teatro el mejor juzgador es el buen criterio del público. La consecuencia es la contravención de normas escritas y las normas consuetudinarias que los moralistas recriminan a todos los que van a la comedia. Los oidores de las Chancillerías reclaman su competencia y jurisdicción propia. La venganza contra el marido es una respuesta extemporánea de la malmaridada. Si encima es bella todo parece que resulta a peor. Una serie de reacciones ante los sinsabores del matrimonio no pueden estar fundados en el engaño. La infidelidad es una secuela inaceptable para muchos hombres. También para muchas mujeres, que están del lado de la moralidad y de la defensa del vínculo. La opinión podría cambiar si hubieran resultado afectados en su propia familia, por la acción de un violador o de un maltratador y esto puede que les conduzca a que tengan una sensibilidad especial. En cualquier caso, el conflicto está a la vista de todos en el escenario y el tratamiento de los autores oscila en una evolución gradual hacia la aceptación de la violencia privada. Calderón de la Barca, al que elegimos por emblemático, afronta el tema del honor el tema. Este tratamiento es extensivo a muchos autores del teatro áureo. Debemos aclarar que el dramaturgo no tiene la misma consideración del honor en obras anteriores. Su evolución se encamina hacia la aceptación de una respuesta individualizada del varón que asume la respuesta ante el agravio. Era un tema candente los asesinatos de mujeres. Xavier Granja plantea que los uxoricidas nunca consiguen obtener suficiente reparación

recurriendo al código del honor y así justifican su cuestionamiento con los asesinatos de esposas:

“Los maridos en: *A secreto agravio, secreta venganza*, y *El médico de su honra*, de Calderón de la Barca, adoptan un patrón de dominación masculina que silencia sistemáticamente a sus esposas.⁶⁸³ [...] Esta perspectiva sugiere que el código de honor es insuficiente para representar la identidad masculina: los hombres corruptos de Calderón no pueden depender solo de su reputación pública, sino que requieren el uxoricidio para perpetuar su dominio sociopolítico de la mujer.”⁶⁸⁴

El tema del honor no es una antigüalla literaria que carezca de valor. Al contrario, es un asunto perentorio en la sociedad moderna. Tiene un valor intrínseco en sí mismo y una trascendencia decisiva en lo que parece, a primera vista, proceso de construcción de la realidad, que requiere asumir ciertos comportamientos de una venganza ritual. Esta cuestión es de utilidad para la obtención de una secuencia histórica de las verdaderas causas de la violencia estructural que condicionan el orden y la convivencia. Sus diferentes enfoques impiden que el honor —aunque fuera por esta última razón— puede ser mal considerado como un tema amortizado, porque el honor no está saldado como indicio y tiene su valor en el análisis histórico. Predominan en los últimos trabajos las orientaciones basadas en un análisis de la ficción literaria. Estudios recientes inciden en actualizar la lectura de textos literarios, pero a ello deben agregarse los textos legales y morales, que determinan las diferencias de actuación y de tratamiento entre los sexos. Interesan ahora y en realidad interesan desde casi siempre, por su tremenda carga dramática, reflejo de una tensión en la sociedad, los dramas de Calderón de la Barca. Hay muchos estudios preferentes dedicados al honor calderoniano desde que se supera el combate de la Ilustración española contra el barroco. Objeto de atención de los hispanistas anglosajones, a un lado y otro del Atlántico el honor es una fuente inacabable de pesquisas sobre estos

⁶⁸³ Cfr. VALENCIA HESSE, Everett W. “Los Tribunales de Honor en ‘El Médico de su Honra’ de Calderón,” en: *Homenaje a Guillermo Guastavino: miscelánea de estudios en el año de su jubilación como Director de la Biblioteca Nacional*. Guillermo Guastavino Gallent (hom.), 1974, págs. 201-212.

⁶⁸⁴ Vid. GRANJA IBARRECHE, Xavier. “When honor is not enough: masculine power and uxoricide in Calderón de la Barca,” en: *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, n.º. 22, 2020 (Ejemplar dedicado a: La denuncia social en el teatro), págs. 7-31. La cita corresponde al abstract en español. El autor publica este trabajo en inglés, figura como procedencia la Universidad de Alabama.

asesinos honorables.⁶⁸⁵ *El médico de su honra* es objeto de una atención diremos preferente, aparece en varias ocasiones como el baluarte prototípico de la defensa del honor del conyugal restituido.⁶⁸⁶

En *El alcalde de Zalamea* Calderón llega al convencimiento íntimo de que Pedro Crespo puede matar al violador de su hija. Con la figura de un padre en el papel de justo vengador. En ausencia de marido la mujer tiene un padre que debe intervenir. El dramaturgo otorga un serio escarmiento frente a los uxoricidios. Ha ofrecido la reparación de la deshonra por el casamiento y el capitán la rechaza; el alcalde es un villano, despreciable, aunque rico labrador y su hija no es una mujer noble y no merece consideración alguna. Para el capitán no hay nada que reparar. Es tan atrevida la resolución de este drama que sitúa al propio Felipe II en escena y el rey prudente llega y avala la actuación del padre y alcalde. Crespo no considera ni la posibilidad de una auto recusación. Nada le impide juzgar por su implicación personal. Los ajustes de cuentas exceden la ficción del teatro y están presentes en la vida cotidiana del siglo XVII. La violencia y la constatación de una serie de respuestas adecuadas a la ofensa ante la galería, con víctimas expiatorias, conduce a una representación que aparece de manera recurrente.⁶⁸⁷ No se puede entender el ímpetu de la venganza privada, el duelo con resultado de muerte, los asesinatos confabulados, como un artificio del teatro español, o una moda artificial o pasajera, porque está en la crónica de sucesos a través de los avisos publicados, que suplen la ausencia de la prensa diaria.

Steven Hutchinson incide en el hecho de que “...los dramas de honor no son patrimonio mayoritario de la literatura sino que responden a una realidad

⁶⁸⁵ Cfr. LÓPEZ PELÁEZ, CASELLAS, Jesús “*Honourable Murderers*. El concepto del honor en ‘Othello’ de Shakespeare y en los “dramas de honor” de Calderón,” New York, Peter Lang, 2009. [Hispanic Studies: Culture and Ideas].

⁶⁸⁶ Cfr. WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald. “Los dramas de honor de Calderón: *El médico de su honra*”, en: *Del placer y del esfuerzo de la lectura :interpretaciones de la literatura española e hispanoamericana: con ocasión de sus 65 años*/Dietrich Briesemeister (aut.), Claudia Hammerschmidt (aut.), Hubert Pöppel (aut.), 2006, págs. 51-74.

⁶⁸⁷ Cfr. VÉLEZ SAINZ, Julio. “Chivos expiatorios en la ciudadela del honor: violencia y carnaval en el teatro breve de Calderón,” en: *La violencia en el teatro de Calderón: XVI Coloquio anglo germano sobre Calderón*. Utrecht y Ámsterdam, 16-22 de julio de 2011 / Manfred Tietz (ed. lit.), Gero Arnscheidt (ed. lit.), Robert Folger (col.), Yolanda Rodríguez Pérez (aut.), Antonio Sánchez Jiménez (col.), 2014, págs. 535-554.

social ampliamente documentada.”⁶⁸⁸ La violencia ritualizada y esperada por todos, tiene una consideración asumida, como una respuesta plausible, responde a un sentimiento arraigado en la sociedad. La exteriorización de la conducta de los afrentados intenta justificar como una obligación un comportamiento salvaje. Las reacciones justifican supuestos como el suicidio de la víctima y la muerte del causante considerado un cuestión de interés legítimo. En su motivación, es lo menos que se puede hacer. La venganza tiene aquí el valor instrumental de una reparación incompleta. Los afectados que han incurrido en el deshonor, víctimas pasivas del crimen, sobre todo las mujeres, que llegan al extremo de pedir su propia muerte. Asumen que no se puede seguir viviendo después de la exposición a la vergüenza pública.⁶⁸⁹

La venganza y el tratamiento del honor es un tema que si incardina en la controversia del teatro cuando los moralistas escandalizan por el tratamiento del tema en los escenarios. Es inaceptable, desde la moral cristiana, que se acepte y se postule desde el teatro la defensa de las mujeres ultrajadas, pero así es como evoluciona el tratamiento. El público asiente ante la llamada al perdón que es la solución que plantean los moralistas ante la violencia en el seno del matrimonio y hace caso omiso. Quieren ímpetu en la respuesta del ofendido, aunque entre la sociedad y entre el público prevalece la aceptación del uxoricidio.⁶⁹⁰ Nadie se opone al que pide cristiana resignación y poner la otra mejilla. Los afectados, simplemente, siguen la aplicación de un código del honor implacable, sin ninguna contemplación. Expresado en palabras de Calderón, el honor es un patrimonio del alma y el alma sólo es Dios.⁶⁹¹

⁶⁸⁸ HUTCHINSON, Steven. “Norma social y ética privada: el adulterio femenino en Cervantes,” en: *Anales cervantinos*, Tomo 42, 2010, págs. 193-207. La cita, pág. 193.

⁶⁸⁹ En la famosa pieza dramática de Calderón de la Barca, *El Alcalde de Zalamea*, la protagonista femenina es Isabel, raptada y violada por un capitán de origen noble. Isabel pide su propia muerte a su padre y vengador, el alcalde Pedro Crespo, que se ha tomado la justicia por su mano y ha matado al violador: «solicita con mi muerte tu alabanza, / para que de ti se diga / que por dar vida a tu honor / diste la muerte a tu hija...» (Nota del autor)

⁶⁹⁰ Cfr. BAZÁN DÍAZ, Iñaki. “Las venganzas de honor en los casos de adulterio: el uxoricidio honoris causa,” en: *Impulsando la historia desde la historia de las mujeres: la estela de Cristina Segura*. Pilar Díaz Sánchez (ed. lit.), Gloria Ángeles Franco Rubio (ed. lit.), María Jesús Fuente Pérez (ed. lit.), 2012, págs. 249-258.

⁶⁹¹ A la resolución del drama *El alcalde de Zalamea*, contenida en estos versos, se le puede conceder -no por el hecho de ser tan conocidos la importancia de condensar una expresión de la definición del honor, entendido en la sociedad española del siglo XVII: «Al rey la hacienda y la vida / se ha de dar, pero el honor / es patrimonio del alma, / y el alma sólo es de Dios...» versos (Nota del autor).

3.4. LAS MUJERES, EN EL ESCENARIO Y EN LA CAZUELA

[...] “y asímesmo propone por lo que toca al servicio de Dios Nuestro Señor y excusar las ofensas, que le consta se hacen (277v), por dar ocaçión a ello, el callejón por donde entran las mujeres a la casuela, que llaman, questá de la otra parte enfrente del asiento desta Çiudad, se sirva de ordenar que se derriben los tabiques que hacen el dicho callejón, para que con más desença entren las mugeres y tengan lugar más capaz las mugeres para ver las comedias que se representaren, y les sirva de asiento o casuela.”

Ordenación del público en el corral de comedias de Jerez de la Frontera.⁶⁹²

Evita la ocasión, que así evitarás el peligro. Si las mujeres acceden a la escalera de subida a la cazuela, atravesando la platea y a la vista de los hombres, ya con esto se produce una alteración y un conato de altercado. Bien mirado, el hecho de enviar sin remisión a las mujeres a la cazuela ya entraña una decisión que tienen un componente diferencial y se encuadra en el discurso de las mujeres, plagado de signos que entrañan una actitud misógina. La esposa llega al teatro con su marido y se despiden. La mujer soltera debe ir al teatro acompañando a una mujer casada. La soltería no merece la confianza para acudir al teatro, ni con una criada, ni con otra mujer soltera. Parece que una mujer casada impone cierto orden ante determinadas conductas de los hombres. En muchos casos las damas casadas van acompañadas de una criada, o bien aya, una hija, o persona allegada que merezca la confianza de la familia. Hasta que concluya el programa —tres horas mínimo, cinco máximo— variable según las estaciones, el repertorio de las compañías y la solemnidad de la función, las mujeres estarán en la cazuela o sus inmediaciones. A la conclusión saldrán por otra puerta a un callejón, donde les esperan criados y curiosos.

Desde 1580 están dadas las condiciones para la incorporación de mujeres a formaciones estables para actuar, cantar y bailar. Firman contratos con un estipendio garantizado por cada función. Surgen las compañías de comedias y se consolidan, a pesar de sonadas resistencias. Estas primeras compañías están integradas por artistas que tienen vínculos en un núcleo familiar primigenio. Y

⁶⁹² ARCHIVO MUNICIPAL JEREZ DE LA FRONTERA. AMJF, AC, 1634, 15 de mayo, ff^o 276v-278r. Cit. SALGUERO TRIVIÑO, Juan. (2014). *El teatro y la fiesta parateatral en Jerez de la Frontera durante los siglos XVI y XVII*. (Tesis Doctoral). BOLAÑOS DONOSO, Piedad (Dir. Tes.) Universidad de Sevilla, Sevilla. La cita en la pág. 285.

estos actores, pudieron lograr cierta estabilidad profesional y presencia habitual en el ámbito hispano, mediante la formación de compañías estables de repertorio. Es un proceso de cambios inapelable, que cristaliza en una secuencia temporal breve, desde el último tercio del siglo XVI hasta consolidar su presencia en torno a 1600, después del episodio de 1598 al que hemos aludido, la prohibición de representar a las mujeres decretada por Felipe II. Consolidar esas formas de relación en el teatro, acuden gentes cultivadas, mezclada con las clases populares, remite a una civilidad impensable en otros ámbitos. Incluso contando con la insolencia de las clases de tropa, la ostentación de los ricos comerciantes, los clérigos disfrazados, y los nobles con afanes de diversión, es esta una convivencia sorprendente y atractiva, que hubiese resultado impensable a comienzos del siglo XVI.

Esta recreación acotada en la corralística se produce al margen de la corte, donde el público está homologado por su condición de cortesano o de criado. La corte tiene noticia de todo esto y manda a sus allegados para conocer de primera mano el repertorio para dar traslado a la corte de las comedias de éxito noticia de los buenos y malos sucesos acontecidos. En un sentido contrario, hay una cultura encorsetada en los espacios destinados por el rey a la diversión. La etiqueta borgoñona adoptada por la corona impone muchas restricciones y condiciona las conductas. El acceso está vetado por los grupos que controlan el valimiento. Este proceso implica cambios en la sociabilidad y se acompaña de un número creciente de actuaciones musicales, desde luego teatrales, que es el espectáculo de mayor impacto, pero tiene cabida las partes dancísticas, las veladas en la que se dirimen las justas poéticas, las academias literarias, los conciertos musicales cantábiles y las tertulias programadas. También es el principio de los salones aristocráticos, regidos muchas veces por mujeres y que plantean una nueva forma de disposición de la sociabilidad.⁶⁹³

⁶⁹³ “Si el término ‘sociabilidad’ tiene una fecha de nacimiento precisa, el conjunto de prácticas que nombra dibujan una historia de más larga duración. En su acepción más restringida y concreta, “sociabilidad” designará, para las gentes cultivadas de los siglos XVII y XVIII, las relaciones que se establecen en un medio de personas afines por cultura, educación y estatus. Más precisamente, frente a la vida de la corte, encorsetada por una etiqueta rígida y una estricta jerarquía que tenía como protagonista y director de escena al monarca, la ‘sociabilidad’ se identificará, para la nobleza y las clases acomodadas, con las relaciones más libres y placenteras que se entablan en círculos con frecuencia contiguos, pero siempre diferenciados de la corte: las tertulias y salones aristocráticos, que con el tiempo se ramificarían y ampliarían a otros espacios de encuentro.” Vid. BOLUFER PERUGA, Mónica. “Del salón a la asamblea...” op. cit. La cita, pág. 122.

Las mujeres tienen un tratamiento especial en la controversia y en todos los usos sociales relacionados con el teatro. En la consideración de espectadoras son relegadas a la cazuela sin remisión.⁶⁹⁴ Cabe considerar que la cazuela, es espacio exclusivo para las mujeres. Es también capsula de propicia galanteo, con signos encriptados y algún recato y lo cuenta Juan de Zabaleta:

“Tarda nuestro hombre en sosegarse poco más que el ruido que levantó la pendencia y luego mira al puesto de las mujeres (en Madrid se llama cazuela); hace juicio de las caras, vásele la voluntad a la que mejor le ha parecido y hácele con algún recato señas. No es la cazuela lo que V[uesa] M[erced] entró a ver, señor mío, sino la comedia. Ya van cuatro culpas y aún no se ha empezado el entretenimiento. [...] Tuerce el cuerpo por saber lo que aquello es, y ve un limero, que metiendo el hombro por entre dos hombres, le dice cerca del oído, que aquella señora que está dándose golpes en la rodilla con el abanico, dice que ha holgado mucho de haberle visto tan airoso en la pendencia, que le pague una docena de limas. El hombre mira a la cazuela, ve que es la que le ha contentado, da el dinero que se le pide y envíale a decir que tome todo lo demás de que gustare. ¡Oh, como huelen a demonio estas limas! En apartándose el limero, piensa en ir a aguardar la salida de la comedia a la mujer y empieza a parecerle que tarda mucho en empezarse la comedia.⁶⁹⁵

Enclaustradas lejos de la escena, en según los lugares en un primero o un segundo piso, ni pueden ver la función con buena visión, ni cesa el incesante desfile de pretendientes y moscones. En mayor o menor grado de insolencia la subida a la cazuela ya es un problema.⁶⁹⁶ Deben ahuyentar a golpetazos a los solicitantes. La tarea recae en las ayas, las criadas y la supervisión de los alguaciles. Las damas adoptan una actitud indiferente y altiva, como si no lo oyeran. Se produce con reiteración la ruptura de la norma de conducta. Las mujeres no deben hablar con nadie en un trayecto, todo se reduce a gestos de complicidad o desaprobación. Si las mujeres acuden a un palco preferente, alquilado cuando tienen medios, quedan ocultas tras el velo de una rejuela. Son constantes las alusiones directas en las fuentes de teólogos y confesores, que

⁶⁹⁴ DE LA GRANJA, Agustín. “Sin los pies en la cazuela: público femenino y ruptura de las normas en los corrales españoles de los siglos XVI y XVII,” en: *En torno al teatro del siglo de oro: XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro: [Almería, 5 al 15 de marzo 1998]* / coord. por Irene Pardo Molina, Antonio Serrano Agulló, 2001, págs. 177-186.

⁶⁹⁵ Vid. ZABALETA, Juan de. *El día de fiesta por la tarde*, op. cit.

⁶⁹⁶ Cfr. SUÁREZ GARCÍA, José Luis. “De rondas, cortejos y galanteos profanos: la mujer en los tratados sobre la licitud moral del teatro español del Siglo de Oro,” en: *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del siglo de Oro: actas sobre el I Curso de Teoría y Práctica de Teatro, celebrado en Granada, los días 7-9 de noviembre de 2002* / coord. por Roberto Castilla Pérez, 2003, págs. 343-358.

interpelan a un público femenino al que se llama a reconsiderar el orden y que abandonen los corrales de comedias.

Cualquier ocasión es siempre propicia para dejar de asistir. Si una mujer ya lo hacía o lo hizo de manera asidua encontrará resistencias del confesor, del padre o de los hermanos. La viudedad es un momento privativo especial para que sean reconvenidas, un estado propicio para que regresen al orden de las costumbres o todavía mejor que abandonen el mundo —bien sea reclusión, actividades litúrgicas o tomar los hábitos— tal es el caso de la Venerable Madre Luis Magdalena de Jesús, en el siglo fue conocida como Doña Luisa Manrique de Lara, Condesa de Paredes, dama de la corte y en su día aya de María Teresa de Austria y Borbón. La que a que hace una consulta sobre la licitud de las comedias es D^a Marina de Escobar. Esta anécdota la refiere Cotarelo en el episodio de su vuelta a palacio, después de enviudar. En un pasaje entresacado de su biografía, trazada con muchas cautelas por Fray Agustín de Jesús María.⁶⁹⁷

Esta circunstancia, superado los rigores del luto, la aprovecha el autor de la hagiografía para incrustar en la pág. 93 una enrevesada admonición, en la que la consultora obtiene una respuesta directa, pero ambigua de su Divina Majestad a la Condesa de Paredes, respecto de la idoneidad de la asistencia a las comedias:

“Sobre este punto consultó a D^a Marina de Escobar una muy prudente y muy espiritual respuesta, es la que sigue: En lo que V.S. me dice acerca de gustar de ver comedias, si puede V.S., sin dar nota ni que digan nada, excusarlo, lo haga; que, en fin, divierten y no dejan de oírse en ellas algunas cosas de mundo que se llevan el pensamiento, y el de V.S. quiérelle, nuestro Señor para sí, sin que nada se le ocupe. Mas si el dejarlas de ver ha de hacer nota y faltar a su obligación, no deje de verlas V.S. Más en tal condición dice nuestro Señor que procure V.S. entrarse en lo interior del alma, y que allí se recoja V.S. con su Divina Majestad, hará su cielo en ella, donde estará en su corazón y alma; y que allí se recoja V.S. con su Divina Majestad, no gustando ni atendiendo a lo de acá fuera, sino a Dios, que él quiere tener su cielo en su corazón de V.S., donde estará con mi Madre y Señora y V.S., con él, porque muy interior la quiera Dios a V.S. No parece la podía aconsejar más prudente y más espiritualmente Santa Teresa de Jesús.”⁶⁹⁸

⁶⁹⁷ JESÚS MARÍA, Agustín de. (O.C.D.) *Vida y muerte de la venerable madre Luisa Magdalena de Jesús, religiosa carmelita descalza en el Convento de San Joseph de Malagón y en el siglo Doña Luisa Manrique de Lara ... , Condesa de Paredes ... / obra posthuma del ... Fr. Agustín de Jesús María ... de los Carmelitas Descalços*; la da a luz D. Pedro Vidal de Flores y Sabedra. En Madrid: por Antonio González de Reyes: vendese en casa de Juan Esteban Bravo, 1705 [28], 256 p.; 4º. Biblioteca Pública del Estado en Teruel. Sign.TE-BP, FA-886.

⁶⁹⁸ Vid. COTARELO Y MORI, Emilio. (1857-1936). *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del Teatro en España: contiene la noticia, extracto ó copia de los escritos, así impresos como inéditos, en pro y en contra de las representaciones ... / por Emilio Cotarelo y Mori.*

Los esfuerzos de los enemigos no consiguen impedir que los corrales de comedias se conviertan en un prodigio, por el éxito fulgurante de convocatoria. Una concurrencia que tiene puntos débiles para defender la bondad y el beneficio de las representaciones para la república. El interés por asistir al teatro comporta riesgos y puede resultar peligroso para cualquiera que no sepa regresar con la debida escolta y protección, con mayor peligro en la salida del teatro, donde son frecuentes los altercados en las inmediaciones, tumultos y asaltos de las bandas de la *germania*.⁶⁹⁹ Las bandas se reparten las calles y plazas se incrustan en zonas concretas de las ciudades, barriadas de mala nota, territorio de malhechores, donde imperan los hampones y asesinos a sueldo, un verdadero *pandemónium* social, en expresión del hispanista Ludwig Pfandl. Las bandas de criminales se localizan en sitios que se conocen como las rinconadas en la inmediaciones del teatro. El público femenino está segregado y el instrumento es la cazuela. A veces es una sala minúscula que no puede acoger a las mujeres que han acudido a la representación. Si hay un desborde ocupan las balconadas de los pisos superiores. En ocasiones cunde el desorden, y eso parece que carga de razones a los que imponen la separación de sexos, por resultar imposible la convivencia armoniosa.

Tenemos la excepción a la regla en el corral de comedias de Loja, situado en una ruta comercial, a una jornada de Granada. Un promotor privado consiguió el privilegio para construir un corral de comedias, a cambio de poner el suelo, corriendo con todos los gastos de la construcción. Durante diez años estuvo el público sin la preceptiva separación efectiva. No tenía cazuela y de esto se seguían trifulcas y delitos en la ciudad por mandar a la fuerza disponible al corral de comedias. La convivencia entre el público, masculino y femenino, sin la habitual separación por sexos, era un foco permanente de conflicto. En 1622 la situación era insostenible por constantes altercados. El cabildo municipal decide intervenir a propuesta de un regidor municipal en el corral de Alonso de Montenegro:

Madrid: [s.n.], 1904 (Est. Tip. de la Rev. de Archivos, Bibl. y Museos) 739 págs. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign. BH B-02/062. "CXIV Jesús María (Fr. Agustín de) .1704." *Vida y muerte de la Venerable Madre Luisa Magdalena de Jesús...*, pág. 367

⁶⁹⁹ Vid. PFANDL, Ludwig. *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII*. Editorial Araluce, 1929, Barcelona, pág. 123: "La actividad de la germanía se desarrollaba en dos direcciones principales: por una parte, asesinatos asalariados, golpes de muerte, robos, hurtos y venganzas cometidas por cuenta ajena; y por otra, engaños trapacerías y crímenes por cuenta propia."

“Seguía funcionando en total prosperidad la casa de comedias de Montenegro, que sin embargo no estaba exenta de ciertos inconvenientes, como *carecer de distinción en los asientos para hombres y mujeres, es decir, que no tenía cazuela*. Se cometían por este motivo muchos excesos, de manera que un sólo alguacil que asistiese a las representaciones no bastaba. Tenía que acudir toda la justicia y la ciudad quedaba sin vigilancia, cometiéndose muchos delitos y robos. Ello dio lugar a que el alcalde mayor prohibiese en [26 de agosto] de 1622 la representación de comedias.”⁷⁰⁰

En Valencia coincide el centro de operaciones de las bandas organizadas en las contornos del corral de comedias la Olivera.⁷⁰¹ La consolidación del teatro genera al tiempo un problema de orden público. La reacción antes los desmanes implica la preocupación y la intervención de los virreyes. La atención de la monarquía, precisa la creación de nuevas tipologías de funcionarios, entre los que destaca el Alguacil de Comedias. En según qué lugares se les llama Alcaide de Comedias. Intentan reestablecer un orden público que se derrumba casi siempre inconsistente, porque el público sabe que no se pueden poner puertas al campo y que se encuentra en un estado favorable a la impunidad. El estado se vio en la obligación de tener que aceptar la existencia del teatro público y el público del teatro. La autoridad local tuvo que reaccionar regulando, en la medida de lo posible, aspectos normativos que surgieron en una respuesta de improviso. No siempre la monarquía y sus servidores tuvieron la capacidad de una respuesta acompasada. Debemos adelantar que la réplica atiende a constantes cambios de criterio, que tuvieron un resultado inopinado. Muchas veces de manera forzada, en respuesta a acontecimientos externos que adquieren la dinámica propia de cada ciudad.

Cuando los teólogos entran en materia hacen de esto un caso aparte. En la consideración que les merece la exposición pública de las actrices, la música y el

⁷⁰⁰ Vid. GALERA MENDOZA, Esther. *Loja, urbanismo y obras públicas. Desde la conquista al siglo XVIII*. Universidad de Granada. 1997, págs. 197-203. Cit. por: DE LA GRANJA, Agustín. “Sin los pies en la cazuela...” op. cit. pág.

⁷⁰¹ Vid. PFANDL, Ludwig. *Cultura y costumbres de pueblo español...* op. cit.: pág. 122. “Todas las ciudades de alguna consideración en España tuvieron por aquel tiempo alguna plaza, callejon o barriada de ambiguo carácter y mala fama, porque en ellos tenían sus tabucos y guaridas la gente del hampa y los malhechores de profesión. Este significado tienen en *Estebanillo González*, en las comedias de Lope de Vega, en el *Romancero* y en *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas las famosas rinconadas de los *Percheles* de Málaga, el *Compás* de Sevilla, el *Azoguejo* de Segovia, la *Olivera* en Valencia, la *Playa* en Sanlúcar y el *Potro* en Córdoba.”

baile, como el revulsivo del vicio, así lo expresa el jesuita Alfonso de Andrade (1648). La preocupación sobre la sexualidad es materia principal a la que aluden de manera explícita:

“... Los despertadores de este vicio y como los fuelles que encienden el fuego de los apetitos sensuales son las músicas y bailes lascivos y las representaciones deshonestas con que las mujeres afeitadas y libres incitan a los hombres y despiertan los apetitos, y juntamente enseñan las trazas y marañas de la escuela de Cupido para ejecutar sus deseos y mueven eficazmente con los malos ejemplos que representan; por lo cual cualquiera que desee no perderse en este caminos del cielo debe guardarse de ellos como de llamas infernales que abrasan a quien se pone cerca, y huirlos como ocasiones eficaces y muy peligrosas de caer en gravísimos pecados hasta despeñarse en el infierno.”⁷⁰²

Esta presencia femenina en el repertorio es palmaria, nadie encontrará un *dramatis personæ* sin la presencia activa de damas, de criadas y de reinas, en diferentes estatutos de personajes, desde los principales los más accesorios que son doblados por una misma intérprete. Esto obliga a la resolución de los papeles femeninos con la integración de actrices en los elencos artísticos. Las compañías profesionales se materializan como una estructura empresarial y se constata su aceptación entre clases urbanas de los emporios comerciales, que tienen dinero para poder gastar y una pretensión de cierta alcurnia y refinamiento que intentar conseguir. Rápidamente irrumpen desde Italia oleadas de cómicos de un teatro gestual en el que se explota la mímica. Primero son compañías en gira, pronto asentadas en Madrid⁷⁰³ con la pretensión de convertirse en una compañía estable. La aspiración de una formación artística es ser aceptada con rango de compañía oficial.

⁷⁰² Vid. COTARELO Y MORI, Emilio. (*Controversias*, pág. 58a) donde el académico transcribe un amplio fragmento titulado: “de los bailes y comedias, sainetes de la sensualidad”. El texto está extraído de un tratado de moral cristiana: ANDRADE, Alonso de. (S.I.) (1590-1672) *Itinerario historial que debe guardar el hombre para caminar al cielo. Dispuesto en treinta y tres grados, por los treinta y tres años de la vida de Cristo. Primera, segunda y tercera parte, en que aora se añade el tercero tomo que antes andaba aparte con título de Patrocinio de N. Señora, y por ser todos exemplos de la Virgen, ha parecido juntarlos todos en un tomo. En que se pone una breve cronología de toda la vida de Cristo, y los grados de sus virtudes, hasta los diez y nueve años de su edad.* En Madrid en la Imprenta Real a costa de Gabriel de Leon, mercader de libros, vendese en su casa..., [s.a.]. [8], 1-288, [2], 289-514 [i.e. 516], [22], 218, [4] p. Fol. Universidad de Valencia. Valencia. Biblioteca Histórica. Sign. V-BU, Y-42/68.

⁷⁰³ Vid. DOMÉNECH RICO, Fernando. *La Compañía de los Trufaldines y el primer teatro de los Caños del Peral*, Tesis doctoral dirigida por Joaquín Álvarez Barrientos (dir. tes.) Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2006.

La configuración de las agrupaciones de compañías de repertorio y de las actrices profesionales se produce, de una forma simultánea, en los diferentes dominios de la monarquía hispánica, con una mayor incidencia en los territorios con un proceso de urbanización vigoroso y Madrid, como un referente de la contratación artística, es punto de salida y entrada de tendencias artísticas y de gentes venidas de todas partes, que buscan integrarse en el teatro de los corrales de la villa y corte.⁷⁰⁴ Este avance, vinculado en su vertiente literaria, se concreta en los últimos decenios del quinientos con factores concatenados que dotan al teatro de un impulso imparable: la presencia de las compañías italianas, la política generalizada de cesión del privilegio para representar a los hospitales públicos, la representación teatral que pasa de ser insólita en festivales a habitual y diaria, el sábado no hay comedias, es día de precepto. Una cuestión, no menos importante, la aparición estelar de una generación afortunada de dramaturgos prolíficos y geniales, con Lope de Vega y Calderón como bastiones de un edificio irreplicable al que la crítica denomina, desde hace mucho tiempo, el Siglo de Oro.

Atendiendo a múltiples parámetros, sabemos de la importancia cualitativa del teatro. Es un sector productivo relevante de la actividad económica en 1600 y actúa como catalizador de los espacios públicos de relación. Es un asunto crucial en la gestión del ocio urbano durante todo el siglo XVII y buena parte del XVIII, hasta el punto de que no se concibe el análisis de la historia social sin atender las conexiones entre teatro e historia. Si la importancia del fenómeno es un acicate en la vida urbana y en su economía, es también un foco de atracción cultural que suscita la llegada de compañías foráneas que tienen belicosos partidarios, que antes de la llegada de los actores se comportan como agentes promocionales, y contribuyen a la publicidad de la comedia con pasión rendidos admiradores, así como los detractores y rivales de cada agrupación artística al generar un interés mercenario, emparentado con el desprecio de los rivales.

Estas agrupaciones artísticas, núcleos familiares estables, liderados por el *auctor* de comedias, llegan a estar solicitadas por los agentes que gestionan la programación de los corrales y a veces hay que esperar para lograr su llegada por

⁷⁰⁴ Vid. SANZ AYÁN, Carmen. *Hacer escena: capítulos de historia de la empresa teatral en el Siglo de Oro*, Madrid: Real Academia de la Historia, 2013.

la complejidad de su calendario de compromisos. Llegan a causar una conmoción local con su llegada a la ciudad, por la fama que precede a los intérpretes carismáticos que gozan del favor del público y por la fuerza de los títulos de su repertorio, publicado en muchos casos, que el respetable, avezado y gacetillero, sabedor del éxito que previene a la llegada, convierte en un valor reconocible a partir de cierta dimensión ritual que actúa como catalizador del acontecimiento social y festivo. Además, está la dimensión cultural de la escena como el mejor estandarte de una colectividad que busca afirmar su razón de ser, aunque sea de una manera inconsciente para las masas, nunca un dramaturgo es un alma candorosa e inocente y para esto el contenido filosófico y la carga de profundidad, que alcanza su cumbre en Calderón, sirve de acicate para la reafirmación de una sociedad en crisis que debe repensar sus anclajes, sometidos al tremendo vaivén que ocasiona la reforma protestante y la contrarreforma católica.⁷⁰⁵

El corpus literario teatral hispano del seiscientos es inmenso, en realidad inabarcable para cualquier persona en una vida. Su estudio, ya sea con mayor o menor intensidad y acierto, garantiza un caudal de conocimientos prácticos: sobre la redimensión de algunas costumbres inveteradas, la creación de moldes expresivos, las innovaciones en el lenguaje coloquial, la cristalización de muchas ideas preconcebidas, las rupturas estéticas y la visualización de tensiones con la autoridad. Es tan importante lo que pasa en el recinto, donde el público se sitúa en compartimentos estancos que responden a la condición estamental y de género, tanto como es decisiva la reacción del respetable ante las evoluciones de las mujeres en el escenario, jaleadas a gritos, arriba y abajo con las faldas, intentando contenerse cuando son alertadas de la presencia de censores en el corral que acuden dispuestos a ejercer un control efectivo sobre la vestimenta. El público trasero del patio, conformado por mosqueteros airados que no pagan la

⁷⁰⁵ “En un momento en que el modelo del universo aceptado hasta entonces estaba comenzando a desmoronarse, la intensa necesidad de pautas de orden y de significación se refleja en el discurso dramático sumamente estilizado de Calderón, así como en su general predilección por el paralelismo y la simetría lingüísticas y estructurales. Al mismo tiempo, la casi obsesiva repetición delata la profunda coherencia de su visión en lo tocante a la difícil situación humana, que no se aviene con aquella necesidad, pues las pautas cósmicas que sus imágenes van rastreando son típicas pautas de caos y disolución, no de armonía y estabilidad.” Edición inglesa original: Cambridge University Press, 1989. McKENDRICK, Melveena. *El teatro en España (1490-1700)* José J. de Olañeta, Editor. Palma de Mallorca, 1994, pág. 153 (trad. del autor)

entrada.⁷⁰⁶ Este público de la platea permanece de pie, impaciente, inquieto, jalea alborozado a las actrices y a las bailarinas, o abronca a los actores cuando no hacen cosas que resulten de su agrado. Los códigos de conducta y el rompimiento de sus límites son primeramente interiorizados por el espectador, ávido de experimentar sensaciones irrepetibles. Luego algunos estallan en el corral, superando los límites del pudor y el decoro. Cuando esto ocurre se desencadenan comportamientos públicos y desórdenes insospechados, hasta la apertura de los corrales, con situaciones nunca antes vistas.⁷⁰⁷ Este comportamiento indecoroso lo practican en una serie de interacciones entre la platea y el escenario muchos de los asistentes, otros asisten impávidos y sin pestañear. Se producen incidentes, imprecaciones y altercados tanto entre los actores —que se salen del papel— como entre el público. Hay interlocución entre lo que ocurre en la sala y el escenario que altera el producto. Se debe prestar atención a la existencia de detalles que no resultan perceptibles con facilidad, por su interés en buscar una exteriorización. Estos sucesos definen comportamientos individuales y colectivos que confirman en la existencia de nuevas influencias artísticas y literarias reconocibles en las nuevas costumbres y en la evolución de la mentalidad de la población.

La presencia de viajeros extranjeros aporta una visión especial, y para el propósito de nuestra investigación recurrimos al relato de la Condesa d'Aulnoy, que refleja el impacto de las costumbres en una observadora privilegiada. Es el caso paradigmático del famoso libro *Relación del viaje de España*, de Madame D'Aulnoy.⁷⁰⁸ Encontramos un retrato vivo de las mujeres españolas. Espejo (aunque deformado) refleja la cultura de nuestro país. El famoso libro del viaje español de la condesa sirve a la autora para reafirmar sus propias costumbres y cultura propias, tamizadas por su personalidad y su propia identidad. Se trata de

⁷⁰⁶ “El grupo más inquieto era el de los mosqueteros, quienes con sus aplausos y su *vitòr*, o con sus silbos y alboroto determinaban el éxito o el fracaso de una obra. Posiblemente ellos son el vulgo de Lope de Vega o la bestia fiera de la que habla Ruiz de Alarcón en el prólogo a sus comedias (1628)” NAVAS RUIZ, Ricardo. “Los Corrales y la comedia del Sigo de Oro,” en: *Boletín AEPE*, n.º 38 y 39, pág. 49.

⁷⁰⁷ BUEZO, Catalina. “En los límites del decoro: la comedia moretiana *Primero es la honra*”. *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, Vol. 85, n.º 7-8, 2008 (Ejemplar dedicado a: *De moretiana fortuna: estudios sobre el teatro de Agustín Moreto* / coord. por María Luisa Lobato López, Ann L. Mackenzie), págs. 93-10

⁷⁰⁸ LE JUMEL DE BARNEVILLE AULNOY, Marie Catherine. (CONDESA D'AULNOY). *Relación del viaje de España*, Miguel Ángel Vega Cernuda; Rosa Pilar Blanco (trad.) Cátedra, Madrid, 2000.

una dama francesa de alcurnia, con un nivel de educación avanzado, que resulta extravagante en contraposición con costumbres arcanas y las ideas interiorizadas por decantación en las mujeres del pueblo y en las damas de la corte española. Al remarcar las diferencias de comportamiento se produce un efecto espejo y su destello rompe una visión monolítica acerca de los supuestos valores femeninos intrínsecos a la sociedad española. D'Aulnoy entra en contacto con actitudes que responden a la idiosincrasia de un mundo católico español, y ese es un comportamiento peculiar para una condesa extranjera. Esta forma de actuar está condicionada en función del origen de cada persona, pues la religión acomoda a las realidades de cada país. España y Francia son católicas pero hay un sincretismo en cada sociedad que cuesta de identificar y que le resulta extraño al extranjero, pues lo naturales del país asumen y conservan sus costumbres en la misma medida que las transforman de una manera imperceptible.⁷⁰⁹

⁷⁰⁹ Cfr. GUENTHER, Melissa. "L'Espagne sous le regard d'une française : la Relation du voyage d'Espagne (1691) de Madame d'Aulnoy", en *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º. 2, 2010, págs. 127-136.

3.5. LA COMEDIA DE SANTAS

Casarme quieren, mi Dios,
siendo cosa reprobada
el ser dos veces casada
y siendo mi esposo Vos.
Ya conozco vuestros celos,
no los quiero, mi Dios, dar;
mi padre quiero dejar,
que con humanos desvelos
me impide el bien que publico,
y por un mortal esposo
un divino y poderoso
me quita inmortal y rico.
Sólo vuestro amor me cuadre,
que si a mi padre dejé,
en Vos, mi Cristo, hallaré
Rey, Señor, Esposo y Padre.

Tirso de Molina, *La Santa Juana* (Trilogía) ⁷¹⁰

La actriz, que sale compuesta de un vestidor sin ningún recato, concurrido por hombres y mujeres, aparece vestida de santa y esto se considera una atrocidad imperdonable para los moralistas. La aparición de las santas en la escena despierta pasiones encontradas. El parecer de muchos teólogos en cuanto al hecho de vestir de santa a una actriz, terrenal, imperfecta, es un deterioro de la imagen de la santidad, absolutamente inaceptable. Existe en la dramática barroca una serie de extrañas vinculaciones entre la hagiografía y el teatro. Esta vinculación se verifica al utilizar los dramaturgos —como fuente primigenia— la descomposición de materiales hagiográficos para la realización de estas comedias de santos y de santas. Nos interesa más las comedias de santas. También se

⁷¹⁰ MOLINA, Tirso de. [fray Gabriel Téllez] (1579-1648) *Quinta parte de comedias del maestro Tirso de Molina / recogidas por Don Francisco Lucas de Auila, sobrino del autor...: En Madrid: en la Imprenta Real : a costa de Gabriel de Leon, 1636. [4], 268 [i.e. 271] h., [1] en bl. ; 4º. Contiene: *Amar por arte mayor*, h. 1r.-25r. ; *Los lagos de San Vicente*, h. 25v.-49v.; *Escarmientos para el cuerdo*, h. 49v.-72r. ; *La republica al reues*, h. 72r.- 98v. ; *El Aquiles*, h. 98v.-119v. ; *Marta la piadosa*, h.119v.-142r. ; *Quien no cae, no se levanta*, h. 142v.-166r. [i.e. 168] ; *La vida y muerte de Herodes*, h.166v.-191v. [i.e. 169-194] ; *La dama del Oliuar*, h. 191v.-214v. [i.e. 194-217] ; *La Santa Juana*, h. 115r.-245v.[i.e. 218-248] ; *Segunda parte de santa Juana*, h. 246r.-268r. [i.e. 249-271] M-BN. BNMADRID. Sala Cervantes, R/18189. De esta edición de 1636 sólo existe este ejemplar completo de esta quinta parte de comedias. El castigo contra Tirso de Molina supuso un expurgo sistemático de su obra publicada. En nuestra búsqueda de ejemplares vemos que apenas quedan libros de Tirso salvados de la destrucción. La intención con Fray Gabriel era servir de escarmiento para los clérigos con veleidades teatrales. Este volumen, procedente de la Colección Durán, tiene una encuadernación en pasta valenciana y cortes en color rojo. Está publicado en la Biblioteca Digital Hispánica, de donde tomamos la cita. (Nota del autor)
<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000073187&page=1>*

denominan comedias de magia.⁷¹¹ El autor teatral hace importante averiguación de las singulares acciones de la interfecta, las más de las veces procedentes de una hagiografía. De esta preparación resulta una comedia de santas, en las que se modifican materiales a mejor conveniencia de la exaltación y con previsión del aprovechamiento de los efectos especiales de la tramoya. Se aprovecha la técnica escénica para representar las apariciones de personajes como por ensalmo, impresionando al público. Se narran vidas escabrosas con episodios convulsos y vemos que las santas proceden de un santoral ignoto.

Esta búsqueda de santidad oriental sería el caso extremo y desde luego de un barroco tardío, del dramaturgo Tomas de Añorbe y Corregel.⁷¹² Destacamos su muy atrevida comedia, (1735) dedicada a la singular vida de una santa de origen germánico: *Princesa, ramera y mártir: Santa Afra* (1735).⁷¹³ El género de las comedias de santos y de santas anda rezagado. Retardatario, integra argumentos ciertamente escabrosos. Siempre tiene cabida en una trama de tentación y de seducción (a poder ser del maléfico) y son una sublimación las escenas del amor —la posesión o la seducción— a la que tiene que seguir por fuerza en la resolución un verdadero arrepentimiento. Cuando se consuma el pecado de la carne, se consigue el efecto de esta búsqueda. Buscan y lo que encuentran es un espectador impresionable cuyo destino pasa por quedar traspuesto, en éxtasis durante la función, estupefacto ante la mezcla explosiva de la sensualidad y la espiritualidad. Un verdadero espanto para los moralistas, que atacan la comedia de santas sin piedad. Las prácticas hagiográficas fueron escrupulosamente indagadas en el teatro barroco, así lograron un producto aquilatado en el que vemos, mediante la intervención portentosa del beatífico en

⁷¹¹ Vid. GARCÍA DE ENTERRRÍA, María Cruz. “Hagiografía popular y comedias de santos,” en: *La comedia de magia y de santos* / coord. por Francisco Javier Blasco Pascual, Ricardo de la Fuente Ballesteros, Ermanno Caldera, Joaquín Álvarez Barrientos, Ediciones Júcar, Gijón, 1992.

⁷¹² AÑORBE Y CORREGEL, Tomás de, ca. 1676-1741 *Princesa, ramera, y mártir. Santa Afra: comedia nueva / compuesta por don Thomas de Añorbe y Corregel*. [S.l.]: se hallará en casa de Juan Pérez, [s.a.] 28 p. 4º. Universidad de Sevilla. Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/princesa-ramera-y-martir-santa-afra--comedia-nueva>

⁷¹³ Cfr. FERNÁNDEZ CABEZÓN, Rosalía. “Elementos maravillosos y escenografía en ‘Princesa, ramera y mártir. Santa Afra’, de Tomás de Añorbe y Corregel”, en: *La comedia de magia y de santos* / coord. por Francisco Javier Blasco Pascual, Ricardo de la Fuente Ballesteros, Ermanno Caldera, Joaquín Álvarez Barrientos, Ediciones Júcar, Gijón, 1992. Santa Afra es una santa alemana, tachada de prostituta injustamente (atendiendo al criterio de la iglesia católica actual) y cuyo culto está centrado en la ciudad de Augsburgo y en la población catalana de Ginestar (Girona) donde tiene dedicado un santuario.

el argumento, una representación se consume buscando un público impresionable, y con ganas de sensaciones fuertes con la utilización de trucos y efectos visuales que materializan el milagro. Un gran éxito de asistencia. Son por esta razón también llamadas comedias de magia. A poder ser dotadas de gran aparato escénico. Se intenta la conducción hacia una catarsis —no ya en los actores— sino con mayor ahínco en el ánimo del público, que puede llegar a creer que está en presencia del arrobo y el éxtasis, y que la catarsis acontece realmente en el escenario. Ascensiones sorprendentes y luego descendimientos pasmosos. Apariciones fulgurantes de la figura santificada a la menor ocasión, una santa que todo lo oye, y que todo lo sabe, aunque no estuviera presente en la escena. Con la cobertura de la devoción, como un manto que envuelve a todos, el espectador asiste a una función plagada de asombros y maravillas. El argumento es un prodigioso catálogo de deslices (humanos) variados y de imperfecciones de los futuros santos. Hay algo que a los ojos de los confesores es todavía es mucho peor, las caídas morales de las propias santas. Menos mal, que en el final del XVII se derivan las santas de la antigüedad tardía y de primeras las germanas, siguen en dirección hacia el Este, hasta llegar a las mártires directamente orientales. Ya no son por una cuestión de prurito nacional las santas españolas las implicadas en caídas morales. Los ejemplos buscados por los autores tienen un componente adicional, son de la antigüedad tardía y son cristianas lejanas y primitivas, con un pasado de pecado y de redención a tiempo.

La comedias de santas conforma una categoría peculiar. En su origen se encarga a los dramaturgos que escriban una comedia para agregar a los actos de celebración vinculados a un santo o a una santa. De muchos textos no tenemos una información precisa del contexto profesional en la que pudo ser estrenada o si mediaba un encargo oficial. En algunos contextos urbanos la comedia de santos puede ser un encargo *ex profeso*. Un documento del *Manual de Consells* prueba que los jurados de Valencia le pagan en 1608 a una compañía 105 libras valencianas por una representación de la comedia de Gaspar Aguilar titulada, San Luis Bertrán⁷¹⁴ Esto no resulta algo inusual. Convocados por la municipalidad, y

⁷¹⁴ PAGO A JUAN DE MORALES POR LAS REPRESENTACIONES DE LA COMEDIA DE SAN LUIS BERTRAN "Dicto die (Jueves 11 de Septiembre de 1.608). Tots los S. Jurats y Francisco March ciutada sindich de la dita ciutat de Valencia ajustats en la sala daurada... Juan de Morales. Item prouehexen que per lo clauari comu de la comedia dita ciutat en lo Any present, sien donades

bajo los auspicios favorables del ordinario del lugar, se verifican eventos con las prerrogativas de fiesta religiosa oficial con una representación singular. El motivo puede ser la celebración de actos conmemorativos de la elevación al santoral por la Iglesia. Este podría ser el caso del preloquista Gaspar Aguilar, que escribe una comedia a San Luis Bertrán, un hito del santoral valenciano. El caso que ahora nos ocupa, el (sub)género de las Comedias de Santas tiene un recorrido extenso durante el siglo XVII y el XVIII.⁷¹⁵

El caso de Tirso de Molina es significativo. Viene al caso de nuestro interés por su dedicación al género, con cuatro comedias de santos y hasta seis comedias de santas. El famoso fraile no proporciona mayores explicaciones. Su vocación teatral estaba en entredicho y fue sancionado con reiterados traslados y relegado en el escalafón de la orden. Escribe las comedias de santas y otras de figurón y capa y espada, durante un periplo por los conventos mercedarios, incluido un viaje a Santo Domingo (1613-1615). Presta atención a la comedia de santas, escribe discretamente y envía su producción a las compañías. De Tirso dice la crítica literaria que es el primer dramaturgo español que dota de una carga de profundidad psicológica a los personajes femeninos. Las mujeres tienen presencia y carácter de protagonista en muchas de sus obras. La Junta de Reформación de 1625, promovida por el Conde-Duque de Olivares, conmina a que se proceda a la expulsión de Tirso de Madrid y así se rompan sus vínculos con la profesión. Era un serio intento para que el fraile dramaturgo dejase de escribir y de vender sus comedias. Consiguieron su extrañamiento de los corrales de comedias madrileños. Fray Gabriel Téllez, que así se llamaba, nunca perdería su vocación y la producción seguía con contactos secretos. Sus libretos aparecían por encantamiento, como las santas en el escenario:

“El escándalo que causa un fraile mercenario que se llama el Maestro Téllez, por otro nombre Tirso, con Comedias que hace profanas y de malos

y pagades a Joan de Morales mediant cent cinch lliures huyt sous y quatre diners reals de Valencia a daquell degudes acompliment de dos mill y cent reals castellans que dita ciutat oferit donar per la representació de la vida y miracles del benaventurat pare frare Lluys Beltran la qual feu en la plasa de predicadors com hi haja assentiment prestat per los prohombres del quitament, a XXI de Juny y de la delliberacio del Consell General celebrat a XXIII del dit mes de Juny* Testlmonis foren pnts. a les dites coses vicent de la torre ciutada y Domingo Sadomi verguer habitants de València". (Manual de Consells..., Años 1.608-1.609» N^o 135 Fondo Moderno). Vid. ⁷¹⁵ Cfr. VINCENT-CASSY, Cécile. "Parece que somos santos: el retrato en las comedias de santas vírgenes y mártires del siglo XVII," en: *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro* / coord. por Ignacio Arellano Ayuso, Marc Vitse, Vol. 2, 2007 (*El sabio y el santo*), págs. 481-502.

incentivos y ejemplos. Y por ser caso notorio se acordó que se consulte a S. M. de que el Confesor diga al Nuncio le eche de aquí a uno de los monasterios más remotos de su Religión y le imponga excomunión mayor *latæ sententiæ* para que no haga comedias ni otro género de versos profanos. Y esto se haga luego.”⁷¹⁶

No mandaron al fraile dramaturgo a un monasterio remoto, como pedía la *Junta de Reformación* y hasta le piden un extrañamiento ejemplar al Nuncio de su santidad, pero los mercedarios hacen lo que creen más conveniente y mandan a Fray Gabriel a un convento de Sevilla, importante plaza teatral, dicho sea esto de paso. Tirso dedica a los santos hasta cuatro comedias. A San Bruno, el padre fundador de los cartujos le escribe un auto sacramental: *El mayor desengaño*.⁷¹⁷ Tenemos dos personajes históricos que todavía no habían sido canonizados y atinadamente (para la taquilla) Tirso de Molina, que resulta premonitorio, escribe una comedia sobre el pontífice Sixto V. Es evidente que el mercedario sabe cosas de los entresijos de los procesos de canonización en Roma y maneja información de primer nivel. Alude en su comedia a las vicisitudes del cónclave donde resultaría electo, *La elección por la virtud*.⁷¹⁸ A la excelsa figura de Jacobo de Grattis dedica la comedia *El caballero de Gracia*. Este personaje es un italiano importante, llega como secretario del Nuncio de su Santidad y luego se estableció en el Madrid de Felipe II y participó activamente en la maraña de la política española.⁷¹⁹ Tenemos también una comedia dedicada al santo patrono de la

⁷¹⁶ Vid. GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel. *La Junta de Reformación (1618-1625): documentos procedentes del Archivo Histórico Nacional y del General de Simancas / transcritos por Ángel González Palencia*. Tipografía Poncelex. XIV, 576 pág. Academia de Estudios Históricos-Sociales de Valladolid. Valladolid, 1932. La cita en la pág. 521.

Junta de Reformación. Madrid, sesión del 6 de Marzo de 1625. Propuesta de extrañamiento de Tirso de Molina. Fue trasladado al Convento de la Merced de Sevilla (Nota del autor)

⁷¹⁷ MOLINA, Tirso de. (1579-1648) *El mayor desengaño* [Manuscrito] auto sacramental. / de Fr. Gabriel Téllez. S. XVII. Descripción física: 24 h. ; 23 x 17 cm. Salga fuero el vil hebreo (h. 1)... tan conocido en España (h. 23v). Biblioteca Nacional de España, Madrid. Sign. M-BN. BNMADRID. Sala Cervantes, Mss/16682. Olim: Yy. 106. Procede de la Biblioteca del Duque de Osuna e Infantado. Vid. BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, Madrid, 1969, pág. 686. Vid. PAZ, Julián, Catálogo de autos sacramentales, historiales y alegóricos por D. Jenaro Alenda, BRAE, IX (1922), p. 673.

⁷¹⁸ MOLINA, Tirso de (1579-1648) *Parte tercera de las Comedias del maestro Tirso de Molina / recogidas por don Francisco Lucas de Avila ...* Impreso en Tortosa: en la Imprenta de Francisco Martorell: a costa de Pedro Escuer..., 1634. 4], 298 [i. e. 277] h, [1] en bl. ; el libro contiene doce comedias de Tirso: *La elección por la virtud*, se encuentra entre h. 94v.-118v. Edición prínceps. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign. V-BU, Y-15/71.

⁷¹⁹ MOLINA, Tirso de. *Parte treinta y una de Comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España*. En Madrid : por Ioseph Fernandez de Buendia : acosta de Manuel Melendez ..., 1669. [8], 504 p. ; 4º. *El Caballero de Gracia* / del Maestro Tirso de Molina, entre la págs. 180-224. Biblioteca Nacional de España. M-BN, T-1./16(XXXI) Ex-Libris de D. Cayetano Alberto de la Barrera. Esta XXXI Parte de comedias incluye obras de doce autores, entre ellas ésta dedicada a

sastrería, san Homobono —casi desconocido en el santoral— al que escribe una pieza titulada *Santo y sastre*.⁷²⁰ Pero lo que más interesa ahora son tres de las obras dedicada a santas y que están dedicadas a la misma mujer, la monja franciscana Sor Juana de la Cruz.⁷²¹ En primer lugar aclaremos que Tirso basa su dramatización en el relato de una hagiografía de gran éxito de Sor Juana, escrita por el fraile Mínimo Antonio Daza: ⁷²²

“La trilogía tirsiana de *La Santa Juana*, de 1612-1613, pone de realce la conciencia que tenían los dramaturgos del poder santificador del teatro hagiográfico. Dedicadas a la religiosa franciscana Juana de la Cruz, las tres comedias de esta obra dramatizan la vida de una beata del siglo XV de la que Antonio Daza había escrito una biografía muy difundida desde su primera publicación en 1610. Tirso de Molina siguió paso a paso la narración hecha por el autor del seguro caminar hacia la santidad de la fervorosa y extática monja, devota de la Cruz.” La obra muestra una progresiva santificación de la heroína, recurriendo a un sinfín de apariciones celestes y movimientos de ascensión o descenso repentinos, entre cielo y tierra, es decir entre la parte superior del decorado y las tablas. La comunicación entre Juana y el mundo divino es patente.”⁷²³

Hay que hacer algún esfuerzo, para imaginar las súbitas apariciones de las santas en el escenario. Las cortinas de humo y los artefactos de maquinaria para resolver las apariciones, ascensiones y descendimientos, pero lo hacemos. Hay un déficit de imágenes, no hay memoria gráfica de las escenografías. No hay mucha suerte con los planos, los bocetos y los grabados, quizás no fueron valorados en su momento. El barroco experimenta un notable desarrollo de las artes visuales, una arquitectura efímera que guardaba sus avances como arcanos, secretos entre los profesionales de la maquinaria. La construcción de los decorados integra

la figura de Jacobo de Grattis por el famoso dramaturgo mercedario. Biblioteca Nacional de España, Madrid. Sign. M-BN. BNMADRID. Sala Cervantes, T/55286/28.

⁷²⁰ MOLINA, Tirso de. (1579-1648) *Quarta parte de las comedias del maestro Tirso de Molina / recogidas por don Francisco Lucas de Auila...; a Don Martin Artal de Alagon, Conde de Sastago...* En Madrid: por Maria de Quiñones : a costa de Pedro Coello, y Manuel Lopez, mercaderes de Libros, Madrid, 1635. [4], 308 h. ; 4º. *Santo y sastre*, se encuentra entre h. 262r.-282v. Primeros versos: *Tantos me pretenden? / Tantos*, h. 262r. Últimos versos: *y que en el mundo es possible / ser un hombre Santo, y Sastre*. h.282v.

⁷²¹ VINCENT-CASSY, Cécile. “Casilda, Orosia, Margarita, Juana y la Ninfa: sobre las comedias de ‘santas’ de Tirso de Molina,” en: *Criticón*, nº 97-98, 2006 (Ejemplar dedicado a: *Investigaciones recientes sobre la literatura en el Siglo de Oro: homenaje a Julián Durán*), págs. 45-60.

⁷²² DAZA, Antonio. (O.F.M.) *Historia, vida y milagros, éxtasis y revelaciones de la bienaventurada Virgen Santa Juana de la Cruz, de la tercera Orden de... San Francisco /compuesta por F. Antonio Daça ... fraile Menor*. En Madrid : por Luis Sánchez, 1610. [19], 100 [i.e. 101], [2] h., [1] h. de grab. ; 4º.

⁷²³ VINCENT-CASSY, Cécile. “Casilda, Orosia, Margarita, Juana... op. cit. pág.

soluciones novedosas que no han dejado de progresar desde el Renacimiento y experimenta un gran desarrollo.

Las comedias de santas pertenecen a género tan peculiar ya por el simple hecho de que tratan de mujeres canonizadas —o en el trance de llegar a serlo— o si no es así, el autor lo presiente y quizás lo adivina. Tirso adivina la proyección de Sor Juana Inés en su trilogía dedicada a Santa Juana de la Cruz. La comedia de santas es genuina en la exaltación de la fe y cuando se vinculan a pasajes que contiene escenas de un amor terrenal, es para poder volver al cauce superada la tentación y concluyen en una renuncia por amor a Cristo o a la virgen. Vemos ingredientes añadidos respecto de las comedias de capa y espada y un tratamiento diferencial de los sexos, porque en el caso de las mujeres santas la redención es compleja y el punto de partida es siempre un punto más sórdido y pecaminoso.

Los hombres tiene una santidad más apocada a la que les conducen sus obras desde una vida de esfuerzo y por lo general desde una posición honorable. Las santas tienen tramas esquemáticas con un público ávido de sensaciones fuertes. Digamos claramente que las mujeres desobedecen al concurrir como público, irritando a los predicadores por el mero hecho de asistir. Antonio Daza continua con la historia, amplía el relato en nueva edición (1617) y se duplica en extensión la historia que pasa de 100 a 199 páginas, las apariciones y subidas al cielo se extienden: *tratase desde el cap. 10 hasta el ca. 15 de las misteriosas cuentas subidas al cielo por ministerio de los Ángeles*. La orden de los Mínimos, a la que pertenece el fraile Antonio Daza, postula la canonización de Santa Juan de la Cruz, en el proceso que se sigue en Roma y a esta política de promoción de la santidad le acompaña la promoción escénica, partiendo de la hagiografía.⁷²⁴

Dicen los teólogos que presenciar la comedia de santas es pecado. Pesamos que esta reacción se produce por extraer del contexto adecuado la idealización del

⁷²⁴ DAZA, Antonio (O.F.M.) *Historia, vida y milagros, extasis, y reuelaciones de la Bienaventurada Virgen Sor Juana de la Cruz, de la tercera Orden de nuestro Serafico P. S. Francisco : tratase desde el cap. 10 hasta el ca. 15 de las misteriosas cuentas subidas al cielo por ministerio de los Angeles ... / compuesta y de nuevo corregida y emendada por F. Antonio Daza indigno frayle menor*. En Lerida : por Luys Manescal, mercader de libros, 1617. [8], 199 [i.e. 193], [6] h., [2] en bl. ; 8°. Biblioteca Nacional de España, Madrid. Sign. M-BN, 2/40543. Con la salvedad de un ejemplar en Castilla la Mancha, no hay permiso de divulgación, este de la BNE es un ejemplar único.

personaje femenino, que los dramaturgos someten a conjeturas y desvaríos a la santidad —habiendo sido elevadas a los altares— y porque todo esto conduce a trivializar la advocación de los fieles. El creyente, tiene sus preferencias y vínculos personales con la advocación por santos y santas. La representación mediatiza la historia oficial, aceptada por la Iglesia durante el proceso de canonización, y nada más. Ya hay bastante conflictividad social por los cultos no autorizados y a los que las gentes se lanzan. Cuando se dispara la devoción se produce una convulsión.⁷²⁵ La devoción popular sigue impulsos desmedidos, que pueden ser reprimidos por distintos intereses de la jerarquía y de las órdenes religiosas. La santificación es un proceso que tiene sus tiempos y la canonización llega a veces cuando se ha apagado el entusiasmo, o no llega nunca. En la Edad Moderna hay un modelo de mujer espiritual aceptado, responde al arquetipo de beata, mujer entregada a Dios y recluida, aunque cada personaje tiene un cariz singular.⁷²⁶

El teólogo Juan de Mariana rechaza las comedias de santos y mayormente las de santas. Le producen animadversión especial, hasta tal punto, que puestos a elegir, si acaso pudiera hacerlo —desde luego, que no puede— antes preferiría la supresión de las representaciones de las comedias de santas y transigir con las de otros temas profanos, con tal de lograr detener la impiedad de trascender con aquellos que fueron llamados a los altares y que son tratados sin decoro. Deambulan por el escenario con la imagen de la santidad denostada y arrastrada en manos de comediantes sacrílegos.⁷²⁷ Debemos admitir la existencia de una intencionalidad oculta y escabrosa en los autores, las historias son truculentas.

⁷²⁵ Cfr. PONS FUSTER, Francisco. “La proyección social de la santidad frustrada de Francisco Jerónimo Simón (1612-1619),” en: *Estudis: Revista de historia moderna*, nº 23, 1997 (Ejemplar dedicado a: *Iglesia y sociedad en la Valencia moderna (siglos XVI-XVIII)*), págs. 149-184

⁷²⁶ Cfr. PONS FUSTER, Francisco. “Aproximación al estudio sobre el Modelo de mujer espiritual de los eclesiásticos en la Edad Moderna”, en: *Scripta : revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, nº. 8, 2016 (Ejemplar dedicado a: *La religiositat femenina en època moderna*), págs. 268-286.

⁷²⁷ [pág. 153] “...porque ¿cómo puede ser conveniente que hombres torpes representen las obras y vidas de los santos, y se vistan de las personas de San Francisco, santo Domingo, la Magdalena, los apóstoles y del mismo Cristo? ¿No es esto mezclar el cielo con la tierra, o por mejor decir, con el cielo, las cosas sagradas con las profanas? Proveído está que las imágenes en los templos se pinten con toda honestidad, y ¿sufriríamos que una mujer deshonesto represente a la virgen María o Sancta Catalina, y un hombre infame se vista de las personas de San Agustín y de San Antonio?” [...] “Y es esto tanta verdad que, si hubiésemos de escoger una de dos, querría antes que los faranduleros representen fábulas profanas que historias sagradas, porque las personas de los santos hanse de representar con decoro y honestidad, lo cual no puede hacer esta gente me persuado, parte por su vileza y afrenta, parte por sus costumbres muy feas e igual liviandad y torpeza de sus meneos.” MARIANA, Juan de. *Tratado contra los juegos públicos*, Suárez García, José Luis (ed.) Universidad de Granada, 2004.

Eligen en varias ocasiones santas que fueron formalmente acusadas de ejercer la prostitución. Esta forma de manipulación de la hagiografía en la comedia, dando mayor valor a episodios explícitos, trastoca el ejemplo de santidad. Los comedias de santas encienden los ánimos de los contrarios a la escena barroca. Entienden que la finalidad de este subgénero está llamada a ser una piedra de escándalo. El rechazo resulta todavía más enconado cuando los dramaturgos son al tiempo eclesiásticos y gentes del teatro, es el caso de Tomás de Añorbe y de Tirso de Molina, que debemos admitir, tienen una doble vida, del recato del convento con el hábito que hace al fraile, hasta el corral de comedias, donde mejor embozados y en un escondite discreto.

En el tránsito final del siglo de oro (digamos desde 1680, en adelante) el delirio en la trama argumental y el efectismo en la tramoya se desata. Llega el paroxismo con la exitosa atención a la comedia de santas que en realidad muchos se toman con una irreverencia. De la misma forma que lo hace Tomás de Añorbe, otros dramaturgos de su generación siguen la estela morbosa de la santa lejana prostituta y redimida. Es el caso de Vicente Camacho que escribe *Ramera de Fenicia y feliz samaritana, Santa Eudoxia* (1740). En un barroco tardío, que está fuera de época, pero en el último tercio del XVII ya hay constancia de la existencia de esta tendencia. Andrés Antonio Sánchez de Villamayor, escribe *La mujer fuerte, asombro de los desiertos, penitente y admirable Santa María Egipciaca* (1677).⁷²⁸ Las protagonistas de estas comedias mezclan las situaciones serias y trascendentes con escenas de cierto cariz peripatético, cuasi cómico. Incluyen de forma consecutiva (sin transición) la mixtura de exaltación de carácter sagrado con las actitudes libertinas. Consiguen de una manera compleja crear un conflicto de intereses entre la emoción sensual y la debida devoción. Presentan el triunfo de la fe por la súbita conversión, el martirio como redención. Aparecen ángeles y demonios y para pasmo del respetable el demonio puede hasta llegar a la posesión carnal de la santa en ciernes, nada más y nada menos.⁷²⁹ Se insiste en el milagro purificador, que opera como causa justa para la consecución de la santidad.

⁷²⁸ SÁNCHEZ DE VILLAMAYOR, Andrés Antonio. *La muger fuerte, asombro de los desiertos, penitente ... Santa María Egipciaca ...* / su autor Andres Antonio Sanchez de Villamayor. En Málaga: por Mateo Lopez Hidalgo, 1677. Universidad Pontificia Comillas, Madrid. Sign.M-UPC, [Archivo Jesuitas Alcalá] AM/321.

⁷²⁹ [pág. 111] "...el público del patio, pero también el de los aposentos, gustaba de los ajusticiamientos en las comedias de bandoleros y pedía lances tan subidos de tono como el de la

La epidemia de comedias de santas exóticas obtiene buenos resultados en la taquilla del teatro: Santa Eudoxia, Santa Afra, Santa María Egipciaca, sin que pueda faltar la bíblica María Magdalena.⁷³⁰ contienen rasgos diferenciales en el tratamiento de los sexos que resultarán coincidentes en una subespecialidad que podemos acotar como la comedia de santas impenitentes. Se trata de personajes extraídos del santoral de la antigüedad. *Santa María Magdalena, Vida y muerte de la Magdalena [Manuscrito] gran comedia / del autor Fernando de Zárate*. Dado que no son santas coetáneas, quedan lejos y redundan en los primeros siglos de la cristiandad. Descontado Tirso de Molina, con la coetánea Sor Juan Inés de la Cruz, son redundantes las comedias de mujeres santas que tuvieron una reprobación pública, las más de las veces acusadas de prostitución. Proceden las santas de lugares remotos, desconocidos y esto importante: nunca son santas españolas. ¿Cómo va a tener ese comportamiento una santa española? Es imposible, no lo consentiría la jerarquía eclesiástica española, ni tampoco agrada al público. Dejan entrever en el contexto que las santas españolas no hacen esas cosas y llegan a la santidad por otros caminos, plagados de grandes dificultades pero mucho menos inquietantes. Estas santas de comedia aparecen redimidas por el martirio y la iglesia las convirtió en un ejemplo de penitencia y conversión. Fueron reputadas como pecadoras públicas, pero en procesos de beatificación que nos resultan ignotos y que se pierden en la noche oscura de la larga edad media, lograron la canonización. Una vez conseguida ese estatuto de la santidad nadie lo cuestiona.

En el caso de las comedias de santos todo es distinto, se trata por lo general de varones de vida ejemplar, donde los pecados aparecen más diluidos.

posesión por el demonio de santa Afra, probablemente el motivo que dió lugar a que Tomás de Añorbe y Corregel escribiera *Princesa, ramera y mártir, Santa Afra*, una función tan escabrosa como bien acogida. La morbosidad explica la serie de comedias de santas con protagonistas que en algún momento se vieron forzadas a prostituirse: *Vida y muerte de la Magdalena*, de Fernando de Zárate; *Ramera de Fenicia y feliz samaritana, Santa Eudoxia*, del aragonés Vicente Camacho; *La ateísta penitente, Santa Eudoxia*, de Cañizares.” Vid. SALA VALLDAURA, Josep María. “El teatro entre el primer y el segundo siglo XVIII”, en: *La luz de la razón: literatura y cultura del siglo XVIII: a la memoria de Ernest Lluch* / coord. por Aurora Egido, José Enrique Laplana Gil, Barcelona, 2010, pág. 111.

⁷³⁰ ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio (1600-1663) *Santa María Magdalena, Vida y muerte de la Magdalena [Manuscrito] gran comedia / de Fernando de Zárate*. S. XVIII. Biblioteca Nacional de España, Madrid. Sign. M-BN. BNMADRID. Sala Cervantes, Mss/16732. Olim: Yy. 513. Procede de la Biblioteca del Duque de Osuna e Infantado.

Tienen en su haber el pecado de soberbia, de la gula, de envidia. Los pecados se resitúan en la transición de las tramas secundarias. Las comedias de santos no se adentran en la recreación de la sensualidad de una manera tan expresiva y candente como ocurre en las comedias de las santas pecadoras. Y aquí está la diferencia más substancial. La santidad femenina es materia de sublimación erótica en el escenario.

No hay en el teatro barroco ningún intento de ataque al orden establecido y en la comedia de santas nada es realmente comprometido, aunque los textos controversiales las deploran. Nadie formula, ni consigue romper un esquema de la organización social, que ya estuvo preconcebido durante el medievo. El ideal reservado a las mujeres en el matrimonio, se extiende en la tutela del varón más próximo sobre la viuda o la mujer soltera. Un comportamiento de emancipación efectivo se puede plantear en la trama, pero cuestión distinta es que logre salir adelante. Cuando en *La viuda valenciana* Lope de Vega, da rienda suelta a la firme decisión de la bella enlutada de no volver a casarse y liberarse de la constante tutela de un hombre mayor, en defecto de marido y de padre, su tío carnal, al que la protagonista abronca por intentar constreñir su libertad cuando este le requiere en que debe pensar en la celebración obligadas nupcias. Es el efecto, de la vuelta al orden cuando sucumbe la protagonista al tercer galán, mantiene un contacto físico a oscuras y recibe en su gabinete al pretendiente con un vestido liviano y sugerente.

Esta situación atañe al comportamiento de las mujeres en un acto privado. Es un comportamiento habitual en el tratamiento la libertad de acción, con una muy distinta capacidad y facultad de resolución de los personajes, en el que se establece una evidente diferenciación y un distinto comportamiento por sexos, una alteridad asumida, cuando se postula una mujer que no puede vivir a su libre albedrío. La reacción, basada en la autoridad indiscutida del varón, se impone en la resolución de la trama y en el espectador debe salir reconfortado en sus valores al abandonar la casa de comedias. Queda patente en el teatro barroco que se abre paso, sin apenas oposición, una divergencia bajo control en una forma aceptada de proceder en el eterno conflicto de relación entre hombres y mujeres, que constituye el núcleo celular de la comedia. Hay un planteamiento de rebelión en

el primer acto (este es el planteamiento novedoso y rupturista) que se abandona cuando las mujeres claudican en el actor tercero y sucumben ante el amor y regresan al orden. Con los versos, dirigidos en un aparte, directamente al público, habiendo pleno todo el elenco de la compañía en el escenario, se anuncian bodas simultáneas de varias parejas, los señores con las señoras y los criados con las criadas. Son parejas santificadas en una escena final ineludible, que se han ido configurando entre el desarrollo de la trama principal y la trama secundaria y así acaban muchas comedias. Pero los moralistas consideran nocivo que se pueda llegar a plantear en público la posibilidad, siquiera como una posibilidad de emancipación de una viuda, o de una joven rebelde que sigue el dictado del amor. Encontramos una protesta singular e inusual, expresada por María de Zayas y Sotomayor, en nombre de las mujeres, pero no procede del teatro, sino que es un argumento incrustado en una novela, *La fuerza del amor*.⁷³¹

“vais enflaqueciendo nuestras fuerzas con los temores de la honra y el entendimiento con el recato de la vergüenza.”

El tema de la mujer, compuesto y explicado desde una relación anómala con el hombre, su comportamiento y las aspiraciones de movilidad social, su fiereza en la disputa, la eterna acusación (sin fundamento alguno) de un carácter voluble, son una constante en la literatura aurisecular, hasta el punto de que se exhuma toda una pretendida sabiduría popular puesta a disposición del argumentario en la novelística y en el teatro. Agustín de Rojas en *El viaje entretenido* profundiza en las aguas de una misoginia que tiene un largo recorrido, que aflora con una pretensión de naturalidad aceptada, sin cuestionamiento, y que tiene hasta la armadura de Ovidio para un mejor acabado:

“A este propósito digo algunas veces entre mí: “Ven acá mujer; si eres de carne, ¿Cómo eres de carne? Si eres de hueso ¿Cómo eres tan blanda? Si eres

⁷³¹ ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de. (1590-ca. 1661). [Novelas, saraos / Doña Maria de Zayas y Sotomayor; primera y segunda parte], [s.l.] : [s.n.], [s.a.], +1-494 p. ; 4º. Contiene : *Aventurarse perdiendo*, p. 4-32 ; *La burlada Aminta, y venganza del honor*, p. 32-56 ; *El castigo de la miseria*, p. 57-80 ; *El prevenido engañado*, p. 81-110, *La fuerza del amor*, p. 111-124 ; *El desengaño amado, y premio de la virtud*, p. 124-144 ; *Al fin se paga todo*, p. 144-162 ; *El imposible vencido*, p. 162-181 ; *El juez de su causa*, p. 181-197 ; *El jardín engañoso*, p. 197-208 ; *Saraos de Doña Maria de Zayas, parte segunda, dividese en diez noches*, p. 209-494. Seminario Diocesano de Menorca. Biblioteca, Sign.IB-C-OM, 9912. Una mención de responsabilidad en la página 494 atribuye esta edición al año 1701. Las novelas de esta autora se publican con cierta asiduidad en el siglo XVIII y permanecen encapsuladas sin difusión en su periodo de producción en las décadas centrales del siglo XVII.

compañera del hombre ¿cómo eres tan contraria suya? Si no temiste una serpiente, ¿cómo huyes ahora de una araña u otra cualquiera sabandija? Y si es verdad que tienes temor de una araña, ¿cómo eres tan brava y temible? Y si naciste desnuda, ¿cómo inventas por momentos tantos géneros de vestidos y de galas? –dime mujer: ¿cómo es posible que en el mundo sobras, si vemos claramente que fuiste compuesta de faltas? Y si fuiste hecha de una costilla, ¿cómo hay en ti tan poca firmeza? Pero sin duda que de aquí nace tu mudanza, que como fuiste hacha como a traición y de las espaldas, siempre piensas que no te pueden dejar de ver firme, y así apetece tanto el ser mudable.”⁷³²

El nuevo canon estético de la comedia nueva proporciona una nueva voz, reflexiva y candente, posicionada en la infiltración en las tramas de innumerables personajes femeninos que abandonan con un nuevo alumbramiento, el letargo y la frialdad del plano mayestático y la pasividad del teatro cortesano obcecado en la mujer recatada, o en una mujer trágica, ambas aplastadas en el Renacimiento por un determinismo tautológico, sin que apenas exista un margen en la gestión de la conducta propia. El determinismo trágico, la pasividad de las mujeres y la adoración masculina del modelo renacentista es un estereotipo del tratamiento de personaje femenino que cambia con brusquedad y decisión en esta comedia nueva. De esta forma se abarca una amplitud de miras en el espacio escénico y la configuración de la trama es enérgica, en la medida en que la protagonista no resulta derrotada de antemano. En la comedia se altera el destino femenino. Las mujeres no sólo llegan a asumir un rol de identidad y de autoridad declarado, sino que se logra reconducir la acción, mediante el ejercicio del poder, el beneficio de rango social y en la medida en que el universo femenino tiene su visión especial de las pugnas planteadas, los autores sitúan al personaje femenino en un primer plano.

Rosa Navarro Durán aporta una reflexión certera sobre la mujer y el poder, introduciendo un concepto sugerente en lo que denomina la dama tracistista, que

⁷³² La primera edición de *El viaje entretenido*, famosa novela de Agustín de Rojas es de 1614. El autor, que muere en 1635, el mismo año que Lope de Vega, dedica gran parte de su contenido a las andanzas de grupos de cómicos de la legua, que vagan por la geografía española con distinta suerte y recibidos a veces con rechazo y represión en plena eclosión de la comedia nueva: ROJAS VILLANDRANDO, Agustín de (1572-ca. 1635). *El viaje entretenido / de Agustín de Rojas...; con una exposición de los nombres históricos y poéticos que no van declarados*. (En Madrid en casa de la viuda de Alonso Martín: a costa de Miguel Martínez..., 1614. [16], 288 h.; 8º. Para nuestro cometido seguimos la edición del francés Ressot: Vid. ROJAS VILLANDRANDO, Agustín de. *El viaje entretenido*, Clásicos Castalia, Madrid, 1972, pág. 220. Edición introducción y notas de Jean Pierre Ressot.

se debe entender la acción de la mujer libre, que utiliza recursos para alterar el desarrollo de la acción por tener iniciativa propia.⁷³³ El ejemplo lo aporta extraído desde una pieza publicada en la parte XXI de comedias de Lope de Vega y lo desde la perspectiva de análisis de: *La boba para los otros y discreta para sí*.⁷³⁴ Es esta una comedia publicada el mismo año de la muerte de Lope de Vega, aunque hay ediciones sueltas en el siglo XVII de este mismo texto sin datación, ni lugar de publicación. En trama principal vemos que el personaje protagonista es una mujer, Diana, que decide emplear un subterfugio: la dama tracista y la manera de lograr sus objetivos consiste en fingirse boba. Lope de Vega anuncia y preavisa al público ya en la misma elección del título:

“Lope sabe muy bien qué motivos funcionan en escena. En su inmensa producción aprovecha varias unidades de sentido, recursos estructurales. En esta obra va a dignificar a un personaje esencial de la comedia de enredo, la dama tracista, que usurpa a menudo funciones que podrían considerarse del gracioso, dama fingidora, tramoyera, que inventa trazas, urde mentiras -ella no tiene que ser siempre fiel a su palabra como el caballero- para conseguir su objetivo, que suele ser la conquista del galán.”⁷³⁵

⁷³³ NAVARRO DURÁN, Rosa. “De Diana a Palas Atenea: La mujer y el poder en una comedia de Lope de Vega”, en: *Vivir al margen. Mujer poder e institución literaria*. María Pilar Celma Valero, Mercedes Rodríguez Pequeño. (eds.) 2009, págs. 137-152.

⁷³⁴ VEGA CARPIO, Lope de (1562-1635) *Veinte y una parte verdadera de las Comedias del Fenix de España Frei Lope Felix de Vega Carpio...: sacadas de sus originales*. En Madrid: por la viuda de Alonso Martin: a costa de Diego Logroño..., 1635. Descripción física:[4], 260 h.; 4º. Contiene: La Bella Aurora, Ay verdades que en amor, La Boba para los otros y discreta para si, La noche de San Juan, El castigo sin vengança, Los vandos de Senor, El mejor Alcalde el Rey, El premio del

⁷³⁵ NAVARRO DURÁN, Rosa. *De Diana a Palas Atenea...*, op. cit. pág. 52.

3.6. LOPE DE VEGA CONTRA ELENA OSORIO

“Son gentes por lo común abandonadas a una vida la más licenciosa. [...] Han perdido un número considerable de jóvenes, como es regular, de las familias más distinguidas y acomodadas; ocasionando empeños considerables en sus casas, con los dispendios extraordinarios de regalos a las respectivas cómicas o cantarinas, sin más frutos que perder su salud espiritual y temporal; y la paz y buena fe con sus padres o mujeres, que si no se han separado, en varias ocasiones lo han intentado. Y, por último han llegados los desórdenes al estado no sólo de una concurrencia pública insolente y jactanciosa, por los referidos, a las casas de dichas cómicas, aun en el tiempo santo de misiones y cuaresma.”

José Tormo, *Representación al rey D. Carlos III, pidiéndole prohibiese la representación de comedias en Orihuela y Alicante*, suscrita en Orihuela a 22 de julio de 1777.

El paso del tiempo no varía lo substancial y la acusación de inmoralidad a las actrices no sufre variación en el último tercio del siglo de la Ilustración, respecto de la consideración que merecen las hijas de la comedia. La opinión de los moralistas permanece invariable en lo esencial en el siglo XVIII. Consideradas gente de mala vida, se les acusa de la destrucción del orden de los mejores linajes. José Tormo, nacido en Albaida (1721), fue obispo auxiliar de Valencia y comisionado del arzobispo de Valencia Andrés Mayoral en asuntos de la sede metropolitana que requerían la presencia en la corte. Elevó un memorial al rey Carlos III en 1777, siendo ya obispo de Orihuela, donde solicita al monarca que prohibiese las representaciones de comedias en Orihuela y Alicante. Lo consigue, después de conspirar con altos dignatarios de la corte y lo difunde a todas las parroquias de la diócesis.⁷³⁶ En sus textos incide en el peligro de autorizar las representaciones y profiere ataques furibundos contra las cómicas, a las que acusa de llevar una vida licenciosa que destruye la paz de las familias y les acusa de cometer actos sacrílegos. Dos años antes (1775) ya había publicado la orden de suspensión de toda clase de juegos públicos durante los días señalados como festividad en el santoral.⁷³⁷ Esta posición beligerante contra las actrices está muy

⁷³⁶ TORMO JULIÀ, José. (Obispo de Orihuela 1767-1790) *A todos los sagrados Ministros que componen... nuestra Diócesis... Hacemos presente, que deseando... la Iglesia preservar a sus Ministros... para... guarda de la castidad... contra festines o saraos... bailes... funciones de toros... comedias y operas*. [S.l. : s.n., s.a.] [4] p. ; Fol. Biblioteca Pública del Estado "Fernando de Loazes", Orihuela (Alicante) Sign. A-O-BP, 17720(11). Caja de Ahorros del Mediterráneo (CAM) Alicante, Sign. A-CAP, E1-46. Reseñamos los únicos ejemplares disponibles del decreto de suspensión del obispo y coincide cada ejemplar con las ciudades que son objeto de la prohibición (Nota del autor).

⁷³⁷ TORMO JULIÀ, José. Valencia. Real Audiencia. *Auto del Real Acuerdo de la Audiencia de Valencia de seis de noviembre de este año, en el que a representacion del Revdo... Don Josef Tormo Obispo de Orihuela, se prohiben las funciones de bacas, novillos, comedias, mascarar,*

presente cuando ya hay indicios de cambios importantes en la sociabilidad . De hecho el obispo Tormo hace especial mención de las actrices, denostadas como responsables de la pérdida de la juventud y la destrucción del orden de las familias. Pero la difamación contra las actrices comenzó mucho tiempo antes, es un asunto polémico y que viene de antiguo. Ya dijimos que el arsenal contra el teatro estuvo planteado en la década de 1580 y subsiguientes, cuando se publican los primeros tratados controversiales. En este contexto inicial, en el que las actrices están en entredicho, no deja de sorprender que el sin par Lope de Vega Carpio, se deje llevar por la furia de los celos, en un episodio que se puede calificar como trascendente, en la medida en que su repercusión fue realmente notable. En nada ayuda el asunto de la difamación de Elena Osorio en la consideración de las actrices.

El ejemplo más conocido de difamación contra las mujeres del teatro —en principio, un ataque anónimo— son los pasquines de Lope de Vega escritos contra el buen nombre de la actriz Elena Osorio y difundidos por las esquinas de Madrid. Este episodio lamentable, una mancha en la biografía del gran poeta, le persigue implacable hasta la muerte. Implica la sinrazón de escribir contra su amada Filis, en un ejercicio difamatorio, pues eso y no otra cosa es lo que lleva a cabo el fénix. Ponemos este ejemplo simbólico porque tiene un tratamiento especial. Como el ataque es personalísimo, no lo profiere un miembro de la comunidad eclesiástica, y se pudo probar que era obra de Lope de Vega, el resultado fue su procesamiento y su detención y como consecuencia el castigo y exilio de Lope, condenado a marcharse de la villa de Madrid, por un delito reiterado de injurias a Elena Osorio. Por medio de resolución judicial se vio envuelto en un caso de difamación que generó dos pleitos consecutivos, que pierde sin remisión. Aparecieron varios libelos, cuya autoría era indudable para todos. Lope dispuso de su facilidad de versificar al servicio del insulto, cuando aparecieron en las calles una serie de pasquines infamantes contra la actriz. Sin duda, el padre de la actriz tenía allegados poderosos, dinero para pleitear y determinación para hundir al poeta por su insensatez. Lope de Vega vulnera la fama y el buen nombre de la actriz.

&c. con motivo de fiestas de santos. En Valencia: en la Imprenta de Benito Monfort, 1775. [2], XII p., [2] p. en bl. ; Fol. (29 cm) El texto del *Real Acuerdo* está inspirado por la mano del obispo Tormo al que consideramos autor intelectual del Auto.

Elena Osorio y no hubo más remedio, tuvo que refugiarse, como hija de la comedia, en el ámbito de la compañía profesional familiar.⁷³⁸ Hubo un primer pleito en Madrid a instancias del padre de la actriz, a consecuencia del cual el poeta estuvo de huésped por unos días en la cárcel, pero no recapacita, antes bien se enfurece. Reincidente y más agresivo todavía, sus pasquines contra Elena se vuelven irascibles y pronto es acusado en un segundo pleito, de nuevo a instancia del padre. Lope de Vega resulta derrotado en los dos juicios, porque su desmesura y zafiedad era una conducta impropia de los cánones de conducta de un caballero. Con los famosos libelos difamatorios destrozaba el código del honor, que le obligaba a guardar silencio y aceptar con resignación el hecho de ser rechazado por la dama, sin tener que ejercer violencia alguna. Y si el elegido por la dama era un hombre poderoso y el pretendiente rechazado un aspirante a la inmortal fama, sólo cabía retirarse compungido y aceptar por buena la decisión de la dama.⁷³⁹ Fue condenado a la pena de dos años de destierro del reino de Castilla y a ocho años de ausencia de la villa de Madrid. Algunos autores inciden únicamente de manera muy significativa como si la causa del destierro no importase, en el contratiempo que esto supone para la incipiente carrera teatral de Lope de Vega, con la intempestiva salida del centro neurálgico del teatro español. Como es sabido, Lope sale hacia Valencia, donde se instala, o aparenta hacer ver como que se instala. De incógnito parece que va y viene, escribe y negocia comedias en varias plazas, aunque intenta dejar huella de su presencia en Valencia por un periodo de casi dos años. Queda fuera de cartel en Madrid.

⁷³⁸ “Razones prácticas, además del respeto de la normativa legal, las vinculaban, según creemos, al núcleo familiar. Es decir, las actrices trabajaban con el padre/s o en su compañía o en la compañía familiar —por ejemplo, la asentada por los cuñados o los hermanos mayores, en caso de fallecer el padre— porque razones de conveniencia las vinculaban a dichas figuras o compañías, especialmente en los casos en que dichos familiares eran profesionales de la escena afamados o regentaban compañías oficiales y prestigiosas, lo que se traducía de facto, para las actrices, en mayor posibilidad de trabajo y de trabajo continuado.” Vid. DE SALVO, Mimma: “La importancia de las sagas familiares en la transmisión del oficio teatral en la España del Siglo de Oro: el caso de las actrices,” en: *Lineas actuales de investigación literaria, Estudios de literatura hispánica*. ALEPH (Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica) Departamento de Filología Española. Universitat de València. Valencia, 2004, pág. 187-195

⁷³⁹ Cuando Felipe IV muestra su interés en la actriz María Calderón es asunto conocido que ella mantiene una relación sentimental con el Conde de Villamediana. La elección de la actriz es definitiva para que el Conde se retire, dicho esto con independencia de que pudo existir el grado de coacción esperado y suficiente y de que el monarca pusiera cerco al Coliseo de la Cruz para obtener los favores de la famosa actriz. (Nota del autor)

La crítica literaria, condescendiente con el genio, otorga a este episodio un tratamiento de gamberrada juvenil y en realidad no deja de ser este episodio de la difamación de Elena Osorio, con dos juicios civiles de por medio y la condena de Lope de Vega al destierro una verdadera indignidad, acoso y difamación a una actriz. Creyó el dramaturgo que su capacidad de insultar no tenía límites y puso en peligro el trabajo y la fama de toda la compañía de los Osorio y especialmente de la dama joven. La misoginia lopesca es aquí tan agresiva como burda, al proceder a dar a sus furibundos celos una publicidad indeseable. El libelo, de autoría reconocible en los pasquines colocados en las esquinas, se lleva a cabo para perjudicar a su amada, porque ha decidido optar por otro hombre y eso es lo que no se le consiente. Lope de Vega pasó la vida en una sucesión de relaciones sentimentales y siempre pudo elegir la dama objeto de sus desvelos sin mayor desdoro, con simultaneidad en los afectos, cuando así vinieron las cosas, y pese a ostentar en un parte de su vida la condición de clérigo. Los estudiosos de Lope no inciden lo suficiente en la actitud intolerante de Lope, o directamente omiten el hecho de que el poeta estaba poniendo su arte al servicio de la infamia.

En un sentido literal, o en un sentido literario figurado, lo cierto es que Lope la emprende a bofetadas con su amada. Una tradición esta que, aunque se remonta al propio Ovidio, poeta del amor donde los haya, es un precedente de referencia que en ningún caso le justifica. Ovidio y su desmesura amorosa será una referencia obligada para los ataques de los moralistas y Luis Crespí lo trae a colación en el caso del *Ars Amandi*, como veremos más tarde entre los autores citados en el Sermón de las Comedias. En el Canto I, VII (16-17) aparece el sollozo y el arrepentimiento del joven Ovidio por haber golpeado a su amada:

“Adde manus in uinclā meas (meruere catenas)
Dum furor omnis abit, si quis amicus ades !
Nam furor in dominam temeraria bracchia movit;
Flet mea vesana laesa puella manu.
Quis nihil: non «démens!» quis non mihi «barbare!» dixit?
Ipsa nihil; pavido est lingua retenta metu.
Sed taciti fecere tamen convicia vultus;
Agit me lacrimis, ore silente, reum. »⁷⁴⁰

⁷⁴⁰ “Mete mis manos en cepos (han merecido sus cadenas) / en tanto que pasa del todo este ataque de locura, sé que estás ahí y eres amigo / Pues un ataque de locura arrastró contra mi dueña mis brazos imprudentes / llora mi niña lastimada por insensata mano. [...] ¿Quién hubo que no me dijera «loco», quién que no me dijera «salvaje»? / No ella: miedo cerval atenazaba su lengua. / Pero su rostro, mudo, me lanzó reproches sin embargo / con su boca callada me convirtió entre

No sabemos si Ovidio le sirvió en algo de inspiración al *fénix*, antes bien debió servirle de seria advertencia para contener la venganza: “¿Qué no harás por odio, si eres tan cruel por amor?”⁷⁴¹ Desde luego, que las referencias directas a Ovidio en nada ayudan a la tranquilidad de las gentes, para la aclimatación de la comedia nueva a la sociedad española del siglo XVII. Pues, en la forma de desvelar sus verdaderas intenciones Ovidio, le sirve de acicate y de justificación a los moralistas del seiscientos, acerca de cuáles son las verdaderas intenciones del público en las representaciones, así vemos esta sinceridad inoportuna, en la que el poeta se presenta sin tapujos como un depredador en el *Arte de Amar*:

“Caza sobre todo en los curvos teatros: esos son los lugares más fecundos para tus deseos.” (*Arte de amar*, I. 89-90) [...] “Vienen a mirar, vienen para que las miren; es un lugar [el teatro] lleno de peligros para el casto pudor.” (*Arte de Amar*, I. 99-100)⁷⁴²

Debemos señalar que Lope, tantas veces como quiso ofrecer su encendido amor galante a las mujeres lo hizo. Y lo hizo tantas veces quiso con soltura y determinación. Estuvo en su bagaje el amor pasajero, el amor de circunstancia y el amor de una apariencia definitiva. Su propensión a propiciar las relaciones amorosas, una y otra vez y de forma simultánea, es conocida. Esta es una actitud invariable en su biografía, incluso en el ocaso, periodo llamado por la crítica el ciclo de senectud.⁷⁴³ Incluso es inconstante con las mujeres cuando se produce

lágrimas en reo.” Vid. OVIDIO (PUBLIUS OVIDIUS NASO). *Obra Amatoria I: Amores*. Antonio Ramírez de Verger (Ed.) Francisco Socas (Trad.) Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas CSIC, Madrid, citada por: GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique. “Creación/recreación: Lope de Vega y las bofetadas a Elena Osorio,” en *Criticón*, nº 65, 1995, pág. 57.

⁷⁴¹ “Quid facies odio, sic ubi amore noce?” (Heriodas. XXI, 58). *Ovidio. Mil formas de amor*. Ediciones Península/ Nuestros contemporáneos., 25. GALÍ OROMÍ, Neus. (Trad.) Barcelona 2002, pág. 70.

⁷⁴² “Tu praecipue curvis venare theatris /haec loca sunt voto fertiluora tuo” (*Ars Amandi*, I.89-90) “Spectatum veniunt, veniunt spectentur up ipsae; /ille locus casti damna pudoris habet” (*Ars amandi*, I. 99-100) *Ovidio. Mil formas de amor*, op. cit.: págs. 74-75.

⁷⁴³ La crítica literaria incide en la actitud de seductor durante la vejez de Lope. Indicamos tres ejemplos de un tema que la crítica ha dejado zanjado. Cfr.: ROSO DÍAZ, José. “El recurso del engaño en el teatro del ciclo ‘De Senectute’ de Lope de Vega”, en: *Homenaje a la profesora Carmen Pérez Romero*, 2000, págs. 205-224. La ironía como recurso para el cortejo permanece en el ciclo final. Cfr.: MARTIAL, Isabela. “Introducción al problema de la ironía en las obras del ‘ciclo de senectute’ de Lope de Vega,” en: *Campus stellae: haciendo camino en la investigación literaria* / coord. por Dolores Fernández López, Mónica Domínguez Pérez, Fernando Rodríguez-Gallego López, Vol. 1, 2006, págs. 323-330. En ese sentido la maquinaria de construcción del amor del seductor impenitente, permanece invariable. Cfr.: ROSO DÍAZ, José “La Noche de San Juan”: máquina de amor y arquitectura perfecta en el ciclo de ‘senectute’ de Lope de Vega, en: *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*, nº 28, 2010, págs. 267-288.

una relación notoria con promesa de fidelidad y seguida de matrimonio. Siempre fue su prerrogativa elegir y cambiar y lo hizo con una actitud libertina, desde una privacidad que, vulnerada en primer término por el propio artista, era observada debido a su notoriedad por muchos. Lope ofreció su amor a una mujer, o a varias mujeres a un tiempo, sin que nadie le recriminase su actitud en la elección de pareja y simultaneidad en las relaciones. El cambio de pareja estable repentino implicaba la aparición de una nueva musa. Esto es un hecho, que no sometemos a ninguna censura moral. Nos limitamos a hacer constar la diferencia que supone la actitud intolerante y virulenta del genio, que por el mero hecho de serlo, ha sido tratado por la crítica literaria de una manera condescendiente.⁷⁴⁴ Algún autor, es el caso del hispanista alemán Ludwig Pfandl, parece justificar su conducta en la sed de amor.⁷⁴⁵ El poeta, pasado el tiempo elabora su recreación del episodio para modular su imagen pública y justificar la violencia. Cuando Lope escribe *La más prudente venganza*, incluida en la serie de cuatro novelitas que componen las *Novelas a Marcia Leonarda*, el personaje de ficción llamado Octavio es el propio Lope, y *La Dorotea* no es otra que Elena Osorio:

“Éste amaba desatinadamente a una cortesana que vivía en la ciudad, tan libre y descompuesta, que por su bizarria y despejo público era conocida de todos. [...] Olvidada, finalmente, Dorotea, que así se llamaba esta dama, de las obligaciones que tenía a Octavio, puso los ojos en un perulero rico —así se llaman— hombre de mediana edad, y no de mala persona, aseo y entendimiento. A pocos lances conoció Octavio la mudanza y, siguiéndola un día, la vio entrar disfrazada en la casa del indiano referido, donde esperó desatinado a que tomase puerto en la calle de aquella embarcación tan atrevida, y, asiéndola del brazo, la dio, con poco temor del perulero y vergüenza de la vecindad, algunos bofetones. A sus voces y de la criada, que llegando a defenderla partieron la ganancia, salió Fineo, que éste fue su nombre, o lo es agora, y con dos criados suyos le hizo

⁷⁴⁴ “El amorío tuvo, como es natural, sus altibajos y sus diversas facetas. Unas veces, Lope se soñaba marido de Elena, otras reaccionaba con evidente furia celosa. De todos modos, el apasionado vivir de los amantes se quebró (aunque, si hemos de creer el relato de *La Dorotea*, tan exacto en otros extremos, Lope siguió disfrutando de los favores de Elena, entregada a un nuevo dueño «oficial», durante algún tiempo, por lo menos).” Vid. ZAMORA VICENTE, Alonso. *Lope de Viva. Su vida y su obra*. Editorial Gredos. Madrid. 1961, pág. 44. No se trata de que entremos en juicios de valor. Pero esta valoración, de uno de sus biógrafos más importantes, pone el acento en que Elena Osorio se entrega a varios hombres, las relaciones tienen altibajos y tiene un dueño “oficial” y en ningún momento emplea el término difamación, vejación o insulto, para describir la naturaleza de los hechos. (Nota del autor)

⁷⁴⁵ “Sin embargo, en un hombre como él, encadenado al momento, viviendo siempre al día y sediento constantemente del amor de la mujer, no sabremos nunca del todo si la tristeza del desengaño no era tal vez la desilusión de un amor rápidamente evaporado”. Vid. PFANDL, Ludwig. *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*. Sucesores de Juan Gili, Barcelona, págs. 516-517.

salir de la calle con menos honor que si se quedaba en ella, pero con más provecho suyo.”⁷⁴⁶

Vemos en este fragmento bofetadas, en un sentido literal. El despecho que Lope de Vega continúa planteando con un cariz violento en un episodio de 1587. Para el poeta es el resultado de la codicia material de Dorotea, en el recuerdo de Elena Osorio. En la novela, Octavio muere como el resultado de una trifulca por celos. Trabajaba bajo las órdenes directas de su padre *auctor* reputado, que hacía las veces de empresario. Las actrices cuando estaban bajo el amparo de su propio padre, en una compañía de teatro, gozaban de una especial protección para el ejercicio de su profesión en la medida en que ejercían una especie de tutela prorrogada. Estando en prisión a la espera de juicio puso su portentoso talento al servicio de la infamia. En ese sentido, la acusación de prostitución, lanzada por el propio Lope de Vega, es una iniquidad. Dicho esto en un contexto social tan débil para la consideración de las mujeres que querían seguir la vocación del teatro. Esta desmesura contra la actriz Elena Osorio fue una locura, un desatino que atormentaría a Lope durante toda su vida. El desafortunado episodio data de 1587. El paso de los años nunca le hace olvidar el desengaño amoroso y el remordimiento por el agravio causado por su reacción incontrolada. En un texto de madurez, titulado *La Dorotea*⁷⁴⁷ el autor todavía lamenta en 1632 la pérdida de su amada Filis amargamente, obsesionado por un despropósito que nunca pudo enmendar. En la prosa de *La Dorotea*⁷⁴⁸ el dramaturgo seguía dando vueltas a su extraño comportamiento. Poco tiempo después del suceso está aludiendo a la ruptura violenta con *Filis* en su poemario *Belardo Furioso*. En las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634) una composición lopesca del ciclo de senectud, han

⁷⁴⁶ Vid. GARCÍA SANTO TOMÁS, Enrique. “Creación/recreación: Lope de Vega...,” op. cit. pág. 57.

⁷⁴⁷ VEGA CARPIO, Lope de (1562-1635). *La Dorotea: accion en prosa / de Frey Lope Felix de Vega Carpio*. En Madrid : en la Imprenta del Reyno : a costa de Al̄oso Perez ..., 1632. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign.V-BU, Y-14/123. Legado por D. Giner. Perellós. De esta edición *princeps*, que hemos consultado en la Universidad de Valencia, sólo hay un segundo ejemplar disponible en Asturias. Universidad de Oviedo, Biblioteca. O-BU, CEA-066. Según indica Palau, (CCPB) estamos ante la 1ª ed. de esta obra, reeditada con regularidad hasta nuestros días y que cuenta con numerosas ediciones. (Nota del autor)

⁷⁴⁸ “La Dorotea está basada en todo el proceso de destrucción y ruina espiritual que la pérdida de Elena Osorio supone, y al igual que el *Tomé* [de Burguillos], surge de la tinta del desengaño más áspero de los años finales del poeta, en el que las desilusiones son ya constantes.” Vid. GARCÍA SANTO TOMÁS, Enrique. “Creación/recreación: Lope de Vega y las bofetadas ...,” op. cit. pág.57

pasado 47 años de este desgraciado asunto y el tema está presente todavía a las puertas de su muerte, acaecida en 1635.

El triste episodio de la difamación de Elena Osorio, inserta en un contexto tan explosivo como fue el momento de triunfo de la actriz y del autor, supone una publicidad indeseada y estar en boca de todos en los mentideros de Madrid. La controversia sobre la licitud incide, y lo hace en multitud de ocasiones de una manera obsesiva, en los comportamientos inadecuados de las actrices y los versos de Lope, en este sentido son temerarios, una maniobra burda e insensata. Parecen pruebas incriminatorias para dar alas a los peticionarios de la prohibición general de las representaciones. Por su trascendencia pública, la actitud de Lope de Vega, y pese a su condena por el tribunal de Madrid, ocasiona un serio contratiempo y un perjuicio contra la libertad de las mujeres para la práctica del teatro y hunde a toda una compañía que fue desacreditada. Las actrices eran difamadas muy a menudo, acusadas de manera feroz e injusta. Se les decía que eran actrices para arpon contra los incautos. Se concluía de forma tendenciosa en que utilizaban el escenario como la antesala del burdel. Su trabajo era despreciado y se equiparaba a un artificio. Los moralistas señalaban el verdadero centro de interés: seducir a los hombres para extender el pecado y la lascivia. Como simples rameritas tratan los teólogos a las actrices. Esto se espera de moralistas radicales, pero Lope en sus libelos, impresos en los pasquines callejeros lo mismo dice despechado de Elena Osorio. En la cárcel todavía se recrudece el tono y la acritud de los versos infamantes alcanza cotas despreciables. Su celda es registrada y lo llevan a juicio para hacer frente a la infamia, además se había topado con gente con recursos. Lo que hizo en esta ocasión fue deplorable, pues hace estallar un barril de pólvora en las puertas del teatro, y lo hace en un momento en el que se está produciendo la consolidación de los corrales. Proporciona un escándalo mayúsculo y da alas a los contrarios de la participación de las mujeres en los elencos, que había estado limitada o considerada indebida, en algunos periodos del reinado de Felipe II.

En 1587 Lope de Vega proveía de comedias al padre de Elena Osorio para el repertorio de su compañía. Fundaba esperanzas el dramaturgo en el éxito de esa correspondencia mutua de intereses comerciales y profesionales. Y esto se añadía la pretensión de mantener una relación personal, como si esto fuese un

derecho y estaba completamente equivocado. La actriz tendría que haber gozado la libertad de elección sin tener que soportar la infamia y el escarnio público. Y todo en ese contexto de cierta permisividad de la que pudo disfrutar la primera generación dedicada al teatro profesional en Madrid. Esta primera época de triunfo otorgaba una libertad, pronto amenazada, en relación con la disposición de los propios actos. En este sentido, se trataba de la posibilidad de mantener una relación con el poderoso sobrino del Cardenal Granvela. Hombre de mayor edad que Lope, sabemos de la alcurnia del pretendiente en los amores de la actriz. Por más señas, era Francisco Perrenot Granvela, cuyas circunstancias personales y atributos por su condición noble, no son de entrada demérito personal. Sus virtudes las desconocemos y debieron ser asunto exclusivo del interés privado de Elena Osorio. Esta era por tanto su elección y nunca debió tener este episodio mayor trascendencia pública. Todo lo que sea escandalizar en el amor resulta siempre en un mayor dolor. Es en el ámbito privado donde la contención resulta mejor acogida y mayor consuelo adquieren las rupturas sentimentales. Ante la gravedad de los insultos la justicia se puso de parte de la actriz, que antes que actriz era una dama injuriada. El joven Lope, que en ese momento todavía no es capaz de vivir del teatro, era secretario personal al servicio del Marqués de las Navas y perdió su confianza. La actriz, difamada por el dramaturgo despechado, protagoniza un episodio de vilipendio lamentable que evidencia la ruindad del poeta con la musa, que está considerada como su primer gran amor. Osorio es la musa que conocemos como su amada “Filis” que inspira desde sus primeras composiciones líricas:

Dulce Filis, si me esperas
de favor has de ir mudando,
Que es mucho para burlando,
Y poco para de veras.

Si fías en mis amores,
pon en su llamas sosiego,
y si burlas de mi fuego
no le atices con favores.

No es bien que encenderme quieras
sin favor de cuando en cuando,
que es mucho para burlando,
y poco para de veras.

A las del infierno ardiendo
es mi pena semejante,
que con el manjar delante
estoy de hambre muriendo.

Con tu esperar desesperas,

pues el favor que vas dando,
 es mucho para burlando,
 y poco para de veras.
 Si mandas, ¿por qué no das?
 si lo has de dar, dalo junto,
 y si junto, dalo a punto,
 y si no, no mandes más.
 No es bien que engañarme quieras,
 con favor de cuando en cuando,
 que es mucho para burlando,
 y poco para de veras.⁷⁴⁹

Las redondillas empleadas en la factura del verso muestran un tono inculpatario contra su amada.⁷⁵⁰ El padecimiento del poeta y su disgusto evidente, ante el afecto expresado por Filis a otro con quebranto en la constancia. Elena Osorio era hija del empresario teatral Jerónimo Velázquez y se acoge el apellido artístico de su madre. El *auctor*, un hombre con relaciones sociales en Madrid, contaba con sustentáculo de poder suficiente, para pedir ayuda a la justicia y defender su honor familiar, con la contundencia que el caso merecía. La segunda sentencia recoge el hecho de que resulta agraviado el padre y de paso gravemente injuriada la madre, que forma parte del elenco de la compañía y responde por el nombre de Inés Osorio. Ya era la segunda ocasión en que se produce el pleito, pues el poeta era reincidente. Entre otras lindezas, la sentencia recoge unos versos infamantes. Veamos el salto de la composición anterior, en la que espera todavía doblegar la voluntad de la musa, respecto de esta otra, un impropio dirigido contra la mudable Filis y su familia y en la que opta por el insulto y la vejación:

⁷⁴⁹ VEGA CARPIO, Lope de. *Ramillote de flores. Cuarta parte de flor de romances*, (fol 25v) “Esta composición, al igual que *Filis, las desdichas mías*, RG, Fol. 53r, escritas en redondillas, muestran un tono inculpatario de *desamor*, diferente del expresado en los romances pastoriles precedentes. La redondilla castellana es la estrofa que Lope encuentra más apropiada para expresar, en lenguaje corriente, de manera coloquial su actitud irónica. Es la forma predominante en su teatro; no hay comedia que no contenga esta forma.” Vid. CARREÑO, Antonio. (Ed.) *Poesía Selecta. Lope de Vega*. Cátedra. Letras Hispánicas, Madrid, 1984, pág. 198, en nota al pie.

⁷⁵⁰ Redondilla. “Composición estrófica de cuatro versos octosílabos o menores, de los que riman en consonante el primero con el tercero y el segundo con el cuarto; o el primero con el cuarto, y el segundo con el tercero. [...] Esta combinación estrófica es adecuada para la comedia y para los diálogos. Lope de Vega la aconseja en el tratamiento de temas amorosos.” Vid. DOMINGUEZ CAPARRÓS, José. *Diccionario de métrica española*. Biblioteca temática, BT8110. Alianza Editorial, Madrid, 1999. *Redondilla*, 1. pág. 298. En el caso que nos ocupa estamos ante una redondilla consonante, en la que riman el primer verso con el cuarto y el segundo con el tercero. Hay otras formas más complejas de redondilla, también conocida en poesía dramática como cuarteta, así: redondilla abrazada, cruzada, endecasílabo y mayor. Las redondillas a Filis son tan sencillas como eficaces. (Nota del autor)

Los que algún tiempo tuvistes
noticia del Lavapiés,
de hoy más sabed que su calle
no lava, que sucia es;
que en ella hay tres damas
que, a ser cuatro como tres,
pudieran tales columnas
hacer un burdel francés.
[...] Es puta de dos y cuatro,
y a mí me dijo un inglés
que la vio sus blancas piernas
por dos varas delantés...
A cuantos piden su cuerpo
se lo da por interés:
hizo profesión de puta;
ived qué convento de Uclés! ⁷⁵¹

Los celos desatados por el amor no correspondido de Elena Osorio a Lope de Vega recalcan en este diálogo en prosa, *La Dorotea*. El poeta parece intentar justificar todavía en 1632, con este y sucesivos intentos, un comportamiento que no tiene reparación. La violencia y la desmesura cometida, perdonada por el favor de los versos como moneda de cambio.:

“Dorotea: ¿Qué mayor riqueza para una mujer que verse eternizada? Porque la hermosura se acaba, y nadie que la mira sin ella cree que la tuvo; y los versos de su alabanza son eternos testigos que viven con su nombre.”

La prohibición, afecta a la necesidad profesional de mantener la estancia en una ciudad, y la ausencia implica un destierro forzoso, de carácter personal en este caso, no es tanto prohibición de representar, pues el teatro de Lope no se prohíbe en la villa y corte, pero supuso un contratiempo en la exitosa carrera para Lope. La obligada ausencia de la villa de Madrid hasta 1595. No podía negociar las comedias con los *auctores*, sino era a través de terceros y sus comedias eran representadas por todas partes sin lograr su bolsa a menudo. Las compañías con licencia real se contratan y organizan su repertorio desde Madrid. La pena de destierro tuvo un cumplimiento inexorable. Como compuso los versos de amor, y otorga a Elena la inmortalidad de la fama, parece en el fragmento anterior que Lope anda buscando el perdón por el beneficio de la inspiración. Mejor habría hecho el *fénix* en dejar tranquila a Elena Osorio desde inicio, en mejor trance y con las musas en el monte Parnaso.

⁷⁵¹ Vid. ARELLANO AYUSO, Ignacio. Carlos Mata Induráin. Vida y obra de Lope de Vega, Madrid, Homo Legens, Madrid, 2011, págs. 59 y siguientes.

3.7. PROHIBIENDO REPRESENTAR A LAS ACTRICES

“Quien viere, dice, la mujer para desearla ya ha adulterado con ella su corazón, que si la mujer, sin procurarlo y acaso encontrada en la plaza y no arreada curiosamente, muchas veces con la sola mirada del rostro cautiva al que la miró curiosamente; éstos, que no con simplicidad lo hacen ni acaso, sino de propósito y tan de veras, que, menospreciada la Iglesia, por esta causa van allá, y estando allí ociosos todo el día tienen fijados los ojos en aquellas mujeres infames, ¿con qué cara podrán decir que no las hayan visto para desearlas?”

Juan de Mariana, (S.I) *Tratado contra los juegos públicos*.⁷⁵² (*De spectaculis* ⁷⁵³ publicado en el compendio *Tractatus VII*) Colonia, 1609.

Nunca se podrá afirmar que los artistas fueron gente libre. Mediado el siglo XVI, cuando se inicia el proceso que convierte en dedicación exclusiva el trabajo interpretar un personaje había ya ordenanzas y reglamentos por todas partes. Problemas tuvieron siempre los varones para salir adelante. Vemos una gran paradoja en la invectiva contra las actrices y el enorme interés que suscita el teatro y los trances que sufren los implicados en la profesión teatral. Con todo esto el tumulto que provoca la llegada de una actriz consagrada a un ciudad agrava las dificultades que ya de suyo tienen los comediantes para representar en un teatro importante. Con la profesionalidad se incrementa el celo por la moralidad y así fueron vigilados y atacados sin tregua. Los alguaciles y oficiales de las ciudades sometieron a las compañías a estrictas cautelas y multas.

En la forma de proceder las autoridades obstaculizan la presencia de una compañía teatral en una ciudad y la sociedad moderna reacciona, a veces con una virulencia desatada, cuanto menos con intentos de prohibición que revelan un

⁷⁵² Vid. MARIANA, Juan de. *Tratado contra los juegos públicos*. José Luis Suarez García (ed.) Universidad de Granada, 2004, pág. 11-112. La cita está extraída del Capítulo 1. *La causa que movió a escribir este tratado*. El texto castellano fue traducido por el propio autor: Mariana, Juan de (1536-1624) *De spectaculis. Tratado contra los juegos públicos [Manuscrito] / Juan de Mariana*. 126 h. La BNE atribuye la traducción castellana al propio Mariana por el cotejo de un manuscrito conservado de 1601 que tiene idéntica letra al de otros manuscritos del jesuita.

http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/Inventario_Manuscritos/resources/docs/invgenmss11x1x.pdf#page=14 Copia digital: Biblioteca Digital Hispánica (Biblioteca Nacional de España)

⁷⁵³ Vid. MARIANA, Juan de (1536-1624) *Ioannis Marianae e Societate Iesu Tractatus VII. Nunc primum in lucem editi*. Coloniae Agrippinae: sumptibus Antonij Hierati, sub-Monocerote, 1609. Facultad de Teología San Vicente Ferrer, Sección Diócesis, Valencia. Sign.V-FT, T 205(A). Ex-libris: "De la biblioteca del Seminario...". Único ejemplar en el país valenciano de esta edición de Colonia. *Tractatus VII* está compuesto de los siguientes opúsculos: I. *De Aduentu B. Jacobi Apostoli in Hispaniam*. II. *Pro Editione Vulgata*. III. *De spectaculis*. IV. *De Monetae mutatione*. V. *De die mortis Christi*. VI. *De annis Arabum*. VII. *De Morte & immortalite*.

desprecio irrefrenable. Tampoco fueron las sagas de actores gente independiente, respetadas por el poder. Cuando contaban con el afecto y admiración del público una pléyade de entrometidos se encargaba de estropear todo. Un rival implacable, algún galán cautivador, un pretendiente poderoso, una denuncia de inmoralidad, y hasta las propias rencillas de la cofradía de los representantes. Llegó a estar prohibido representar con mujeres, cuando las comedias están planteadas —el amor es el asunto principal— contando con las mujeres con una necesaria, insustituible, parte sustantiva del elenco artístico. Esta prohibición contra las actrices tuvo con una pretensión de carácter universal, aunque pensamos que el incumplimiento de la norma fue tan frecuente como la relajación de las autoridades locales permitía en cada ciudad. Y no hay que dejar de valorar según qué momentos del calendario.

El propósito es apartar a las mujeres de los escenarios. A tal efecto, las primeras interdicciones fueron decretadas en tiempos de Felipe II. El 6 de junio de 1586 la *Junta de Reformación*, en un contexto general regresivo tenía poderes suficientes para declararse competente en cualquier cuestión de moralidad y costumbres y la cuestión de la presencia de actrices en las compañías sería una de las primeras proscripciones. La *Junta de Reformación* decidió ordenar a las compañías la prohibición de representar a las mujeres.⁷⁵⁴ La orden les obligada para que no llevasen a ninguna mujer integrada en su elenco para representar en las comedias.⁷⁵⁵ Pero el 17 de noviembre de 1587 las actrices de las compañías principales parecen haber ganado la batalla por el momento, por un Decreto de su majestad, en el que se autoriza la presencia de las actrices y su intervención en los escenarios, bajo la condición de acreditar que están casadas con miembros de la propia compañía. Debemos señalar, prohibiciones aparte, que las actrices carecen por completo del derecho a la movilidad. No pueden ser contratadas por terceros o cambiar de compañía. Los actores pueden contratarse libremente con otra compañía que les ofrezca mejores condiciones artísticas y económicas.

⁷⁵⁴ Cfr. EZQUERRA REVILLA, Ignacio Javier. La Junta de Reformación de 1586: "tapadas", comedias y vicios cortesanos, en *Revista de Historia Moderna: Anales de la Universidad de Alicante*, nº 30, 2012 (Ejemplar dedicado a: *Intimidad y sociabilidad en la España Moderna* / coord. por María Ángeles Pérez Samper, Gloria Ángeles Franco Rubio), págs. 267-282

⁷⁵⁵ Dimos ya cuenta de este memorial de las actrices presentado ante la corona, contrario a las medidas adoptadas en la Junta de Reformación de 1586, en el epígrafe 2.3. El dictamen y el memorial: la petición colegiada. Allí utilizamos como modelo textual de memorial el caso de la prohibición de 1586.

La prohibición de representar puede tener un cariz personalísimo. Uno de los casos mejor reconstruidos es el de la actriz Jerónima de Burgos: Un caso bien documentado por una acusación fundada en una conducta inmoral. Jerónima de Burgos, (1560-1641) afamada actriz y directora teatral del siglo XVII, artista valorada en su tiempo. Casada con Pedro Valdés, que era el titular de la compañía, el matrimonio trabajaba, siempre juntos. Al enviudar ella quedaría al frente de la formación. Desde 1610 Lope de Vega entregaba las comedias originales a Valdés, con papeles femeninos pensados para lucir el arte de Jerónima de Burgos. Es el caso de la famosa pieza *La dama boba*, en el que Jerónima interpreta a Nise y que estrenan con un éxito tremebundo. Lope mantiene una relación amorosa con Jerónima, como prueban varias cartas de su famoso epistolario. En 1615 la relación profesional del fénix con la compañía se rompe, por desavenencias entre Lope y Jerónima y por la reacción del marido Pedro Valdés que parece que ya es consciente, a su pesar, de estar inmerso en un triángulo amoroso. Los episodios y las andanzas de Lope de Vega que afectan al matrimonio y el tándem profesional de la sin par Jerónima de Burgos y Pedro Valdés se deducen de una serie de referencias por alusión directa (*Gerónima*) o indirecta mediante utilización de insidiosos motes (*Gerarda* o *Doña Pandorga*) y que aparecen diseminados en la correspondencia de Lope con el Duque de Sessa⁷⁵⁶ en la que se incluyen múltiples referencias autobiográficas.⁷⁵⁷ El tiempo no ha atenuado su ferocidad a la hora de

⁷⁵⁶ GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín, (ed.), *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, (1935-43) Madrid, RAE Real Academia Española, Madrid, 1989, 4 vols. «Introducción al epistolario de Lope de Vega y Carpio», en el tomo III, pág. IX: “La Naturaleza, que huye siempre de lo absoluto y uniforme, ama lo vario y distinto, y rara vez hace cabales y perfectos a los hombres, gustando de mezclar caprichosamente en un mismo sujeto las dotes y prendas más dispares, concedió a aquel Duque de Sessa, mecenas de Lope, corto de luces, poltrón, vanidoso y mujeriego, una cualidad digna de un hombre de valer: la de aficionarse por extremo a los escritos de toda suerte que procedieran del ingenio del Fénix, y singularmente a sus autógrafos. Durante los muchos años que Lope ofició de secretario suyo y estuvo bajo su dependencia, aprovechó la incansablemente el maniático prócer para sacarle, a fuerza de peticiones y con el cohecho de sus dádivas, docenas de comedias, estancias, epístolas latinas, cartas, billetes, poesías a sus amadas y hasta los borradores y apuntes mismos de sus futuras obras.”

⁷⁵⁷ Agustín González de Amezúa asevera que Lope de Vega pudo llegar a la convicción de que sus cartas estaban siendo coleccionadas con esmero por el Duque de Sessa. El noble alcanza a vislumbrar que las misivas tienen un alto contenido literario y serán de gran valor histórico en el futuro. Esto condiciona la actitud del fénix como interlocutor, sabedor de que escribe para la posteridad y consciente de no está generando un documento privado, intuye que las cartas serán leídas en el futuro por muchos, y es por esto que en realidad Lope nos habla a todos. En este sentido las cartas son una representación para controlar mejor su imagen, sus argumentos y razones y el Duque de Sessa es el contenedor necesario, en donde depositar sus alegatos, pulsiones diarias y alardes estilísticos. (Nota del autor)

referirse a Jerónima de Burgos, que fue su amiga, confidente, madrina de su hijo Lope Félix (lopito) y a tenor de lo que indica el epistolario al Duque de Sessa⁷⁵⁸ fue su amante mientras conservó la belleza. Hubo una brusca ruptura y estaban desde 1615 ya apartados de todo contacto profesional y personal, pero Lope de Vega todavía la difama cruelmente en 1628: ⁷⁵⁹

“El hábito de la bendita Geronima no es exemplo de la Fortuna, sino de la comedia; y la zeniza que ahora trahe, del oro quemado de sus vestidos; pensando estoy lo que pareciera aquella nariz sobre picote y aquella panza con escapulario. Vi una vez dos locos, que el uno texia vna estera, y el otro se la yba desaziendo. Assí fueron Geronima y su marido, pues quanto ella adquiria con los príncipes, perdía él con los tahures. Consolarse debe con que le ha quedado sana la campanilla, después de tantos badaxos; que con menos golpes se les ha caydo a otras hasta la torre ençima. El día del juiçio dizen que seremos todos de treynta y tres años. Dios nos los dexee con salud, para que siquiera nos acordemos de lo que fuimos...” ⁷⁶⁰

La peripecia de Jerónima de Burgos interesa para nuestro propósito por su vinculación con la controversia, en la medida en que sufre persecución por una pretendida conducta inmoral y llega a sufrir pena de destierro y prohibición de representar. Rodrigo Calderón es uno de los más importantes agentes del valido, el Duque de Lerma. Es un personaje importante de la corte, que tendrá un trágico

⁷⁵⁸ Luis Fernández de Córdoba y Aragón, VI duque de Sessa, (1582-1642) grande de España, Virrey de Nápoles, respetado por la corona como descendiente directo del famoso *Gran Capitán*, mantiene una extraña relación profesional y personal con Lope de Vega desde 1605, fue su mecenas y albacea testamentario. Hay una ingente correspondencia compilada de la que únicamente se conservan las cartas en un sentido: de Lope de Vega al Duque de Sessa, pues el fénix no tuvo interés en conservar las respuestas de su mentor, mientras que el de Sessa las coleccionaba con avidez. (Nota del autor)

⁷⁵⁹ GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín, (ed.), Epistolario de Lope de Vega... op. cit. El fragmento aparece citado textualmente por DE SALVO, Mimma. “Notas sobre Lope de Vega y Jerónima de Burgos: un estado de la cuestión”, en: *Homenaje a Luis Quirante, Cuadernos de Filología*, Anejo L, 2 vols., tomo I. Valencia, 2003. Revisado en 2008 texto en la web: Midesa, s.r.l.

⁷⁶⁰ Mimma de Salvo desagrega el contenido encriptado pues los insultos y desprecios parecen responder a un código para iniciados (Nota del autor): Vid. DE SALVO, Mimma. “Notas sobre Lope de Vega y Jerónima de Burgos...” op. cit., en la nota 27, De Salvo explica la retahíla: “Es decir de “tela áspera y basta que se fabrica de pelos de cabra”. Probablemente el dramaturgo alude también a una vida más casta, más retirada, menos mundana de la actriz; una elección obligada dada su actual obesidad, por la que ya no ejercía el mismo atractivo que en el pasado, lo cual, según creo, justifica el empleo de las palabras “hábito”, “bendita”, “zeniza” (en la época “vestirse de ceniza” significaba “hacer penitencia de sus pecados”), “escapulario” (es decir: “como una estofa muy ancha, que pende por delante y por detrás, y en medio tiene una abertura en redondo capaz para que por ella pueda entrar la cabeza: y desta forma son los escapularios que visten muchos religiosos, como por ejemplo los Trinitarios”), “picote” (que “se toma asimismo por lo mismo que saco). Según Amezuía, en cambio, el soneto de Góngora es indicio de que en 1628 Jerónima había vestido el hábito de alguna cofradía.”

final que no viene ahora al caso.⁷⁶¹ Pero lo cierto el 16 de junio de 1604 Rodrigo Calderón estaba intentando, con sus buenos oficios de mediación, y para que no cunda el deslucimiento de una fiesta tan relevante en el calendario litúrgico pucelano. Quiere asegurar con un indulto las representaciones contratadas para el Corpus Christi. Los autos sacramentales son parte esencial de la fiesta ritual, donde la exaltación de la sagrada forma emociona y engrandece la unión de la Iglesia católica con el pueblo, en un recorrido procesional que es la radiografía de una ciudad y que dura casi un día entero. Cuanto menos, Rodrigo Calderón pretende suspender por unos días la pena o atenuar el castigo de la actriz. Incluso conseguir el levantamiento del destierro contra Jerónima de Burgos, acusada de proceder mediante conducta escandalosa. La compañía de Baltasar Pinedo corre serio peligro, pues no puede resolver su repertorio de autos sacramentales en las fiestas de la *Octava del Corpus* de Valladolid sin el concurso de Jerónima. Rodrigo Calderón escribe para intentar solucionar el caso a Juan de Amezcua, secretario del Presidente del Consejo de Castilla.

“Ya dije a V. m. este otro día lo mucho que deseo el buen suceso de todo lo que le tocara a Pinedo y la necesidad que me [h]a significado que tienen de Jerónima de Burgos para las fiestas de mañana y que sin ella es imposible dexar de hacer notable falta en esta ocasión, y como no [h]e tenido respuesta, [h]e querido volver a acordarlo a V. m. y suplicarle como lo hago lo diga al conde [de Miranda, presidente del Consejo de Castilla] y encamine de manera que quando no se le pueda por ahora hacer más merced, a lo menos le dé licencia para que por estos ocho o diez días de las fiestas ayude a Pinedo, pues como digo sin ella cumplirá mal con lo que debe.”⁷⁶²

Lo cierto es que el secretario del Consejo, Juan de Amezcua, hace la gestión que le pide el secretario del Duque de Lerma, lo cual es normal por ser encargo de persona tan señalada, y traslada la petición de indulto o suspensión temporal de la pena de destierro, ante el Presidente del Consejo y el resultado es un fracaso, pues resulta del todo infructuoso. Al parecer en el Consejo de Castilla han sido derivados memoriales dirigidos a la corona que denuncian que la actriz

⁷⁶¹ Cfr. DIALLO, Karidjatou. “Don Rodrigo Calderón o el emblema de una caída estrepitosa, sátiras del conde de Villamediana contra un ministro de Felipe III” en: *Lectura y signo: revista de literatura*, n.º. 7, 1, 2012, págs. 259-278.

⁷⁶² Vid. GONZÁLEZ, Lola. “La praxis teatral en el Siglo de Oro. El caso de las prohibiciones para representar” en: *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo... París, del 9 al 13 de julio de 2007* / coord. por Pierre Civil, Françoise Crémoux, Vol. 2, 2010 ([CD-ROM]), pág. 87. El fragmento de la carta de Rodrigo Calderón que intercede por Jerónima de Burgos, aparece citado en este artículo dedicado a la prohibición de representar.

tiene un comportamiento moralmente escandaloso. Atribuyen a Jerónima de Burgos que mantiene relaciones íntimas con varios personajes poderosos. En la respuesta queda claro que no se le permite actuar durante el Corpus. Valladolid era una plaza teatral de primer orden y a esto se añade que es la capital de la monarquía hispánica, que en ese momento ostenta la ciudad hasta 1606, un espacio de representación idóneo para que la compañía pueda conseguir mayor notoriedad:

“Yo he tornado a hablar al conde mi sr. sobresto y todavía dize que contra esta muger se dieron memoriales a Su Mgd. y los mandó remytir a Su Ex^a y haviéndose informado que hera verdad lo que dezían de muchas cosas malas, fue desterrada de aquí y se le notificó un auto que no representase en toda su vida y paréçele que por ser muger escandalosa no combiene que se le dé liçencia, pues sin ella se pueden hazer los autos, y en ellos es inconbiniente que represente muger de estas calidades.”⁷⁶³

En la manera de pedir el levantamiento de la condena sobre la actriz y la respuesta del funcionario del Consejo de Castilla ya deducimos la existencia de mucha documentación que genera este caso. Hay gente interesada en promover su exilio y apartamiento. Su marido, y titular de la compañía, el auctor Pedro Valdés, intenta gestiones políticas para lograr que se conmute la pena, pues tenía el repertorio de autos sacramentales ensayado con su esposa. Se trataba de un consorcio artístico con una unión temporal y trabajar integrados en la compañía de Baltasar Pinedo. Jerónima de Burgos no consiguió actuar en Valladolid en la Octava del Corpus de 1604 y con ella cayeron dos compañías. Es relevante, en el perjuicio ocasionado, por la prohibición de representar en el Corpus que la actriz es vallisoletana y tiene intereses personales y comerciales en la ciudad donde es harto conocida. Las fuentes refieren que en 1605 ya está reintegrada con la compañía trabajando y de nuevo anda metida en un escándalo en el que Jerónima de Burgos aparecía involucrada por una pretendida relación con el Conde de Villamediana y esta vez en pugna con la Marquesa del Valle.⁷⁶⁴

⁷⁶³ GONZÁLEZ, Lola. “La praxis teatral en el Siglo de Oro...,” op. cit. pág. 90

⁷⁶⁴ Vid. GADEA, Alejandro y DE SALVO, Mimma, “Jerónima de Burgos y Pedro de Valdés: biografía de un matrimonio de representantes en la España del Seiscientos”, en: *diablotexto*, 4-5 (1997-1998), pp. 143-75. Gadea y De Salvo hacen un seguimiento en las fuentes en este trabajo de las apariciones de la compañía en varios teatros españoles. Aunque el titular siempre fue Valdés, la implicación de Jerónima en tareas de dirección es indudable y asume el control de la compañía al quedar viuda. Hay testimonio de dificultades para conseguir la licencia para poder representar. Edición digital en: <https://www.midesa.it/cgi-bin/show?art=Gadea%20De%20Salvo.htm>

3.8. LA PROFANIDAD DE TRAJES Y ESCOTADOS

“No se puede negar que las mujeres de este siglo han excedido infinito en la profanidad de los vestidos, en la demasía de los adornos y afeites, en la superfluidad de las galas y en la desnudez indecente de sus trajes. Porque, no sé yo, que más profanas e inmodestas pudieran andar en otros siglos las mujeres gentiles de Roma o Grecia, que andan hoy las mujeres españolas. Pero este exceso, aunque tan dañoso y reprehensible no es en la realidad tan monstruoso, ni da tanto que hacer a la admiración, por ser como natural achaque de un sexo frágil y vano.

Ignacio de Camargo. *Discurso theologico sobre los teatros...*⁷⁶⁵

En un pasaje de su peculiar *Discurso Theologico sobre los Theatros...* el padre Camargo se explaya en relación con el vestuario femenino. Un tema para el que el lector de teología del Colegio de Salamanca se sintió autorizado como teólogo para opinar por su trascendencia moral. En consonancia, Camargo decide enjuiciar, sin expresar reserva alguna y se lanza a un ataque sin tapujos contra la feminidad. Esta destemplanza contra el sexo femenino se reitera en el referido discurso y no tiene desperdicio, tal como hemos visto en la cita que antecede. De Ignacio de Camargo nos ocupamos en el siguiente epígrafe. Este discurso es concomitante con la opinión de un jesuita muy relevante, el padre Tirso González, de quien nos ocupamos a continuación. El padre González en su trayectoria llegó al puesto de Preósito General de la Compañía y se posicionó dogmáticamente contra el probabilismo, una doctrina postulada por los propios teólogos jesuitas durante los siglos XVI y XVII. El cambio de tendencia tardó mucho tiempo en producirse. El padre González acataría en primer término la orden de abandonar la misiones populares, en las que estaba implicado como predicador y aceptó una cátedra de Teología en Salamanca. González prestó la ayuda necesaria para poder combatir esta doctrina al papa Inocencio XI (luego beato) cuyo pontificado (1676-

“Jerónima de Burgos ha pasado a la historia fundamentalmente como una de las amantes de Lope de Vega. A ello contribuyó, esencialmente, la biografía novelada que de la actriz elaboró Agustín González de Amezúa en la Introducción a su edición del Epistolario de Lope de Vega Carpio, y que ha completado más recientemente Donald McGrady. Si por el contenido de las cartas se puede detectar la relación íntima que el Fénix mantuvo con la actriz, de las mismas no se puede determinar, con certeza, el grado o la intensidad de esta relación. Lo que sí se desprende del epistolario de Lope es una evolución en el tipo de la relación que mantuvieron el poeta y la actriz, que queda reflejada en los diferentes apodos, elogiosos o despectivos –*Gerarda, la amiga del buen nombre, doña Pandorga*– que Lope, según el momento y empujado por los sentimientos, atribuyó a la mujer.”

⁷⁶⁵ Vid. CAMARGO, Ignacio de. (S.I.) (1650-1713) *Discurso theologico sobre los teatros...* op. cit. pág. 115

1689) se caracteriza por sembrar la doctrina en favor del rigor moralizante en las costumbres.⁷⁶⁶ En 1687 el papa ya había conseguido promover la elección de Tirso González, cuarto español promovido al generalato. Los conocidos precedentes fueron el fundador San Ignacio de Loyola, Diego Láinez y San Francisco Xavier. Los jesuitas españoles no se prodigaron en la cúpula de la jerarquía y no habían vuelto a dirigir la orden desde los primeros tiempos. Desde el promontorio de la silla salmantina, Tirso González estaba preparado para combatir el laxismo, una evolución natural de la escuela del probabilismo. Estas tendencias de la teología dogmática parecen imponerse en Europa y son preponderantes en las escuelas de teología, incluso en la propia Compañía.

Un tratado de moralidad cristiana del padre Tirso González de Santalla, *Fundamentum theologiae moralis id est, tractatus theologicus de recto usu opinionum probabilium ...* fue publicado en 1694. El padre Tirso dispuso ese año de los medios editoriales que consideró absolutamente necesarios —sin reparar en los gastos— Pero la intrahistoria de esa publicación tiene interés. En 1694 las miras estaban puestas en intentar convertir el tratado en un libro accesible para los que participaban de la disputa en las cuestiones de doctrina. El libro estuvo al alcance de círculos de opinión, conventos, universidades, bibliotecas privadas y espacios cortesanos. El texto centraba como objeto principal de disputa dialéctica el probabilismo y concretamente atacaba a esta escuela filosófica. Con la coedición, llevada a unos extremos impensables, por su amplitud, coordinación y simultaneidad, Tirso y el aparato de la Compañía en Roma, pretendían que fuese posible, desde cualquier centro neurálgico de Europa, la adquisición del libro que para la cúpula jesuita debía marcar la tendencia doctrinal. Estamos hablando del lanzamiento de un texto rigorista, en realidad escrito veinte años antes, en 1674. El texto del padre Tirso fue rechazado antes de su llegada al poder, por intentar radicalizar la posición doctrinal de la Compañía, y los propios censores de la Compañía impidieron su publicación. Durante el mandato del italiano (nacido en Génova), Giovanni Paolo Oliva (1164-1681), el XI Prepósito General no permitiría concesiones al rigorismo y por eso el libro quedó en un cajón en Salamanca.

⁷⁶⁶ Cfr. GONZÁLEZ DE SANTALLA, Tirso (S.I) *De infallibilitate Romani Pontificis contra recentes eius impugnatores...* / *Thyrsi Gonzalez de Santalla, Societatis Iesu*. Barc. : ex typ. Iosephi Llopis, venundantur in aedibus eivs, 1691. [24], 117, [26] p. ; 12\so\p. Facultad de Teología San Vicente Ferrer - Sección Diócesis, Sign. V-FT, T 317. Valencia.

Durante el siguiente mandato de Charles de Noyelle (1682-1686) el XII Prepósito General, de origen belga, la situación del libro censurado no varía y sigue oculto. En 1687 fue elegido XIII Prepósito General de la Compañía de Jesús el español Tirso González de Santalla. El tiempo, y la circunstancia de tomar el poder, le proporciona a un individuo la razón que le faltaba para emerger a tiempo. El libro que tanto nos interesa fue corregido en alguna parte para limar asperezas. Todavía tardaría siete años el General González en armarse de valor y contar con apoyos internos necesarios para lanzar la ofensiva doctrinal. Por fin, en 1694 lanzó el mayor despliegue editorial posible, en consonancia con los medios con los que contaban de los jesuitas y para ello realizan una edición simultánea en Zaragoza, Roma, Venecia, Nápoles, Amberes, Colonia, Lyon y Dilinga, en la católica Baviera. Es difícil encontrar un precedente igual, respecto de la coordinación y los medios que implica, el esfuerzo y el dinero para imprimir un mismo libro, publicando en ocho ciudades y todo en el mismo año 1694. Este tratado contra el laxismo, circunscrito al periodo de los jesuitas *tirsianos* (dicho esto por González) es un combate tutelado con esmero desde el Vaticano. Se repasan las proposiciones que el General español considera que eran un error dogmático. Errores en su opinión, rayanos en la herejía, que imputa a las posiciones del probabilismo.⁷⁶⁷ Su perfil político y teológico se completa con un posicionamiento en favor de las tesis inmaculistas, un asunto que tiene amplio recorrido en la teología del siglo XVII y al que Tirso aporta a la extensa literatura inmaculista un tratado sobre la definición del culto, publicado en Madrid a expensas de la Compañía. Resulta muy significativa la evidente conexión y la coincidencia. Los teólogos significados en la controversia sobre la licitud del teatro ostentan, casi de una forma inequívoca, una posición incontestable en el culto mariano, resulta coincidente que los enemigos de la comedia, también se identifican con aportaciones a la tratadística inmaculista. Pasa con el general Tirso González, y aún antes con nuestro inefable Luis Crespi, entre otros.⁷⁶⁸

⁷⁶⁷ Cfr. GONZÁLEZ DE SANTALLA, Tirso (S.I) *Fundamentum theologiae moralis, id est, tractatus theologicus de recto usu opinionum probabilium... / authore P. Thyrso Gonzalez..., Societatis Jesu [Neapoli] Romae et denuò Neapoli: ex officina Sociorum Dom. Ant. Parrino & Michaelis Aloysii Mutii, 1694. [28], XXIV, 478, [2] p.: il. ; 4\so\p. Universidad Pontificia Comillas. Biblioteca Beltrán de Heredia. Sign. M-UPC-1, Tl4(A4B22) Madrid.*

⁷⁶⁸ Cfr. GONZÁLEZ DE SANTALLA, Tirso (S.I) *Tractatus theologicus de certitudinis gradu quem, infra fidem, nunc habet Sententia Pia de Immaculata B. Virginis Conceptione / authore Rmo. P.M. Thyrso Gonzalez è Societate Jesu. Matriti : ex Typographia Joannis Garciae Infançon, 1688. [20], 224, [8] p. ; 4º. Biblioteca Nacional de España. Sign. M-BN, 2/10990. Madrid.*

Hemos tenido que situar en su contexto especial la posición doctrinal de este teólogo, su ascenso en la Compañía y su predicamento ante la Santa Sede. El Prepósito González, volviendo a la moralidad de las costumbres, se prodigaba en una gran preocupación por las conductas alejadas de la moral cristiana. Postulaba la exigencia de un rigor en la conducta. Tenía la obsesión recurrente por combatir los escotes en la vestimenta de las mujeres y parece que se empleaba, con gran tenacidad, en luchar sobre la posición que deben ocupar los jubones femeninos.⁷⁶⁹ En 1673 le ordenan que vaya al imponente Colegio Jesuita de Salamanca. Abandona así las exitosas giras de evangelización en las misiones populares. Publica en Santiago de Compostela un texto de corte moralista y en un asunto mundano: *Respuesta theologica acerca del abuso de los escotados*, pero no se atreve a poner su nombre. Hemos dejado constancia de que Tirso González llegaría, con mucho tiento, a publicar contra el probabilismo y su degeneración el laxismo, publica en favor de la infalibilidad de pontífice y compone el tratado de rigor que escribe todo buen teólogo español, en favor de las tesis inmaculistas. Ugo Taraborrelli en “*Apología dell’ infallibilità papale, e censura dei costumi...*” nos indica la coincidencia del manuscrito de la Universidad Pontificia, con el manuscrito de la Universidad de Salamanca y confirma la atribución al padre Tirso de este importante asunto de los escotes femeninos:

[...] “per contrastare tale abuso, giudicato peccato mortale «che fiacca la devozione e spalanca la porta al male», compone nel 1673 una *Respuesta teológica acerca del abuso de los escotados* –alla quale si fa riferimento nel titolo delle *Addiciones* tradite nel manoscritto della Gregoriana– conservata in manoscritto presso la Biblioteca Universitaria di Salamanca e data alle stampe nel medesimo anno, esprimendo la necessità di ‘cerrar la puerta de golpe al peligro, subiendo los jubones hasta la raíz de la garganta, imitando la modestia de la Virgen en el traje’.”⁷⁷⁰

⁷⁶⁹ Cfr. GONZÁLEZ DE SANTALLA, Tirso. *Respuesta theologica acerca del abuso de los escotados dada al... señor... Andres Giron, arzobispo...de Santiago.../ por vn lector de theologia; sacala a la luz su excelencia*. En Santiago: por Antonio Fraiz Pineiro, 1673. [14], 223 [i.e. 321], [12] p. ; 4º. Simón, 1439, atribuye la obra a Tirso González de Santalla. Aceptamos la atribución de este texto moralista al Padre Tirso. Coincide en buena parte con el título del manuscrito que tienen en Italia en el Archivo de la Pontificia Universidad Gregoriana y del que está guardado en la Universidad de Salamanca, circunstancia de la que nos advierte Ugo Taraborrelli. Parecen una corrección final con vistas a la publicación, planteada como una respuesta dada al Arzobispo de Santiago. En Salamanca estuvo el padre Tirso, antes de su ascenso a la Prepositura y los manuscritos romanos confirman su autoría, encontrados entre los papeles del XIII General de los jesuitas. (Nota del autor).

⁷⁷⁰ Vid. TARABORRELLI, Ugo. “Apología dell’ infallibilità papale, e censura dei costumi: i manoscritti di Tirso González de Santalla (1624-1725)” en: *Archivo Storico*. Pontificia Università Gregoriana, Roma, 2012.

Este tema de la vestimenta y los escotes había sido requisitoria principal en la predicación del Padre Tirso González. En principio, no encontramos que esta cuestión tuviese reflejo en su extensa obra publicada, porque desde luego no lo firma. Esto abona nuestra teoría de la intromisión, opina pero no lo publica con su nombre o considera que el asunto es impropio de un aventajado teólogo. Su participación en las famosas misiones populares, en Sevilla y en Extremadura (1669, 1672 y 1679) nos indica, por las referencias que tenemos, que su exaltación incluía fuertes ataques contra la inmoralidad de la vestimenta de las mujeres. Esta actividad misionera está documentada con *avisos* y noticias indirectas. Allí concelebra con la ayuda de otros padres jesuitas y concita el fervor de las masas populares para intentar —y desde luego conseguir— la nueva evangelización y catarsis colectiva, provocando el efecto y el clima adecuado para alcanzar el éxtasis y en medio del fervor popular de las masas. Una nueva forma de conversión espiritual, renovada en las iglesias sevillanas repletas de fieles. Esta exigencia del rigor será su mayor preocupación durante su mandato como General de los jesuitas (1687-1705). Hay una conexión salmantina entre los ataques prodigados por el Padre Camargo y el Padre González contra el teatro, la indecencia de la vestimenta y la actitud reprochable de las mujeres, que han perdido el candor de la honesta madre de familia.⁷⁷¹

El combate por la vestimenta de las actrices, y su proyección en el gusto de todas las mujeres fue durante mucho tiempo un asunto de especial interés de los jesuitas. La Compañía de Jesús en el tránsito hacia el siglo XVIII parece que ha perdido sus objetivos primigenios. Con gente muy bien preparada, en muchas disciplinas, la Compañía está incrustada en la maquinaria de las monarquías absolutas —y en la estructura vaticana— en el tránsito hacia la Ilustración su posición de poder es irresistible. En realidad el resultado, volviendo al tema de la participación en la conspiración por la sucesión en España, parece que no afecta

⁷⁷¹ Vid. TARABORRELLI, Ugo. “Apología dell’ infallibilità papale, e censura dei costumi”... op. cit. web. <https://archiviopug.org/2012/09/19/apologia-dellinfallibilita-papale-ugo-taraborrelli/> “L’Archivio Storico della Pontificia Università Gregoriana in particolare, possiede all’interno del Fondo Curia tre manoscritti relativi all’opera del gesuita spagnolo. Il primo di essi (F.C. 2064) è un manoscritto di 68 carte legato in carta e costituito da 17 quaternioni, recante le *Addiciones que se han de hazer a la respuesta theologica dada al Señor Arzobispo de Santiago sobre el abusso de los escotados*. Quello del disciplinamento degli *escotados*, cioè delle scollature delle vesti femminili allora in voga presso l’alta società, è uno dei temi sui quali maggiormente aveva insistito la predicazione moralizzatrice dell’Autore al tempo delle missioni popolari”

al poder de los jesuitas. Gregorio Mayans expresaba en un aforismo que hizo fortuna, la mutación de los jesuitas y su deriva hacia la construcción de una maquinaria de poder. Cuando apenas se habían cumplido algo más de dos siglos de la existencia de un instituto religioso, presente en la espiritualidad y la cultura europea: “que de bueno se hizo sabio, de sabio político y de político nada.”⁷⁷²

El tema del abuso de los escotes tiene un amplio calado y una conexión entre las modas y el teatro. Los moralistas intentan el control de la proyección y formas de representación de la imagen de la mujer en público. La opinión de la sociedad y sus costumbres, en cuestiones como la indumentaria, las modas y las tendencias artísticas, sirve para valorar el control del espacio público, además es un asunto que tiene una conexión directa con el teatro, porque los corrales de comedias son un espacio muy propicio para marcar las tendencias de los estilos que se proyectan con fortuna entre las damas. En suma, los moralistas hacen de este asunto de las medidas y las proporciones de los escotados un verdadero problema. Consiguen así cuestionar la participación de la mujeres en la vida pública. A menudo, acusan a todas las actrices de ser las máximas promotoras y las difusoras de esas modas. Y el tema tiene un recorrido intermitente durante el siglo XVII. En 1636 Gonzalo Arias ya había publicado un pequeño memorial (58 páginas) en defensa de las mujeres, titulado: *Memorial en defensa de las mugeres de España y de los vestidos y adornos de que usan ...*⁷⁷³ Además de la intervención de la que damos cuenta y que atribuimos, casi con seguridad de certeza, al Padre Tirso, encontramos una carta anónima, sin datación, ni noticia de su posible atribución de la autoría y lugar de publicación. Incide en el tema, y advierte en su título: *lo mucho que se ofende a Nuestro Señor, con las galas, afeites y escotados que usan las mujeres...*⁷⁷⁴ En 1678 José Garcés publica un pequeño opúsculo de 16 páginas, titulado *Ave María la luz mas clara, que deshaze las Tinieblas de la comun ignorancia, cerca de las opuestas opiniones*

⁷⁷² MAYANS I SISCAR, Gregorio. *Epistolario*. Transcripción, estudio preliminar y notas de MESTRE, Antonio. Publicaciones del Ayuntamiento de Oliva, Valencia, 1989, tomo IX, p.13. Citado por LOZANO LOZANO, Julián José. *El pensamiento político de la compañía de Jesús...* pág. 371.

⁷⁷³ ARIAS, Gonzalo. *Memorial en defensa de las mugeres de España y de los vestidos y adornos de que usan ... / licenciado Arias Gonçalo*. En Lisboa : por Antonio Alvarez, 1636. [1], 58 h. ; 4°. Biblioteca Nacional de España. Sign. M-BN, R/8171(2) Madrid.

⁷⁷⁴ ANÓNIMO. *Carta en que se advierte lo mucho que se ofende à N. Señor con las galas, afeites y escotados que usan las mugeres*. [S.l. : s.n., s.a.] [3] h. ; Fol. Biblioteca Nacional de España. Sign. M-BN, R/13027(16) Madrid.

*en la materia de los escotados de las mugeres...*⁷⁷⁵ Del autor Pedro Galindo encontramos un extenso tratado de 355 páginas —sorprende la magnitud de los textos— quizás con un tratamiento excesivo en función del tema que anuncian. publicado en el mismo 1678 que el trabajo anterior y que Galindo titula, *Verdades morales en que se reprehenden y condenan los trages vanos, superfluos y profanos, con otros vicios y abusos que [h]oy se usan: mayormente los escotados deshonestos de las mugeres...*⁷⁷⁶ El franciscano Antonio de Ezcaray publica en Sevilla, en 1691, *Voces del dolor nacidas de la multitud de pecados que se cometen por los trages profanos, afeytes, escotados... que... ha introducido el infernal Dragon...*⁷⁷⁷ La edición está sufragada por unos hermanos de la orden franciscana y unos amigos, como reza en su portada. Sorprende la dimensión del texto, 354 páginas, en 4º.

Luis Antonio Belluga y Moncada tiene sitio preferente en la historia de la controversia del teatro. Natural de Motril (Granada). Canónigo en la Catedral de Zamora, fue nombrado obispo de Cartagena en 1704. Entró a formar parte de la Congregación del Oratorio. Ya sabemos que los oratorianos y el teatro encajan mal. Era acérrimo partidario de los derechos dinásticos de Felipe V. Participó activamente en la Guerra de Sucesión. Se presentó con sus propias tropas en el campo de Almansa. Entró en combate en tan famosa batalla, decisiva para la derrota austracista en el Reino de Valencia. En 1711, decide que debe postularse en la importante cuestión de la profanidad de los trajes. Lo hace abiertamente, a través de una carta a los fieles de su diócesis, “a cada uno en lo que le toca.” No se oculta en un texto anónimo, o bajo seudónimo, como otros que opinan de este asunto avergonzados. La radicalidad de sus opiniones y exigencias en la materia

⁷⁷⁵ GARCÉS, José. *Ave María la luz mas clara, que deshaze las Tinieblas de la comun ignorancia, cerca de las opuestas opiniones en la materia de los escotados de las mugeres* / por ... don Ioseph Garces. Impresso en Iauen : por Ioseph Copado, 1678. 16 p. ; Fol. Biblioteca Nacional de España. Sign. M-BN, V.E./141-5. Madrid.

⁷⁷⁶ GALINDO, Pedro. *Verdades morales en que se reprehenden y condenan los trages vanos, superfluos y profanos, con otros vicios y abusos que oy [sic] se usan : mayormente los escotados deshonestos de las mugeres ... / su autor... Pedro Galindo*. En Madrid: por Francisco Sanz ..., 1678. [20], 355 [i.e. 357], [10] p. : il. ; 4º. Biblioteca Pública del Estado "Fernando de Loazes", Orihuela (Alicante) Sign: A-O-BP, 3861.

⁷⁷⁷ EZCARAY, Antonio de (O.F.M.) *Voces del dolor : nacidas de la multitud de pecados que se cometen por los trages profanos, afeytes, escotados ... que ... ha introducido el infernal Dragon ... / dabalas Fr. Antonio de Ezcaray*. En Sevilla : por Thomas Lopez de Haro : a expensas de vnos amigos y hermanos espirituales del autor, 1691. [36], 354, [10] p. ; 4º. Notas: El dato del ed. precede al pie de imp.

de disciplina eclesiástica es un asunto ahora olvidado, pero provocó un conflicto con una parte significativa de la Iglesia española. Las recomendaciones fueron tenidas en cuenta para la promulgación de la bula *Apostolici Ministerii*, que supuso una fuerte polémica. Hay memoriales al rey de órdenes mendicantes y de otros prelados disidentes. En 1719 Clemente XI le nombró Cardenal y desde entonces tenía sus miras en residir en el Vaticano y participar en el gobierno de través del colegio cardenalicio. La pastoral en cuestión sobre los excesos en el vestuario —alcanza nada menos que 212 páginas— está titulada, *Carta pastoral que el obispo de Cartagena escribe a los fieles de las Diócesis... para que todos concurran a que se destierre la profanidad de los trages...*⁷⁷⁸ El formato empleado es mucho mejor que un sermón, pues garantiza al obispo Luis Belluga cientos de sermones. La carta pastoral en cuanto a la tipología textual es un sermón multiplicado. Cabe esperar que si no hubo una lectura masiva, (en sesión única no es posible abarcar) al menos la escucha de los fieles en la homilía de todas las parroquias se hizo. La difusión de su iniciativa estuvo pues garantizada. De hecho, la demanda de ejemplares hizo necesaria una segunda edición, y alguna leve variación en el título.⁷⁷⁹

⁷⁷⁸ BELLUGA Y MONCADA, Luis. (Obispo de Cartagena 1705-1724) *Carta pastoral que el obispo de Cartagena escribe a los fieles de las Diócesis ... para que todos concurran a que se destierre la profanidad de los trages, y varios è intolerables abusos, que aora nuevamente se han introducido*. Impresa en Murcia y por su original en Cadiz: en Casa de los Herederos de Christoval de Requena, 1711. 212 p. ; 4º.

⁷⁷⁹ BELLUGA Y MONCADA, Luis. *Carta pastoral, que el Obispo de Cartagena, escribe á los fieles de su Diócesis á cada vno en lo que le toca, para que todos concurran à que se destierre la prosanidad [sic] de los trages, y varios, é intolerables-abusos, que aora nuevamente se han introducido*, En Murcia : por Jayme Mesnier ..., 1711. 212 h. ; 4º.

3.9. EL DISCURSO TEOLÓGICO DEL PADRE CAMARGO

“...por la viveza de la representación, por el primor de los artificios, por la agudeza y armonía de los versos, tienen la eficacia que hemos dicho para pervertir los corazones. ¿qué harán con vivísima expresión representadas por mujeres mozas y hermosas (por lo menos en la apariencia) vestidas rica y profanamente, afeitadas y compuestas con supersticioso aliño, en quienes es oprobio el encogimiento, gala la disolución, desgracia la modestia, cuidado el garbo y el donaire, primor la desenvoltura, estudio el artificio, oficio el dejarse ver y profesión el agradar a los hombres?...”

Ignacio de Camargo, *Discurso Theologico sobre los teatros y comedias de este siglo...* Salamanca, 1689 ⁷⁸⁰

El proceso de deterioro de la consideración debida a las actrices de la comedia será una degradación reiterada en el paso del tiempo, una cuestión imposible de conseguir. Cuando se acerca el final de los Austrias, el problema que suponen los constantes ataques y las acusaciones se agrava. En lo sucesivo esto ya será un problema imparable. Hacia el último tercio del siglo (1689) el catálogo de textos contra las actrices es ya en verdad muy extenso. Hemos elegido una aproximación a un tratado del Padre Ignacio Camargo (S.I.)⁷⁸¹ que incide en su *Discurso Theologico sobre los teatros y comedias de este siglo...*⁷⁸² contra las

⁷⁸⁰ Vid. CAMARGO, Ignacio de. (S.I.) (1650-1713) *Discurso theologico sobre los theatros y comedias de este siglo: en que... se resuelve con claridad la question de si es ò no pecado grave el ver comedias como se representan oy en los theatros de España. Consagrale a la Emperatriz Purissima de los cielos María Santissima, Madre de Dios y Señora nuestra, concebida en plenitud de gracia, y Justicia original, al instante primero de su ser. El P. Ignacio de Camargo de la Compañía de Jesus, lector de Teología en su Real colegio de Salamanca.* En Salamanca: por Lucas Pérez, 1689. [16], 142 p., [2] en bl. ; 4º. Instituto de Bachillerato Luis Vives. Biblioteca Histórica Valencia. Sign. V-IBLV, XVII/145(11). La Compañía apuesta por el libro del lector del colegio de Salamanca. En 1690, apenas un año después de la edición salmantina, aparece una edición del *Discurso Theologico...* en Lisboa, en la Imprenta de Miguel Manescal, impresor del Santo Oficio.

⁷⁸¹ El Padre Ignacio Camargo, jesuita, (1560-1713) por su fama como predicador le atribuyen la fuerza de los que han sido escogidos por la elocuencia. Recoge en *Discurso Theologico...*, la opinión negativa que se ha ido destilando, cuando ya se cumplía un siglo de polémica en torno al teatro. Habla de las actrices con una virulencia pasional y una misoginia desbordante. La suya es una posición patológica contra la intervención de las mujeres en cualquier acto público. Camargo comete algunos excesos en la forma de plantear las cuestiones doctrinales y los jesuitas aprueban su texto, pero el tratado será impugnado y los calificadores de la Inquisición optan por incluir este libro en el Índice y expurgarlo, con lo que se consuma el fracaso de esta nueva embestida por la mayor. (Nota del autor.)

⁷⁸² Vid. CAMARGO, Ignacio de. (S.I.) (1650-1713) *Discurso theologico sobre los theatros y comedias de este siglo: en que... se resuelve con claridad la question de si es ò no pecado grave el ver comedias como se representan oy en los theatros de España. Consagrale a la Emperatriz Purissima de los cielos María Santissima, Madre de Dios y Señora nuestra, concebida en plenitud de gracia, y Justicia original, al instante primero de su ser. El P. Ignacio de Camargo de la Compañía de Jesus, lector de Teología en su Real colegio de Salamanca.* En Salamanca: por Lucas Pérez, 1689. [16], 142 p., [2] en bl. ; 4º. Instituto de Bachillerato Luis Vives. Biblioteca

mujeres y de manera especial contra las actrices. Es un tratado de mediano calibre en extensión, (142, pág.) en el que se condensan opiniones ya expuestas en el siglo XVI y a lo largo del XVII por otros autores. Es muy relevante el bagaje de textos clásicos que utiliza de una forma abrumadora.⁷⁸³

El discurso del padre Camargo es un espacio de defensa a ultranza de la moralidad, donde se acumulan argumentos diferenciales, dedicados ex procezo a combatir el trabajo de las actrices. Y es que las farsantas, es uno de los apelativos más usuales, están cuestionadas y reprobadas de manera creciente y conforme avanza el siglo XVII cuando el oprobio contra las actrices es todavía mayor. La locución “farsanta” contiene cierta connotación despectiva, no en vano, el vocablo incluye una primera acepción de mujer embaucadora. Mimma de Salvo señala la existencia de casos documentados de “damas cortesananas” que habiendo ejercido la prostitución de una manera reservada, logran acceder al oficio de actriz y siempre hay encargados de recordarlo y lo hacen patente a la menor ocasión.⁷⁸⁴ Nadie parece dueño de su pasado y el pasado siempre vuelve. Este origen mundano, en el que la reputación es un delicado blasón, se rompe cuando las actrices sufren la acusación de gente que está decidida a hacerles daño e impedir su libertad de movimientos. Esto les convierte en blanco fácil de las embestidas

Histórica Valencia. Sign. V-IBLV, XVII/145(11). La Compañía apuesta por el libro del lector del colegio de Salamanca. En 1690, apenas un año después de la edición salmantina, aparece una edición del *Discurso Theologico...* en Lisboa, en la Imprenta de Miguel Manescal, impresor del Santo Oficio.

⁷⁸³ “Aclara, a su vez, [el Padre Ignacio de Camargo] que ha leído con atención a los autores que han tratado el tema que desarrolla, aspecto importante pues buena parte de quienes escriben sobre la licitud del teatro utilizan fuentes de segunda mano. Al jesuita esto le sirve a su vez para insistir en que ‘se ha de tener por más común la opinión de seis doctores, que la tratan y defiende de propósito, que la de cincuenta que la tratan ligeramente, dejándose llevar de la corriente de otros autores’ (pág. 6) censurando de camino el peso de la costumbre.” Vid. SUÁREZ GARCÍA, José Luis. “Esta perniciosa afición a las comedias: el P. Ignacio de Camargo y su discurso teológico sobre los teatros (1689),” en: *En Torno al Teatro del Siglo de Oro. Jornadas XVIII-XX*. Instituto de Estudios Almerienses, Colección letras, nº16. Diputación Provincial de Almería, Almería, 2006, pág. 37.

⁷⁸⁴ DE SALVO, Mimma. *La mujer en la práctica escénica de los Siglos de Oro: la búsqueda de un espacio profesional.* Tesis doctoral dirigida por Fausta Antonucci (dir. tes.), Teresa Ferrer Valls (dir. tes.) Universitat de València. Valencia 2006. Vid. “Si los esclavos ocupaban uno de los escalones más bajos de la sociedad estamental de la época y junto con la gente más pobre acrecentaban el grupo de los marginados, otro tipo de marginación, a veces no sólo ligada a la esfera económica, sino sobre todo a la esfera moral y social, era la reservada a aquel grupo de mujeres que, en la época, practicaban una prostitución reservada y, en cierto modo, de élite y recibían el apelativo de ‘damas cortesananas’. Algunas de ellas también accedieron al oficio teatral. La presencia en la profesión teatral de antiguas prostitutas que, por el hecho de serlo, estaban inequívocamente marcadas social y moralmente, ayuda a comprender de modo más preciso la consideración moral peyorativa que el oficio teatral merecía en la época.”

de los moralistas que no perdonan la extracción social de alguna gente, el discurso contraponen el modelo de la mujer discreta con la mundanidad y la libertad de movimiento de algunas mujeres:

“La modestia y el recato de una doncella se vitupera, como rústico encogimiento y se celebra la liviandad como discreta y cortesana bizarría. La constancia y fidelidad de una mujer casada se llama obstinación y dureza; y la facilidad correspondencia fina y forzosa pensión del agradecimiento. Apláudese la industria en burlar el cuidado del padre y del marido como primor y habilidad del ingenio.”⁷⁸⁵

Alguna aventurera habría y la dejamos perdonada por actuar y responder movida por el instinto de supervivencia. La vida en el teatro por los caminos de España —en sí misma, era un potencial peligro— estaba expuesta a grandes infortunios y era una trepidante aventura. Esto obligaba a las mujeres a superar situaciones en las que era ineludible actuar de una forma contundente. Hijas naturales muchas veces, sin una familia acogedora, emprenden una nueva vida en el teatro —buscando una vida en libertad— superando el desdén y el repudio general. Muchas mujeres nacieron en las sagas de artistas y ese fue su hábitat natural. Hay mujeres que se integraron en una compañía de teatro huyendo de un hombre salvaje. En esos tiempos el oprobio de la gente con poder posibilitaría que muchas actrices se vieron sometidas a un acoso tan peligrosos como reiterado y que les abocaba a situaciones de extrema dificultad. Era frecuente la coacción y mantener relaciones forzadas con gente sin escrúpulos. La huida y la ocultación con un nombre artístico fue una solución perentoria, cuando se encontraron en apuros. Nunca faltaron las amenazas de suspensión de las compañías por viajar gente que estaba denunciada por haber huido y por fortuna no era fácil identificar a una fugitiva. La acusación de prostitución parece acompañar como un estigma a las actrices en su trayectoria profesional, aun tratándose de mujeres casadas que viajan y trabajan con sus maridos y sus hijos, luchando con denuedo, para salir adelante por todo el territorio y superando todo tipo de dificultades. Sin embargo, la acusación del jesuita es en un sentido contrario, todas las desgracias vienen del trato con las actrices:

⁷⁸⁵ CAMARGO, Ignacio de. (S.I.) (1650-1713) *Discurso theologicó sobre los theatros*, op. cit. pág. 104.

“¿Cuántas de estas viles mujeres, pierden lastimosamente no sólo el alma (que suele sentirse menos) sino la salud y la hacienda? ¿Cuántos, que no tiene para pagar muchas deudas bien forzosas, gastan pródigamente los doscientos y los trescientos ducados en una gala de una farsanta? ⁷⁸⁶

En un pasaje del discurso teológico de Camargo se dice que los cómicos merecen ser apedreados.⁷⁸⁷ El Gremio de Representantes de Madrid reacciona. En un documento sin fecha y lugar de publicación, los actores y actrices protestan con decisión por la forma en que el jesuita ataca a la profesión. En su nombre interviene el empresario y actor Manuel de Mosquera. Reaccionan contra el libro de Camargo porque piensan que están en condiciones de protestar elevar la protesta y cuentan con apoyos suficientes para hacer frente a la embestida. En 1689 resulta significativo que los agremiados se atrevieran a dar curso a un escrito de dos páginas, en el critican abiertamente la posición de un miembro de la Compañía de Jesús, verdadero poder fáctico donde los haya. En opinión del gremio actoral se les está infamando y el libro es un vituperio injusto, en el que el autor falta a la verdad, de forma desmedida y maltratando el oficio de los actores. Quedan en todo lo que se disponga los artistas a la entera consideración de su Majestad.⁷⁸⁸

Es importante señalar que el contexto político en 1689-1690 permite esta respuesta. En otro tiempo los representantes habrían sido más prudentes, en evitación de mayores represalias. Apuntamos algunas situaciones que ayudan en la contención para justificar la iniciativa gremial. Persiste en el recuerdo la reciente polémica urdida por los jesuitas contra el Padre Guerra (1682-1684) y de la que quedan rescoldos. El padre Camargo intenta revitalizar la disputa en 1689-1690 con la publicación del *Discurso Theológico*. Sin embargo, las circunstancias habían cambiado. El poder político (omnímodo) de la Compañía de Jesús parece

⁷⁸⁶ CAMARGO, Ignacio de. (S.I.) (1650-1713) *Discurso theologico sobre los teatros...* op. cit. La cita está extraída de la página 111 de la edición (aumentada) de Lisboa (1680)

⁷⁸⁷ Así lo advierte Cotarelo y efectivamente Camargo lo dice en la página 105, en la edición de Salamanca. Vid. COTARELO Y MORI, Emilio. *Bibliografía de las Controversias...* op. cit. pág. 126

⁷⁸⁸ Cfr. MOSQUERA, Manuel de. Gremio de Representantes. *M.P.S. A las Sacras plantas de V.A. dedica estos mal delineados caractères, [sic] expressados, mas con lagrimas de dolor... el humilde Gremio de los Representantes, y en su nombre Manuel de Mosquera... pidiendo à V.A. atienda con piedad à su suplica, fundada en la poca caridad fraternal con que el Padre Ignacio Camargo, de la Compañía de Jesus ha sacado à luz el Libro, que pone à las plantas de V.A. en que infama, y vitupera, assi exercicio de Representantes.* :[S.l. : s.n., s.a.][2] p., [2] en bl. ; Fol. Biblioteca Nacional de España, Madrid. M-BN, VE/215/58.

que había remitido en el final de reinado de Carlos II.⁷⁸⁹ Había quedado atrás el único gobierno presidido por un clérigo regular. Juan Everardo Nithard llegó a tener enemigos por doquier en España. De inicio ya por su triple condición de jesuita, confesor y de extranjero, con independencia de que tuviese falta de preparación o carencias como político y falta de habilidades de gobernante. Fue extrañado del poder en 1669 por un golpe palaciego dispuesto por Juan José de Austria con una presión creciente sobre la reina Regente. expulsado y enviado como embajador de España ante la Santa Sede. Clemente X le otorgó el capelo cardenalicio en 1672. Mariana de Austria —al parecer, muy a disgusto— firma su cese bajo coacción, hubo de arrostrar la ausencia del austríaco. El jesuita había sido su preceptor y el de sus hermanos en la corte del emperador Fernando III. Le acompañó a Madrid desde Viena cuando Mariana acude para casarse en Navacarnero con Felipe IV. En 1649 la boda se celebra con una entrada triunfal en Madrid y ocho días de festejos. El padre Everardo siempre estuvo a su lado en un proceso de adaptación a la corte española complicado.⁷⁹⁰

El padre Everardo Nithard llegó hasta el extremo que quería llegar, al promulgar un Decreto prohibiendo las representaciones teatrales.⁷⁹¹ La política activa de los jesuitas contra las comedias continúa activa durante toda la década siguiente. Apenas hacen por ocultar que están detrás de cualquier complot para fomentar las suspensiones o las prohibiciones de representar. Con la muerte de

⁷⁸⁹ Cfr. SÁENZ BERCEO, María del Carmen. “Juan Everardo Nithard, un valido extranjero,” en: *Los validos* / coord. por Luis Suárez Fernández, José Antonio Escudero López, 2004, págs. 323-352 El gobierno del Padre Nithard es el único valimiento de la corona española de una persona perteneciente a un orden religiosa. Francia tuvo el precedente del Cardenal Richelieu, el famoso antagonista del Conde -Duque de Olivares y del Cardenal Mazarino, por más señas extranjero. En España la excepción es el Cardenal Cisneros, llamado dos veces a la regencia de Castilla, siempre en tiempo limitado, en espera de llegada de un nuevo rey. (Nota del autor)

⁷⁹⁰ “Tampoco ocultaba Mariana de Austria el resquemor que la obligada y más que contraria a su voluntad actuación le había provocado, al indicar que... *la pura necesidad y la violencia me han obligado a venir en lo que pasa conmigo y con vos*, y más adelante ... *ya que la violencia nos aparta y separa...*” [...] “El decreto que viniese a apartar al jesuita del gobierno le es arrancado a la regente contra su voluntad. Resulta evidente el hecho de que doña Mariana de Austria no es quién destituye a Nithard, sino que más bien será el príncipe Juan de Austria, quien le obligue a ello mediante amenazas y coacciones.” Vid. RUIZ RODRÍGUEZ, José Ignacio. “Juan Everardo Nithard, un jesuita al frente de la Monarquía Hispánica,” en: *Reflexiones sobre poder, guerra y religión en la Historia de España* / coord. por Leandro Martínez Peñas, Manuela Fernández Rodríguez, 2011, págs. 75-110. La cita corresponde a las páginas 108-109.

⁷⁹¹ Vid. “Medida fuertemente contestada no sólo por la afición al teatro de la España del siglo XVII, sino porque las comedias proporcionaban a la Villa y Corte unos ingresos anuales de 20.000 ducados que se invertían en el sostenimiento de hospitales y otras obras de beneficencia, MAURA GAMAZO, Gabriel. *Vida y reinado de Carlos II*. Et alii...Pere Gimferrer, Juan J. Luna. Ediciones Aguilar, Madrid 1990, pág. 207.

María Luisa de Borbón, (1689) el padre Tirso, General de los jesuitas, del que antes contamos sus habilidades como editor, le pide al monarca —que acaba de enviudar— que se suspendan las comedias e impida los galanteos en la corte. Se recuerdan unos a otros por cartas, entre miembros de la orden, los tiempos funestos (en opinión de la Compañía) de la primera esposa de Felipe IV, persona tan proclive a las representaciones en palacio. Todas estas aficiones de la reinas consortes, Isabel de Borbón, primera esposa de Felipe IV y María Luisa de Borbón, primera esposa de Carlos II. Ambas francesas, que se decantaron por el teatro. Ellas consideraban que la actividad cortesana resultaba beneficiada con la preparación de las comedias. Este trajín mantenía ocupados a los nobles, a los criados y a los artistas contratados. Una convivencia armoniosa, en medio del caos, pues así es el teatro, donde todo se supedita en pro del éxito de la comedia, y tiempo habrá para reñir después. Estas costumbres son una influencia que se percibe de manera natural en dos reinas que procedían de la corte francesa. Para las dos reinas consortes francesas el teatro es una actividad lícita en la organización cortesana de palacio en los reinados de Felipe IV y de Carlos II. Este ataque a las reinas protectoras de las musas se verifica cuando ambas ya han fallecido. Esta constatación es un ejemplo del tratamiento dado a las mujeres y nos induce a incluir el tratamiento post mortem a las reinas francesas como una perspectiva más del tratamiento diferencial de los sexos en la controversia. A las personas a las que responsabiliza el *desobediente* General Tirso González de Santalla es a la casa de Isabel de Borbón y a la de María Luisa de Borbón.⁷⁹² Cuestiona abiertamente a las reinas por la preeminencia que adquiere el enorme caudal de la producción escénica cortesana. El ataque se lo dedica a las reinas y del consentimiento y complicidad de los monarcas a estas actividades no dice nada:

“¿Dónde están las habituales expresiones de certeza sobre la salvación de la reina? Según González, ni Dios la tiene, ni está en el Cielo. Es más, afirma que, la afición de doña María Luisa a las comedias, ‘las cuales con tanto afecto y tan desmedidos gastos promovía’, le hacen recelar ‘que por esta causa está sufriendo Su Majestad acerbos penas’. No es la única reina de España en ese caso, pues, años atrás, una religiosa ‘vio a la reina doña Isabel de Borbón en terribles penas de Purgatorio por un exceso en los trajes que había fomentado’. Así pues, para el general no tiene validez la idea común de que los reyes —y, por supuesto, sus

⁷⁹² Cfr. COLOMBO, Emanuele. “Un jesuita ‘desobediente’ Tirso González de Santalla (1624-1705): Misionero, teólogo, general,” en: *Los jesuitas: religión, política y educación (siglos XVI-XVIII)* / coord. por José Martínez Millán, Henar Pizarro Llorente, Esther Jiménez Pablo, Vol. 2, 2012 (Tomo 2), págs. 961-994.

consortes- iban directamente al Cielo. Felipe IV tuvo que sacar del Purgatorio a su primera esposa, y Carlos II tendrá que hacer lo propio con su difunta reina. Con la ayuda del general y sus jesuitas, por supuesto, el camino más seguro hacia la Gloria Eterna. Y al módico precio de reformar las costumbres palaciegas: además del veto a las comedias, el padre Tirso aprovecha para pedir a Carlos II que no permita los galanteos en su Corte.”⁷⁹³

En cambio las segundas esposas de Felipe IV y de Carlos II, Mariana de Austria y Mariana de Neoburgo —ambas alemanas— educadas en proximidad, acatan los postulados jesuitas en favor de la prohibición del teatro. La formación, la designación de los confesores y la geopolítica de su casa bascula hacia la Compañía. Baste decir que Mariana de Austria, desde el día del fallecimiento de Felipe IV en 1665, irá ataviada con las tocas de viuda a la Junta de Regencia, vestimenta que ya nunca abandonará. Con desenvoltura y la ayuda su casa en la corte española, las reinas alemanas consiguen imponer en ambos casos un luto *sine die*, con lo que se impide de facto la producción escénica de Palacio. Este trabajo contra el teatro se hace mediante intrigas o abiertamente, lo que depende de las circunstancias concretas de cada situación. Es una labor constante de los jesuitas ya durante el siglo XVI y con mayor insistencia en el siglo XVII. La muerte de María Luisa de Borbón —sobrina de Luis XIV— le parece al General una verdadera suerte, providencial para España:

[...] “Pero la reina María Luisa muere el 12 de febrero de 1689. Apenas hay tiempo para llorarla, viéndose necesario en Madrid que el rey se case de nuevo inmediatamente. El general de la Compañía es de la misma opinión: da el pésame al rey a través de Lira y dispone diez mil misas por el alma de la difunta. Pero, acto seguido, escribe a Oropesa para informarle de que ha dispuesto otras tantas “por el buen suceso del nuevo matrimonio que es bien que haga cuanto antes el rey nuestro señor para asegurar la sucesión”. Sin andarse con rodeos, manifiesta al conde “la providencia singular de Dios con España en haber llevado para sí una reina de quien no esperaban hijos”, algo que no sólo beneficia a la Monarquía, “sino a Italia y a toda la Cristiandad”⁷⁹⁴

En el último decenio del reinado de Carlos II el último Habsburgo parece entregar el gobierno y el valimiento a personas de la nobleza que son de su personal confianza. El Padre Camargo vuelve a promover el rebrote de la

⁷⁹³ Vid. LOZANO LOZANO, Julián José. *El pensamiento político de la compañía de Jesús en la España de los siglos XVI y XVII y su relación con el poder local en la Andalucía moderna*. Tesis doctoral dirigida por Juan Luis Castellano (dir. tes.). Universidad de Granada. Granada, 2003. En la cita incluida (pág. 361) el autor de la tesis cuando se refiere al General González, y cuando alude al padre Tirso, se refiere a la misma persona, el General de los Jesuitas Tirso González de Santalla. (Nota del autor)

⁷⁹⁴ Vid. LOZANO LOZANO, Julián José. *El pensamiento político de la compañía de Jesús...op. cit.* 360

controversia cuando está al frente del gobierno el valido Manuel Joaquín Álvarez de Toledo-Portugal y Pimentel. Más conocido como el conde de Oropesa, a quien escribe el Prepósito con la intención de influir decididamente desde posiciones activas por una moralización de las costumbres. Esta es la principal preocupación del XIII General de los jesuitas. El valimiento de Oropesa transcurre en un trabajado sexenio (1685-1691) en el que consigue la mayor deflación de la historia de España conocida hasta ese momento, lo que contribuye a reactivar la economía en detrimento del erario. El valido intenta zafarse del cerco moralizante de los jesuitas, que en realidad están francamente divididos. Entretanto, el padre Camargo decide publicar su discurso teológico contra el teatro en un momento de agitación en los mentideros y de conspiraciones palaciegas, por la ausencia de sucesión masculina. Carlos II queda viudo ese mismo año de 1689, por la muerte de la Reina María Luisa de Orleans, no cabía discusión sobre la cuestión —hacer o no hacer comedias— pero el luto es un ritual emparentado con la muerte y se impone el silencio.

3.10. ALGUNA CONCLUSIÓN DEL DISCURSO ACERCA DE LAS MUJERES

Cuando se asienta el teatro profesional todo parece complicarse. El contexto social del reinado de Felipe II es desfavorable. Se escriben exabruptos continuados por parte de algunos prelados que reclaman una España dedicada por entero a la espiritualidad y la contención de la diversión. En diversos argumentarios alarmistas, enviados a la consideración del Rey, se perfilan los temas en los que pretender reformar las costumbres. Las intromisiones de las Juntas de Reformatión generan una legislación paralela y contradictoria. Se yuxtaponen las competencias de la Reformatión con las que son propias de la Iglesia católica, del tribunal del Santo Oficio y desde luego de tribunales y Cancillerías de las que se vale la monarquía, para el control de las costumbres. En la medida en que se ha fortalecido el estado absolutista, en el tránsito que conduce a la edad moderna estas Juntas de Reformatión son una concesión del monarca a obispos que quieren gobernar, pero eran realmente innecesarias.

Las admoniciones dirigidas al monarca, cuando se refieren a las mujeres vienen dadas por un lenguaje encendido, con tratamiento misógino desafortunado. De cualquier cosa se les hace responsables. Hasta de las conductas depravadas, cuando se trata de actos de responsabilidad exclusiva por la acción directa de hombres, también se hace responsable a las mujeres. Es el caso de los confesores solicitantes, que demandan relaciones sexuales en la intimidad del confesionario, sacando ventaja de la privacidad del sacramento penitencial y de la situación de indefensión de las penitentes. Hay un aluvión de escritos que invaden la secretaría de Felipe II en el Escorial de toda clases de temas. El obispo de Plasencia Martín de Córdoba y Mendoza, regenta la diócesis en 1575 y escribe al rey un breve informe de catorce puntos sobre la necesidad de la reformatión dando su parecer. En el punto cuarto de refiere Al comportamiento de los confesores. El obispo dice al rey prudente que son las mujeres las responsables, de las conductas impropias de los confesores solicitantes, y son las culpables por provocar:

[...] “El confesor que es fiel a su ministerio es digno de un monumento: se le debe mucho en el cielo y en la tierra, porque cada una de las mujeres penitentes es un cuasi tentador, y cada uno de sus actos lascivos que confiesan es un carbón encendido que mete en el seno del confesor, que si no es varón

constante [...] abrasarle ha. A las ruines mujeres que forzosamente pretenden abrasar al confesor y solicitarlo, hay que torearlas, para que se vayan del confesionario, reprendidas y arrepentidas. Hay que hacerlo con cuidado, porque de otra manera, suelen como malas hembras tomar venganza del confesor infamándolo de impúdico, porque no les salió a su gusto.”⁷⁹⁵

Era inevitable que la Junta de Reformación, dedicada en una primera instancia a una serie de trabajos de asesoramiento, consiguieran lanzar una normatividad contradictoria y de una difícil, casi imposible aplicación. La Juntas de Reformación estuvieron vigentes desde 1574 y hasta 1582 y cabría decir que están más en la preservación de las costumbre sin entrar en mayor consideración que en la reformación de las costumbres, cuya mayor dignidad estriba en que permanezcan inalterables en el transcurrir del tiempo. En esencia se trata de volver al pasado pues nada hay que reformar, salvo a los que se han desviado de la norma de conducta. Entraron frontalmente en la controversia sobre la licitud en la Junta de Reformación de 1586. Una de las mayores obsesiones afecta a que permanezcan invariables costumbres inveteradas. El objetivo es intentar la separación efectiva de los sexos. Esto es lo verdaderamente decisivo y en buena medida se consigue por la acción de los hombres, por la vigilancia y el celo de los padres y de los maridos y es que adoptan una actitud vigilante porque el honor de un caballero siempre pende de un hilo. En los templos, donde la asistencia a misa es diaria, para mujeres que tienen cierto ascendente social y deben estar separadas de los hombres. En los recorridos procesionales, donde no deben desfilar con sus maridos, sino encuadradas en diversas agrupaciones femeninas de feligresas que están bajo alguna advocación, y desfilan con gran dispendio de vestuario. En las calles como transeúntes, para ir al mercado, o casa de una amiga. En los trabajos que requerían participación de mujeres, estaban separadas. Se insiste mucho en que se debe intentar romper la cohabitación de las parejas que no están bendecidas, pero es un inconveniente porque el derecho canónico considera esta situación matrimonio aunque sea concubinato público y notorio. En este contexto era un problema moral de gran calado aceptar la convivencia de los actores y las actrices en una agrupación estrambótica, como tal parece a los

⁷⁹⁵ Vid. ALVAR EZQUERRA, Alfredo. “La Junta de Reformación de Felipe II: rezar por el Rey y reorganizar la sociedad,” en: *Disidencias y exilios en la España moderna: Actas de la IV Reunión Científica de la Asociación Española de Historia Moderna*. Alicante. 27-30 de mayo de 1996 / coord. por Antonio Mestre, Pablo Fernández Albaladejo, Enrique Giménez López, Vol. 1, 1997 (*Monarquía, Imperio y pueblos en la España Moderna* / coord. por Pablo Fernández Albaladejo, págs. 641-650. La cita en la pág.

ojos de los moralistas, indignados con la irrupción de las compañías. A veces las actrices se exhiben a su llegada y entran en triunfo con sus carruajes, atestados de attrezzo, telones y baúles con los vestidos del repertorio. Aclamadas por la multitud enfebrecida, aun antes de llegar las actrices a sus alojamientos para descansar del ajetreo y el polvo de los caminos.

Las actrices son consideradas una grave amenaza. No se puede afirmar que las comediantas alcanzan en algún momento del proceso la condición de artistas emancipadas. Las mujeres no gozaban de independencia ni de la libertad para conducir enteramente su destino vital, ni su carrera profesional. Podían causar estupor a su paso y admiración profunda en los corrales. Cosa bien distinta es que pudieran disponer de la capacidad de obrar. Ni la más afamada actriz del corral del Príncipe, ni la última de la cómicas de la legua escapaba de la tutela masculina. Si se imponían por la calidad de su trabajo, lograban ser el talismán de una compañía, por su intrépido afán en la búsqueda del triunfo y por el magnetismo innato de algunas intérpretes en el escenario. Conseguían algo muy complicado, concitar la atención y que el público siguiese el desarrollo de la representación, aunque siempre estuvieron a expensas de los que disfrutaban haciéndose de notar y de la voracidad de los poderosos acabada la representación. Si se impulsaron por su osadía empresarial y vocación artística, aún era mayor el peligro. No se consiente una mujer empresaria es una osadía que la sociedad no está dispuesta a consentir.

A pesar de la existencia de una ingente reglamentación, nunca en España, ni en el territorio europeo, católico o protestante y esto alcanza las confesiones, anglicana, luterana o calvinista, tuvieron los actores y las actrices un estatuto profesional garantista, que pudiese ofrecer respaldo a una actividad regulada. El avance más significativo fue la consideración de las compañías de repertorio autorizadas en Madrid y que giraban por todo el territorio. La reglamentación establece de inicio un número de diez y pronto se pudo extender hasta doce. Esto establecía un primer rango de artistas con estatus de compañía “real” y dejaba fuera a mucha gente, que aspiraba a convertirse en actriz o actor, y no estaban encuadrados en compañías que trabajaban de una manera estable o que se aclimataban a las peripecias de las formaciones menores. Las normas se suceden

y se superponen unas a otras, sin derogar las anteriores y se esgrimen de una manera confusa, al arbitrio de la voluntad de persecución, siempre se alega en contra por un cierre y se considerada derogadas por otra posterior. Pero también se restaura su vigencia por voluntad de un en cada lugar cambiante. No hay unidad de criterio, ni en el repudio absoluto, ni tampoco en las exigencias de contención. Es cierto, que hay virreyes, alcaides, y prelados que comprenden que el teatro es asunto de interés, que hay tiempo para todo en el transcurrir del año y que necesario para la república. Es por esto necesario, el hecho de establecer una desagregación de las fuentes, dando cuenta del tratamiento especial que los textos de la controversia le depara a cada sexo. Este interés por situar el hecho diferencial estuvo implícito en el planteamiento de esta investigación, porque se detecta un discurso acerca de las mujeres y al proceder a su análisis, los resultados permiten situar esta cuestión en el mismo plano de la controversia del teatro. La hermenéutica de las fuentes nos permite valorar acerca del verdadero alcance de la diferencia de los sexos.

Identidad en el trato dispensado a hombres y mujeres del teatro, por la sociedad, por la Iglesia, o el brazo secular, nunca lo hubo. Las mujeres tuvieron de entrada, semejantes inconvenientes que los actores, pero a estos problemas se le añaden otros menoscabos yuxtapuestos, que se imponen por la misoginia intrínseca que caracteriza la historia de las mujeres en la sociedad moderna. La pugna por encontrar un espacio profesional en el teatro tiene tantos problemas como la conflictividad social plantea en una época de avances en la secularización en el que la ciencia y el la cultura son un patrimonio masculino. Basada en la moralidad cristiana, la idea de una actriz profesional, alguna bien remunerada, mujer de libre pensamiento, es un disturbio que al tiempo que deslumbra resulta indignante ante los que defienden el orden establecido. La sociedad moderna se muestra reticente a la incorporación de las mujeres en la configuración del catálogo las profesiones, con algunas salvedades como la partera, la tejedora doméstica o la vendedora en el mercado, en la mayoría de oficios están vetadas. La especialización supone un conocimiento arduo de una materia y por tanto, el estudio y la práctica profesional implica una participación en el entramado de cualquier profesión. El acceso a las profesiones implica el escalado de las categorías de los oficios, y esto comporta averiguar los arcanos de la sabiduría

acumulada, en el arte y en la ciencia. Así se justifica la resistencia activa para nunca aceptar la profesionalización de las mujeres, En el caso del teatro el distinto tratamiento de los sexos se complica, al tratarse de un actividad pública inherente a una actividad de ocio, de por sí ya considerada nociva.

El potencial de las mujeres en el escenario provoca, en la misma medida, el entusiasmo del público, al tiempo que causa una reacción airada de la censura. Controversia sobre el teatro es evidente que la hubo, y lo fue para todos y todas. No obstante, el tratamiento disímil y diferenciado entre los sexos es tan distintivo, que sitúa en un plano de permanente altercado el hecho de que una joven pretenda dar una respuesta práctica a la inescrutable vocación por el teatro. La vida pública de los artistas conlleva la exposición ante los demás, pero todo se complica en esta tarea de representar que acometen las actrices. Lo que sabemos de la historia de la vida privada de las actrices es todavía mucho peor. Derrochan la fuerza de la juventud y la belleza, con una azarosa existencia y por razón de los muchos quebrantos que se suceden en estado permanente de gira, sucumben en su vocación con el menoscabo que la profesión implica, abandonando en muchos casos por razones que en realidad ignoramos, pues no podemos basarnos en conjeturas. Simplemente, dejan de salir al escenario y nadie da cuenta del final de su trayectoria.

El entorno social de una actriz de comedia es cambiante y las relaciones de amistad, vecindad y afectividad son inconexas, con las rupturas propias de la discontinuidad de una vida desarraigada, entre ciudad y ciudad. La ubicación profesional de la actriz pasa por el encuadramiento obligado en una compañía familiar. Estos condicionantes de tutela obligatoria de los varones cercenan sus aspiraciones y posibilidades de mejora en la profesión actoral, salvo que se pretenda arrostrar la persecución el escarnio y la prohibición de representar. Esto limita los posibles emolumentos y sitúa casi en imposible la ilusión por intentar una carrera de éxito, por no hablar de las inquietudes artísticas. Esta tremenda confusión entre la vida pública y la vida privada les obliga a multiplicar su esfuerzo personal: sin casa, sin efectos, en un eterno acarreo por los caminos de España hasta el puro y simple agotamiento. La primera catalogación ya por la forma inevitable de trabajar en grupo es moralmente despectiva. El modo de vida

de los actores conlleva cierta agitación, el cálculo de la preparación de una función de teatro resulta de entrada escandaloso para el profano. El camerino individual es una conquista ganada con la mejora de la profesionalidad, pero los moralistas plantean ya como el averno la preparación de la pasada inicial, como si acaso el vestuario de transformación de una compañía, que precisa de ayudas mutuas para obtener con tiempo medido, los imprescindibles cambios de vestuario hasta la siguiente irrupción en escena. Quizás fuera este afán la antesala de una orgía colectiva.

Las representantas trabajaron incansables y reunieron en su condición todas las funciones asignadas a las mujeres del teatro español: la de empresaria (viuda) bailarina, música, cantante y finalmente actriz. Vemos que su presencia en el teatro a menudo está amenazada por corrientes contrarias. El primer enemigo puede ser el respetable público. Su papel debe exponerse en medio de un sinfín de trasiegos, delante de un público ruidoso y a menudo sin distinción. La buena educación el teatro, se plantea con escaso éxito en la ilustración, pero los extremos de la etiqueta no llegaron hasta bien entrado el siglo XIX. Nunca era fácil actuar, y el esfuerzo y su existencia no obtiene resultados en consonancia en un país desprovisto de medios de difusión elementales, la prensa diaria no llega hasta el final de XVIII y la controversia moral es un aspecto más con recaídas y prohibiciones, pero el trato dispensado por la sociedad española a los actores y las actrices personificaba en cada sexo, y en cada artista, dificultades para ejercer prácticamente insuperables.

Durante varios siglos las mujeres estuvieron excluidas de la escena, no solamente en España, sino en todos los países europeos, sus papeles los hacían muchachos adolescentes. En Inglaterra esta costumbre persistió hasta la Restauración (1660) y la oposición contra la oposición de mujeres en escena era tan fuerte en ese país, que las actrices, que formaban parte de una compañía de actores franceses que tenía acordada una representación en Londres en 1629, fueron bombardeadas con manzanas podridas. Otro escándalo de la misma naturaleza tuvo lugar en Londres en 1633, cuando otra troupe francesa visitó esta ciudad: en esta ocasión las actrices fueron insultadas y arrojadas fuera de la escena por los silbidos del público. Y no será hasta que en 1656, cuando la primera

actriz inglesa aparece en escena, se trata de Mrs. Coleman, la esposa de un reputado actor llamado Coleman.

En Alemania tampoco se admitían las mujeres en escena y lo autorizan mucho más tarde a finales del XVII, los teatros de los países de lenguas romances, fueron los más rápidos en abrir a las actrices los personajes que interpretaban actores y que así con jóvenes imberbes era causa de una mayor piedra de escándalo. La primera actriz italiana profesional parece que pudo ser Flaminia de la que hablaba ya en 1565 o 1566 De Sommi, en su *Dialoghi in materia di rappresentazione scenica*. Es probable que las mujeres (del núcleo familiar) formarán ya parte de la compañía del italiano Ganassa en ese Madrid de los años 1579 y hasta 1583, en los que la corte está todavía conformando la singularísima arquitectura de los corrales. En Francia las mujeres todavía no han aparecido en la escena en estos siglos, a pesar de que existe esta medida tan represiva en la confección de los repartos de la comedia, ellas figuraban regularmente en las pantomimas de las piezas cortas (entremeses) y en los cuadros vivientes de representación histórica en las fiestas desde la Edad Media. Parece comprobado que las actrices tomaron parte en los Misterios sacros de la ciudad de Metz, donde una joven de apenas dieciocho años asumió el papel de Santa Catalina. También la crítica literaria francesa señala la existencia temprana de actrices en la ciudad de Valenciennes. Al parecer, en torno a mediados del siglo XVI cinco muchachas exultantes y de gran belleza aparecen cada año con un papel relevante en las representaciones del de la Semana Santa de Pasión. Por largo tiempo las mujeres estuvieron toleradas y sumidas en un extraño anonimato. Las mujeres no constan en programa, es difícil encontrar indicios claros en la escena profana de los siglos XV y todavía en la primera mitad del siglo XVI. La excepción se plantea si tenían que aparecer con la distinción que otorga aparecer como reinas en los personajes femeninos tiene cabida su participación aceptando que el rol tiene un nombre. Debemos entender que el decoro no puede someter a un personaje regio al potencial de la befa y el sarcasmo, que puede implicar en escena la visión de un hombre disfrazado de reina. El resto del elenco femenino que precise la comedia o la tragedia, incluyendo las criadas y nodrizas, lo hacían los hombres. No es tan sorprendente esta exclusión. En Francia la indecencia del teatro había llegado a un estado de las cosas, de suyo tan escandaloso y procaz, si damos pábulo a los

moralistas, que ninguna mujer respetable habría osado subirse al escenario sin represalias, ni tampoco asistiría a las representaciones públicas si seguían los postulados de la sociedad bien pensante, una dama recatada no se atrevía a salir de su casa. Después de las reformas aportadas al teatro francés por el Cardenal Richelieu, alrededor del año 1635, cuando en España se ha culminado el triunfo de la comedia con sus tramas amorosas y está próxima la muerte de Lope de Vega, se produce un cambio estructural. La aparición de las mujeres en la escena francesa se convierte en un fenómeno tan imparable como generalizado que ya no tendrá nunca vuelta atrás, pues la mudanza en las prácticas, cuando se produce, ya no admite las regresiones con facilidad. Así es la mutación de la costumbres.

Un temprano Decreto, emitido por la cancillería del emperador Carlos V, de 1534, incide en la idea de cercenar la extravagancia de la vestimenta de los actores, que molesta profundamente a sectores que entienden la parodia como una verdadera ofensa. Esta norma sí es igualitaria (en lo tocante a la represión) pues afecta de forma paritaria tanto a los hombres como mujeres, pero también es un prueba fehaciente de que en este primer tercio del siglo XVI las mujeres ya aparecían en la escena en plazas públicas y en tablados en los antiguos patios de vecinos. Estas funciones improvisadas fueron reemplazadas por las cofradías de actores en Madrid, promoviendo espacios estables, aunque son espacios de construcción todavía efímera, como el Corral de la Cruz, fundado en 1579 y el Corral del Príncipe establecido en 1582. Vinculados a dos cofradías, como dijimos al explicar el vínculo entre la sanidad y el teatro. Estas salas de esparcimiento eran todavía instalaciones primitivas, con un público segmentado, donde la escena se encontraba al final del patio sobre una elevación de un zócalo. En frente de la escena, contra los muros, había bancos corridos para compartir espacio de acogida exclusivo los espectadores masculinos. En la estabilidad de los corrales encuentran las mujeres la primera oportunidad de salir del anonimato, que no van a desaprovechar. Los hombres acuden para verlas extasiados de la potencia de la presencia escénica que supera el umbral de la novedad. El tránsito de las primeras intuiciones les conduce hacia la depuración de la técnica, y a esto le sigue a menudo la connivencia con el talento. Con las primeras actrices rutilantes se desata la lucha por acabar con ellas. Es posiblemente inevitable que la fama

era un artificio tan ajeno y desconocido que algunas no supieron gestionar las dificultades propias del acosa y la seducción con las armas que son propias de los poderosos. El magnetismo de las actrices incide en que el público las señale. La expectación provoca la aparición de la actriz de éxito y la conquista de la actriz afamada es una forma (más y mayor) de representación de poder.

En España durante la Edad Media junto a los juglares, los trovadores españoles, las juglaresas llamadas soldaderas, a causa de la soldada que ellas percibían y que como dice [Casiano] Pellicer, “con cantares, dichos y hechos, y con chanzas y saltando y tocando varios instrumentos, divertían a la gente”. En 1324 el arzobispo de Toledo y Primado de España se queja del hecho de que las mujeres lograran introducirse en las casas del clero en fiestas de dudosa moralidad. Del mismo modo, acudían de forma temprana en las celebraciones religiosas en un disputado balcón. Formaban parte de los bailes de celebraciones del Corpus Christi, amén de tomar parte en las representaciones de Autos Sacramentales que fueron una fuente de trabajo especializado en el repertorio de todas las compañías. La primera mujer en España a la que podemos llamar con criterio actriz, en el sentido profesional propiamente dicho, fue la sin par Mariana, la primera esposa del *auctor* Lope de Rueda. Ya antes de su matrimonio con este pionero empresario y dramaturgo, trabajó durante seis años al servicio del tercer Duque de Medinaceli, que estaba enfermo y que vivía retirado en su palacio de Cogolludo. Ella tenía que esforzarse en entretener a su patrón y promotor, cantando, bailando, y contando historias. En el teatro el tiempo y las etapas se suceden con una rapidez inaudita. Si la permanencia en este empleo parece que fue tan larga (un sexenio) esto quiere decir que dispuso de las ínfulas suficientes, dotes variadas, capacidad demostrada y destrezas, como para renovar el repertorio de su trabajo. Más tarde formó parte de la compañía de su marido, un adelantado a su tiempo, y allí su experiencia le depara un gran éxito.

Como hemos visto, las mujeres actuaban, bailaban y cantaban, cabe decir que con gran éxito, por lo que era evidente el carácter indispensable de su participación en el programa teatral. Estas dos últimas manifestaciones artísticas, canto y danza, servían para completar el prelude (loa) y el final de fiestas, pero también precediendo a la comedia y los entreactos. Eran los mismos actores y

actrices los encargados de representar los bailes y las canciones. La mayoría de los bailes, que al mismo tiempo eran siempre cantados, también eran por fuerza algo (o mucho) indecentes y causaban gran escándalo en las personas serias. La zarabanda parece haber sido la danza más voluptuosa de todas. El padre Juan de Mariana⁷⁹⁶ después de una severa crítica de este baile, se ve obligado a reconocer que a pesar del carácter lujurioso de la zarabanda era un bailable integrado en las grandes ciudades de España, en la festividad del Corpus Christi. No solamente aquí, en la festividad sacramental, sino que también por contagio se celebraba en días señalados en festejos en los conventos femeninos, donde no se molestaban por el hecho de mostrar la sensualidad ante los ojos de gente tan honesta como las esposas de Cristo. Es este de la zarabanda un espectáculo repugnante para los guardianes de la moralidad. Las autoridades civiles, no tardaron en suprimir esta parte del programa teatral, aunque fuese nominalmente, que luego se podía hacer en el fragor de la sesión con ciertas connivencias buscadas.

Es curioso leer, a propósito de la danza en España, el testimonio de una viajera francesa, la famosa Condesa Mme. d'Aulnoy.⁷⁹⁷ Ingeniosa, mordaz y maledicente en ocasiones dice de las españolas que tienen interés para nuestra intención. Cuenta en su conocido relato, (formalmente son unas cartas de relación) la impresión que le produce el famoso baile de la zarabanda. Aquí habla bien de las bailarinas de danza española en una representación a la que asistió en Vitoria:

“Les comédiennes avoient des Castagnettes et un petit Chapeau sur la tête ; c'est la coutume quand elles dansent ; et lorsque c'est la Sarabande il ne semble pas qu'elles marchent, tant elles coulent légèrement. Leur manière est toute différente de la nôtre : elles donnent trop de mouvement à leur bras, et passent souvent leurs mains sur leur Chapeau et sur leur Visage, avec une certaine grâce qui plaît assez ; elles jouent admirablement bien les castagnettes»⁷⁹⁸

⁷⁹⁶ MARIANA, Juan de. *Tratado contra los juegos públicos...* op. cit. Cap. XII. *Del baile y cantar llamado Zarabanda.*

⁷⁹⁷ AULNOY, Marie-Catherine Le Jumel de Berneville, Comtesse d'. (1650-1705) *Relation d'un voyage d'Espagne : où est exactement décrit l'état de la cour de ce royaume & de son gouvernement.* Nouvelle Edition. A Paris : chez Thomas Iolly, 1668. Biblioteca Nacional de España, Madrid, Sign.: M-BN, R/364. De esta edición parisina este parece un ejemplar único en España.

⁷⁹⁸ “Las comediantas llevaban castañuelas y un pequeño sombrero sobre la cabeza; esa es la costumbre cuando bailan; y cuando se trata de una Zarabanda no parece que ellas caminen sino que se deslizan ligeramente. Su manera es totalmente diferente a la nuestra: ellas dan demasiado movimiento a los brazos y a menudo pasan la mano sobre su sombrero y su cara, con una cierta gracia que place bastante, tocan admirablemente bien las castañuelas.” (Traducción del autor)

La vida de las actrices siempre fue aventurada, del triunfo (laurel de Apolo, que diría Lope de Vega) a la angustia de la detención preventiva, las multas, el acoso del estamento nobiliario, desde el hidalgo al grande de España, en cualquier momento un sobresalto, una agria pelea, una enfermedad que obliga a ensayar sustituciones. Tuvieron mejor perspectiva profesional y acomodo las mujeres que trabajaron en compañías estables, programadas en teatros madrileños durante buena parte de la temporada. Otras formaciones, aun tratándose de colectivos regularizados, estaban más en gira permanente que en plaza grande y seguían unas rutas, imprecisas por su trazado, de corrales de comedias que no pactan las fechas exactas de entrada para abaratar desplazamientos y practicar una economía de gestos, cuando no se puede precisar. Los contratos se cierran con cada alcaide de comedias en una notaría. Las fechas libres de una compañía se acomodan cuando surge la oportunidad de contratar, sin que la ruta guarde un correlato lógico en su trazado. La peor parte la llevan las mujeres que formaban parte de estas compañías ambulantes, cómicas de la legua, que trabajan sin contratos, a cambio del sustento o por la liberalidad del público, pero esto nunca debió de ser un asunto fácil de afrontar. En *el Viaje entretenido*, Agustín de Rojas centra su relato en los cómicos de la legua. Muestra las vicisitudes de las pequeñas compañías errantes, de ciudad en ciudad, de pueblo en pueblo, grupos inestables, que no pueden permanecer más de tres o cuatro días en el mismo lugar. La idea es llegar a una plaza grande en busca de un contrato, empleando para el desplazamiento un itinerario, que a veces requería semanas de recorrido en una sucesión de plazas y actuaciones. No es un viaje con un objetivo concreto, sino que se trata de recorrer un trayecto, a veces cumpliendo contratos y a veces en función del trabajo que pueda surgir, siguiendo la ruta de las casas de postas. Como los viajes requieren descansos y aprovisionamientos las giras se hacen inacabables. En cuanto a las compañías con licencia del rey, apenas son diez formaciones y luego se extienden hasta doce. Estas compañías reales viajan exclusivamente cuando están contratadas con ciertas garantías y si no fuera así, prefieren permanecer al paio en la villa y corte, esperando el turno que les han asignado para representación en los corrales madrileños en la programación de una temporada.

Cuando se trata de llegar rápido a un destino, para cumplir un contrato firmado, también las condiciones son durísimas, el trayecto es costoso y parece inacabable. Los transportes regulares no existen entonces y cuando los hubo eran excesivamente caros, los trayectos inseguros, expuestos a bandas de salteadores de caminos. Las mujeres por lo general viajaban a pie, pues la utilización de una montura por una señora no resultaba en principio adecuada por la posición a la jineta. Un carruaje es un lujo que no está al alcance de la mayoría. Un carromato es un espacio sumido en desorden, que no está preparado para albergar pasajeros lleva los efectos imprescindibles de utilería, vestuario y atrezo. En los momentos de un agotamiento extremo, hay situaciones críticas en las etapas especialmente complicadas por abruptas y distantes, en las que las damas no pueden seguir. A veces llegan exhaustas y derrotadas, sobre las espaldas de sus compadres para llegar hasta el refugio de una posada, ya bien cerrada la noche. Un lujo, al alcance de pocas actrices, era viajar desde luego despacio, pero sin excesivo desgaste, en el vaivén de una silla individual. La silla de mano es costosa y la tienen que llevar cuatro portadores, siempre que no resulten lesionados, al menos la viajera se libra del traqueteo del camino en el que las ruedas acusan el firme con surcos y agujeros. Los palanquines tiene la necesidad de parar y cambiar de hombro la carga y desde luego que necesitan comer, beber y sobre todo descansar. Sólo la mujer con el rango de primera actriz consumada y en una compañía de posibles, tenía el privilegio de conseguir la intimidad de una habitación individual en una posada en la casa de postas. Los actores, más acomodaticios y conformistas tenían que hacerse con un sitio en el suelo, al calor del fuego en la cocina o en el pajar si el buen tiempo lo permitía. Como los ingresos por lo general eran modestos, o irrisorios, incluso en una compañía teatral renombrada, se vivía al día, sabiendo que con estar vivos es suficiente, bastante miserablemente y conscientes de que la comedia es una escuela de sinsabores que a veces el público repara por un momento.

Las compañías grandes, que disponían de licencia real para ejercer, son las llamadas compañías oficiales. Son empresas familiares, con tradición en la profesión, mejor relacionadas con la estructura de contratación de los hospitales que gestionan los corrales. Podían permitirse viajar con un poco más de confort, alquilando burros para el transporte de las mujeres. Las actrices de cierto

renombre viajaban en carros con el atrezo de la compañía, o al pescante con el conductor del carro, si el tiempo acompañaba. En 1623 Juan Vázquez y su mujer Francisca de Torres, exigen por contrato tres monturas para no tener que viajar encima de los carros cargados de equipajes y así llegan antes a las casas de postas para descansar, mientras esperan el arribo de sus baúles y artefactos escénicos. Un lujo extremo para una compañía, nada importa pese al polvo del camino, es disponer de caballos de repuesto en las casas de postas (cada siete leguas) podrán descansar, asearse y dormir y a salvo de salteadores de caminos. Un trayecto que debe cumplirse, sino hay grave y mayor contratiempo, desde que sale el sol hasta el anochecer. Desde Madrid a Valencia, por decir de un trayecto frecuente para la gente del teatro en el siglo XVII y marchando en carruajes, son por lo menos siete jornadas, con sus días y sus noches y a razón de seis o siete leguas diarias de media, en busca de la siguiente casa de postas para tomar un respiro.

Las condiciones del trabajo de los actores y actrices eran desfavorables para todos. Deben asumir el hecho el programa artístico estaba sobrecargado de tareas de responsabilidad personal. Cada intérprete asume el doblete y si fuera preciso el triplete de personajes y múltiples cometidos de apoyo en la preparación y en el desarrollo de cada función. El esfuerzo por mantener la tensión de una compañía en momentos culminantes del trabajo es de un exigencia personal que implica una penosidad que al público le resulta ajena. Si no es igualitario, cuanto menos es equitativo en la dedicación, porque todos trabajan con denuedo, hombres y mujeres. Los actores cambian las tramoyas y telones en servicio de función, cuando sus personajes están fuera de escena. Las mujeres se centran en el vestuario y la utilería, con la preparación de la pasada correlativa de elementos de atrezo, y en el servicio de escena en unos improvisados camerinos de transformación que acortan los tiempos de transiciones.

La profesión de actriz comporta aparejada la virtud de la paciencia, para soportar muchos inconvenientes, superarlos con dignidad es una tarea titánica. Juan de Zabaleta nos cuenta en *El día de fiesta por la tarde*, el caso de una actriz. Asustada, por el miedo escénico, coaccionada por el trance de ser silbada y abucheada durante la representación, es por esto por lo que transige con el acoso del exaltado público masculino. Así se ve obligada a soportar en su alojamiento,

abierto al público, las impertinencias de un espectador cualquiera. Esto es caso frecuente y acontece, a pesar de que, desde 1608 una disposición gubernamental prohíbe a los hombres entrar en los vestuarios de las actrices para increparlas. La entrada en los vestuarios está reiteradamente prohibida, a menos que fueran sus maridos o parientes próximos. Un sector reconocible del público intimida a los intervinientes, especialmente a las actrices. Sus reacciones son temibles, es la gente ubicada en el patio del corral, que has disputado la entrada, no tienen sillas, y están a cielo abierto, altaneros, donde permanecen en corros de pie. Son los llamados mosqueteros, de quienes en otro capítulo dijimos algo su propensión a no pagar la entrada. La infantería del rey, considera que no debe pagar por nada en España, pues para eso han luchado. Las fuentes se refieren a ellos en el teatro y son llamados gente del bronce, que atestiguaban su enfado haciendo tanto ruido, destruyendo el posible seguimiento de la representación, excitados como un ejército listo para entrar en acción, siempre provistos de cualquier tipo de aparejo o de artefacto metálico para intimidar.

Teresa de Manzanares, en un texto que podemos considerar auto biografía cuenta la peripecia de su carrera como comediante. Este relato es un valioso documento para el conocimiento de las condiciones del teatro de la época, se queja del acoso de sus admiradores masculinos. La profesión de actriz supone caer en desgracia a ojos de los contemporáneos. Así lo comprobamos juzgando la forma en que Teresa de Manzanares es repudiada por la familia de su difundo marido, a resultas de un encuentro tan fortuito como inoportuno, con un antiguo compañero de profesión que reconoce en ella una antigua amistad y camaradería. Miguel de Cervantes escribe en su novela *Persiles y Segismunda* y anota calificativos tales como: grave, risueña, razonable, espiritual y extremadamente honrada, para referirse a una intérprete, cualidades que encajan con cierta dificultad en una bella actriz por la actitud del público. Entretanto, volvemos con la viajera francesa, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, más conocida en el siglo como la condesa d'Aulnoy.⁷⁹⁹ En su libro del viaje por España, donde

⁷⁹⁹ Cfr. AULNOY, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville baronne d' (1650-1705) *La Condesa de Aulnoy : memorias de la corte de España* / M. Carette ; versión castellana por Francisca A. de la Barella Paris: Librería Paul Olendorff, [s.a.] (Imprenta Philippe Renouard) IX, 302 págs. Las versiones en castellano del famoso libro del viaje a España de la Condesa d'Aulnoy difieren. En el libro original, en lengua francesa, la estructura del relato es la de una serie de cartas que, todavía inmersa en la peripecia del periplo por España. La condesa d'Aulnoy aparenta mandar las cartas

describe su periplo, da verdadera rienda suelta y sin tapujos a su espíritu de clase. Las actrices resultan atacadas y vilipendiadas por la prosa acerada de la condesa.⁸⁰⁰ Juzga con severidad a las comediantas, cuando anota con malignidad la popularidad de la que gozan, en lo que ella considera una categoría de mujeres deplorable. Las tacha de derrochadoras, dice que provocan un reguero de muertes por los duelos y las equipara —a todas sin exclusión— a la categoría de amantes mantenidas de un señor notable, o lo que es peor de varios. Su actitud contra las comediantas no tiene parangón con el caso de los actores, y en el caso de las mujeres no puede ocultar su absoluto desprecio. Pero también debemos añadir, en su descargo, que la viajera francesa no logra entender, ni se maneja con soltura en el atribulado concepto del honor, que invade la escena española como un prisma moral, que es de atención primordial en el patio de los corrales de comedias:

“On peut dire que les Comédiennes sont adorées dans cette Cour. Il n’y en a aucune quine soit la maîtresse d’un fort grand Seigneur, et pour laquelle il ne se soit fait plusieurs combats, où il y a eu bien des gens tuez. Je ne çais pas e qu’elles disent si joli; mais en vérité ce sont les plus vilaines carcasses du monde. Elles font une dépense effroïable, et l’on laisseroit plutôt périr toute sa maison de faim et de soif que de souffrir qu’une gueuse de Comédienne manquât de choses les plues superfluës.»⁸⁰¹

a Francia a un interlocutor. Los traductores españoles parece que se muestran incómodos con lo que ella dice. En sentido contrario, alguno se muestra complicado con las críticas y quieren poner excesivo énfasis en el atraso de nuestras costumbres. Es por esta razón, por lo que el libro de la condesa d’Aulnoy, con varias ediciones castellanas, es un despropósito de interpretaciones varias. Razón principal por la que hemos optado, partiendo de la edición francesa de 1688, por una traducción propia en aquellos fragmentos que centran nuestro interés. En cada época se han suavizado, o en sentido contrario se cargan las tintas, al traducir los calificativos que emplea Madame d’Aulnoy. Las versiones en castellano parecen hechas en cada tiempo cargando las tintas para un propósito distinto, señalar nuestro atraso secular, o reafirmar nuestra idiosincrasia. Incurriendo así todos en distorsión, asumida por el hecho de tratarse de una extranjera que no nos comprende. Acercar o por el contrario distanciar, el punto de vista de una dama francesa sobre España en el siglo XVII. Con las actrices se despacha a gusto contra ellas y no puede superar su propia misoginia, puesta al servicio de la clase dominante de la que ella forma parte. (Nota del autor)

⁸⁰⁰ AULNOY, Marie-Catherine Le Jumel de Berneville, Comtesse d'. (1650-1705) *Histoire nouvelle de la cour d’Espagne / par l’auteur des memoires & voyage d’Espagne*. A la Haye: chez Jean Alberts, 1692. [8], 464 p. ; 12°. Biblioteca Nacional de España, Madrid. Sign. M-BN, 3/57828 y M-BN, 2/67854. De esta edición francesa en La Haya en vida de la autora, encontramos sólo dos ejemplares en la Biblioteca Nacional.

⁸⁰¹ “Se puede decir que las comediantas son adoradas en esta corte. No hay ninguna que no sea amante de un gran señor, y por la que no se hayan llevado a cabo varios duelos, donde haya habido muertos. Yo no sé lo que dicen ellas que es tan bonito, pero en realidad se trata de las más villanas carcamales del mundo. Hacen un dispendio espantoso, y dejarían perecer a toda su casa de hambre y de sed, antes que sufrir ellas, como golfas comediantas, la falta de las cosas más superfluas.” (Traducción del autor)

No está de más adelantar alguna idea sobre la forma de presentarse ante los espectadores. El hecho de que el vestuario de los actores y las actrices eran accesibles y del agrado del público, para favorecer la belleza y la libertad de entretener y ocasionando el tono propio de la intriga de cada escena, o supone que fuese un asunto únicamente de dinero. Una Pragmática Real vino a prohibir este estado de las cosas y poner orden en los escotes, los bajos de las faldas y las prendas adecuadas con gran preocupación por la basquiña. Además los actores y las actrices estaban a menudo relegados de la movilidad social, que con frecuencia proceden de los bajos fondos de la sociedad. Con sus más y sus menos, todos los aguerridos personajes de la novela picaresca pasan una parte de su accidentada y turbulenta vida en torno al mundo del teatro. Las bromas triviales en escena y el escarnio fuera de la escena, hacían insoportable la vida de una mujer honrada en medio de la vida azarosa del teatro.

En cuando al travestismo ritual el tema, al que se conoce como “la mujer vestida de hombre” fue un caso extremo terminantemente prohibido sin reservas. El travestismo de las mujeres parece ser algo del total agrado del público de la época, al que le parece estar ante un imaginario delirante, con una situación de teatralidad extrema que se muestra ante sus ojos de manera impensable fuera de ese contexto. En primer lugar, porque les parecía una situación excitante para los hombres y divertida para las mujeres por la ruptura de la norma de conducta que conlleva. Habitados al misterio que envolvía en general todo lo relacionado con las mujeres la aparición de la actriz con el cabello recogido, sin capuchas, tocados, ni pañuelos. Enseñando el rostro con atrevimiento varonil se destruye el natural recato con el que a diario las mujeres se conducen. Un ejemplo de destrucción del misterio femenino serían los velos, que cubrían el rostro de las mujeres en la calle, en la iglesia y también en el escenario. El rostro es pues en buena medida algo imaginado y en parte adivinado. La verdadera presencia del rostro, en todo su esplendor, nunca era desvelado ante extraños fuera del ámbito estrictamente familiar. Esto despertaba la curiosidad innata de los hombres y su aparición en escena es la ruptura de un código de moralidad primario. Por otra parte, el travestismo escénico introducía en el imaginario sexual un elemento escandaloso y perverso en una sociedad ya de por sí tan depravada. Como hemos visto, no era

algo tan extraño que un personaje masculino, al que el público adivina por la voz y por la trama que es una mujer, o porque el/ella así se lo indica al público, se pudiera enamorar de una persona de su mismo pretendido sexo. Esta atrevida ficción era llevada hasta sus últimas consecuencias al desarrollar el equívoco en la trama. Así se daba continuidad hasta los confines del matrimonio, en los que el espectador queda turbado ante la perspectiva de encontrarse en la intimidad como el verdadero sexo del personaje. Parece ser que los contemporáneos no se sorprendían del recurso reiterado. Ni les desagradaba las situaciones escabrosas, antes bien al contrario, al público, entusiasmado le parecía esta una expectativa inquietante y prometedora. Debemos aclarar que no eran tan sólo temas propios del teatro, sino que asimismo se encontraban en la novela, incluso en un autor fecundo, de moralidad probada como Miguel de Cervantes.

En el temprano *Tratado de las comedias en el qual se declara si son lícitas* (Barcelona, 1613) un predicador jesuita, el padre Juan Ferrer, que se presenta con el seudónimo de Fructuoso Bisbe i Vidal. Se muestra muy hostil al teatro y en particular contra las actrices, aduce que el travestismo ha penetrado en la vida real, hasta tal punto el teatro está corrompiendo las costumbres, según las palabras del autor, que algunas mujeres de este tiempo se visten de hombre para tener aventuras nocturnas, protegidas por criados y sin que nadie moleste o importune, logran ponerse al alcance de un mundo desconocido y vedado para las mujeres, lo cual es una verdadera corrupción y un libertinaje intolerable. El travestismo en el teatro se defendió como pudo, pero no se autorizó y queda vetado un Decreto de 1600 que se incumple reiteradamente. Otras medidas impuesta en 1608 y 1615, confirmaron esta prohibición, lo que quiere decir que se reitera porque se incumple la norma sin paliativos. En 1646 fue de nuevo defendido y en 1653 una nueva disposición que contenía algunas restricciones curiosas para aquellos casos en los que esta costumbre fuese absolutamente indispensable para la representación, determinó:

“... que ninguna mujer pueda salir al teatro de hábito de hombre, y que si hubiere de ser preciso para la representación que hagan estos papeles, sea con trage tan ajustado y modesto, que de ninguna manera se les descubran las piernas ni los pies, sino que esto esté siempre cubierto con los vestidos o trages, que ordinariamente usan o con alguna sotana de manera que solo se diferencie el trage de la cintura arriba.”

De conformidad con la reiterada normativa restrictiva de este recurso al travestismo escénico, tan empleado por los dramaturgos, Lope de Vega en su archi famoso *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo...*⁸⁰² hace reflexionar al actor sobre la técnica de la actuación y si tiene dudas sobre cómo hacerlo debe pensar en guardar el decoro a las mujeres. En la manera de afrontar su papel a las actrices el consejo de acordarse de su sexo; si ellas se travisten, que se proceda con recato para que se les perdone la osadía, porque según dice el travestismo gusta mucho al público, pero es una provocación:

“Pregúntese y respóndase a sí mismo,
Y si formare quejas, siempre guarde
El divino decoro a las mujeres.
Las damas no desdigan de su nombre
y si mudaren trage, sea de modo
que pueda perdonarse, porque suele
el disfraz varonil agradar mucho.”

El *monstruo de la naturaleza* nos ha legado en su preceptiva poética varias reglas que luego no cumple. En su biografía tenemos ejemplos de virtud que él mismo ha seguido, ni de lejos. El caso de la mujer con ropas de galán no se podía desaprovechar. Es por esto por lo que infiere a sus damas tracistas, este recurso prohibido y al tiempo tan frecuente como atractivo en sus comedias. Vemos que llama al actor a guardar el decoro con las mujeres y para la actriz recomienda la contención, para no hacer más grande el desafío. Quizás son matices, pero el decoro es una valoración subjetiva que depende mucho del grado de tolerancia del espectador. Mayor preocupación presenta el fénix por las consecuencias de los excesos potenciales de la mujer varonil, que por la forma concreta de abordar los galanes su aproximación de enamorado al personaje. El decoro es un concepto

⁸⁰² VEGA CARPIO, Lope de. (1562-1635) *Arte nuevo de hacer Comedias en este tiempo. Dirigidas a la Academia de Madrid. En Rimas de Lope de Vega Carpio: Aora de nuevo añadidos con el Nuevo arte de hazer comedias. :En Madrid: por Alonso Martin : a costa de Alonso Pérez... 1609.* *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo / por Lope de Vega Carpio:* En Madrid: por la viuda de Alonso Martin, 1621. Biblioteca Histórica Municipal Madrid. Sign. M-BHM, I/227. En 1621 aparece esta edición suelta en la misma imprenta que la primera edición de 1609, ahora regentada por la viuda de Alonso Martín. La *suelta* queda algo desangelada, con sus escasas 20 páginas. En lo sucesivo aparece publicado muchas veces como en la primera edición como un anexo a la *Rimas* de Lope de Vega. De esta edición se conservan tres escasos ejemplares, la referida de la Biblioteca Municipal de Madrid, un segundo ejemplar: Monasterio de San Juan de Poyo, PP. Mercedarios (Pontevedra) Sign. PO-PO-SJP, R.S.8-5-31. Un tercer ejemplar en la Biblioteca Nacional de España, Madrid. Sign. R/35.771. Madrid. Ya dijimos al hablar de la materialidad del objeto libro, lo complicado que resulta perdurar al folleto cuando un texto no está integrado en la mejor preservación de la tapara dura y la encuadernación de un volumen. (Nota del autor)

amplio y genérico y difícil de conceptuar su opuesta la torpeza. Esta utilización del recurso a la mujer vestida de hombre, en Lope de Vega, se atribuye a sus amores. Con el legítimo deseo de agradar al público de la comedia y buscando la pujanza comercial, aprovecha la ocasión para dotar el repertorio de una eximia actriz con un instrumento de seducción. Así decide cultivar el amor con la célebre Micaela de Luján, que descifraba en escena estos papeles de hombre con una gran resolución y vivacidad. Estudiando el cometido atribuido en escena a la dama joven tenemos algunas evidencias. Al seguir el proceso de recreación de los personajes vemos el gran impacto de este cambio de personalidad, que no sólo se manifiesta en todos a los autores de comedias del gran siglo, sino que también tiene cabida en la novela.

Los bailes en escena se rebrotan con fuerza y hacia 1647 y en adelante ya son una parte ineludible en un programa. El *auctor* Ortíz se queja del carácter lascivo de estos bailes, así como del gran número de compañías, había más o menos una cuarenta, con más de mil actores profesionales, funcionando mal que bien, cuando las compañías autorizadas con licencia del rey no pasan de ser doce. Estaban compuestas por elementos dispares. En 1644 las representaciones se prohíben por causa del luto por la muerte de la reina Isabel, que sume un una depresión al rey. En 1646 muere súbitamente de viruelas en Zaragoza el príncipe de Asturias Baltasar Carlos. A pesar de ello, se solicita con dictámenes procedentes de todas partes el restablecimiento de las representaciones, pero el impacto sobre el rey es profundo. El Consejo de Castilla, consultado, formula las siguientes condiciones: exige la supresión de los guardainfantes, del escote pronunciado y el peinado demasiado moderno de las actrices, permitiendo únicamente los que están a la moda en la corte. Condena el travestismo de la mujer y prohíbe el baile entre le acto segundo y tercera de la comedia y las canciones licenciosas. Además el Consejo ordena que ninguna mujer soltera sea admitida sobre la escena, y que las compañías no acepten más que comediantas de buena reputación. Los vestuarios, que son a modo de camerinos, sólo serán accesibles a los miembros de las compañías, además no se permite a los caballeros importantes visitar más de una vez a la misma actriz.

Estas medidas no eran superfluas. En el reinado de Felipe IV el estado de las cosas llegaba a ser escandaloso y el atrevimiento en los escenarios era motivo de indignación de los moralistas como nunca en España se había conocido. Las ventanas enrejadas de las casas circundantes con vistas al corral de comedias, daban acceso al desarrollo de la representación. Las casas del corral obtienen una visual al patio y gradas del recinto. Era en estas balconadas traseras donde tenían lugar intrigas, pues era allí donde los cortesanos acudían a las representaciones, pero también allí surgían duelos, peleas sangrientas y deudas de honor, y con frecuencia, con los afectos y desamores había una actriz de por medio.

Felipe IV daba mucho ejemplo en esta materia de seducción forzada a sus cortesanos, por sus célebres amores con la actriz María Calderón, conocida por el apelativo de la Calderona, y por mal nombre Marizápalos. Las crónicas dicen que era de belleza mediocre, pero con gran capacidad de fascinación y vivacidad en la escena. Así es como siempre ha ocurrido con las grandes actrices, parece que fuera de la escena es imposible imaginar su potencia escénica. Y luego cuando las ves, quedas prendado. María Calderón tenía una gracia especial en la actuación y una voz dulce y cautivadora, que en una actriz de teatro es una virtud innata para poder conquistar al público.

Es un asunto conocido la atribución a la célebre Josepa Vaca, esposa del actor Juan de Morales, de una fama quizás inmerecida de adúltera. Era cortejada por gran número de señores principales, entre los cuales no se contaban, cuanto menos, cuatro Duques, lo que dicen las crónicas en detrimento de su moralidad y de su buen nombre. Su reputación comenzó a ser cuestionada y sufrió duros ataques en pasquines colocados en lugares estratégicos en las paredes de Madrid, quizás provenientes del Conde de Villamediana, para difamar a la actriz por considerar lasciva y casquivana su actitud y todo por estar en el grupo de los que fueron rechazados por la gran actriz, junto con otros despechados. En *Estebanillo González*, un romance picaresco de 1646, el héroe cuenta sus recuerdos como criado —al servicio de una actriz— que ocupaba una posición social ascendente y tan importante como su inestable trabajo le permitía. La vida en su residencia y en la posada en tiempos de las giras, era habitual sufrir a un tropel de gente encendida que pretendía a la actriz. Refiere que las estancias siempre estaban

ocupadas, el patio lleno de pretendientes, parecía la sala de Chancillerías esperando audiencia y al tiempo una lonja de mercaderes en la que se cerraban tratos, pero este relato desprende una actitud misógina hacia el personaje de la actriz. Parece esto una exageración, porque el relato describe que siempre estaba la posada llena de las visitas comprometedoras y andaban por allí gente sobrada de letras y de memoriales a la corona (así lo refiere en el Capítulo IV).

El gobierno de la monarquía se esforzaba en poner freno a la inmoralidad creciente en el teatro, empleando decretos para limitar la libertad de la farándula. Ya en 1588 se elevó una denuncia en el Tribunal del Santo Oficio. Los calificadores entran en aplicar una sanción penal y optan por entrometerse sin tapujos en la vida privada de los actores de una compañía profesional. Así fue cuando el Tribunal del Santo Oficio de Valencia, decide la apertura de un proceso contra la célebre actriz de la comedia Magdalena Osorio, por causa de su concubinato público y notorio con un actor de su propia compañía. El escándalo ocasionado no quedó sin castigo. Del mismo modo el ayuntamiento de Madrid en 1614 y pese a que ignoramos la razón por la que se decide a intervenir con rigor, exigió que las actrices María de los Ángeles y Mariana de Hervías (hermanas) sean despedidas de la compañía de Baltasar Pinedo y que para ello debían ser reemplazadas por otras dos actrices.

SERMÓN DE LAS COMEDIAS, AVE MARÍA

RESPUESTA A UNA CONSULTA SOBRE SI SON LÍCITAS LAS COMEDIAS QUE SE USAN EN ESPAÑA. DALA CON UN SERMÓN que predicó de la materia el doctor D. Luis Crespí de Borja presbítero de la Congregación de San Felipe Neri, Arcediano de Morviedro y pavorde de la santa iglesia metropolitana de Valencia, catedrático de prima teología y examinador della en la universidad de la misma ciudad, calificador del Santo Oficio y examinador sinodal...

LUIS CRESPI DE BORJA

Estudio introductorio y edición crítica

Capítulo 4
EL SERMÓN DE LAS COMEDIAS. ESTUDIO INTRODUCTORIO

4.1. CONTRA LA DELECTACIÓN VENÉREA. LA AUTORÍA,
EL CONTEXTO Y LAS CARACTERÍSTICAS DEL SERMÓN

“Por todas estas, y otras muchas razones, era el venerable D. Luis una saeta encendida contra este venenoso contagio de la ociosidad y juventud cristiana, entrañado en la representación de comedias. Reprendíalas en el púlpito, afeábalas con razones fortísimas, mostrándose siempre capital enemigo de estos perniciosos divertimentos.”

Fray Tomás de la Resurrección, *Vida del venerable y apostólico prelado... D. Luis Crespí de Borja*. Capítulo XLI. Valencia, 1676.

a) Nota biográfica sobre la figura de Luis Crespí

Figura de afinado aspecto, descrito como un hombre atildado y elegante, culto y hábil conversador, perteneció a una importante familia valenciana, los Crespí de Valldaura que, liderados por su hermano Cristóbal, se convierten en un linaje emergente, implicado en el gobierno de la monarquía desde el Consejo de Aragón.⁸⁰³ Luis Crespí logró construir un perfil político relevante, que alcanzó su mayor cota al final de su vida con la importante embajada en Roma para dilucidar sobre el negocio de la Inmaculada. La presencia de Luis Crespí, que cambia su segundo apellido, Valldaura por Borja, es relevante en los acontecimientos valencianos ya desde 1641, cuando viaja por primera vez a Roma por las disputas de las pavordías y su vida pública en la ciudad en la que nació se interrumpe bruscamente en 1652, cuando se marcha con su ineludible nombramiento de obispo a Orihuela. Su figura y su importancia que no había tenido la atención necesaria, a pesar de su relevancia, ha sido actualizada recientemente, gracias a sucesivos estudios de Emilio Callado.⁸⁰⁴ Luis Crespí tenía un magnetismo

⁸⁰³ Cfr. CALLADO ESTELA, Emilio. “Una familia valenciana en el gobierno de la Monarquía Católica: los Crespí de Valldaura y Brizuela”, en: *¿Decadencia o reconfiguración?: las monarquías de España y Portugal en el cambio de siglo (1640-1724)* Coord. por José Martínez Millán, Félix Labrador Arroyo, Filipa María. Valido-Viegas de Paula-Soares, Ediciones Polifemo, Madrid, 2017, págs. 115-137.

⁸⁰⁴ Cfr. CALLADO ESTELA, Emilio (2009), “Don Luís Crespí de Borja, capitán triunfador en los ejércitos reales de la emperatriz del cielo y tierra concebida sin la original culpa...” en:

atrayerente, era una persona tenaz, con destrezas notables, destacaba su capacidad para desarrollar la escritura con una gran diversidad temática. En todo aquello que se decidió emprender sabía la importancia de la propagación de las ideas para obtener el resultado que pretendía y por esto refrendaba su posicionamiento con un libro o un folleto, previo a su intervención personal o de forma coetánea. Era una forma efectiva de poner el realce necesario a su mediación –con la propagación adecuada– y así conseguía fijar su criterio con un acicate que sabía necesario. En este sentido es un publicista. Disponía de una estrategia editorial ante cualquier asunto que requería de su intervención. Siempre que el tema fuese merecedor de su interés, como para destinar esfuerzos personales, Crespí se preparaba y escribía documentando su posición. Cuando lo hizo siempre intervino con gran pasión y denuedo. Ejemplo de esta forma de hacer lo tenemos en el importante asunto de la autorización para que los oratorianos puedan establecerse y que debe gestionar la sede metropolitana. Cuando decide implicarse en la fundación de la primera casa de la Congregación en España, primero traduce al castellano la biografía del fundador del Oratorio en Roma, San Felipe Neri, cuya hagiografía había sido escrita por Pietro Giacomo Bacci y publicada en Roma en 1622, con motivo de la reciente canonización del Santo. Crespí la difunde en España con una traducción del toscano que tuvo fortuna.⁸⁰⁵

Luis Crespí nunca tuvo la vocación propia de un predicador profesional. Predicó en algunos periodos y lo hacía con una frecuencia intermitente. Utilizaba

Valencianos en la Historia de la Iglesia, Callado Estela, Emilio (coord.), Valencia, Universidad Cardenal Herrera-CEU, t. III, págs. 14-101.

⁸⁰⁵ Vid. BACCI, Pietro Giacomo (C.O.) (nacido. ca. 1575) Crespí DE BORJA, Luis (C.O.) (trad.) *Vida de San Felipe Neri..., fundador de la Congregacion del Oratorio recogida de los processos de su canonizacion por Pedro Iayme Bachi..., de la Congregacion del Oratorio; traduzida de italiano en español por... Luis Crespí de Borja..., de la Congregacion del Oratorio; dala a la estampa la Congregacion del Oratorio de Valencia*. En Valencia: en casa de los herederos. de Chrysostomo. Garriz, por Bernardo Nogués...: véndese en casa de Benito Durànd, 1651. [16], 313, [22] p. ; 4º. Crespí de Borja, Luis (C.O.) (1607-1663), trad. Duran, Benito, ed. Nogués, Bernardo (fl. 1642-1662), imp. Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Sign. V-BVAL, XVII-232. Ex-libris de Nicolau Primitiu. Crespí tuvo fortuna con la traducción de este libro, publicado en 1651. Tres ejemplares adicionales están disponibles en el ámbito valenciano. En la Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. En la Biblioteca Rico, en Castalla (Alicante) Sign. A-CA-BR, 130 en Biblioteca Pública del Estado en Castellón. Sign. V-BU, Y-26/129. La biografía de San Felipe Neri traducida por Crespí es un libro afortunado, que le mantiene en el recuerdo, años después de su muerte, acaecida en 1663. La vida del fundador fue reeditada en 1673, a expensas de la congregación del Oratorio en Valencia. En 1730 de nuevo aparece, a expensas de un devoto de la congregación en Barcelona. En 1734 publica esta biografía Francisco Asencio, librero de Madrid. Entendió este editor que había demanda de este libro, detectada a resultas de la edición de Barcelona (Nota del Autor)

sus habilidades oratorias (innatas) como una tarjeta de presentación. Esta práctica le servía para demostrar su caudal de conocimientos, aprovechar el lucimiento que implica poseer la necesaria facundia para hablar en público (diversas fuentes afirman que estaba dotado de gran elocuencia) y darse a conocer cuando irrumpía en un nuevo contexto. Lo hizo en Valencia en su etapa de catedrático de Teología. En Roma predicó en las dos estancias con ocasión de los pleitos contra los canónigos por la pavordías y en que las que fue enviado en representación de la Universidad de Valencia. Lo hizo en Orihuela y en Plasencia, las dos sedes en la que ejerció su pontificado como obispo. También predicó algunos sermones escogidos en Madrid, cuando esperaba instrucciones para asumir la embajada inmaculista a Roma que le encomienda Felipe IV.

Luis Crespí de Borja fue un presbítero oratoriano y predicador por una decisión propia. Su interés por la predicación es una vocación de componente ocasional y es así por la publicación del Sermón de las Comedias, con ocasión de la Junta de Teólogos de 1649. Es el polemista inevitable de este encuentro y desde luego el gran protagonista de la controversia valenciana sobre el teatro en el trienio de la gran prohibición del teatro (1646-1649). Asume la función de liderazgo en el reducido grupo de personas que no asumen la importancia de la financiación del Hospital General y mantienen una posición inalterable. Para Crespí y los que le secundan la aportación de la Olivera al dispensario es mínima y con esta excusa se está cometiendo sacrilegio en los corrales. La disputa le sirve a Crespí como un acicate de su interesante y relevante carrera eclesiástica. En 1649 está en el momento de madurez oportuno para lograr una sede episcopal. Esta expectativa es, entre otras cosas, un estado de opinión generalizado, al que su biógrafo Tomás de la Resurrección llama “el candelero de la prelatra”, un momento favorable de correlación de fuerzas para obtener un nombramiento que hay que coger presto, ya que puede desvanecerse. Con estos posicionamientos radicales Luis Crespí de Borja fracasa, en primer término, cuando fue postulado por los sectores más conservadores y radicales de la Iglesia valenciana. Era una candidatura demasiado temprana, para un joven Arcediano de Murviedro, que era el puesto con el que el Vaticano premia su estancia en Roma por el pleito de las pavordías. Y era forzar el escalafón especialmente contra corriente. Pese a estar dirigida la maniobra por su hermano Cristóbal Crespí de Valldaura, una

figura emergente en el Consejo de Aragón. Primero obispo, luego ya serás arzobispo, pero nunca llegó. El intento de alcanzar la mitra valenciana, en favor de Luis Crespí, a la muerte del arzobispo de Valencia Fray Isidoro Aliaga, resulta vano e infructuoso. La corona no quiere obispos valencianos en Valencia, ni obispos catalanes en Cataluña, ni aragoneses en Aragón. Después de superar la polémica sobre el teatro, mal que bien y pese a la derrota, parece que el presbítero oratoriano ha logrado llamar la atención del Consejo de Castilla, y lo que es mejor de su majestad católica, siempre bajo los auspicios de su hermano Cristóbal y a la segunda oportunidad de una sede vacante le indican que va a ser nombrado obispo de Orihuela. En compensación a sus desvelos por la fe resultaría nombrado para regir la sede orcelitana. Tomó posesión del obispado el 3 de febrero de 1652, a pesar de varios enconados rechazos al nombramiento por escrito, en cartas revestidas de una innecesaria modestia. Estas misivas, cruzadas entre el rey Felipe IV y D. Cristóbal Crespí y entre el vicescanciller y su hermano D. Luis Crespí, parece que ocultan que se ha ofendido el orgullo del oratoriano, por la falta de entidad de la diócesis sufragánea encomendada. En vista de que no acepta la designación y lo hace intentando el rechazo en tres cartas de objeciones consecutivas, tuvo que cortar de raíz la incómoda situación su hermano, con cierta brusquedad y le obliga para que acepte y para no despreciar la voluntad del rey. En este momento Crespí, altivo y arrogante, parecía haber olvidado que estaba encuadrado en el rango del estamento eclesiástico que correspondía a su posición, pero al servicio de una monarquía absoluta.

La decisión de publicar el Sermón de las Comedias justo antes de la convocatoria de los teólogos valencianos, coincide con un momento personal complicado de gestionar para el doctor Crespí. Intenta en este periodo lograr la autorización definitiva del arzobispado para establecer en la ciudad de Valencia la primera casa de la Congregación del Oratorio en España y sin embargo se presenta beligerante ante la Junta con este sermón impreso, de manera premeditada adopta una actitud conflictiva, ante insignes representantes de la iglesia valenciana y de las órdenes religiosas, decidiendo mostrarse con una postura belicosa. Para tratarse de un eclesiástico preparado, con un perfil diplomático, no se entienden las motivaciones que le impulsan a exteriorizar una retórica tan agresiva, con una perspectiva y posicionamiento del tema que plantea

una ruptura de manera tan intransigente. En realidad Luis Crespí era un negociador notable, cuando quería, y dúctil cuando la ocasión lo precisa. Supo manejar los tiempos. Acudió en tres ocasiones a lo largo de su vida a Roma, siempre para negociar y representar por cuenta de terceros. Es así como sabe y se espera debe actuar en los entresijos de la curia vaticana con las debidas cautelas. Pero en esta cuestión del teatro se remite a la ortodoxia y no quiere hacer política con las élites de la ciudad con una actitud corresponsable. De paso se enfrenta a las órdenes religiosas que conspiran para que no se otorgue autorización a la congregación del Oratorio y que la nueva orden no tenga cabida en la ciudad.

En abril de 1658 se estaba gestando el nombramiento de un nuevo arzobispo de Valencia, sede vacante, y Luis Crespí fue postulado por el virrey, por el Consejo de Aragón (con la abstención táctica de su hermano Cristóbal) y se llegaría a negociar la participación del valido D. Luis de Haro y Guzmán en la promoción de la candidatura, finalmente la elección recayó en el salmantino Martín López de Ontiveros. Luis Crespí fue valorado como un firme candidato y la corona decidió no presentarlo ante el pontífice por considerar (una vez más) el criterio restrictivo de la corona, que se aplica en el sentido de que no era conveniente que el nuevo arzobispo fuese un natural del Reino de Valencia. Acto seguido Luis Crespí sería nombrado obispo de Plasencia y como colofón a su carrera política, lograría ser el embajador extraordinario de Felipe IV en Roma para negociar la consecución del negocio de la Inmaculada Concepción de María.

Para este asunto el obispo Crespí lleva a término el tercer viaje a Roma, postrero, y exitoso en resultados como los anteriores, pero su trabajo y su estancia estuvo plagada de dificultades, acaba perdiendo la salud. Crespí ya no viaja para ventilar un pleito en una instancia vaticana, sino por una encomienda de Felipe IV y con rango de embajador extraordinario ante la Santa Sede. Sus interlocutores, amén del Pontífice, son los miembros de la Congregación de Ritos. Se trataba de sugerir, a través de los usos diplomáticos vaticanos pertinentes, un pronunciamiento favorable del vicario de Cristo, para poder avanzar en la autorización ritual y en la definición dogmática del culto a la Inmaculada Concepción. Su experiencia anterior en Roma supuso para Luis Crespí ventajas decisivas en las formas de proceder y en la gestión de los tiempos. La primera

ventaja, el hecho de conocer la lengua romance toscana, además de saber ubicarse en la urbe, entrar en contacto directo con los oratorianos genuinos de la Vallicella, la casa primigenia. Emplear los usos propios de la diplomacia vaticana, pero sobre cualquier otra consideración, resultaba una prerrogativa el hecho de conocer el entramado burocrático que envuelve a la Iglesia de Roma. Lo aprendido en los dos viajes anteriores le resultaría por tanto muy útil y oportuno. Oficia ahora de astuto embajador, paciente representante de España ante el Papa. Crespí tiene el encargo de conseguir una Bula, un pronunciamiento sobre la definición del culto de la Inmaculada Concepción y esa Bula pontificia adquiere carta de naturaleza cuando la firma Alejandro VII en 1662. De esto tenemos noticias por una serie de cartas de su santidad y de la majestad del rey católico Felipe IV.⁸⁰⁶

b) El contexto: la crisis del hospital y la boda del rey

La dedicatoria del sermón a los jurados de la ciudad de Valencia, es una ofrecimiento envenenado y lo que se pretende es que resulte incómoda para el Consell. Posiciona a Luis Crespí ante los jurados de antemano a la reunión prevista en San Juan del Hospital. D. Luis se lo dedica a los jurados con toda la intencionalidad política y se lo brinda a todos con sus nombres para llevarlos a un callejón sin salida. En realidad no es ningún homenaje, ni reconocimiento, como suele acontecer en las dedicatorias firmadas, sino que es una invectiva directa por intentar los jurados avanzar en la reapertura de la casa de comedias de la Olivera. Es este un desafío adicional que contiene una clara reconvención y es precisamente el sermón que nunca quisieron escuchar. Los jurados lo que querían en agosto de 1649 es un memorándum relevante de los teólogos para lograr la reapertura inmediata de la Olivera. El presbítero se representa a sí mismo y muy gustoso, en la posición beligerante en la que parecen encontrarse cómodos los oratorianos, contra las comedias. De forma provocativa se lo dedica

⁸⁰⁶ ALEJANDRO VII, Papa. (1599-1667) Crespí DE BORJA, Luis, et al. *Feliz suceso de la causa de la Inmaculada Concepción de María Santísima, conseguido a instancias del rey N.S. hechas en su real nombre por el excelentísimo señor D. Don Luis Crespí de Borja, obispo de Plasencia y su embajador por esta causa en Roma. Dase cuenta de las cartas de su santidad, y otras personas grandes, escritas al rey nuestro señor, y estimación grande, que ha hecho su majestad Dios le guarde de esta nueva. Con licencia*, En Valencia, por Gerónimo Vilagrassa, impresor de la ciudad, en la calle de las Barcas, año 1662. Valencia, Biblioteca Valenciana 'Nicolau Primitiu', Sign. XVIII/1396(5).

a los Ciutadans, cuando estos en realidad necesitan un discurso transaccional en favor de la comedia y plausible, en favor de la licitud y una actitud condescendiente, a oleada pestífera que ha azotado Valencia. Saben todos ellos: jurados, administradores y teólogos, que el máximo exponente del bando que repudia el teatro, en el que Valencia pasa por ser el verdadero *Norte de la poesía española...* es el poderoso jefe de los filipenses, a los que también en Valencia llaman los crispianos. Y ese enemigo declarado de la poesía dramática es el catedrático de Prima Teología D. Luis Crespí de Borja.

Siempre publicaba un texto clarificador oportuno, que servía de respaldo a su actuación y fijaba su posición pública sobre el particular. Varios años antes del conflicto sobre el teatro escribe Luis Crespí interesado, porque es uno de los catedráticos pavordes, sobre el tema de la defensa de las pavordías, una renta detraída al cabildo catedralicio y de la que debe sustentarse la retribución de las cátedras de teología de la Universidad. Y dando publicidad a su posicionamiento, tal como siempre hace en los asuntos de importancia escribe un tratado sobre las pavordías de febrero. Así publica en Roma su fundada opinión, que interesa como es natural a los que están concernidos en el asunto, a favor los catedráticos pavordes y en contra los canónigos. Este es un pleito institucional, Universidad vs Catedral, que en su día debió reportar un merecido prestigio y reconocimiento al vencedor. Crespí obtiene un triunfo de que reportan beneficios sus propios compañeros de claustro. Es una muestra de autoridad y prestigio intelectual ante la clase urbana de *ciutadans* que detentan el poder municipal. Queda claro que habiendo ganado los pleitos contra el cabildo los pavordes consolidaron las rentas de la pavordía de febrero, que garantizaban la percepción de sus salarios de catedráticos. El pleito se ganó y, como era de esperar, fue recurrido en instancia superior por los canónigos. Esto explica la necesidad de hacer no uno, sino dos viajes a Roma. La disputa incluía otras disputas sobre las preeminencias en el sitial durante las celebraciones en la catedral. Crespí ganó en las dos ocasiones y eso le convierte en una autoridad, cuya opinión sobre variados asuntos sería tenida en cuenta.

Es por estas razones que cuesta de entender, en una lectura apresurada, la brusquedad del discurso de Luis Crespí contra el teatro en 1649. Cuando se

conoce la biografía del personaje todavía es más desconcertante. Lo correcto hubiera sido refrendar la apertura del teatro. Aquí se embarca en un enfrentamiento con la opinión mayoritaria de la ciudad y saca la penúltima tentativa de rebeldía, descontando el episodio de su enconada resistencia ante el nombramiento por la prelatura oriolana, cuestión en la que tuvo que poner orden su hermano Cristóbal. La falta de tacto político y su forma visceral de proceder en este momento es algo extemporánea. La ciudad estuvo al borde del colapso con la peste, apenas dos años antes y en 1648 había sucumbido al menos un tercio de la población. Cuando quiso serlo, Crespí fue una persona habilidosa, sobrado de cualidades para la estrategia y acomodaticio cuando era necesario. Desde luego pudo ser correcto en lo político y no quiso. El rey estaba preparando sus esponsales en Navalcarnero y Don Luis pretendía que no hubiese fiestas en Valencia. Pronto se supo que en Madrid todo era una fiesta, con la entrada de Mariana de Austria. Su aspereza queda patente en el propio texto del Sermón de las Comedias, y en la *Retractación*. Su postura contra el teatro es invariable y comete un error de cálculo. Mayormente, lo que se necesita, es una postura transaccional. La ciudad le pide ayuda al estamento clerical para emitir un dictamen favorable al teatro ante la corona. Constituyen una fuente de autoridad colectiva —para un dictamen único— instituida con la finalidad de esgrimir un argumento con autoridad teológica. Lo creyeron oportuno para influir en la toma en consideración del asunto por el monarca, el valido y el Consejo de Aragón, competente en esta materia. Así esperaban los jurados poder influir en el necesario consentimiento previo a la reapertura. Felipe IV estaba ahora en perspectiva favorable hacia el levantamiento de la prohibición. Al contraer matrimonio en segundas nupcias con su sobrina las circunstancias cambiaban. Era el momento del cese efectivo de lutos y restricciones. La casa de la Olivera podría reabrir cuanto antes e intentar paliar algo el déficit de caja que sufría el Hospital General. No había ni alimentos en las despensas, ni fármacos en la botica para los ingresados.

Lo cierto es que cuando Crespí se decide a lanzar sin contemplaciones este ataque furibundo contra las comedias el momento político es inoportuno. Tanta severidad y combate feroz contra la diversión, cuando la peste en Valencia y los lutos reales han pasado ya, causando estragos en vidas y en la economía de una

ciudad, maltrecha y sin recursos. El rey se ha casado con Mariana de Austria, se produce una entrada triunfal en la corte, con grandes festejos, juegos públicos y teatro en las calles con amplio despliegue de arquitectura efímera. La prohibición se tambalea y se ha decidido que es mejor levantar la mano. Madrid estuvo sumergida en fiestas y en la postrimería del verano de 1649 era inevitable el levantamiento de la prohibición del teatro en Valencia. La corte, y con ella la villa de Madrid al completo, estuvieron todos volcados en tratar de impresionar a la nueva consorte de Felipe IV, que suplía al difunto príncipe de Asturias, el infante Baltasar Carlos, en lo que pudo ser una boda con su prima, y que acabó en este matrimonio del rey con su sobrina. Era la esperanza para traer un nuevo heredero a la dinastía española de los Habsburgo. El enorme potencial festivo de nuestro pueblo, y la capacidad de organización de Madrid y de la corte, fue la manera elegida de intentar asombrar a la joven reina y lo consiguieron. En una gran entrada triunfal sin precedentes en magnitudes y recursos empleados, las fiestas fueron los estertores del esplendor de una nación orgullosa, que acababa de perder en Europa su posición imperial. La entrada de Mariana de Austria destruye la prohibición general contra las comedias, que alcanza un trienio inacabable, que concluye antes de ser decretada la autorización de representar.⁸⁰⁷

A buen seguro, las distintas órdenes religiosas arraigadas en Valencia eran reticentes a una nuevo grupo religioso, con el asentamiento de los Filipenses que encabezaba de facto Luis Crespí. Muchos conspiraban contra el asentamiento de la Congregación de Oratorio de San Felipe Neri, una opción clerical ortodoxa y elitista en un espacio, ya de por sí asfixiado, en la traza urbana de una ciudad a la que Sanchis Guarner denomina, no sin que le falte fundamento, como la ciudad conventual. El teatro, al que se muestra agresivo y refractario Don Luis, proporcionaba una buena excusa a los que llamaban los *crispianos*, sus partidarios, para lanzar dardos inmisericordes contra los pecadores públicos.

Luis Crespí debió pensar que era el momento propicio, por la inminente convocatoria de la Junta de Teólogos. Era una magnífica oportunidad de hacerse

⁸⁰⁷ Cfr. ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, María Teresa. *La Corte de Felipe IV se viste de fiesta: la entrada de Mariana de Austria (1649)*. Universitat de València, Servei de Publicacions, València, 2016.

notar como el guardián de la ortodoxia moral contra el teatro. Optó por la postura más agresiva e intransigente, a pesar de las dificultades políticas que entrañaba la insistencia en asumir esta posición, claramente minoritaria. Con esta actitud tendría que enfrentarse a las numerosas casas de religión, de gran tradición, algunas asentadas desde los primeros momentos con la conquista de Jaume I en la ciudad de Valencia. En el siglo XVII la eclosión de conventos llega al punto de impedir el crecimiento económico de la ciudad, que está asfixiada: Las órdenes, masculinas y femeninas, son las mayores poseedoras de suelo urbano.

c) Convocatoria y composición: Junta de Teólogos

El Sermón de las Comedias fue una ocasión magnífica que tuvo Crespí para recapitular sobre el teatro y darse a conocer, en mayor medida y como campeón de la moralidad y dando un paso al frente en una cuestión candente. Consigue ~~armar~~ el texto del sermón y decide sublevarse ante la opinión general. Lo hace escribiendo contra la representación de las comedias y ante lo que considera una maniobra política de los jurados para reabrir la casa de la Olivera sin atender a cuestiones, que Crespí cree fundadas en la sana teología. Entiende el oratoriano que los administradores del hospital no atienden a las razones morales y actúan en perjuicio de la fe ya que sólo están interesados en la parte de la recaudación que les corresponde para el hospital, obtenida del fruto del pecado, según entiende Luis Crespí. “Sacrilégio a título de hospitales” afirma el autor en el texto que publicamos. Manda imprimir el sermón a todo prisa, para fijar su posición ante la Junta de Teólogos y al escribir este pequeño tratado con el disfraz de sermón) intenta asestar un golpe de autoridad incontestable.

Se requirió a los doctores en Teología asistentes la colaboración con el Consell de la ciudad, en un problema que afectaba a la continuidad del Hospital y todos colaboraron, salvo el Jesuita Gerónimo Vilar y el oratoriano Luis Crespí. La asistencia a la Junta de Teólogos era un acto político significativo, pero no está documentado que resulte un hito decisivo en el desarrollo de la carrera eclesiástica de los asistentes. En sentido contrario, dejamos patente la normal proyección de la jerarquía eclesiástica que intervino en la tarea de reflotar la Olivera, como un acto de gobierno necesario para normalizar la vida de la ciudad

después de la catástrofe de la peste. Entre los convocados estaba presente la verdadera élite intelectual valenciana, que estaba dominada por las órdenes religiosas y de manera destacada por los dominicos y los franciscanos. Es el clero regular quien tiene la iniciativa en muchos aspectos, en la medida que acelera o desbarata las iniciativas de gobierno, y conseguir su respaldo supone dar carta de naturaleza a cualquier pretensión.

Hemos puesto de manifiesto la importancia de la Junta de Teólogos. Es interesante conseguir algunas informaciones acerca de la calidad, preparación y proyección de los participantes, la adscripción a las órdenes religiosas y todo ello en relación con la composición de los partícipes en la reunión y sus objetivos políticos prioritarios. Debemos conformarnos con la escasa información sobre el desarrollo de esta reunión, que se reduce a una escueta *Resolución* publicada por los administradores del hospital. Cuando menos se diga en esa acta mucho mejor: menor es el riesgo de poder equivocarse y menor la posibilidad de acaparar respuestas furibundas. El documento de *Resolución*, aun siendo tan breve, es una gran aportación al punto de vista de los partidarios de la licitud del teatro. La *Retractación* de Luis Crespí debemos valorarla —en sus justos términos— como la constatación de un fracaso. No pudo conseguir volcar la opinión de los teólogos hacia sus radicales planteamientos. La aunque llegaría a ser publicada, aparece fuera de contexto y no adquiere notoriedad ni tiene en la práctica repercusión. La decisión de recurrir a esta revocación notarial de la firma del acta se puede interpretar como la tentativa frustrada de mantener el conflicto abierto a toda costa, cuando ya es inminente la reapertura de la Olivera. Apenas veinte días después se produce y es una decisión política adoptada por los responsables del Consell hasta sus últimas consecuencias y llevada a término aunque fuese impredecible la resistencia que todavía pudiera ofrecer el oratoriano.

La dedicatoria del sermón, a los jurados de la ciudad de Valencia, pretende que resulte incómoda para el Consell y posiciona a Crespí ante los jurados de la ciudad de antemano a la reunión prevista, avisando de que se va a oponer a la pretensión de los administradores del Hospital. D. Luis dedica a los jurados el texto con toda la intencionalidad política. En realidad no es un homenaje, sino una invectiva directa por el intento de los jurados de avanzar en la reapertura de

la casa de comedias de la Olivera, sin esperar a que lo decrete Madrid. Es un desafío adicional, contiene una clara reconvención y este es precisamente el sermón que ellos nunca quisieron escuchar. Los jurados lo que quieren es un memorándum relevante de los teólogos para lograr la reapertura inmediata de la Olivera. El presbítero se representa a sí mismo muy gustoso en la posición beligerante en la que parecen encontrarse cómodos los oratorianos, contra las comedias. De forma provocativa se lo dedica a los Ciudadans, cuando estos en realidad necesitan un discurso transaccional en favor de la comedia y plausible, en favor de la licitud y una actitud condescendiente, a oleada pestífera que ha azotado Valencia. Saben bien todos ellos: jurados, administradores y teólogos, que el máximo exponente del bando que repudia el teatro, en el que Valencia pasa por ser el verdadero *Norte de la poesía española*...Estamos ante el poderoso jefe de los filipenses, a los que también en Valencia llaman los crispianos. Y ese enemigo declarado de la poesía dramática es el catedrático de Prima Teología D. Luis Crespí de Borja.

Las órdenes religiosas de Valencia estuvieron de acuerdo con los jurados. Debían dar todos pasos decididos, para propiciar la reapertura urgente de la casa de comedias, intentando así reflotar los balances del Hospital General. Esas cuentas arrojaban un déficit crónico, al borde de la bancarrota, agravado por la mortandad de la oleada pestífera (1646-1648) y la guerra contra Francia, la severidad de la crisis frumentaria, la interrupción de las rutas comerciales y los efectos devastadores del bandolerismo. La ciudad de Valencia no puede ofrecer suficientes garantías para el cumplimiento de las obligaciones y por lo tanto no hay capacidad efectiva de endeudamiento con nuevos censales. El hospital está en peligro hasta el punto de que la amenaza de cierre es una evidencia y los jurados son conscientes de la situación.

JUNTA DE TEÓLOGOS DE VALENCIA. PRESENCIA DE REGULARES

1649	17 CLÉRIGOS REGULARES EN LA JUNTA DE TEÓLOGOS
RELIGIÓN	CONVENTOS MASCULINOS EN VALENCIA
Dominicos	Conventos de Sant Doménech, el Pilar, Sant Onofre Asistentes: Acacio March de Velasco. Francisco Crespí de Valldaura. Juan Bautista Polo. Gaspar Catalá de Monsonís. Mateo Baeza.
Franciscanos	Conventos de Sant Francesc, la Corona, Jesús, San Juan Asistentes: Lorenço Guardiola. Francisco Sanz Andrés de Valencia Francisco Fernández Jaime Morales de Duarte
Agustinos	Conventos San Agustín, el Socorro, Santa Mónica y San Fulgencio Asistente: Mateo Moliner
Carmelitas	Conventos de los calzados del Carmen y Santa Bárbara Asistente: Pedro Olginat de Médicis
Carmelitas	Convento de los Descalzos de San Felipe (No asisten)
Mercedarios	Conventos de La Merced, Sant Pedro Nolasco. Asistentes: Antonio Gralla y Tomás Ramón
Trinitarios	Conventos del Remedio y de La Soledad Asistente: Marco Antonio Alós y Orraca.
Mínimos	Convento de San Sebastián (No asisten)
Capuchinos	Convento de La Sangre (No asisten)
Cistercienses	Convento de San Vicente de la Roqueta (No asisten)
Jerónimos	Monasterio de San Miguel de los Reyes (No asisten)
Jesuitas	Colegio de San Pablo y Casa profesa de la Compañía Asistente: Padre Gerónimo Vilar
Filipenses	Congregación de San Felipe Neri Asistente: Luis Crespí de Borja (presbítero oratoriano)
RELIGIÓN	CONVENTOS FEMENINOS en Valencia.
Dominicas	Santa Catalina de Siena, Betlem, Las Magdalenas
Franciscanas	La Puridad, Santa Clara, la Trinidad, Jerusalén
Agustinas	Sant Josep i Santa Tecla, Sant Cristóbal, San Juliano, La Esperanza y Santa Úrsula.
Carmelitas	Conventos descalzas de La Encarnación y Santa Ana
Bernardas	Convento de La Zaidia
Arrepentidas	Convento de San Gregorio

d) Aspectos formales y materiales del sermón

Cabe pensar que el llamado Sermón de las Comedias es un epítome de la posición de Crespí sobre el fenómeno teatral. El autor no necesitaba escribir una colección de sermones, a modo de una colección, tal como hicieron otros muchos, profesionales de la oratoria sagrada, que ensayaban variaciones sobre un mismo tema y que perfilaban sus textos con ocasión de la publicación, alcanzado así la pretendida excelencia en esta materia. El esmero en la elaboración del sermón, cuando resulta publicado, muestra las aspiraciones de los oradores, entrar en el jardín de la creación literaria. Sin duda, algunos sermones son un ejercicio de literatura barroca con una retórica particular. Durante todo el siglo XVII, cuando se concentra la mayor cota de producción de oratoria sagrada. El sermón en la homilía cumple otra función distinta del sermón publicado, más coloquial e inmediata. Cabe en la predica la reiteración y la improvisación en función de algunos imponderables, como el estado de ánimo del predicador, la actitud receptiva de los fieles, su formación previa y la predisposición ante el tema propuesto. La composición de un texto escrito, en sentido contrario, obliga al autor a tener que estructurar mejor un discurso que, pronunciado en público admite muchas concesiones a la interpretación meta teatral. En el púlpito se permite el excurso y la elocuencia soporta bruscas elipsis, aunque no estuvieran justificadas y a propósito del tema propuesto. Los autores habituales de sermones publicados se prodigaban en una serie de géneros consumados, usuales en el sermonario: el panegírico, el obituario, el adoctrinamiento, la hagiografía y otras especialidades de la oratoria sagrada. En Valencia destaca en esta práctica de la oratoria Melchor Fuster. Con esta habilidad algunos sacerdotes y frailes obtenían prestigio intelectual. Eran llamados con la necesaria antelación para ornamentar determinadas festividades o para glosar determinadas figuras.

Si atendemos a la extensión de esta obra (59 páginas) es más bien poco para considerar este opúsculo un tratado contra los juegos públicos y es mucho para ser considerado un simple sermón. Podemos aseverar, sin temor a equivocarnos, que la lectura en viva voz en el púlpito de semejante acusación parenética es imposible. Inviabile la lectura a viva voz en el desarrollo de la liturgia

católica. Los feligreses no pudieron entonces estar concentrados durante la lectura de 59 páginas, plagadas de una gran profusión de citas de autoridad en latín. La homilía, situada en la santa misa entre la lectura de la Palabra de Dios y la lectura de la Oración de los fieles no puede dar cabida a una prédica que hubiera alcanzado más de dos horas y media de duración. Luis Crespí pronunció algunos sermones sobre la materia teatral, según su biógrafo y tenía documentación relevante, obrante en su poder y compró diversos libros sobre este tema. La materia le interesaba para fundamentar su opinión y de sus notas preparatorias y de los borradores con el acopio de citas, posiblemente extraídas de sus lecturas escogidas, logra acomodar el texto del sermón, que en muchos trechos pare un dictamen de parte sobre la cuestión y que hoy conocemos gracias a la decisión de publicar. Fue acabado de componer a principios del verano de 1649 mientras se escribían los textos preliminares de licencia y aprobación. Lo manda a la imprenta con evidente retraso y con muchas prisas, como demuestra la fecha de la licencia eclesiástica. Lo corrige apresuradamente, lo que no impide que el texto salga impreso con algunos descuidos —quizás, demasiadas erratas— y todo para que salga a tiempo y se reparta a escasos días de la reunión de la Junta de Teólogos. Un órgano colegiado, pero que no tiene carácter estable, constituido para la ocasión, como en muchas ocasiones convocaba la monarquía o la iglesia para dilucidar cuestiones esenciales y que se reúne en una sesión única en la parroquia de San Juan del Hospital, el 26 de agosto de 1649.

La temática y el tratamiento del sermón aportan información sobre las costumbres y hábitos de civilidad, sobre el tratamiento retórico de los discursos y se debe explicar la vehemencia en un contexto histórico cuajado de una especial emotividad por los acontecimientos precedentes: el hambre, la guerra y la peste, que explican una radicalidad consciente. Se trata de un abigarrado folleto, en folio, impreso por Bernardo Nogués. Consta de una portada, con el título completo, donde figura una ladina dedicatoria a los jurados de la ciudad, el Racional y el Síndico.⁸⁰⁸

⁸⁰⁸ “Dedícala a los muy ilustres señores Jurados, de la insigne ciudad de Valencia, Severino Feo Esforcia, generoso, primero de los Caballeros, Jusepe Luís Gómez primero de los ciudadanos, Martín Pérez de Roa Generoso, Pedro Juan Pujadas, Vicente Luís Vallés Olim Especies y Vicente Esquerdo, al mesmo Jusepe Luís Gómez Racional y Mateo Moliner Síndico de la misma ciudad.” CRESPI DE BORJA, Luis. *Respuesta a una consulta sobre si son lícitas...* op. cit. pág. 1.

El análisis del texto de Crespí, titulado, *Respuesta a una consulta sobre si son lícitas las comedias...* requiere regresar una serie de conceptos teológicos ahora olvidados y es un asunto que tiene cierta complejidad. Aludimos de manera genérica al texto como el *Sermón de las Comedias*. Pero en realidad es el sobrenombre impreso que incluye el propio autor, en la edición *princeps*. Así aparece en letra capital, y una vez acabada la parte correspondiente de la licencia, prologo y dedicatoria donde vemos en un titulado, con un cuerpo de letra destacado: SERMÓN DE LAS COMEDIAS. AVE MARÍA. Es un extenso folleto contra el teatro que resume el posicionamiento de Crespí y está elaborado como compendio de los diferentes sermones sobre el tema en los que se prodigó en alguna parroquia de Valencia. El texto, plagado de citas de autoridad usadas a la mejor conveniencia por el autor, tiene en realidad un título extenso, como es costumbre en la tratadística barroca, que suele hacer referencia al contenido y la personalidad del autor, recordando los méritos de su carrera eclesiástica en el momento de la publicación. El título completo del sermón, que es un largo enunciado. Se explica anticipadamente quién lo escribe, cómo, dónde y porqué lo hace y el título, tan extenso es difícil comprensión. En definitiva, cuesta recordar el título que aparece en la portada y que transcribimos a continuación:

“Respuesta a una consulta sobre si son lícitas las comedias que se usan en España. Dala con un sermón que predicó de la materia el doctor D. Luis Crespí de Borja presbítero de la Congregación de san Felipe Neri, arcediano de Morviedro y pavorde de la santa iglesia metropolitana de Valencia, catedrático de prima teología y examinador della en la universidad de la misma ciudad, calificador del Santo Oficio y examinador sinodal.”⁸⁰⁹

El propio Crespí por lo tanto, denomina Sermón de la comedias, Ave María, al opúsculo, cuando empieza el texto discursivo, propiamente dicho, una vez que se han incluido las. Por este nombre más coloquial y accesible queremos aludir al texto en algunas ocasiones. Para el comentario y análisis del hemos procedido a exponer los temas linealmente, en el orden de exposición que sigue el propio autor. Esta decisión entraña ciertas dificultades, en la medida en que vemos argumentos recurrentes que rebrotan en la parte expositiva. Con todo, nos inclinamos a esta estructura dado que realmente ayuda a una mejor comprensión una exposición rectilínea. Si la hubiéramos agrupado con un criterio temático el

⁸⁰⁹ Crespí de Borja, Luis., *Respuesta a una consulta...*op. cit., pág. 1 (portada)

caos, que ya desencadena el propio sermón con el empleo de números excursos, sería potenciado por nuestro propio análisis. Esto impediría valorar la propuesta argumentativa del autor que, no lo olvidemos, intenta a la vez que exponer sus argumentos, hacer un acopio de citas de autoridad sobre la materia. Lo hace con ayuda de los Santos Padres, y con especial énfasis en la obra del padre Diana, un libro que consigue adquirir y de reciente publicación en el momento de componer el sermón. Antonino Diana, italiano y por tanto autor desconocido entre los propios impugnadores del teatro era una fuente novedosa en ese momento. No cabe duda de que el sermón sirve para realizar una demostración de erudición y un alarde retórico ante sus oponentes en la Junta de 1649. No aparece ningún otro texto coetáneo al de Luis Crespí de Borja con fines argumentativos y como toma de posición previa al debate. Tiempo después aparecieron posicionamientos favorables al teatro, como luego se verá, incluso de su propio hermano Francisco Crespí. Esto le convierte en el único ponente que aparece con un texto realizado *exprofeso*, con ocasión de la Junta, para su comunicación en el momento de comenzar la importante sesión celebrada el 26 de agosto de 1649. Los filipenses aprovechan la tolerancia de algunas órdenes, que concurren a la Junta de Teólogos condescendientes con las necesidades del Hospital. Así, el doctor Crespí abanderará la intransigencia, mientras que la orden de predicadores y los franciscanos se posicionan, teológica y políticamente, en favor de la licitud de las representaciones. D. Luis no se aviene a buscar un acuerdo con los sectores de la baja nobleza, los llamados *ciutadans*, las clases dominantes en el gobierno colegiado de la ciudad de Valencia.

El Sermón de las Comedias, del que vamos a ocuparnos en profundidad, es un extracto consumado, que contiene algunos de los mejores argumentos destilados contra el teatro barroco. Atendiendo al hecho de que existe una carencia, puesto que nadie ha estudiado su estructura de una manera detallada, y que no se publica desde 1683, es por lo que merece un estudio y una edición crítica. El sermón compendia el argumentario básico contrario a los espectáculos, extraído de la Antigüedad tardía, actualiza los postulados de los teólogos barrocos españoles, proporciona datos de interés sobre la gestión de la ociosidad: el juego y los tahúres, las casas de prostitución, las casas de las mantenidas y desde luego los entresijos de la casa de las comedias en la Valencia del seiscientos. Si esto no

fueran razones suficientes para afrontar la edición íntegra, estamos ante una plática dotada de cierta originalidad, porque Luis Crespí sabía escribir y lo hacía con suficiente solvencia. Tampoco debemos olvidar que estamos ante una pieza retórica en castellano, en una Valencia cuyas élites están plenamente castellanizadas. Desde el punto de vista literario, lo podemos encuadrar en un estilo barroco conceptista.

Hay muchos sermones publicados en Valencia, pero este es un ejemplar único en su género. En el sermonario valenciano es frecuente que la pieza oratoria culmine en la publicación de un folleto —con tiradas limitadas— pero no lo es que sea compilado. Si es un obituario lo sufraga la familia. Si es por un asunto de exaltación lo puede sufragar algún fiel devoto agradecido. Si es por obtener prestigio intelectual y el asunto tiene interés lo publica la orden de adscripción del predicador. Hubo sermones políticos, concebidos incluso para la exaltación de hechos de armas, como la “feliz victoria de las armas cesáreas contra el turco.”⁸¹⁰ También por la implicación institucional que ello conlleva, se publican los sermones y libros a expensas de las cofradías y los gremios. Esto se verifica en un contexto en el que la literatura de exaltación de la Virgen y de exhortación religiosa —vinculada al calendario mariano— y con una temática amplísima, tiene en España una gran aceptación popular. Valencia es en esta literatura sagrada un centro editorial de primer orden.

En la segunda edición del *Sermón de las Comedias* de 1683 la portada nos indica, respecto de la imprenta que realiza el trabajo: “En Valencia: Al molino de la Rovella,” es decir en la misma imprenta que en la edición de 1649. Sin embargo, y a diferencia de ésta, no se incluye el nombre del titular de la casa editora en ese momento. Los impresores no suelen renunciar a su nombre, a no ser que la edición no sea autorizada por la censura, carezca de licencia eclesiástica o se omita deliberadamente el nombre de la imprenta y del impresor por alguna causa preventiva o anómala. indica el carácter clandestino de la impresión. O sea, que

⁸¹⁰ DOLZ DEL CASTELLAR, Esteban. (ca. 1652-1726) *Sermon de S. Francisco de Borja en ocurrencia del Te Deum que la tarde antes se resolvió cantar, por la primera noticia que se tuvo de la feliz Vitoria de las Armas Cesareas contra el Turco ... predicole en la metropolitana iglesia de Valencia, el D. Estevan Dolz del Castellar... ; sacale a luz... Iacinto Amorós*. Impreso en Valencia: en el Real Convento de Nuestra Señora del Carmen, de la Antigua y Regular Observancia, 1684. [6], 42 p. ;

entendemos que el pie de imprenta es falso. Se trata con esta edición de que circulen ejemplares disponibles de textos contra el teatro en una campaña contra el padre Guerra y Ribera. De esta manera le atribuyen la responsabilidad a la imprenta valenciana —también es fábrica de papel— pero no estigmatizan al titular de la imprenta en ese momento, haciéndole responsable de un texto que, por otra parte, en verdad sale sin licencia eclesiástica. En 1683 la preceptiva censura no aparece y la edición tiene cambios respecto de la edición de 1649 en los textos preliminares y en los anexos. El pie de imprenta, aunque albergamos alguna duda, podría ser una atribución falsa. Sobre todo, si pensamos que la operación de reeditar el Sermón de las Comedias quizás fue urdida desde Madrid. El móvil apunta a los jesuitas (sin que podamos asegurar esto categóricamente) que parecen los más interesados en acabar con el padre Guerra y que sea expulsado de la corte. Quizás le endosaron la edición al Molino de la Rovella, con una mención genérica y fueron adelante con cierto atrevimiento. En definitiva, estamos ante una edición en 1683 que no fue autorizada y lo decimos porque desaparecen los textos de aprobación y licencia eclesiástica. A esto se añade un indicio adicional: no se incluye el texto de aprobación eclesiástica de Lupericio Gironella, ni tampoco el Imprimatur del Doctor Corví Vicario General y el Imprimatur de Berenguer, Fiscal adjunto.

El sermón de Crespí y otros documentos desencadenantes de la polémica fueron publicados en el bienio 1683-1685, y formaron parte de una campaña orquestada con varios objetivos: para hundir la posición de notable predicador (confesor real) que ostentaba el trinitario Manuel de Guerra y Ribera. La diatriba contra el teatro se produce para combatir el éxito las comedias como fenómeno de masas y de paso, para desacreditar la memoria del Pedro Calderón de la Barca, aprovechando el óbito del dramaturgo. Se pretendía borrar de la memoria la importancia y la presencia constante de este autor, que dominó la escena española con autoridad incontestable desde la muerte de Lope de Vega en 1636. La infraestructura de los jesuitas fue movilizada y puesta en juego, en una estrategia contra el teatro. En todo este asunto se trataba de intentar desestabilizar políticamente a los partidarios en la corte de Carlos II del hijo de la actriz María Calderón y de Felipe IV, Don Juan José de Austria. El padre Manuel de Guerra y Ribera estuvo adscrito a esa orientación política, fue un firme

partidario de Don Juan José, y por es por esto que sufrió esta cruel persecución y que elegido como centro de los ataques. En este contexto de luchas políticas, religiosas y literarias, se utiliza este sermón de Crespí, en un nuevo contexto y para una finalidad parecida a la del momento en que fue concebido, “contra la delectación venérea” dice el propio autor del sermón, en un aforismo afortunado en lo literario y del que hacemos uso para titular este epígrafe. El Sermón de las Comedias es un folleto que, llegados al contexto de 1683, es un artefacto ensayístico eficaz para uso de los enemigos del teatro, no es excesivamente prolijo y sirve como material de base para poder relanzar la campaña contra la licitud.

Cristóbal Crespí fue un político valenciano importante en la corte de Felipe IV y luego en el tiempo de la minoría de Carlos II. Tuvo una carrera imparable en el Consejo de Aragón. En la regencia de Mariana de Austria Cristóbal formaría parte del escogido grupo de miembros del Consejo de Regencia. En una obra de memorias políticas, de la que más adelante daremos noticia, escrita mucho tiempo después de la polémica que tuvo a su hermano como protagonista, Cristóbal alude a la cuestión del teatro, sin respaldar la posición beligerante de su hermano Luis, que fallece apenas unos meses después en Novés.⁸¹¹

Aunque no está probado que la actuación de Luis Crespí en la Junta de Teólogos estuviera secundada por Cristóbal, lo cierto es que Luis parece aprovechar la posición preminente de su hermano mayor. La adscripción a una familia tan poderosa debió influir en que el autor del sermón mantuviese posiciones tan radicales y alejadas del consenso general, sin temor a represalias. No existe riesgo para el doctor Crespí de caer en desgracia ante la corte, porque en puridad Luis Crespí era en ese momento catedrático de la Universidad por oposición y era el hombre que aseguró la retribución de los pavordes por los referidos pleitos. Resulta bastante evidente de su actuación política que Don Luis buscaba la prelatura y el derecho de presentación pasa por destacar en el entorno

⁸¹¹ Luis Crespí de Borja fallece el 19 de abril de 1663 en la localidad de Novés, exhausto y en el transcurso de un viaje en litera que no logra concluir entre la sede episcopal de Plasencia y la corte de Madrid. El obispo pretendía acudir a la corte, buscando médicos especializados para sus dolencias. Ya producido el óbito siguió el cortejo hasta Madrid para recibir sepultura en la iglesia de la Compañía de Jesús. Vid. FUENTES FERNÁNDEZ, Francisco José. “Lo que sucedió en Novés al tiempo de la muerte del obispo de Plasencia”, en: Biblioteca Virtual Comarca de Torrijos 2009, pág. 7. Consultado 8 de agosto de 2012, <http://www.bibliotecacomarcatorrijos.com>

de la corte. El vicescanciller fue, a diferencia de su hermano, en principio favorable a las comedias y partidario de controlar sus riesgos.

Por todas estas razones apuntadas decidimos ahora la conveniencia de publicar íntegramente el texto, con la traducción de las numerosas citas latinas que resultan aclaratorias de los argumentarios empleados como fuente de autoridad. A veces el doctor Crespí saca las citas de autoridad de contexto con determinadas intenciones. Y es así porque no siempre alude a los precedentes con la traducción del latín al castellano de una manera fidedigna, como luego más adelante se verá. En lo sucesivo el título empleado para nombrar los epígrafes de este capítulo, siguen el tema y la estructura propuesta por el autor en la exposición del sermón.

4.2.- LICENCIA, PRÓLOGO Y DEDICATORIA

“El señor jurado primero de los caballeros, Severino Feo Esforcia me ha mandado le diga mi parecer en orden a la representación de las comedias y juntamente me ha dicho que vuestra señoría tendría gusto de saberle, y aunque es bien notorio mi sentir en esta materia por haberle predicado muchas veces [...] Muchos me instaron que le imprimiese entonces, rehúselo siempre con justos motivos, ahora lo he resuelto a instancia de quien pudiera mandármelo por librar a vuestra señoría de leer mi mala letra y habiendo de ser ajena más justo es que sea de la estampa.”

Luis Crespi de Borja, *Respuesta a una consulta sobre si son lícitas...*

En este análisis introductorio vamos a seguir el orden y los titulados expuestos por el autor al proponer su discurso. El Sermón de las Comedias, en la edición de 1649, se inicia con un texto preliminar, titulado *Aprobación eclesiástica de fray Lupercio Gironella, prior agustino y calificador*. Por tanto, como es de rigor, esta es la preceptiva licencia eclesiástica. La encarga por delegación del cabildo D. Tomás Corbí, canónigo penitenciario de la catedral.⁸¹² El elegido es el padre Gironella, prior de los agustinos y compañero del autor en las tareas de calificador del Santo Oficio.⁸¹³ Fray Lupercio lo aprueba en un folio y sin mayor dilación.⁸¹⁴ Afirma que lo ha leído con atención, advierte que es doctrina predicada por santos y escrita por los escolásticos. Significativa es la actitud de esgrimir la condición de miembros del Santo Oficio, rebatiendo así y presentando una posición del Tribunal de la Inquisición beligerante hacia las representaciones de comedias. Como prueba Antonio Roldán, la inquisición no tiene el teatro entre sus objetivos y aboga por no entrar con decisión en esta peliaguda cuestión.⁸¹⁵ Con independencia de la opinión contraria al teatro de algunos de sus miembros, familiares, calificadores, jueces y en según qué casos, cabe decir que la edición de los textos teatrales fue posible. Decimos esto por una

⁸¹² “De orden y comisión de señor Don Tomás Corbí Presbítero, doctor en ambos derechos, canónigo penitenciario de la Santa Iglesia Metropolitana de Valencia...”. Vid. CRESPI DE BORJA, Luis. *Respuesta a una consulta sobre si son lícitas...* op, cit. pág. 2.

⁸¹³ “Aprobación del muy R.P.: Fray Lupercio Gironella Doctor teólogo, calificador del Santo Oficio y prior del Real convento de San Agustín”. Ibidem, pág. 2.

⁸¹⁴ “y no he hallado en él cosa que tenga asomo de censura, porque todo es doctrina llana, predicada por los santos y enseñada de los doctores morales y escrita por los escolásticos”. Ibidem, pág. 2.

⁸¹⁵ Para centrar el tema de la controversia sobre la licitud del teatro y la actitud que mantiene la Inquisición en este tema Vid. ROLDÁN PÉREZ, Antonio. “Polémica sobre la licitud del teatro: actitud del Santo Oficio y su manipulación” en: *Revista de la Inquisición*, 1, Madrid, Editorial Universidad Complutense, 1991, págs. 63-103.

alusión directa de Lupercio Gironella, que esgrime nuevamente la condición de calificador del Santo Oficio que ostentaba Crespí ya en ese momento (lo que queda dicho en el título) así como por la notoriedad del autor, acostumbrado a este oficio censor.⁸¹⁶

En su denodada alabanza, el prior del convento de los agustinos opina que la dificultad del texto de Crespí está tan ingeniosamente dispuesta, como para poder ser deducida hasta por el más lego en esta materia.⁸¹⁷ Llevado del entusiasmo, fray Lupercio propone titular el texto *Sermón de los Desengaños*. Tan seguro como está de que, tras su detenida lectura, todos saldrán del grave error de considerar la comedia un acto indiferente. Por ende, espera del sermón de Luis Crespí que hará reflexionar a los más contumaces partidarios del teatro —quedarán libres de los engaños, dice—, “gozar de tan gran tesoro como es un desengaño, así lo siento.”⁸¹⁸ La fecha de la *Aprobación* de fray Lupercio es harto reveladora: el 8 de agosto de 1649, a falta de 18 días para la cita con la pléyade de teólogos, cuando Crespí anda todavía recabando la autorización para lanzar su reto y ultimando pruebas de imprenta, antes del encuentro con la Junta.

A modo de prólogo, el autor escribe un texto titulado de manera sencilla: “Al lector”. Luís Crespí lo introduce para justificar la causa y oportunidad de la publicación, y tiene dos páginas de extensión. Explica que antes ya ha predicado que “las comedias que se representan en España con bailes y entremeses lascivos no son lícitas.”⁸¹⁹ El sermón al que el autor se refiere, o una versión abreviada para la homilía, había sido pronunciado en San Juan del Hospital. La sede parroquial, anexa al centro hospitalario, había sido significativamente elegida. Se trataba de venir a lanzar ese ataque precisamente en la parroquia que se beneficiaba de las representaciones teatrales, en la medida en que la casa de comedias de la Olivera está regentada por el Hospital General. Suponemos que el

⁸¹⁶ “por ser tan conocido el autor y tan acostumbrado a calificar proposiciones en el santo Tribunal de la Inquisición. “CRESPÍ DE BORJA, Luis. *Respuesta a una consulta...op.*, cit. pág. 2.

⁸¹⁷ “y probado con tan fuertes y eficaces razones, que los más contumaces y aficionados a comedias echarán de ver no ser lícito el asistir a ellas por las cosas lascivas que de ordinario se tratan y acciones deshonestas con que se representan”. Ibidem, pág. 2.

⁸¹⁸ “pues con él [sermón] quedarán infinitos libres de muchos engaños que hasta ahora podría ser que lo hubiesen extrañado algunos que no le oyeron, por haber tenido en las relaciones alguna equivocación”. Ibidem, pág. 4.

⁸¹⁹ Ibidem, pág. 4

sermón, cuyo esquema pudo haber sido pronunciado en el púlpito, bien pudo responder a un esquema primigenio o un resumen, en forma de notas, más breve que el texto que nos ocupa, que alcanza las 59 páginas. Se escuchó el martes de Carnestolendas del año 1646: Podría ser, nos dice D. Luis, que algunos no hubieran oído este sermón, o bien los detalles contados sobre el mismo resulten con errores de interpretación, motivo ya suficiente como para ser publicado.

El momento elegido para la publicación lo justifica en función de que “se le ha mandado” que aporte su parecer sobre este asunto, convocándolo a la Junta de 27 teólogos.⁸²⁰ Admite el pavorde que ha procedido a reconstruir la estructura del texto del *Sermón* antes de la publicación, lo que por otra parte resulta evidente. El sermón es en esencia una síntesis, que bien podría suplir la función de un tratado contra el teatro.⁸²¹ Siguiendo el acostumbrado ritual de representar la modestia intelectual, se somete a la consideración de críticas (censuras) ajenas. Displicente, se reitera en el recato y se refugia en que ni lo predicado entonces, ni lo escrito ahora, son acaso ideas originales suyas, sino de los Santos Padres y los doctores clásicos. Una forma como otra de invocar una salvaguarda ante posibles ataques: contra la Iglesia de Roma irán, pero no irán contra mí.

Él mismo queda equiparado a la categoría de un constructor (*artífice*), dice citando a Lipsio sin decir en qué texto se basa.⁸²² Justifica por anticipado la ausencia de cualquier novedad en sus planteamientos. Esta abundancia en actualizar ideas ajenas que fueron ya escritas es siempre útil para su propósito. Entiende Crespi que las ideas se deben repetir y que conviene que sean puestas en circulación empleando otros estilos, “aunque con un mismo dictamen, porque llegue a todos por diferentes caminos la doctrina misma.”⁸²³ Se apoya, y lo hace de una forma redundante, en la opinión ajena. En esta ocasión en la incontestable autoridad de San Agustín.⁸²⁴ Incluso para expresar este argumento (primordial

⁸²⁰ “y con ocasión de mandarme que de mi parecer me ha parecido justo escribir lo que prediqué”. Ibidem, pág. 4

⁸²¹ “reduciéndolo a forma de cuestión moral y sujetando a la censura de todos mi inteligencia”. Ibidem, pág. 4

⁸²² “solo ver a ser como el artífice que sacando los materiales de sus minas forma su edificio”. Ibidem, pág. 4.

⁸²³ Ibidem, pág. 4

⁸²⁴ “utile est plures a pluribus fieri libros diverso stilo, non diversa fide, ut ad plurimus res ipsa perveniat ad alios sic”. Ibidem, pág. 4

en su diseño barroco), justifica el constante uso de la cita de autoridad, que prevalece de buen grado sobre la propia y modesta opinión. En este sentido utiliza una nueva cita algo rebuscada de Justo Lipsio. Este filósofo y polemista belga pasa por ser el enemigo declarado de la música. Catedrático de Historia de la Universidad de Lovaina, consejero de Estado y Cronista del Reino, nombrado por los gobernadores de los Países Bajos, el archiduque Alberto y la infanta Isabel. Lipsio es brillante en sus opiniones y resulta “insensible al halago de la armonía”, según nos dice el Padre Benito Jerónimo Feijoo en su famoso *Teatro Crítico Universal*.⁸²⁵ Lipsio habla del teatro comparándolo con jardines y flores —veneno de arañas y miel de abejas— en la cita de Crespí que transcribimos. Este argumentario proporciona la sensación de seguridad al dogmatizar y proporcionar la impresión de infalibilidad. Y esto se consigue desde la cita de autoridad, así el autor se muestra cargado de razones, en favor de todo aquello que se considera una firme sentencia; autor indiscutido equivale a razonamiento indiscutible:

“Como no todos los entendimientos son unos, es menester que por diversos medios llegue a todos la inteligencia de una verdad misma. Ni por ser ajenas las razones será peor el discurso, que es mejor siempre. No es mejor (dice Lipsio) la tela de araña por labrarla de su propio veneno, que el panal de las abejas por sacarle con sus cepillos de las flores.”⁸²⁶

Crespí concluye este breve prólogo con una cita pertinente de San Agustín. Para ponderar la opinión del lector suplica, insta a que juzgue el texto con alguna medida, sin caer en la pasión de aquellos que le guardan afecto, lo que les impide aceptar la verdad. En contrapartida, demanda la ponderación agustiniana a todos

⁸²⁵ FELJOO y MONTENEGRO, Benito Jerónimo. (O.S.B.) (1676-1764) *Demostracion critico-apologetica del theatro critico universal que dió a luz el R. P. M. Fr. Benito Geronymo Feijoo... ; adjunta una defensa de las aprobaciones de la dicha ilustracion hacela uno de los aprobantes el P. Fr. Martin Sarmiento...* ; tomo primero. Teatro crítico universal, Discurso tercero, Humilde, y Alta Fortuna. §. IV. En Madrid: Por la viuda de Francisco del Hierro, 1739. Universidad Complutense, Madrid. Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla. Sign. M-UC-NOV, BH FLL 29158 “De Justo Lipsio se cuenta que aborrecía la Música, y tenía puesta toda su recreación en flores y perros. Muchísimos hombres son insensibles al halago de la armonía; y de los que restan, los más se complacen en una Música grosera, que se encuentra de balde, o muy barata. Lo que se dice de la Música, es general a otras diversiones. ¡Cuántos hay que no pueden sufrir aun el trato común con las mujeres! Las flores, que son el más hermoso parto de la naturaleza en lo insensible, y que visten al campo con más gala que a Salomón toda su gloria, a algunos son no sólo ingratas, pero nocivas. [...] Los espaciosos jardines son bien tibio deleite para los más de los hombres, y para muchos ni aun tibio; fuera de que ese deleite se disfruta en el jardín ajeno, no en el propio, que estando siempre a la vista, ya se mira con tedio.”

⁸²⁶ CRESPI DE BÓRJA, Luis. *Respuesta a una consulta...*, op. cit. pág. 4.

los que le corrijan y les pide que no prefieran, en toda circunstancia, la censura a la verdad misma. Todavía hay otro prefacio dedicado a la autoridad: “A los muy Ilustres señores jurados, racional y síndico de la insigne ciudad de Valencia,” redactado *exprofeso* para los responsables del Consell de la ciudad. Atribuye Crespí la iniciativa sobre este su postulado impreso a una orden terminante de Severino Feo Esforcia, jurado primero de los Caballeros, “que me ha mandado le diga mi parecer en orden a la representación de las comedias.”⁸²⁷ Aprovecha esta circunstancia para enviar el sermón, con una dedicatoria personalizada a cada uno de los jurados, lo que a más uno lograría incomodar.⁸²⁸ Argumenta que lo imprime ahora para la ocasión, y que antes “rehusó hacerlo por justas razones,” una gnosis que no explica, y que lo da a la imprenta por evitar a *Vuestra Señoría* una lectura manuscrita de su mala letra.⁸²⁹ Se podrán sacar también copias del sermón, aduce y evitarse las equivocaciones, razones suficientes y fundadas para la publicación. Distribuye a los jurados el texto, en reconocimiento de la servidumbre y de su obediencia, como un obsequio que, “aunque pequeño puede ser testimonio de un rendimiento grande”, y utiliza el ejemplo del campesino subyugado,⁸³⁰ que le ofreció agua con sus manos al emperador, a falta de cosa mejor que poder mostrar, por devoción sumisa y rendido afecto. Concluye con Plutarco esta dedicatoria, con la pretensión de hacer grande lo pequeño y buscando seducir a los jurados: “No arguye menos real y generoso animo el recibir un pequeño don, que el hacerlos grandes.”⁸³¹

⁸²⁷ Ibidem, pág. 5.

⁸²⁸ “...y juntamente me ha dicho que Vuestra Señoría tendría gusto en saberle” Ibidem, pág. 5

⁸²⁹ “Ahora lo he resuelto a instancia de quien pudiera mandármelo, por librar a Vuestra Señoría de mi mala letra y habiendo de ser ajena más justo es que sea de la estampa”. Ibidem, pág. 5.

⁸³⁰ “...como lo fue el agua que con las manos ofreció a su emperador un pobre rústico, no hallándose otra cosa con que mostrar el afecto rendido de vasallo, diciéndole: ofrezco lo que hallé más prontamente en testimonio de mi obediencia, que es lo que de mi puedes desear”. Ibidem, pág. 6

⁸³¹ “Nec minus regium, ac humanun est parva libenter accipere, quam magna tribuere”. Ibidem, pág. 6.

4.3.- ALGUNOS PRESUPUESTOS PREVIOS

“A fe que es ardua la materia que he emprendido, ya sé que a algunos parecerá imposible, ya sé que ha de aprovechar poco mi sermón, pero siguiendo las pisadas de mi santo prelado el B.D. Tomás de Villanueva arzobispo de esta santa Iglesia de Valencia, quiero salvar mi alma y decir la verdad y desengañar al pueblo de alguna equivocación que puede haber tenido en materia de comedias.”

Luis Crespí de Borja, *Respuesta a una consulta sobre si son licitas...*

Titulando así: “Algunos presupuestos previos” en este apartado del sermón nuestro autor fija algunas cuestiones candentes que le interesa utilizar como advertencias y en un sentido apriorístico. Crespí afirma que existe la obligación de predicar siempre la verdad, aunque la esperanza de sacar fruto parezca una tarea improbable.⁸³² Es consciente de que tiene a la inmensa mayoría de la ciudad en contra y que hay muchos sectores hostiles a su figura, pues ya conocen su actitud contra el teatro: jurados, administradores, incluso eclesiásticos que asistirán a la Junta. Casi la totalidad del estamento nobiliario valenciano es favorable a la comedia y conjuga la necesidad de expresar públicamente la espiritualidad y la piedad con la diversión cortesana honesta, sin mayores problemas de conciencia. La ciudad goza de las representaciones. Así lo confirma la composición social de los abonados de la Casa de la Olivera, en décadas anteriores y posteriores al cierre, estudiada por Jean Mouyen.⁸³³ Con todo, el oratorio decide continuar adelante con su radicalizada postura. Asume, públicamente y casi en solitario, la credencial para convertirse en el azote del *Parnaso* valenciano.⁸³⁴

El Sermón de la Comedias empieza, no de una manera casual y fortuita, con la referencia a la importante figura espiritual de Tomas de Villanueva. (O.S.A. 1486-1555). Apuntando al venerable se conmueve la espiritualidad valenciana al

⁸³² “A fe que es ardua la materia que he emprendido, ya sé que a algunos parecerá tarea imposible, ya sé que ha de aprovechar poco mi sermón”. Ibidem, pág. 7.

⁸³³ Vid. MOUYEN, Jean. “El teatro de la olivera de Valencia en 1678-1682: tentativa de definición sociológica de su público”, en: *II e Colloque sur les pays de la Couronne d’Aragon*. Pau (France) Université de Pau, 29-31 Mai, 1979.

⁸³⁴ “quiero salvar mi alma y decir la verdad y desengañar al pueblo de alguna equivocación que puede haber tenido en materia de comedias.” Crespí, *Respuesta a una consulta...* op. cit. pág. 7. (Se considera “mártir de las tablas”, *avant la lettre*)

unísono. Invocar al agustino, reverenciado arzobispo metropolitano de Valencia (1544-1555), es una forma de encomendarse a lo infalible. Tomás de Villanueva es de los preferidos entre el elenco de un santoral valenciano en proceso de conformación. Cuando Luis Crespí alude a Tomás de Villanueva intenta perpetuar la famosa predicación del futuro santo arzobispo, en el día de San Juan Bautista. En el momento en que se produce esta alusión (1649) todavía estamos ante el Beato Tomás de Villanueva; su advocación está plenamente consolidada, y su canonización estaba en la fase concluyente del proceso (asciende a los altares en 1659). Inserta aquí el autor la memoria del prelado en el contexto de una prédica generalizada contra las corridas de toros.⁸³⁵ La tauromaquia ha sido siempre cuestionada; en los siglos XVI y XVII será asimilada a la categoría de pecado mortal en algunos textos de los moralistas. Entre los numerosos testimonios contrarios que conocemos está el de Mariana en *De Spectaculis* (Tratado contra los juegos públicos), donde le dedica un capítulo y lo rechaza abiertamente. La inclusión del tema se explica porque, como el teatro, los toros son también, al entender del agustino, un espectáculo público deplorable.

Luis Crespí recuerda en su alocución a Santo Tomás de Villanueva, que a su vez cita al profeta Ezequiel, para enseñar la obligación de predicar aunque no se espere la obtención de un fruto. Usan —Crespí y el santo— el símil del centinela, aquel que está en la obligación de avisar a la ciudad del peligro y si la ciudad no emerge para defenderse, él no tendrá culpa y quedará exonerado de toda responsabilidad.⁸³⁶ El presbítero del Oratorio queda ya en el sermón exento de culpa, si es que acaso este antiguo emporio romano, bullicioso y festivo, no atiende a razones y la ciudad de Valencia se pierde en el pecado de las comedias, tal como parece que hace. Atruená el santo agustino con estas palabras: “Y así os digo en nombre de nuestro señor Jesucristo, que todos los que tal hacéis, o permitís, o no prohibís pudiendo, no solo estáis en pecado mortal, pero además sois homicidas.”⁸³⁷ El sermón quiere sacar del error a sus coetáneos del pecado

⁸³⁵ “Predicando un día de San Juan Bautista el santo arzobispo y habiendo de decir que era pecado mortal permitir los corros de toros”. *Ibidem*, pág. 7.

⁸³⁶ “Porque si la [sic] centinela, dice Dios, viendo venir al enemigo no avisa a la ciudad pagará con su vida el descuido y caerá sobre sus espaldas todo el daño; pero si viéndole venir avisa y la ciudad no sale a defenderse, no tendrá la culpa, él salvará la vida, aunque la ciudad se pierda”. *Ibidem*, pág. 7. En el texto original centinela está precedido del artículo en femenino

⁸³⁷ *Ibidem*, pág. 8.

mortal al concurrir a las comedias lascivas, en las cuales se representan cosas torpes y procederá a aclarar cómo se deben entender aquellos autores que han podido dar fundamento a la equivocación. Crespí estructura aquí su contenido:

“Y para proceder con la claridad que la materia pide, dividiré el discurso en tres partes. En la primera pondré algunos presupuestos, que declararán el estado de la cuestión y el punto principal de ella. En la segunda dividiré las dudas que en ellas se ofrecen. En la tercera propondré y responderé qué se pueden hacer en contrario.”⁸³⁸

Acto seguido, Crespí plantea su exposición con el desarrollo de una parte a la que denomina “Algunos presupuestos previos”, que reseñamos de forma sucinta. En el primer presupuesto presupone Crespí que las comedias “tuvieron su origen y principio por invención del demonio,” tal como sostiene San Cipriano⁸³⁹ en su famoso libro *De spectaculis*, homónimo al tratado de Tertuliano, antes citado. En Grecia toman nombre de comedias los sacrificios rituales al dios Baco. La tragedia griega tiene su génesis en las expiaciones, después de recolectadas las cosechas de pan y vino. Asevera que los habitantes de Atenas son aficionados a las comedias y a los cantos báquicos por celebrar fiestas en los prados, con comidas opulentas.⁸⁴⁰ Apunta algo concreto sobre los rituales en honor a Baco, en donde el más digno sacerdote es, de entre todos, el más embriagado.⁸⁴¹ Se apoya para este contundente aserto, en el momento en el que pretende recordar el nacimiento de la comedia griega, en un autor clásico, Donato.⁸⁴² Pero Crespí induce al lector poco acostumbrado a la lectura del sermón —quizás lo hace interesadamente— a un posible error de apreciación. Podríamos pensar que por una referencia nominal estricta alude al obispo

⁸³⁸ Ibidem, pág. 8.

⁸³⁹ “Sepa, dice, el cristiano, que todas estas cosas son invención del demonio y no de Dios”. Ibidem, pág. 8.

⁸⁴⁰ “porque los moradores de aquellos países, antes de edificarse, o fundarse aquella ciudad, se juntaban en los prados, donde en coros de músicos que llamaban sagrados, hacían sacrificios a los dioses con cantares satíricos y profanos y acababan en meriendas y comidas opulentísimas”. Ibidem, pág. 9.

⁸⁴¹ “por esta razón los autores de estos versos y cantares tuvieron siempre por su dios a Baco, teniendo por más digno ministro de este ídolo al que estaba más embriagado”. Ibidem, pág. 9.

⁸⁴² Los seguidores de Donato, obispo cismático de Cartago, llamados *donatistas*, se postulan contra la interferencia del Estado en los asuntos de la Iglesia, y desafían al poder imperial con un programa radical de revolución social, en interacción con la esperanza escatológica. Pero no es este Donato el de la cita de este Sermón de las Comedias, sino el gramático latino Elio Donato. (Nota del autor)

cismático de Cartago Donato, que postula en el siglo IV doctrinas consideradas cismáticas por Tomás de Aquino y rechazadas por un Concilio.

El oratoriano traduce aquí como mejor conviene a sus intereses, pues en la cita incluida en la nota marginal, en realidad no hay ninguna alusión directa a Baco.⁸⁴³ Pero a Crespí le interesa atribuir a la comedia los festejos y los desmanes báquicos, que gozan de una pésima reputación en la época barroca. Este rechazo de la bacanal clásica se retroalimenta intelectualmente, entre otras cosas, de la iconografía renacentista. La pintura del Renacimiento produjo una profusión de escenas de recreación libidinosa, con la presencia de vapores etílicos y cuerpos ligeros de ropa en posturas equívocas. La traducción es en esta ocasión, tal como hace a lo largo del Sermón cuando acude a fuentes clásicas, una traslación textual claramente tendenciosa. Crespí no indica la procedencia de la cita.⁸⁴⁴ La transcribe correctamente, pero sin aclarar el libro, capítulo y parágrafo de procedencia de las obras de Terencio,⁸⁴⁵ y así afirma: “en prueba de esto dijo Donato estas palabras.”⁸⁴⁶ En otras ocasiones el sermón es más cuidadoso en la citación: Crespí parece que cita cabalmente cuando el autor elegido como fuente de autoridad sirve mejor a sus propósitos.⁸⁴⁷ Entonces sí, anota la citación latina correctamente con rigor. Sorprende que el oratoriano intente utilizar a un apologista de la comedia *a sensu contrario*. Es este un intento vano y fácil de

⁸⁴³ “qui ludi cum per atifices in honorem Liberi patris agerentur, etiam ipsi comediarum, tragediarumque: scriptores, huius dei velut present numen colere venenarique; coeperunt. Cuis rei probabilis ratio extitit: ira enim carmina inchoata preferebantur, ut per ea laudes eius & facta gloriosa celebrari profferri; constaret.” CRESPI DE BORJA, Luis. *Respuesta a una consulta...*, op. cit. pág. 10.

⁸⁴⁴ DONATO, ELIO. *Aeli Donati commentum Terenti*, 3 vols. Sturgardiae (Alemania) Ed. P. Wessner, 1966. [Comentario de Elio Donato a las seis comedias de Publio Terencio, el Africano (De Tragicomedia y Comedia)] El gramático comenta cinco de las seis comedias impresas de Publio Terencio: *Andria*, *Eunuchus*, *Adelphi*, *Hecyra* y *Phormio*, el comentario de la sexta comedia: *Heautontimorumenos*, está parcialmente perdido. El *commentum Terentide* de Elio Donato aparece siempre incluido junto con otros autores en el compendio de las comedias terencianas.

⁸⁴⁵ TERCENIO AFRICANO, Publio. *Comoediae omnes. Terentii Afri... comoediae omnes / cum absolutis commentariis Aelii Donati, Guidonis Iuvenalis... Petri marsi in omnes fabulas; Ioannis Calphurnii... in Heautontimorumenon; accedunt Antonii Goveani epistola ... de castigatione harum comoediarum; eiusdem de versibus Terentianis... Bartholomaei Latomi in singulae scanas argumenta...Henrici Loriti in carmina Terentii...iudicium*. Venetiis: apud Ioannem Mariam Bonellum, 1567. Madrid, Biblioteca Nacional, Sign.R/18176.

⁸⁴⁶ “Como estos juegos y comedias las hacían los representantes en honra del dios Baco, por esto sus autores veneraron este ídolo por su superior y padre y así todas sus canciones comenzaban por alabanzas suyas”. CRESPI DE BORJA, Luis, *Respuesta a una consulta* sobre si son lícitas... op. cit., pág. 9.

⁸⁴⁷ S. Tho. 2.2. q. 168. Artic. 20. La cita es de Crespí, *Ibidem*, pág. 11.

desarticular los argumentos de gente experimentada como son los primeros destinatarios, miembros de la Junta de Teólogos.

Segundo presupuesto, y sin mayor dilación pasamos de Grecia a Roma. Crespí alude a San Agustín en *De civitate Dei*, c. 32 (es la primera vez que cita con una referencia precisa, pero esta vez no transcribe, relata) y dice que Roma padece una peste a los 205 años de su fundación y que los demonios, les dijeron a los romanos que, para aplacar el enfado de los dioses, hiciesen comedias como sacrificio. El ejemplo buscado tiene el efecto esperado en Valencia, dado que acaba de padecer una oleada pestífera de la que hace apenas unos meses ha superado el contagio. La peste de las comedias, que se introduce en el interior del alma, es para Crespí más dañosa y tiene condición incurable, pero “venció la astucia de los espíritus diabólicos.”⁸⁴⁸ Pompeyo construyó en la gran urbe un grandioso templo de Venus, con un teatro de fábrica movido por el propio demonio.⁸⁴⁹ Por tener que respetar el templo dedicado a la diosa, los censores respetaron también el “teatro de la torpeza”, que no fue derribado.⁸⁵⁰ Así se fomentaron las comedias y las malas inclinaciones en la juventud.

Este es el origen de las comedias que las hace “de calidad bien execrable”, en palabras textuales de Luis Crespí. El aforismo está dotado de eficacia singular, hasta por la sonoridad obtenida. El autor consigue un doble efecto: por una parte alude a la profanación del templo por vía de la representación. Y en segundo término, la acción contenida en el discurso en execrar tiene una acepción como vituperio, recurso retórico habitual en el barroco y en concreto en el sermonario. Continúa Crespí buscando anclajes en la fuente de autoridad, y como tal advierte de la opinión de San Isidoro: por el origen de las cosas se vislumbra la estimación que merecen y qué es lo que se debe hacer con ellas.⁸⁵¹ También San Pablo expone

⁸⁴⁸ Ibidem, pág. 10.

⁸⁴⁹ “Por este mismo fin movió el demonio el ánimo a Pompeyo a que fabricase un teatro de comedias en donde se depositase la memoria de sus triunfos”. Ibidem, pág.10.

⁸⁵⁰ “y porque temió que muerto él le habían de derribar los censores de Roma, cuidadosos de quitar a la juventud la ocasión de la pérdida de las costumbres [...] trató [de] que edificase un templo de Venus sobre el teatro, para que el respeto al templo de aquella diosa torpe, sustentase el teatro de la torpeza”. Ibidem, pág.10.

⁸⁵¹ La cita de San Isidoro de Sevilla corresponde a las *Etimologías*, su gran obra, en veinte libros, un gran compendio, que concluye en el año 630. “... para quien quiera captar el espíritu del método de Isidoro, emparentado con la lexicografía, son muy importantes las consideraciones sobre la etimología: (I,29) es indudablemente el origen de las palabras. Pues dice Isidoro: *cuando*

que la calidad de la raíz ya presagia la del tronco. Por su origen demoníaco, cuestión que Crespí considera absolutamente probada, la comedia se rechaza como cualquier cosa proveniente del infierno. Concluye así lo que Crespí llama “esta pestilencial introducción.”⁸⁵² Se introdujeron entre los cristianos algunas representaciones lícitas y bailes honestos, tomando prestada la idea de la indiferencia con las calidades que enseña Santo Tomás, padre de la teología. Estas actuaciones aceptadas, para que puedan ser consideradas lícitas, deben buscar la calidad de la representación y se les llama dichos o hechos jocosos, estando sujetas a tres limitaciones:

- a) Que no contengan hechos considerados lascivos o torpes.
- b) Que ocupen el tiempo justo para poder aliviar el corazón del peso de los negocios y por este título de recreación.⁸⁵³
- c) Que sean congruentes, para que puedan ser decentes.⁸⁵⁴ Y esto debe ser, tanto por el lugar elegido como por las personas y el tiempo: ni en el templo, ni por personas eclesiásticas, ni en días de fiesta.⁸⁵⁵

En su tercer presupuesto Crespí entiende que a causa de la malicia de los hombres, con el paso del tiempo todo degenera, mezclándose lo lícito con lo ilícito en la comedia.

se ve de donde viene un nombre, se comprende antes su sentido. Por tanto, el estudio de una cosa es más fácil cuando se conoce la etimología. Hemos subrayado ese *por tanto* porque da testimonio de una sólida confianza en el valor racional del lenguaje, en el parentesco entre las palabras y las cosas: corolario casi necesario del conocimiento libresco, todavía más valioso desde el momento en el que se hallaba amenazado por la decadencia de la cultura.” Vid. PARAIN, Brice. (Dir.) *La filosofía medieval en Occidente. Historia de la Filosofía. Siglo XXI de España editores.* Madrid, 1974, pág. 39. Primera edición en francés : *Histoire de la Philosophie I. Encyclopédie de la Pléiade.* Editions Gallimard. Paris, 1969.

⁸⁵² Ibidem. pág. 10. Quizás está demasiado presente en el ánimo del oratoriano la reciente oleada pestífera del bienio anterior (1647-1648) en la que su biógrafo le atribuye en un heroico comportamiento en la prestación del socorro a los enfermos de peste en Valencia, con grave riesgo para su salud y una importante merma de su patrimonio personal. (Nota del autor)

⁸⁵³ “dieron los santos a los religiosos algún rato para desahogar la naturaleza y no tener tirado el arco del espíritu siempre, sabiendo usar de la recreación que es el mayor contrario del espíritu. Como del agua con el fuego, que si es mucha lo apaga, pero si es poca y a ratos le enciende”. Ibidem, pág. 11.

⁸⁵⁴ “La recreación sobrada relaja el espíritu y la templada y con razón le alienta y desahoga la naturaleza. Así San Bernardo y San Agustín y los prueba Santo Tomás con Ambrosio y Cicerón”. Ibidem, pág. 11.

⁸⁵⁵ “que las que representan no sean personas eclesiásticas, ni tampoco que sean de mala vida, como declara Cayetano”. Ibidem, pág. 11.

“la descompostura de los trajes, la insolencia de las mujeres, la deshonestidad de las palabras, la disolución de los bailes y entremeses, lo lascivo de los amores.”⁸⁵⁶

El calificativo de “insolencia” queda circunscrito a la actitud de las mujeres en escena; considera el autor que la forma de representar en los hombres es más comedida, o al menos así lo percibe, estableciendo claramente una diferencia. Las comedias que se usan en España tienen, según Crespí, muchas de estas torpezas ~~apuntadas~~. Califica a las personas que las representan, en su mayoría, como infames y ramera.⁸⁵⁷ Abundando en todo lo que en ellas se puede ver, el arcediano se reafirma en la autoridad de San Juan Crisóstomo, y por esta razón sostiene que todo lo que se dice y lo que alcanza a ver en las comedias actuales es deshonesto:

“... en estas llegan a besar los hombres a las mujeres, van revolcándose abrazados por el teatro, se cantan cosas con cifras lascivas, pero tan claras que los niños entienden y las aprenden y las cantan por las calles, no son detrimento grande de algunas doncellas que las oyen y sin atención de los oídos castos y a veces se nombran las acciones más torpes claramente.”⁸⁵⁸

Crespí habla siempre en tiempo presente sobre las comedias, incide en que se trata de las “que se usan en España”. Centra su discurso especialmente en la preservación de la moralidad de las mujeres. Por el simple pecado de libre concurrencia a la representación, ya considera el autor que se pueden deducir comportamientos reprobables, que incitan a las mujeres casadas al adulterio, que es pecado mortal. Aunque la asistencia al corral de comedias se conciba con intención sana de una simple delectación, es pecado. El caso todavía es mucho más grave cuando la incitación al adulterio se convierte en un hecho verdadero a los ojos de los espectadores. Realmente lo ven en la función y lo interiorizan como un hecho cierto y que ha ocurrido, tal es el impacto que produce. Según se observa una tendencia a un “hiperrealismo compulsivo” en el público, pero sobre todo en los propios moralistas de la primera mitad del siglo XVII. Este hiperrealismo compulsivo adquiere verdadera carta de naturaleza en el sermón de Crespí.⁸⁵⁹

⁸⁵⁶ Ibidem, pág. 11-12.

⁸⁵⁷ “Porque a más de que las personas que las representan son por la mayor parte públicamente infames y ramera”. Ibidem, pág.12.

⁸⁵⁸ Ibidem, pág. 12.

⁸⁵⁹ El hispanista francés Marc Vitse, un especialista en el tema del debate ético en el teatro, apunta una interesante idea sobre el planteamiento estético de los detractores. Considera decisivo (es un

La voluntad interior del espectador ante una pretendida delectación no se puede comprobar de manera fehaciente, no escandaliza, pero para Crespí es un pecado interiorizado que debe ser confesado. Palabras, vestidos, movimientos de los ojos, instrumentos y asuntos fabulosos son tratados en la comedia de forma contraria a la santidad. El sermón encierra una extensa cita del dominico Alonso de Rivera,⁸⁶⁰ entresacada de su *Historia del Sacramento* (trat. 20), en la que advierte de un peligro: que el demonio pueda arrimar las comedias a los cultos divinos, a las fiestas de los santos y del Santísimo Sacramento. El mal se esconde debajo del bien para engañar. Una segunda cita, esta vez del dominico fray Antonio de Arce,⁸⁶¹ equipara la comedia que se representa en este tiempo al pecado mortal. Advierte de que no sirven los disfraces “con capa de limosna y en hospitales y en iglesias tienen especie de sacrilegio.”⁸⁶² Las representaciones piadosas no escapan a este rechazo:

Cuenta Crespí de una comedia y una compañía teatral en la que un galán, después de intentar conseguir tratos lascivos en el vestuario con la mujer del *auctor* —entiéndase aquí el titular de la compañía de teatro— saldrán a la escena: él, haciendo de San José, y ella en el personaje de la Virgen Santísima, lo que ofende los oídos piadosos. La conclusión es brusca: se deben demoler todos los teatros, desterrar a los poetas y cerrar las puertas de las ciudades a comediantes “como a gente que trae consigo la peste de los vicios y malas costumbres.”⁸⁶³ Crespí plantea una idea central: la relajación moral de las comedias es mucho más

hecho contrastado) que todos los autores del XVII que escriben contra las comedias, acusan un hiperrealismo compulsivo: “Se muestran incapaces de comprender la naturaleza exacta de la obra teatral, en cuanto objeto de ficción. Repiten unas y otras veces, que los actores pretendiendo representar adulterios fingidos los representan verdaderos”. Vid. VITSE, Marc. “Teoría y géneros dramáticos en el siglo XVII”, en: *Historia del Teatro español, De la Edad Media a los siglos de Oro*. Abraham Madroñal Durán y Héctor Urzáiz Tortajada (Coords.) Javier Huerta Calvo (Dir.) Madrid, Gredos, 2003, págs. 718-755.

⁸⁶⁰ RIVERA, Alonso de. (O.P.) *Historia Sacra del Santísimo Sacramento contra las herejías destes tiempos... autor F. Alonso de Rivera predicador general de la Orden de Stº. Domingo...* En Madrid: por Luis Sánchez..., 1626. Contiene: *Tratado último de las alabanzas y excelencias del gran patrón del Reino y ciudad de Nápoles el Angélico teologiarca santo Tomas de Aquino, de la Orden de predicadores...* Castellón. Biblioteca Pública del Estado. Sign.XVII/181.

⁸⁶¹ “Dominico. Citado repetidamente como impugnador de las representaciones dramáticas por el padre Fr. Juan González de Critana y después por los que han tomado sus noticias de estos autores (Camargo, Cayore, Pantoja, etc.) Pero ni en Nic.[olás] Antonio, ni en bibliografías especiales de la Orden (como la del Ilmo. Martínez Vigil, obispo de Oviedo) ni en otras bibliotecas públicas de esta corte hemos hallado noticias ni obras del Padre Arce.” Cotarelo, *Controversias*, op. cit., pág. 65.

⁸⁶² CRESPI DE BORJA, Luis, *Respuesta a una consulta...* op. cit., pág. 14.

⁸⁶³ *Ibidem*, pág. 15.

perniciosa en el siglo actual (dicho por el XVII) de lo que era en el tiempo de los gentiles. Algunos comediantes, afirma convencido, están desengañados de esta vida disoluta, y así se lo han admitido cuando han abandonado ese medio de vida, aunque murmuraban, hasta hace poco tiempo, contra sus predicaciones. Alude Crespí al dominico Fray Juan de Santo Tomas,⁸⁶⁴ un consumado enemigo del teatro, confesor de su majestad Felipe IV, que se propuso como salvífica misión desterrar las comedias de España sin que pudiera lograr en vida su objetivo. No pudo gozar Fray Juan del cierre general decretado entre 1646-1649, que hubiera sido un gran consuelo para una vida dedicada a extirpar el germen teatral, pero su muerte se produce en 1644. Al poco de su fallecimiento la monarquía parece reaccionar. O se verá obligada a ello por la presión; ante luctuosos sucesos:

“y se tomó la resolución de suspenderlas, lo que podemos atribuir a sus oraciones, o a las buenas disposiciones que había dejado al efecto.”⁸⁶⁵

En cuarto presupuesto, los defensores de las comedias suponen que hay tres clases o especies de obras: de las vidas de santos, otras de temas o actos indiferentes y las terceras de las cosas torpes. Crespí y los doctores eclesiásticos plantean la disputa centrada sobre estas últimas, comedias mucho más atrevidas en su formulación escénica, especialmente por la técnica actoral empleada al representarlas, que les parece una deformación peligrosa, por una gestualidad que escapa al control. La razón común y frecuente para afrontar la defensa de las comedias consiste en que cada uno, por sí mismo, debe mirar lo que en verdad siente en su interior “y si reconoce peligro que no vaya y si no le padece no hay para que se abstenga.”⁸⁶⁶ Estas razones implican, para el posicionamiento radical del autor, que incluso los defensores del teatro aceptan *in extremis* que puede haber peligro potencial en la moralidad de algunas obras, aunque en otras consideren que no hay elementos indecorosos. Se trata de lo que se conoce como “actos indiferentes,” carentes de componente pecaminoso, inocentes en suma,

⁸⁶⁴ SANTO TOMÁS, Fray Juan de. (1589-1644). *Explicación de la doctrina cristiana y noticia cumplida y necesaria para los curas de almas / por el R. P. M. Fr. Juan de S. Tomas...* Impreso en Barcelona: en la imprenta de Pedro Juan Dexen, 1646. Barcelona. Biblioteca Balmes. Sign.1/4-3.

⁸⁶⁵ CRESPI DE BORJA, Luis. *Respuesta a una consulta sobre si son licitas...* op. cit., pág. 15

⁸⁶⁶ *Ibidem*, pág. 16

donde se igualan las comedias a la consideración de las cosas simples, tal como “coger las flores del campo.”⁸⁶⁷

Las personas que las pueden ver, sin incurrir en el peligro de sufrir una alteración, son los considerados fuertes moralmente, y que no tienen ningún peligro de incurrir en pecado. Pero los débiles son gente que debe huir de la tentación, puesto que sufren una gran turbación ante el espectáculo de la lascivia. Crespí considera que este comportamiento es opuesto a la idea recurrente expuesta por los defensores de la consideración de acto indiferente. Para ser este asunto, como pretenden, un acto sencillo, equiparado al simple hecho de coger flores, no se comprende que sea precisa tanta fuerza y determinación. Doctores eclesiásticos, como Sánchez, Bonacina y Diana (teólogos del siglo XVII) afirman que no es pecado ver comedias cuando no hay peligros a la vista. Estos doctores eximen de la comisión de los pecados a los comediantes, a los que componen las comedias y a los que asisten para verlas, si no hay un peligro moral de caída considerado de forma palpable. Que este planteamiento es totalmente incierto se dispone a probar el doctor Crespí, en cuatro puntos centrales: es el verdadero eje de su discurso y el núcleo central de su sermón.

⁸⁶⁷ Ibidem, pág. 16

4.4.- LA LICITUD DE ESCRIBIR (COMPONERLAS)

“se pueden considerar dos cosas. La primera, mirando las cosas torpes en sí mismas, sin considerar el peligro de escándalo o de pecar, que pueden ocasionar a los que las leyeren. La segunda, que pueden ser causa de que los que las lean, aunque sea por su flaqueza y fragilidad pequen deleitándose en leerlas con peligro de pecado mortal.”

Luis Crespí de Borja, *Respuesta a una consulta sobre si son licitas*

Crespí considera que la autoría de comedias debe ser rechazada de plano. Se toma un gran interés a propósito de ello y concretamente incide en la perniciosa afición a la lectura de libros. Advierte de que los libros nunca deben llegar a los profanos, especialmente a las mujeres, que en la opinión del autor tienen la propensión de hacer toda una suerte de interpretaciones descabelladas. Aunque la industria de la impresión de las comedias (*partes de comedias*) es todavía fenómeno un muy reciente, ya cuenta el teatro en su tiempo con muchas colecciones impresas. El predicador accidental es aquí consecuente con el peligro que siempre implica la lectura individual. La lectura es una aproximación personal —realizada de forma introspectiva— que puede crear un clima íntimo de regocijo. Informa al lector sobre hechos que son considerados torpes, asuntos lascivos de los que nunca debiera tener conocimiento. Leídas, las comedias alteran el ánimo; sin valorar en este momento el escándalo público que ocasionan con su representación, sólo de la lectura ya se extrae grave incumplimiento y pecado mortal. La lectura actúa como un desencadenante de los pecados, por culpa de las flaquezas y la fragilidad humana. Se puede alterar el ánimo con gran turbación en la simple asimilación de una trama amorosa. El punto de vista subjetivo del lector está predispuesto para la complacencia (la perfidia de los autores es eficaz) y todo provoca la recreación de las situaciones, visualizadas con el bagaje de recuerdos de los lectores, con peligro indecible de incurrir en pecado mortal. Que es pecado ya el simple hecho de escribir comedias lo afirman según el autor los antiguos: Antonino, Gerónimo, Tabiena y Graphis. Aclara el doctor Crespí que estos autores se basan en la siguiente idea: aunque no resulte de pensamiento la intención pecaminosa por no existir deleite sensual, al leer sobre cosas consideradas lascivas, se engendra un pecado mortal involuntario al pronunciar las palabras obscenas.

Crespí busca avales recientes en dos libros publicados en Lyon: el tratado sobre el sacramento del matrimonio del jesuita Tomás Sánchez ⁸⁶⁸ y el del oblato italiano Martino Bonacina.⁸⁶⁹ Ambos parece que avalan el posicionamiento de Crespí por lo que se desprende de las citas de autor. En el deleite por la lectura de las cosas torpes caerán en las fauces del pecado muchos fieles, y no tan sólo y exclusivamente aquellas personas consideradas débiles, inclinadas hacia la acción pecaminosa, sino también las personas fuertes y castas, por alcanzar a entender de cosas sensuales que ellos desconocían antes de poder leerlas. Es una justificación de la bondades de la censura. Evita la ocasión y evitarás el peligro, parece postular el autor. Es indudable, concluye el autor, que componer libros de comedias es un pecado mortal, lo que confirma la doctrina común en la buena teología, a criterio de los moralistas.

Como paradigma de la debida prudencia que debe acompañar la selección de la lectura de los fieles Crespí alude a San Jerónimo. El santo, en el proemio de los libros de Ezequiel, nos recuerda que la lectura del famoso *Libro de los Cantares* tuvo siempre restricciones en mayor o menor medida.⁸⁷⁰ Siempre estuvo limitada y permitida con cautelas, tan solo a los varones mayores de treinta años, pues a esa edad se considera que los hombres espirituales tienen doctrina asentada, formación suficiente y son responsables de una familia. El acceso de las

⁸⁶⁸ SÁNCHEZ, Tomás (S.I.) (1550-1610) *Compendium totius tractatus de S. Matrimonii Sacramento R.P. Thomae Sanches è Societate Iesu / ab Emanuele Laurentio Soares... alphabetice breuiter dispositum.* Lugduni: Sumpt. Antonii Pillehote..., 1623. Zaragoza. Colegio de los Padres Escolapios, Biblioteca, Sign.38-b-49. *De Matrim. Lib. 9. Disp. 46.* La referencia concreta de la cita es del propio Crespí. (Nota del autor)

⁸⁶⁹ BONACINA, Martino. (1585-1631) *Tractatus de magno matrimonii sacramento... auctore Martino Bonacina sacerdote oblato...* Lugduni: sumptibus Laurentii Durand, 1621. Valencia. Real Colegio de las Escuelas Pías. Biblioteca de los Padres Escolapios. Sign. XVII/1468. Crespí en nota marginal en la pág. 18 del folleto alude a la cuestión 4 del tratado *De matrimonio* de Bonacina, para justificar la teoría del pecado involuntario por la lectura de las comedias.

⁸⁷⁰ ROCABERTÍ, Hipólita de Jesús (O.P.) *Comentario y mística exposición del sagrado libro de los divinos Cantares de Salomón: dividido en dos libros / que compuso... la venerable madre Hipólita de Jesús y Rocabertí; sale a luz de orden del ilustrísimo... D. F. Juan Thomas de Rocabertí...* En Valencia: por Manuel Gómez González de Lastra, Imprenta Viuda de Benito Macé, 1683. Biblioteca Pública del Estado "Fernando de Loazes". Orihuela. Alicante. Sign.4299. Aunque Crespí considera que el *Cantar de los Cantares* es un tema reservado, que debe ser tratado de forma restringida, y que no puede estar al alcance de todos los fieles, lo cierto es que en la época del arzobispo de Tomás de Rocabertí se publica en Valencia un comentario al *Cantar de los Cantares* en dos tomos, escrito por esta prolífica escritora. Hipólita de Jesús Rocabertí, es monja dominica y sobrina del prelado. El arzobispo editó en Valencia una veintena de obras inéditas de esta dominica catalana, entre 1679 a 1685, hasta que finalmente, fueron todas incluidas en el *Índice de libros prohibidos* en la versión del año 1687.

mujeres al libro estuvo vetado durante siglos. Sostiene que, teniendo en cuenta que los amores que allí se narran son castos, con mayor razón se deben prohibir los libros de comedias, puesto que aun cuando no fueran los textos teatrales lascivos y peligrosos, o no lo fueran tanto, se deben de prohibir.

Para concluir este asunto, añade una idea relevante:⁸⁷¹ todavía mayor es el pecado de aquellos que componen las comedias y que son a la vez personas eclesiásticas.⁸⁷² Recordemos la condición de eclesiásticos del mismo Lope en el final de su vida, de Fray Gabriel Téllez, más conocido en el siglo como Tirso de Molina, y del valenciano Tárrega. Luis Crespí es consciente de todo esto y afirma que les faltaría a estos singulares autores de comedias, a los que no siempre la condición de eclesiástico supuso un manto protector, “la calidad de la congruencia de las personas que pide Santo Tomás.”⁸⁷³ Queda pues probado, al entender de Luis Crespí, que los autores de comedias, bailes y entremeses pecan mortalmente al componer las obras, aunque no tengan la intención de producir actos deshonestos con sus textos.

⁸⁷¹ CRESPI DE BORJA, Luis. *Respuesta a una consulta sobre si son lícitas...*pág. 19.

⁸⁷² “¡Oh amarga paz de la Iglesia, que pudo dar el ocio pésima ocupación a sus ministros”. *Ibidem*, pág. 20.

⁸⁷³ *Ibidem*, pág. 20.

4.5.- LA LICITUD DE ACTUAR (REPRESENTARLAS)

“donde sólo los excusa [Santo Tomás] de pecado mortal cuando no representen cosas torpes, ni representan en lugares y tiempo no debido. Y se debe mucho ponderar que por cosas ilícitas y torpes no entiende el santo la misma deshonestidad, sino las palabras, requiebros, dichos o cifras de ella que pueden provocar a torpeza y esto sólo basta para que pequen mortalmente.”

Luis Crespí de Borja, *Respuesta a una consulta sobre si son licitas...*

Siguiendo en la exposición la propia nomenclatura del autor, vamos con los ataques directos contra los actores y atendiendo a la coherencia interna de nuestra investigación nos interesa la diatriba contra las actrices, que tiene tratamiento diferenciado. Afirma el pavorde en el sermón que tiene una menor dificultad aclarar la cuestión que parece más importante por su repercusión en el conjunto de la sociedad: la licitud de la representación, un tema sencillo, en su opinión, gracias a la doctrina expresada por Santo Tomás de Aquino.⁸⁷⁴ El santo sólo exime a los actores de la comisión de pecado atendiendo a tres condiciones: cuando no representan las cosas torpes (lascivas), si actúan en los lugares considerados como adecuados (los templos están excluidos) y que no lo hagan en fechas señaladas (la cuaresma) en las que no se permite actuar bajo ninguna circunstancia. Por cosas ilícitas entiende Santo Tomás: las palabras encendidas, los requiebros a las mujeres y los actos deshonestos expresos. Es suficiente con cualquier acción de palabra o bien un gesto que induce por su eficacia a la torpeza a los espectadores, lo que conduce a que los comediantes pequen mortalmente y en múltiples ocasiones en una única representación. Afirma nuestro autor que las comedias disolutas en España son ahora mucho más peligrosas en este tiempo que las comedias que pudo valorar en su día Santo Tomás en Italia.⁸⁷⁵

⁸⁷⁴ TOMÁS DE AQUINO, Santo. (1225-1274) *Divi Thomae Aquinatis... Scriptum secundum in quatuor libros sententiarum ad Annibaldum Annibaldensem romanum... / cum indice articulorum et materiarum amplissimo et locupletissimo*. Antuerpiae: apud Ioannem Keerbergium, 1612 (Moguntiae: typis Balthasari Lippij, 1611). Orihuela. Biblioteca Pública del Estado en Orihuela “Fernando de Loazes”, Sign.2194 (2). La edición más próxima en vida de Crespí es esta, consecutiva de 1611 en Maguncia y 1612 en Amberes. No encontramos un ejemplar disponible en Valencia, pero sí que aparece, una vez más, en Orihuela. “Tomás de Aquino, Sentencias, 2, 2, quaest. 168”. La cita es del propio Crespí.

⁸⁷⁵ “Y en tiempo de Santo Tomás no estaban las comedias tan disolutas, ni nunca lo han estado tanto en Italia donde nació el santo como lo están en España.” CRESPI DE BORJA, Luis. *Respuesta a una consulta sobre si son licitas...* op. cit. Pág. 20.

En cuanto al tratamiento del escándalo, ofrece un primer argumento contra las actitudes deliberadamente escandalosas, apoyándose en la opinión autorizada del Padre Antonino Diana.⁸⁷⁶ Al representar cosas torpes delante de personas que han de aprender (con poca formación), encontramos indefensas muchas almas sin fortaleza que pueden aprovechar la ocasión para iniciarse en el mal. En ese caso cometerán los comediantes un pecado de escándalo, siempre que la actuación tenga comportamiento lascivo. En una segunda cita atribuida por Crespí el padre Diana tiene dudas acerca de si se produce verdaderamente el acto de pecar al interpretar los actores delante de otras personas, en dos supuestos concretos. Si ocurre que el público está formado en el bien, en tal caso no hay peligro de caer en la tentación. O también, si los asistentes son malas personas ya no pecarán, ni en más ni en menos, por el hecho de asistir a la comedia. Esta es la doctrina del pecado de escándalo y también se apoya fundamento en la doctrina de Sánchez y de Castro Palao. Crespí, empleando la destreza del silogismo, asevera que todos los comediantes pecan, a no ser que los espectadores sean todos unos santos, o todos personas malvadas, lo que resulta imposible. No quedarán exonerados los actores del pecado por el hecho de que no se deleiten en lo que hacen en escena sino que actúen, por una cuestión de supervivencia.

Una segunda razón esgrime contra la ficción de las comedias, cuando asevera que el hecho de representar es como la acción de pintar figuras deshonestas, y para ello parte de una idea sencilla que todos deben comprender: “pintar una figura deshonesto es pecado mortal.”⁸⁷⁷ Utiliza la metáfora tan sugerente de la pintura, en el sentido de que la representación teatral es un bosquejo mayor y en vivo de las cosas deshonestas. No existe nada que pueda convencer mejor a un auditorio que la irrupción de una figura, de aquello que en lo corpóreo se puede ver, casi tocar y sugiere muchas sensaciones íntimas en la espiritualidad de Occidente. La iconografía religiosa es una de las formas de

⁸⁷⁶ DIANA, Antonino. *Antonini Diana... clerici regularis... Resolutionum moralium pars septima: in qua selectiores casus conscientiae... explicantur... Nunc primum in lucem prodit*, En Madrid: en la imprenta de la Viuda de Francisco Martínez: a costa de Manuel López, 1646. Orihuela. Biblioteca Pública del Estado en Orihuela “Fernando de Loazes”, Sign.2832, “DIANA, 5, part. Tratado séptimo, resolut. 2”. La cita es del propio Crespí.

⁸⁷⁷ CRESPI DE BORJA, Luis. *Respuesta a una consulta sobre si son lícitas...* op. cit., pág 22.

representación que la religión católica utiliza para la recreación de la fe.⁸⁷⁸ El desarrollo de las predicaciones y las misiones populares es un reflejo de una concepción escénica del púlpito, que participa de técnicas teatrales en la época barroca.⁸⁷⁹ En estas predicaciones, en busca de una nueva evangelización, la utilización de las imágenes para la sugestión es una constante. Como prueba de la eficacia de estas técnicas recuerda Crespí el episodio de Marco Bruto. Queriendo predisponer a los romanos contra Tarquino, el patricio sometió a la vista pública el cuerpo difunto de Lucrecia. El pueblo impresionado, movido a la compasión, se sintió incitado a la venganza contra el rey soberbio. La idea que Luis Crespí extrae de esta anécdota es sencilla: las representaciones teatrales tienen aún mayor fuerza que el impacto visual que proporciona la iconografía en la pintura. Si pintar imágenes deshonestas no se considera una acción ratificada y lícita, no puede ser lícito representar acciones impúdicas en la escena.

Una tercera razón, que cuenta con tradición secular en el argumentario de los impugnadores del teatro es la acusación de una vida disoluta de los actores. Es doctrina común aceptada por todos los teólogos y por el mismo Santo Tomás, que ningún cristiano puede ser privado de la comunión, si no es por el hecho de que haya recibido una nota de infamia como pecador público reconocido. Afirma Crespí, respecto de la consideración pública que los actores le merecen:

“los comediantes son notados por derecho de infamia y como tales excluidos en los oficios de la república, como gente indigna de ellos.”⁸⁸⁰

Argumenta el oratoriano que según el sínodo provincial conocido como Concilio Eliberino⁸⁸¹ se despoja a los actores y las actrices de la sagrada

⁸⁷⁸ “y así es arte de los oradores sacar alguna imagen, o hacer alguna acción, o figura que represente al vivo lo que van diciendo para mover o persuadir al auditorio”. Ibidem, pág. 22.

⁸⁷⁹ En relación con el tema de la predicación y las misiones populares Vid: RICO CALLADO, Francisco Luís. *Misiones populares en España entre el barroco y la Ilustración*. Valencia, Diputación Provincial de Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2006.

⁸⁸⁰ Crespí DE BORJA, Luis. *Respuesta a una consulta sobre si son lícitas...* op, cit. pág. 23.

⁸⁸¹ El *Concilio Eliberino* de la iglesia hispano-romana, al que alude Crespí, pudo ser celebrado hacia 305, en un lugar indeterminado de las proximidades de Granada en la antigua ciudad romana de Eliberi. El Concilio, que en realidad es un Sínodo Provincial, es bastante famoso por otra polémica normativa, el polémico canon 36, que prohibía las imágenes que representaban a Dios. Una disposición indeterminada que en realidad nunca fue de aplicación, si es que en verdad fue aprobada. La información en todo lo referido a este Concilio ha sido siempre un tema bastante cuestionable por falta de concreción en las fuentes. Los cánones conciliares de Eliberi se conocen solamente de una forma indirecta, incompleta e inconexa. Si acaso Crespí dispone de los cánones

comuni3n. En realidad nunca el papado refrend3 las disposiciones de este concilio. Se trata por tanto de una fuente can3nica de una extrema debilidad argumental para justificar la excomuni3n de los c3micos. La utilizaci3n del canon 67 del s3nodo provincial Eliberino por el pavorde es, cuanto menos, un asunto cuestionable. Con todo digamos que el breve texto aportado por Cresp3 es una nota marginal.⁸⁸² Alude a que la Iglesia ha tenido siempre a los c3micos por pecadores p3blicos y lo afirma como precedente de autoridad incontestable. En su pretensi3n de recabar antecedentes en la Iglesia primitiva se excede, no ya por lo remota que resulta, sino por la indeterminaci3n del texto de esta fuente de derecho eclesial. Los comediantes, aclara Cresp3, si en vida se quieren reconciliar y abandonan la pr3ctica del teatro pueden ser admitidos en la Iglesia, como se consiente a los ap3statas arrepentidos. En la hora de la muerte deber3n renunciar a su arte y confesarse para ser admitidos, as3 consta en las palabras del Concilio. En este tiempo nuestro, dice Cresp3, son m3s desvergonzados en su forma de vida y est3n m3s valorados.⁸⁸³

Luis Cresp3 se remite a un concilio tan remoto como primitivo, que se remonta a un impreciso pasado visig3tico. Y lo hace entendiendo que aquellos actores y comediantas del siglo IV fueron condenados por los c3nones conciliares aunque no eran tan insolentes en sus acciones, tal como en este tiempo de la Comedia Nueva. El que interviene en una representaci3n, recapitula Cresp3 sobre el trabajo de los actores, tiene el peligro del pecado de esc3ndalo y el hundimiento en la ruina espiritual. El actor provoca una infecci3n “la delectaci3n ven3rea” en aquellas personas sanas que lo ven trabajar sobre el escenario. Para demostrar esta idea nos recuerda el precio m3s caro que se paga por las primeras sillas en el

eliberinos en su poblada biblioteca para aseverar que los comediantes est3n excomulgados, cosa que no podemos probar: ¿por qu3 no los tiene ni siquiera el hispalense Nicol3s Antonio? En este sentido apunta la opini3n de 3ngel Vega. Vid. VEGA, 3ngel Custodio. (O.S.A.) *España Sagrada. Tomos LIII y LIV. De la Santa Iglesia apost3lica de Iliberri (Granada)*. Madrid. Real Academia de la Historia, Imprenta y Editorial Maestros, 1961.

⁸⁸² Cresp3 DE BORJA, Luis. *Respuesta a una consulta sobre si son l3citas...* op. cit. p3g. 24, marginal izquierda.

⁸⁸³ “ahora los han levantado tanto de punto, que siendo m3s insolentes y m3s deshonestos los honran m3s, porque crece en todo la malicia”. *Ibidem*, p3g. 24.

corral de comedias, “que no ve muchas veces las caras, sino los pies.”⁸⁸⁴ Un mirón es un mirón y es por esta razón que es un personaje reprobado por indeseable.⁸⁸⁵

⁸⁸⁴ Ibidem, pág. 25.

⁸⁸⁵ “¿Por qué se hace tanto abuso de entrar en el vestuario? ¿Para qué se aviva el meneo en el baile? Si no es porque es mayor el pasto del deleite lascivo que aquello representa”. Ibidem, pág. 25.

4.6.- LA LICITUD DE CONSENTIR (PERMITIRLAS)

“... porque condenar de pecado mortal a los consejos, presidentes y otros a quienes toca esto parece cosa dura. Y así, presupongo con el padre Hurtado, que la buena fe o la equivocación o ignorancia invencible de que las comedias son de cosas torpes los pueda excusar, porque ni los comerciantes suelen hacer aprobar los bailes y entremeses donde está lo más lascivo, ni el modo de representar está en el papel, antes lo suelen añadir después de revistas las comedias.”

Luis Crespí de Borja, *Respuesta a una consulta sobre si son licitas...*

En este punto el autor argumenta sobre una cuestión espinosa: la censura previa, es decir, si las comedias deben ser permitidas por parte de las autoridades y hasta que extremos debe de llegar el escrutinio. El autor, que va a opinar sobre los gobernantes, valora con mucho tiento y prudencia esa responsabilidad. El brazo secular es responsable del orden en las ciudades y el mandato de los oficiales de la Corona es contradictorio y cambiante. En este momento del discurso se sitúa en un terreno peligrosos y debe emitir una comprometida opinión, guardando las cautelas debidas con la jurisdicción competente. Resumimos su planteamiento. Admite que este punto tercero sobre los permisos tiene una mayor dificultad; le parece una cuestión peliaguda reprobar de pecado mortal “a los Consejos y Presidentes y otros a quien toca esto.”⁸⁸⁶

Presupone Crespí, apoyado nuevamente en la autoridad que le presta el padre Hurtado de Mendoza, la buena fe de los que tienen la responsabilidad de gobierno en esta materia, quienes quizás ignoran la gravedad de algunos casos. Deja sentado que los *autores* y *auctores* (dramaturgos y directores de escena) nunca se someten a la aprobación y la licencia preceptiva en lo que es potencialmente más resbaladizo: los bailes y los entremeses. Son estos interludios la parte más atrevida de las diversiones, donde se cometen los mayores excesos, amparados en que “el modo de representar no está en el papel” y los actores añaden de su cosecha el descaro a conveniencia.⁸⁸⁷ Llegados a este punto Crespí se muestra cauto. Lo que le incumbe es aportar su punto de vista sobre lo que se puede y se debe hacer. No le corresponde censurar cómo se verifica en la práctica

⁸⁸⁶ Ibidem, pág. 26

⁸⁸⁷ Ibidem, pág. 26

el control sobre el teatro. El respeto que se debe a los que son competentes en la materia le hace suponer, que actuarán con la mayor presteza y justificación.

Según Crespí, los principios elementales de llana teología inducen a pensar que no se puede permitir una cosa maligna, si no es para poder evitar un mal todavía mayor. En este último caso, cuando se impone la idea del mal menor, la permisividad inicial precisa dos requisitos: que suceda una maldad mayor como consecuencia de que una primera no se permita, y que se pueda evitar realmente la mayor, si es que la Iglesia decide autorizar. Aceptada esta doctrina⁸⁸⁸ la dificultad ya depende del desarrollo de los hechos: “que es ver si las comedias impiden o no mayores daños.”⁸⁸⁹ El pavorde opina que no debería servir esta argumentación. Si se evitan peligros mayores, cosa que está por demostrar, al autorizar algo que es maligno, se acepta, de una forma implícita, que ambas cosas son rechazables.

Las comedias torpes, argumenta el oratoriano, son diabólicas de por sí y su permisión no impide otro mal mayor, que en principio no conocemos y no identifica con claridad. Habría que probar males mayores si resultan evitables y siempre que estuvieran vinculados a estos hechos. Crespí arguye que la república no resultará dañada por la prohibición de las comedias. Para solazar al pueblo por un espacio de dos o de tres horas, una necesidad perentoria que quizás el arcediano parece admitir en otros términos, son ya que son suficientes otros esparcimientos más inocentes, que enumera: “un torneo, o unas cañas, unas lanzas, una mona, unos títeres, un baile por la maroma y otras cosas semejantes.”⁸⁹⁰ Siguiendo su planteamiento, no se produce por la prohibición de las comedias un mal mayor. Para ello trae a colación el caso de aquellos territorios italianos (Roma, Génova, Venecia) donde dice que no se permiten comedias tales como se usan en España y aprovecha ese ejemplo para entrar en el papel que desempeñan las mujeres en las representaciones de comedias.

⁸⁸⁸ El autor del sermón dice que basa este planteamiento en Castro Palao y en el Padre Hurtado, citados ambos por el Padre Diana. *Ibidem*, pág. 26.

⁸⁸⁹ *Ibidem*, pág. 27.

⁸⁹⁰ *Ibidem*, pág. 28

El punto de vista del pavorde al respecto está elaborado con sumo cuidado y buscando argumentos de autoridad en costumbres ajenas para promover la expulsión de la escena como algo común y aceptado en otras latitudes. La intervención de las mujeres en la comedia es un tema importante en el Sermón. Presupone Crespí que el teatro en Italia no será de una peor calidad que el que se ofrece en los reinos de España y informa de que allí tienen vedada la participación en los escenarios de manera activa sobre las tablas, aunque se ocupan en tareas subalternas, a cargo del vestuario y en el acarreo de los enseres. Crespí se postula en favor de la expulsión de las actrices de la profesión:

“yo me contentaría con que fuesen las [comedias] de España sin mujeres, que sin duda o las oyeran menos o la dejarían presto; que señal sea esta lo dejo a la piedad del lector, no se ven mayores pecados por falta de ellas.”⁸⁹¹

En suma, Crespí plantea que por haber mujeres trabajando en el teatro no se evitan los pecados que se cometen al representar las comedias, y que no aumentan los tropiezos en la moralidad por el hecho de que las mujeres dejen de trabajar; Del texto se colige que las comedias no evitan, por su propia naturaleza, la comisión de los males —ni mayores ni menores— sino que en realidad siempre los causan. Rechaza el autor de plano la existencia de los factores beneficiosos que otros autores esgrimen para buscar una cierta condescendencia con el teatro.⁸⁹² Crespí, ofrece un catálogo de los males causados cuando se producen representaciones de comedias, pintando un resultado calamitoso para un normal desarrollo de la actividad diaria en la ciudad: los estudiantes abandonan las lecciones, los oficiales dejan de acudir al trabajo, los niños se aprenden en las calles nuevas canciones profanas que los comediantes traen a la ciudad,⁸⁹³ aumentan las disputas domésticas entre miembros de las familias⁸⁹⁴ y el pecado

⁸⁹¹ Ibidem, pág. 28

⁸⁹² Esta argumentación reviste gran importancia. En un memorial realizado con posterioridad a las Junta de Teólogos, por encargo del *Consell de la ciutat* y dirigido a la corona instando a la autorización de las comedias, se incide en el aumento del aumento de la criminalidad como argumento decisivo para autorizar nuevamente las representaciones en la Casa de la Olivera.

⁸⁹³ “van cantando por las calles cosas lascivas, y mezclando en ellas nombres de santos y de Dios, que es pecado mortal, como enseña San Antonino, especialmente lo que tantas veces es tan digno de llorar el nombre santísimo de Jesús con los cantares lascivos...” Crespí DE BORJA, Luis. *Respuesta a una consulta sobre si son lícitas...* op. cit. pág. 29.

⁸⁹⁴ “Muévase cuando hay comedias disensiones entre los padres e hijos, entre los maridos y las mujeres, si el padre no quiere dejar ir a las hijas, o el marido a la mujer...” Ibidem, pág. 29.

de la lujuria encuentra un acicate.⁸⁹⁵ Tres son los argumentos que expone el pavorde, para probar que las comedias no sólo no evitan males, sino que los causan:

“Primero, cuando no hay comedias, o donde no las hay, no hay mayores pecados, luego las comedias no las evitan. Segundo, cuando hay comedias, o donde las hay no menguan los pecados, luego no los evita. Tertio, cuando, o donde hay comedias torpes, crecen los pecados y males de la república, luego no se deben permitir.”⁸⁹⁶

Crespí relaciona las comedias con otras actividades inmorales, los juegos de azar y la prostitución. Alguien podría argumentar que durante las dos horas que dura la comedia, los jugadores se ausentarán de las casas de juego y los amancebados salen de las casas de las mujeres, cuestiones de las que se ocupa luego.⁸⁹⁷ En el sermón el teólogo considera que el daño que ocasionan a las buenas costumbres las comedias es mayor que el provocado por el juego. De hecho, pone en duda que el juego sea una acción pecaminosa.⁸⁹⁸ Afirma que es necesario el concurso de especiales circunstancias para que en el transcurso de dos o tres horas de juego se superen los pecados que se cometen en las representaciones. Rechaza que la práctica del juego descienda durante el tiempo en que se desarrolla las representaciones, basándose en que las horas nocturnas son las más proclives al trabajo de los apostadores, y las comedias son vespertinas, antes del cierre de las puertas de la muralla. Afirma así la compatibilidad horaria del teatro con los juegos ilícitos.

Tampoco acepta el oratoriano que las representaciones de comedias atenúen el número de los pecados cometidos por los hombres que mantienen relaciones de amancebamiento con mujeres. Para diluir la cuestión Crespí establece a su criterio distintas clases de amancebados.⁸⁹⁹ El primer caso es el de

⁸⁹⁵ “Y finalmente hay un incentivo más a la lujuria, que no la evita, sino que la enseña y la crece.” Ibidem, pág. 29.

⁸⁹⁶ Ibidem, págs. 29-30.

⁸⁹⁷ “de los jugadores, no sé yo si vendrán ellos y los que tienen casas de juego en confesar que aquello es pecado mortal y mayor que las comedias”. Ibidem, pág. 30.

⁸⁹⁸ “Demás, que para que jugar dos horas sea pecado mortal, son menester muchas mayores circunstancias, que para que lo sea estar dos horas oyendo una fábula amorosa, con bailes, dichos torpes y deshonestos.” Ibidem, pág. 30.

⁸⁹⁹ “bien claramente se verá que poco subsistente es lo que se dice, porque se debe distinguir diferentes géneros de amancebados”. Ibidem, pág. 31.

las mujeres que mantienen todavía una actitud recatada.⁹⁰⁰ Por su situación familiar no siempre están disponibles al arrimo para su galán, o sea que es preciso establecer una cita previa en cada encuentro, con trasiego de criados y criadas, o la complicidad de damas de compañía y desde luego lograr la disponibilidad de las mujeres. El segundo tipo son los varones que, bien sean casados o solteros, disponen libremente las mujeres que tienen mantenidas. Crespí entiende que las comedias no evitan las citas deshonestas, pues el horario del teatro coincide con momentos de obligaciones o de asueto, en los que no suelen estar juntos los amantes, por salir para atender negocios o por el paseo. Afirma que si hay comedias, por el contrario, el galán acompaña su dama y el mancebo a su amante al teatro y las vigilan sin perder detalle durante la representación,⁹⁰¹ para acabar encontrando en la comedia un tema para la conversación lasciva.⁹⁰² Vemos que Crespí otorga la consideración a la práctica del amancebamiento, el carácter de cosa habitual y sus comentarios no son lacerantes, pero sí que parece interesado en demostrar su amplio conocimiento del tema. Sin embargo, los amancebados cuando estuvieron integrados en las compañías de comedias, son un motivo de gran escándalo y ocasión certera para la represión, si acaso fuesen denunciados en cualquier plaza en la gira y de forma anónima. Tal es el caso, que conocemos por Agustín de la Granja, de un amancebamiento, público y notorio, objeto de denuncia, en la compañía de Juan Jerónimo Valenciano. En 1625 el actor Alonso de Uceda (casado, que tiene a su mujer apartada en Madrid) y la actriz Manuela Enríquez (viuda del hermano titular de la compañía), fueron procesados por la Chancillería de Granada, con orden de expulsión de la ciudad y de abandonar la compañía. Del proceso se deduce que la esposa del actor es la denunciante y está intentando separar a los amantes. El Reglamento de teatros de 1616 obliga al actor profesional a viajar en la compañía con su esposa y por tanto Uceda vulnera

⁹⁰⁰ “como casadas, o en opinión de doncellas, con padre, madre y hermanos, y que no se pueden ver a todas horas con los galanes.” Ibidem, pág. 31.

⁹⁰¹ No olvidemos que en el teatro barroco las mujeres están recluidas en una zona exclusiva llamada bajo la vigilancia de los alguaciles, donde tienen vedado el acceso los varones. Hay códigos de comunicación encriptados, con gestos de complicidad con objetos como pañuelos y abanicos entre las parejas. En este sentido Vid. RUANO DE LA HAZA, José María, y **John Jay Allen**, Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia. Madrid, Castalia., 1994, especialmente interesa el Capítulo VI escrito en concreto por John J. Allen: El Patio. Las gradas. Los Alojeros. La cazuela. Los aposentos. Los desvanes...

⁹⁰² “... y hacen pasto de lo que en la comedia se representó para conversación lasciva después. “CRESPÍ DE BORJA, Luis. *Respuesta a una consulta sobre si son lícitas...* op. cit., pág. 31.

la norma y amenaza la estabilidad de la compañía, que la sentencia dice que será multada si este no incorpora a su esposa o abandona la compañía. De la actriz Manuel Enríquez se dice simplemente que abandone la formación artística y que no puede trabajar en ninguna compañía.⁹⁰³

Crespí demuestra en este pasaje haber observado, pese a su condición de presbítero, con sumo cuidado los códigos de la comunicación y de conducta de las parejas de enamorados, que se solazan durante el desarrollo de la representación. De ello puede deducirse (aunque no lo admite en ningún momento) que habría asistido a numerosas representaciones para estar informado y tener un criterio sólido en materia de doctrina moral. Este inciso sobre las parejas amancebadas le permite entrar directamente en el tema del comportamiento del público en el corral de comedias. A veces los concurrentes estallan en una confusión, al borde del tumulto. En el jolgorio del baile llamado de la Zarabanda, objeto de ataques concretos de los moralistas, se producen ovaciones y gritos enardecidos. Esto siempre es un motivo de gran satisfacción para los actores. La encendida respuesta del respetable es esencial. El hecho de contar con el favor del público les motiva y es un acicate en medio de las dificultades. La fama se extiende por las rutas comerciales y la llegada de las actrices reputadas genera expectación a la entrada de los carruajes en las ciudades. Quien arrolla con su talento en Madrid recoge los laureles del triunfo en las giras por los reinos. La gestión del público es por tanto un asunto capital. Crespí considera la asistencia un incentivo a la lujuria, “particular consistorio de la deshonestidad.”⁹⁰⁴ Eso es lo que se produce en todos los teatros según Crespí. Argumenta y reitera la conducta depravada de las actrices con el público y viceversa: por el sobreprecio con que se pagan las primeras sillas para ver los pies de las actrices.⁹⁰⁵ El abuso de la irrupción en los vestuarios, mientras las comediantas se preparan, los galanteos que se producen ya desde varias horas antes de la representación con los mozos, los gestos desde

⁹⁰³ Vid. DE LA GRANJA, Agustín. “Un caso de amancebamiento en la compañía de Juan Jerónimo Valenciano,” en: *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español : actas del congreso internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII, organizado por el Departamento de Filología Española/ coord. por Teresa Ferrer Valls, Nel Diago, 1991, Universitat de València, Valencia, 1991, págs. 349-368* “Fechos contra Alonso de Uceta (representante de la Compañía de Juan Jerónimo Valenciano e el amancebamiento con Manuel Enríquez

⁹⁰⁴ *Ibidem*, pág. 31.

⁹⁰⁵ “que es el pagarse más las primeras sillas de donde, como dije, se ven menos las caras que los pies de las representantas”. *Ibidem*, pág. 31.

los balcones y patios para atraer a la gente, la expectación que provoca la salida de las mujeres del teatro:⁹⁰⁶ todas estas conductas reprobables considera Crespi que se producen debido a un continuo fomento de la sensualidad:

“Y como dijo Tertuliano de los teatros: *privatum consistorium impudicitiae*, particular consistorio (público dijera yo) de la deshonestidad.”⁹⁰⁷

La asistencia al teatro brinda una gran ocasión para cometer todo tipo de conductas reprobables: la hija que fomenta que su madre se vaya al teatro y así en su ausencia pueda entrar el galán en la casa. La mujer que finge ir a la comedia con su criada, un subterfugio para ocultar que tiene una cita y acudirá a la casa del amante. Si se defendían las comedias para evitar daños mayores bastaba sólo esto para proceder a prohibirlas.⁹⁰⁸ La posición moral de Crespi no permite ni una sola fisura en su planteamiento al conseguir emplear un tono categórico. Nunca entra a considerar la posibilidad de admitir representaciones, ni siquiera quedando sometidas a fuertes limitaciones y controles de la autoridad eclesial o secular. Ni tampoco acepta la posibilidad de un teatro al servicio de la religión, para la difusión de temáticas que fueran consideradas como potencial de una probada ortodoxia.

Cuando cita al agustino Alfonso Mendoza vemos, que el Sermón se adentra en una formulación crucial en el desarrollo de la controversia barroca.⁹⁰⁹ Mendoza es el teólogo que asienta la idea, luego largamente repetida por otros tratadistas, de que las comedias si no son decididamente torpes (*ut plurimum*) no constituyen en principio un pecado mortal, pero continúa su razonamiento de

⁹⁰⁶ “Que es el insolente modo de reconocerlas al salir de la comedia haciéndose dos murallas de gente curiosa, o por mejor decir lasciva, que con palabras y con acciones provocan a cuantas salen.” *Ibidem*, pág. 32

⁹⁰⁷ *Ibidem*, pág. 32.

⁹⁰⁸ “porque la hija mala deja ir a su madre a la comedia y finge que no puede ir y entretanto tiene al galán en casa. Lo mismo la mujer si va el marido y si no va, ella finge que quiere ir y en lugar de ir a la comedia se va a casa del galán o al puesto donde suelen verse (pluviera a Dios esto fuese mentira) con que las comedias que se defendían por evitar estos daños, se debieran condenar por sólo como causa de mayores”. *Ibidem*, pág. 31.

⁹⁰⁹ Fray Alfonso de Mendoza, de la orden de S. Agustín, discípulo de Fray Luís de León, vivió en Salamanca, donde fue catedrático de Vísperas de Teología. Escribe una obra importante: *fratris Alphonsi Mendozae, ex ordine eremitarum D. Agustini in florentissima Salmanticensium Academia sacrae Theologiae magistri...*/ en este libro se incluye “el pasaje relativo al teatro y que tanto dio que hacer a los impugnadores de las comedias, “ cit. por Cotarelo, *Controversias...*, pág. 466. (Nota del autor)

manera que —en evitación de males mayores— se puede aplicar la doctrina escolástica preventiva de la proscripción.⁹¹⁰ Alfonso de Mendoza afirma que es mejor no acudir al teatro por si hubiese motivo de escándalo, pues entonces ya no tiene remedio. En realidad, las comedias no tienen para Luis Crespí y para Mendoza el mismo peligro. El oratoriano abunda en que la prevención debe ser aplicada a todas las comedias, mientras que Mendoza recomienda la prohibición únicamente cuando tienen la consideración de perniciosas.⁹¹¹ Esta no es una interpretación correcta de la cita de autoridad y Crespí induce a la comisión de un error. Y es que debemos calificar a Mendoza como un reformista moderado, pues admite que algunas comedias no son realmente peligrosas, aunque alguna pueda prohibirse por la doctrina preventiva. En realidad el valenciano saca una idea de contexto porque Alfonso de Mendoza no sólo está a favor de la licitud, sino también de que las actrices participen en las comedias, un asunto nunca resuelto en la praxis profesional, con un ir y venir de autorizaciones y de proscripciones, como acredita José Luis Suárez García:

“Alfonso de Mendoza se pronuncia favorablemente sobre el teatro aceptándolo como necesario. No está de acuerdo en la comparación e identificación de los pasajes de los Santos Padres con las comedias modernas y es partidario de la mujer vestida de hombre en el teatro; tema este constante en los textos sobre la licitud del teatro. Se considerará pecaminosa e inmoral su actuación y se prohibirá frecuentemente en los Reglamentos de teatros. La licencia de representar mujeres se concede en 1587, y en 1596 el Consejo de Castilla la retira.”⁹¹²

Este asunto tiene notable interés y en la resolución de la Junta de Teólogos la cuestión de la gradación de torpeza revierte en una cuestión capital para

⁹¹⁰ MENDOZA, Alfonso de. (O.E.S.A.) *Fratris Alphonsi Mendozae ex Ordine Eremitarum D. Augustini... Quaestiones quodlibeticae et Relectio theologica de Christi regno ac dominio: cum triplici indice....* Salmanticae: ex Typographia Michaëlis Serrani de Vargas. Valencia. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica, Sign. Z-4/117.

⁹¹¹ MENDOZA, Alfonso de. *Quaestiones quodlibeticae ...*, op. cit. “... después de haber probado con harta distinción y apurado con diligente examen, en qué forma son lícitas las comedias, quedaba por examinar si son necesarias o útiles a las repúblicas. Y de verdad, si mi parecer vale algo, juzgo que de ninguna manera lo son y que hay muchas causas para que los príncipes y magistrados las acabaran de raíz, porque ninguna utilidad y muchos daños causan a los que asisten a ellas”. Cit. por CRESPI DE BORJA, Luis. *Respuesta a una consulta sobre si son lícitas...*, op. cit. págs. 32-33.

⁹¹² SUÁREZ GARCÍA, José Luis. “La licitud del teatro en el reinado de Felipe II: textos y pretextos,” en: *El teatro en tiempos de Felipe II. Actas de las XXI jornadas de Teatro Clásico, Almagro Julio de 1998*. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.) Almagro, Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha: Festival de Almagro, 1999.

determinar la licitud, como se deduce de la lectura del acta que concluye como *Resolución* de la Junta en san Juan del Hospital.

4.7.- LA LICITUD DE ASISTIR (CONCURRENTE Y VERLAS)

“El [argumento] que quizás ha causado la equivocación del decir generalmente que las comedias son lícitas, porque oyendo decir que los que las ven si no tienen peligro no pecan, han sacado: luego ellas son lícitas. Pero como advertí al principio, diferentísima cosa es ser una cosa lícita y no ser lícito el verla y sí hay peligro, como en el uso del matrimonio, se ve claro que en los casados es lícito y no sería lícito verle.”

Luis Crespi de Borja, *Respuesta a una consulta...*, Valencia 1649

Crespi nos dice que el tratamiento del espectador es el tema que mejor se puede “ventilar”, dicho esto con el ánimo de darlo por zanjado con prontitud, pese a lo cual dedica a este singular asunto el tramo cuantitativamente más extenso del sermón, nada menos que diecisiete folios.⁹¹³ Este es el verdadero núcleo duro del Sermón de las Comedias. Desarrolla el tema del público haciendo un acopio de toda clase de citas antecedentes de autoridad y recurrentes argumentaciones de todos los autores contrarios al teatro, también de sus teólogos coetáneos. Además, aunque hay aspectos muy importantes en la polémica (la censura de los textos, las dificultades para la edición, el control del ocio y como consecuencia la intervención del espacio público, la financiación de la sanidad pública, el auge de la sociabilidad en la sociedad moderna...), el tema de la aprobación o la reprobación de la asistencia pública a los espectáculos es el asunto crucial en la controversia: hay mucho en juego, pues si hay público hay teatro y si no hay público no habrá teatro.

Para reprobar el repertorio de las comedias en su totalidad y rechazar la asistencia del espectador el pavorde esgrime que hay cosas que aun siendo lícitas no son adecuadas para su visión, como por ejemplo el “uso del matrimonio” entre los casados, ya que no sería lícita su contemplación por sujetos que son ajenos al acto.⁹¹⁴ La concurrencia a los espectáculos es una manifestación en ese momento todavía novedosa y una forma relativamente reciente de utilización del espacio público —territorio en abierta disputa— entre la Iglesia católica y las autoridades seculares. Un lugar donde se pueden manifestar los intereses de grupos sociales,

⁹¹³ “Cuarto punto. Si es lícito concurrir a las comedias” (págs. 33-49). *Ibidem*, pág. 33.

⁹¹⁴ “diferentísima cosa es ser una cosa lícita y no ser lícito el verla y sí hay peligro, como en el uso del matrimonio, se ve claro, que en los casados es lícito y no sería lícito verle...” *Ibidem*, pág. 33.

realizar intercambios o afinidades en el tejido social de una comunidad y que trasciende clases y estamentos en la trama urbana pues todas las clases sociales están representadas en el corral de comedias. El otro espacio de sociabilidad más importante se concreta en la asistencia de los fieles al templo.

Para reprobar la asistencia a las comedias Crespí se apoya con el ejemplo de las casas de lenocinio, un asunto de un tratamiento moral complejo. Alude a la prostitución femenina y parece que la contempla de forma permisiva con los varones, como es habitual entre los moralistas.⁹¹⁵ Sin embargo, si analizamos bien los adjetivos empleados con la tercería se percibe una tolerancia (implícita) hacia esa actividad, regulada en muchas ciudades por la municipalidad, por considerar un mal menor, si queda circunscrita a un recinto exclusivo. Esta práctica destruye la obligación de la fidelidad de los cónyuges, pero esto no parece importar demasiado a Crespí. Lo reseñable ahora es que esta condescendencia no se la merece el teatro. No considera permisible la asistencia a la casa de las comedias —donde acuden las mujeres cristianas— pero el autor acepta la necesidad del prostíbulo, acotado a la categoría de un mal necesario, para mujeres de mala nota y hombres que vuelven a continuación confortados y al seno del matrimonio. Su posicionamiento guarda una conexión directa con la posición laxista de los moralistas.⁹¹⁶ Salvadas las continencias necesarias —obligadas en tiempo de Cuaresma— la prostitución se encauza en una normativa municipal estricta, incluida la revisión médica y cuerpo de guardia para desarmar a los concurrentes, en Sevilla, Valencia, Zaragoza, Barcelona, Madrid y otras ciudades en las rutas comerciales más reconocidas.⁹¹⁷

⁹¹⁵ El tema de la prostitución aparece connotado con la práctica del teatro y con las actrices, como hemos visto en la exposición del Capítulo 3. La diferencia en el tratamiento de los sexos. Crespí lo incluye, entresacado en su sermón con el característico tono truculento de los moralistas radicales, que para criticarlo lo describen con gran profusión y extensión de detalles sospechosa. (Nota del autor) .Cfr. ARIAS CONZÁLEZ, Luis y VIVAS MORENO, Agustín. “Fuentes documentales para el estudio de la prostitución en los siglos XVI y XVII en el Archivo y Biblioteca de Salamanca,” en: *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, nº 22, 1998, págs. 51-62. RAMOS VÁZQUEZ, Isabel. “La represión de la prostitución en la Castilla del siglo XVII”, en: *Historia. Instituciones. Documentos*, nº 32, 2005, págs. 263-286.

⁹¹⁶ “y lícito es permitir la casa pública y no es lícito ir a ella...” Ibidem, págs. 33-34

⁹¹⁷ Cfr. GUILLOT ALIAGA, María Dolores. “Mujer y marginación: prostitutas, alcahuetas y concubinas en la ciudad de Valencia (s. XIV-XVII),” en: *Comercio y cultura en la Edad Moderna: Actas de la XIII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna* / coord. por Juan José Iglesias Rodríguez, Rafael M. Pérez García, Manuel Francisco Fernández Chaves, Vol. 2, 2015 (*Comunicaciones de la XIII Reunión científica de la Fundación Española de Historia Moderna*), págs. 2025-2037. RAMOS VÁZQUEZ, Isabel. *De meretrice turpitudine: una visión jurídica de la prostitución en la Edad Moderna castellana*. Universidad de Málaga (UMA),

Tampoco citan Luis Crespí ni otros moralistas contrarios a la asistencia de los fieles al teatro un problema de suma “torpeza” interno a la Iglesia y que era objeto de gran preocupación de los pontífices y prelados. Con el sacramento de la Penitencia, los feligreses se reconcilian con Dios y con la propia Iglesia. Las mujeres siempre tuvieron una especial inclinación por el sacramento de la confesión. Los hombres de cierta posición también tuvieron confesor privado, pero en el caso de las mujeres y a partir de cierta posición social, lo normal era ser oídas en confesión siempre por un mismo sacerdote. Las fuentes indican que en el siglo XVII estaba extendida la práctica de los confesores solicitantes, aquellos que pedían de forma explícita relaciones sexuales a mujeres de toda condición, causando con esta actitud gran confusión y daño moral a sus patrocinadas. Ante la gravedad de la situación el obispo portugués Rodrigo Da Cunha e Silva publica en Valladolid (1620) lo que podríamos denominar un manual de confesores, género al que hemos prestado atención, por el interés que estos libros de apoyo al confesor le dedican al teatro. Este *Tractatus de confessariis solicitantibus*,⁹¹⁸ fue reeditado en 1632 y 1634 en la misma imprenta y ciudad y se dedica a identificar, controlar y sancionar las conductas depravadas de los llamados sacerdotes solicitantes, que causan un gran desconcierto y confusión entre las mujeres cristianas.

Luis Crespí entra, acto seguido al tratamiento de la tolerancia con la prostitución, en una digresión enrevesada sobre las comedias que son torpes y las que no lo son. El alcance y la consideración de la torpeza en la comedia afecta en principio exclusivamente a la dramaturgia textual, que está fijada por un libreto. Sometido al control del fiscal de comedias y a ciertos cambios temporales, o de criterio de oportunidad, el texto puede variar y varía para eludir la censura. Pero este asunto afecta al modo de representar, cuya dosis de atrevimiento, por otro

Málaga, 2005. CASTILLO MARTOS, Manuel y RODRÍGUEZ MATEOS, Joaquín. *Sevilla barroca y el siglo XVII*. Universidad de Sevilla, 2017. MOLINA MOLINA, Ángel Luis. “Del mal necesario a la prohibición del burdel: La prostitución en Murcia (siglos XV-XVII)” en: *Contrastes: Revista de historia moderna*, nº 11, 1998-2000, págs. 111-126.

⁹¹⁸ Cfr. CUNHA E SILVA, Rodrigo da (1577-1643) *Tractatus de confessariis solicitantibus / authore... Roderico Cunha, Episcopo Portugalensi...; cum additionibus... Fr. Seraphin de Freitas... Mercenarijs minimi*. Vallisoleti: apud Ioannem de Rueda, 1620. [4], 188, [14] h.; 4º. Texto Adicional de 14 páginas de Serafín de Freitas, de la orden de los Mínimos. Freitas, Serafín de (O. de M.), adic. Rueda, Juan de, imp. Biblioteca Pública del Estado "Fernando de Loazes", Orihuela (Alicante) Sign. A-O-BP, 17204. Ejemplar único en la Comunidad Valenciana.

lado, varía ostensiblemente en función de la calidad, la condición del público y la confianza de los actores. Es necesaria cierta percepción sensorial acerca de cuáles son los momentos propicios para aprovechar un espacio propicio a la impunidad. Responde también esto al parecer del respetable público, una incógnita que se debe adivinar. Pero sobre todo responde a la intuición del empresario contratante. El responsable, que puede ser un alcaide de comedias, es quien mejor conoce los límites de la trasgresión y quien modula los niveles de “torpeza” que tanto atentan contra la moralidad como favorecen la taquilla. La opinión extendida, en una parte de los moralistas, en la monarquía y en el amplio crisol del público, en favor de las comedias, autoriza la concurrencia de los espectadores, aún en el supuesto de que el modo de representar sea torpe, siempre que la asistencia al teatro sea un acto simple, que responda a la curiosidad y sin el ánimo concupiscente de pecar a sabiendas. Esta doctrina está aceptada por numerosos autores, tal y como indica la cita literal de Antonino Diana, teólogo de la orden de los Mínimos y que incluye en el sermón Crespí:

“Si se oyen las comedias por sola vana curiosidad, sin probable peligro de caída, aunque se representen cosas torpes, juzgo que no es pecado mortal el concurrir a ellas y esto aún en los clérigos y sacerdotes, así lo sienten Sánchez, Bonacina, Mendoza,⁹¹⁹ Rodríguez y Salas, &c.”⁹²⁰

El ilustre oratoriano, al tiempo que recoge la opinión de tan sabios doctores, impugna el argumento como carente de base y afirma que estas mismas fuentes de autoridad reconocen que es pecado mortal el simple hecho de acudir a las representaciones cuando las comedias y el modo en el que se representan son cosas torpes. En suma, considera que no hay ninguna comedia carente de torpeza por lo que no se puede autorizar la concurrencia en ninguna circunstancia. La

⁹¹⁹ MENDOZA, Alfonso de (O.E.S.A.) *Quaestiones quodlibeticae et Relectio...* op. cit.

⁹²⁰ DIANA, Antonio (CC.RR.MM.) (1585-1663). *Antonini Diana Clerici Regularis Resolutionum moralium pars prima et secunda: in quibus selectiores casus conscientiae ... sub his Tractatibus explicantur... additus est index locupletissimus notabilium & expurgatus infinitis paene mendis. CaesarAugustae: apud Iacobum Dormer, 1632. Madrid. Biblioteca Nacional. Sign. R/23739 (1) “Diana 2, part. Tratado 17. Resolu. 35. Apud me fol. 114”.* Citado por CRESPI DE BORJA, Luis, *Respuesta a una consulta sobre si son lícitas...*,pág. 34. Esta edición zaragozana que citamos corresponde a la parte primera y segunda, es anterior a la que antes anotamos de la parte séptima citada también por Crespi.

argumentación se apoya en la intención lasciva de los comediantes en el modo en que se representan las comedias en España.⁹²¹

El concepto de “torpeza”, aplicado a la dramaturgia textual barroca y a la representación, es una calificación primordial para conseguir el rechazo o la prevención contra la comedia como un acto a priori dotado de un contenido pecaminoso. En su acepción más corriente el vocablo “torpe” (*lat. turpis*) se refiere a lento, tardo y pesado, desmañado, falta de habilidad o destreza. En la acepción tercera de algunos diccionarios enciclopédicos acreditados aparece la definición que aquí conviene para la tratadística contra el teatro: “Deshonesto, impúdico, lascivo e indecoroso.”⁹²² En el famoso diccionario de Covarrubias,⁹²³ *Tesoro de la lengua castellana o española*, la voz “torpe” en su tercera acepción aclara: “Pero cuando significa el sucio y de malas costumbres, trae su origen del nombre *turpis & turpe*, y torpeza es lo mismo que bellaquería y bajeza.” Un adjetivo despectivo que hace fortuna en muchos escritos de la controversia, a propósito de si las comedias que se usan en España son torpes o “muy” torpes, gradación importante o no lo son, o si lo son todas. Una hipótesis esgrimida por los refractarios al teatro, que agota el contenido de la discusión cuando se pretende dar un carpetazo y cerrar el debate. En este sentido vemos que Crespí, después de aceptar la argumentación anterior de Antonino Diana y de los doctores que juzgan que no es pecado mortal la asistencia a las comedias, la rechaza cimentando su propia línea argumental en la repetida torpeza:

“...no queda rastro de duda de que es pecado mortal acudir a las comedias representándose cosas torpes y siendo el modo de representarlas torpes, que es el sentido que hablan estos doctores y así para hacer lícita la asistencia a las comedias, no hay para qué negar que son torpes”⁹²⁴

⁹²¹ “... juzgo que según doctrina de los mismos y en especial del mismo Diana, no queda rastro de duda de que es pecado mortal acudir a las comedias representándose cosas torpes y siendo el modo de representar torpe, que en el sentido que hablan estos doctores y así para hacer lícita la asistencia de las comedias no hay que negar que son torpes, pues lo suponen los doctores que de ello hablan”. Crespí de Borja, Luis. *Respuesta a una consulta sobre si son lícitas...* op. cit. pág. 34

⁹²² Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana. Espasa-Calpe. Madrid, 1928. Tomo 62, pág. 1166, voz *Torpe*, 3ª acepción.

⁹²³ COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1539-1613) *Tesoro de la lengua castellana, o española / compuesto por...Sebastián de Covarrubias Orozco...* En Madrid: por Luis Sánchez..., 1611. Valencia. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica, Sign.Y-23/76.

⁹²⁴ Crespí de Borja, Luis. *Respuesta a una consulta sobre si son lícitas...* op. cit. pág. 34

Crespí entiende que existen hasta tres clases de personas que concurren a las comedias. Su predicación no queda en calificar el peligro para la primera clase, los espectadores que pueden acudir sin el debido adoctrinamiento y víctimas potenciales de esta depravación, sino que introduce hasta dos nuevas categorías de concurrentes que la tratadística española no suele tratar de esta manera, pormenorizada. En la segunda categoría, incluye a los que intervienen en la organización de la programación estable de un corral de comedias, ya sea por cuenta propia o, como en el caso valenciano, en calidad de administradores del Hospital General. En la tercera valora a las personas que creen resistir la prueba de cualquier tentación.

Con la debida intencionalidad, hay una alusión directa a los gestores del hospital, que son quienes contratan a las compañías aquellos: “que conducen los comediantes a la ciudad pagándoles y concertándoles para que vengan.”⁹²⁵ Señala que el tema no está tratado por Diana y otros doctores que “sólo hablan de los que miran”.⁹²⁶ Por tanto se considera libre de la autoridad extrínseca a la cuestión y puede entrar a decir la suya. Valora este trabajo de promotor de las funciones, que en Valencia es ejercido por *ciudadans*, personas de familias influyentes promovidos por los jurados, un escalafón de nobleza equivalente al hidalgo castellano. El autor considera que el hecho de pagar y concertar los comediantes constituye pecado mortal:

“Nadie puede pagar, rogar, instar y aconsejar a uno que haga una acción torpe. El representar las comedias torpes es en los comediantes acción torpe y mala y pecado mortal, como queda probado: luego el pagar y concertar &c. es pecado mortal.”⁹²⁷

Para abundar en su razonamiento, el fundador del oratorio valenciano equipara esas conductas a la de los instigadores que pagan, imploran o aconsejan en favor de la muerte de una persona, a los que roban o incitan para que no se oiga la misa. Los administradores del hospital, miembros de la élite local que están designados en magistraturas, siguiendo el particular *cursus honorum* valenciano de época foral, quedan clasificados por los exabruptos de Crespí

⁹²⁵ Ibidem, pág. 35

⁹²⁶ Ibidem, pág. 35

⁹²⁷ Ibidem, pág. 35

dentro de la categoría de criminales proxenetas. Crespí realiza un nuevo excursus hacia el tema de la prostitución recordando que, aunque está permitida en algunas repúblicas la existencia de rameras, no se permite concertar los servicios por cuenta de otros y se rechaza la alcahuetería.⁹²⁸ A diferencia de la prostitución, mal menor siempre que quede contenida en un espacio acotado, el teatro es siempre, por su propia naturaleza, un acontecimiento público, esa es su grandeza y al mismo tiempo es el motivo central de alarma que agujonea a los moralistas y los impulsa para luchar contra la comedia. La prohibición de asistir es un intento de controlar, especialmente a las mujeres, en su proyección pública.

El arcediano de Murviedro rechaza en este sermón el componente humanitario que implica la financiación de la sanidad pública. En el sermón expresa que con el teatro se comete un sacrilegio a título de hospitales. La concertación de compañías, en su opinión, no es lícita ni siquiera cuando se realiza para sufragar gastos de la sanidad pública, algo habitual en muchas ciudades y que en Valencia se remonta a 1582 con la apertura de la casa de comedias de la Olivera. Este ataque contra el privilegio real tiene una repercusión directa sobre una institución reconocida: el Hospital General y Real, famoso sanatorio, en cuya sala de psiquiatría Lope de Vega sitúa la acción de: *Los locos de Valencia*.⁹²⁹ El dispensario público es una necesidad en el equilibrio de la ciudad, y es una fuente de preocupación constante de los jurados de Valencia para poder garantizar su sostenimiento. El ataque de Crespí al teatro adquiere, pues, un valor adicional en el contexto de 1649, precisamente cuando la oleada pestífera sobre la ciudad de Valencia (1647-1648) acaba de remitir lentamente, después de causar una mortandad en la que el hospital ha jugado un papel esencial para asistir a la población. El remedio de los necesitados no justifica el carácter lesivo de traer el teatro según Crespí. La contratación del alcaide de comedias —

⁹²⁸ "...pues aunque en las repúblicas se permiten estas mujeres, pero no se conciertan y es notorio el mayor pecado que evitan." Ibidem, pág. 36

⁹²⁹ VEGA CARPIO, Lope de. (1562-1635) *Trezena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*. En Madrid: por la viuda de Alonso Martín: a costa de Alonso Pérez..., 1620. [4], 152, 335 [i.e. 151] h.; 4º. Esta parte de comedias contiene: *La Arcadia*. *El halcón de Federico*. *El remedio en la desdicha*. *Los esclavos libres*. *El desconfiado*. *El cardenal de Belen*. *El alcalde mayor*. *Los locos de Valencia Santiago el verde*. *La Francessilla*. *El desposorio encubierto*. *Los españoles en Flandes*. Madrid. Universidad Complutense, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla. M-UC-Sign.NOV, BH FOA 243.

funcionario de la Corona en suma— concertando la llegada de los comediantes a la ciudad, es una conducta pecaminosa digna de la más dura censura eclesiástica:

“No se puede pecar por remediar a un pobre, ni la más leve mentira se puede decir por redimir a un inocente, doctrina es común, llana y asentada de toda teología: luego ni por socorrer a los hospitales se puede concertar que vengan comediantes a representar, siendo torpe y provocativo a lujuria.”⁹³⁰

Para concluir la diatriba contra el privilegio del hospital, Crespí mantiene otro argumento. No sería posible concertar a los representantes, como no se puede tratar los servicios de mujeres públicas con tal de que le cediesen una parte al hospital. Crespí, que decía escribir su opinión porque se lo ha mandado el *jurat en cap*, se queda a un paso, de llamar sacrílegos proxenetas a los administradores de la acreditada ~~esta~~ institución. En realidad, es uno de los momentos del sermón en los que oratoriano llega más lejos. La alusión en el párrafo final a Valencia carga todavía más las tintas contra la institución municipal.

“Tiene especie de sacrilegio a título de hospitales sustentar estas comedias, como ni se podría por remediarlos concertar con mujeres ruines con tal que le diesen al hospital un tanto y puntualmente es esto lo que se hace, convidando a que vengan comediantes a representar y escogiendo las que puedan ocasionar la pérdida de las buenas costumbres y de las haciendas, que no será una sola que en Valencia se habrá perdido por ellas.”⁹³¹

Para asegurar su argumentación, Crespí alude genéricamente a la autoridad de Santo Tomás. Éste, en principio, admite que no puede repudiarse la limosna, pero afirma también que no debe aceptarse la dádiva de aquellos que pecando obtuvieron algún beneficio.⁹³² Crespí critica abiertamente a todos aquellos que utilizan las Sagradas Escrituras buscando la permisividad con el teatro y procura el anclaje de nuevo en la patrística latina con San Cipriano.⁹³³

⁹³⁰ Ibidem, pág. 36

⁹³¹ Ibidem, pág. 36

⁹³² “cómo no se excusa a la ramera, ni al asesino del pecado, ni al que lo permitiere la limosna que da de lo que pecando ganó.” Ibidem, pág. 37

⁹³³ CIPRIANO, Santo (ca. 210-258) Manuzio, Paolo (1512-1574), comp. Morelius, Guilielmus, comp. Pamele, Jacques, anot. *Cypriani Carthaginensis Episcopi... Opera: iam deuo ... recognita /collatione facta editionum Pauli Manutii & Guilielmi Moreii... in tres tomus nunc primum distincta; adnotationes Iacobi Pamelii ... toti operi sparsim interiectae...ab eodem recens adicta D. Cypriani vita e scriptis ipsius collecta...* Girona. Biblioteca Pública del Estado en Girona. Sign. A/6723.

“Tan enervado está el vigor de la observancia eclesiástica, que se llega a dar al vicio autoridad apoyando los teatros con textos de sagradas letras.”⁹³⁴

El oratoriano, a propósito de los que pueden ver las representaciones sin peligro, aunque contengan cosas torpes, niega tal posibilidad con un ejemplo dislocado: “cosa verdaderamente difícil, es estar junto al fuego y no sentir el calor.”⁹³⁵ Sugiere que nadie debe pensar que no existe peligro alguno por el hecho de ver comedias y para demostrarlo hace suyo un extenso argumento de Cayetano que transcribe.⁹³⁶

Tommaso de Vio, más conocido como el cardenal Cayetano, es el famoso legado papal en la dieta de Frankfurt, enviado por el sumo pontífice para en primera instancia reprender, en su caso debatir y si acaso procediera negociar, directamente con Martín Lutero. El Cardenal Cayetano se detiene en un pasaje de su obra para reflexionar sobre los espectáculos y de entrada parece aceptar el postulado eutrapélico: “la representación naturalmente deleita el ánimo como dijo Aristóteles, las cosas representadas y estas según la calidad de cada una se deben juzgar.” Propone que existe un peligro si se representan cosas lujuriosas porque son por su naturaleza inductivas al vicio, y en sentido contrario no hay peligro moral si se representan cosas pías. “Pero regularmente se asiste no sólo por el gusto de la representación, sino por el de la cosa representada, como es notorio.”⁹³⁷ : en la parte final de la cita Cayetano procura algunos argumentos al valenciano para su propósito. Califica como mucho más grave el comportamiento de aquellos que dan tan mal ejemplo en la concurrencia, como los clérigos, religiosos, sacerdotes y obispos, que pecarían gravemente si asistiesen, siquiera sea como público. A los espectáculos indecentes nadie debe ir y si alguien invitado acude y luego no puede salir que haga como Alipio, que cerró los ojos para

⁹³⁴ CRESPI DE BORJA, Luis. *Respuesta a una consulta...*, op. cit. pág. 37

⁹³⁵ Ibidem, pág. 38

⁹³⁶ CARDENAL CAYETANO (VIO, Tommaso de) (O.P.) (1469-1534) *Opuscula omnia Thomae de Vio Caietami Cardinalis... in tres distincta tomos...: quibus accessere ad obiecta aliqua sané quam acutae responsiones, aliáque permulta, quae sequens Index indicabit; item tractatus quidan contra modernos Martini Lutheri sectatores, & eorum praecipuos errores, nunquam antehac impressus. Antuerpiae: apud viudam & haeredes Ioannis Stelsii, 1576.* De este tratado de teología dogmática no hay ningún ejemplar disponible para su consulta pública en ninguna biblioteca española. Crespi lo cita y transcribe el artículo 2 de la cuestión 167, pero no lo hemos podido comprobar, pues los ejemplares existentes en España son de bibliotecas privadas.

⁹³⁷ Crespi, *Respuesta a una consulta sobre si son lícitas...*, op. cit. pág. 39

resguardarse del pecado y amonestar a los demás con su firmeza en la actitud de rechazo.⁹³⁸

Crespí alerta sobre todos aquellos que quieren defender la malicia revestidos con la capa de la inocencia. Los siervos temerosos de Dios que están libres de esta peste de las comedias tiemblan ante la posibilidad de ver a una mujer, mientras que los que viven en el pecado “dando pasto a sus apetitos”⁹³⁹ se defienden diciendo que ellos no peligran por transitar entre las acciones torpes. Para ilustrar su planteamiento recurre al ejemplo del ermitaño borracho:

“Sucedió a un ermitaño, que buscando a uno que se había salido del desierto dejando la vida solitaria que había emprendido, le halló en una taberna bebiendo, y acabando de beber les oyó decir: bendita sea la paz del alma. Y el santo viejo, levantando al cielo los ojos dijo: Bendito sea Dios, tantos años ha que estoy en el desierto y no he podido llegar a la paz interior y este dice que la halló en la taberna.”⁹⁴⁰

El ejemplo del ermitaño le sirve a Crespí para establecer un parangón con los que asisten a las comedias descuidadamente y en un alarde de ignorancia pretenden demostrar que los malos pensamientos no les afectan en medio de “bailes profanos, farsantas deshonestas y descompuestas.”⁹⁴¹ Más les valdría temer a los ángeles del cielo, advierte el oratoriano, para estar tan seguros, a resguardo de los demonios.

Pongamos que ya existe suficiente aforo cumplido en el corral de comedias para poder representar. Algunos se excusan en el hecho de que agregarse a la

⁹³⁸ El cardenal Cayetano alude a San Alipio (ca 345-430), obispo de Tagaste, discípulo de San Agustín, que acudió a un torneo de gladiadores incitado por unos amigos y cerró los ojos para no ver el sangriento espectáculo. Lo que no cuenta ninguno en el pasaje del Sermón de las Comedias (ni Cayetano ni Crespí) es que Alipio abrió los ojos, asustado y atraído por los gritos del público y quedó prendado por los juegos, de los que fue un firme defensor, hasta que por su conversión al cristianismo se vió obligado a renunciar (de nuevo) al divertimento cruel y sangriento, que tanto agradaba a la plebe de la urbe y de las provincias. A su debida escala, en cuanto al aporte de medios y aforo, el emperador y los gobernadores romanos hicieron uso, junto con la política frumentaria de reparto de trigo gratuito, de la organización de juegos públicos en las provincias, para aplacar a las masas, garantizar el orden público, promover su reelección o una mejora de destino y diluir cualquier sombra de rebelión. Con esta gladiatura emperadores y gobernadores intentan obtener el máximo de rentabilidad política. Cfr. SANTOS YANGUAS, Narciso Vicente. “La nueva gladiatura cristiana en el marco de la gladiatura romana”, en: *Hispania antiqua*, nº 32, 2008, págs. 183-212.

⁹³⁹ CRESPI DE BORJA, Luis. *Respuesta a una consulta...*, op. cit. pág. 41

⁹⁴⁰ *Ibidem*, pág. 41

⁹⁴¹ *Ibidem*, pág. 42

función ya no afecta para el desarrollo del espectáculo y están libres de ser la causa de que se represente “después que está cumplido el número de los que bastan para que los comediantes queden pagados.”⁹⁴² Crespí impugna este subterfugio de los que llegan tarde cuando ya está acabando la loa y se va a dar principio a la representación. Los que sustentan con su dinero a los actores por el mero hecho de asistir a la función ya están en pecado. Al tiempo, se reafirma en que no hay excusa admisible y es un pecado mortal la simple concurrencia, y lo hace con la ayuda de una cita textual (de la que no indica referencia) y que atribuye al padre Diana:

“Es patente y llano que todos los que asisten a ver las comedias de nuestros tiempos pecan mortalmente, porque de sus estipendios se sustentan hombres pésimos como los comediantes.”⁹⁴³

Hay otro tema interesante, el peculio de las compañías de teatro, que Crespí se apresta a rebatir en el sermón: las excusas de aquellos aficionados al teatro que niegan —sin que nadie les inquiera— que la acción pecuniaria sea ya de por sí acción pecaminosa. Alegan que por el hecho de pagar la entrada al teatro no están concertando con los comediantes. A esta defensa del espectador inocente el pavorde objeta con varias razones: los comediantes fijan carteles públicos, hacen saber a todos su presencia, no dejan entrar a nadie que no les pague por adelantado en las puertas y no comienzan a representar hasta que no tienen un número suficiente. Abunda el autor en la evidencia del tráfico mercantil, recordando que la compañía devuelve el dinero si no entra en el recinto el mínimo de público exigible, si por cualquier causa (lluvia torrencial, suspensión decretada por la autoridad o por atender otro respeto) se deja de representar, están obligados con el público, y lo equipara con un contrato que los teólogos llaman el

⁹⁴² Ibidem, pág. 42

⁹⁴³ DIANA, Antonino (CC.RR.MM.) (1585-1663) *Summa Diana / in qua A.R.P.D. Antonini Diana ... Clerici regul... Opera omnia, sex partibus comprehensa... Ausonio verò Noctinot... Tertii Ordinis S. Francisci operam Dante... Accessit in marginibus Breviarium, quod pro rerum quà Indice, quà Summario abundé supplet, & index verborum locupletissimus; [prioris- posterioris partis]* Romae: apud Franciscum Caballum, 1644. Crespí no indica la referencia de la cita que atribuye a Diana, en ocasiones es muy preciso en la citación y en otras es tan disperso, que su falta de concreción nos da que pensar que podría acomodar la cita de autoridad a su interés, al ser de imposible localización. No obstante, creemos, que de ser cierta, estaría sacada de esta teología de moral cristiana, que tiene numerosas ediciones a lo largo del XVII en Madrid, Venecia y Lyon. Esta edición de 1644 es un recopilatorio de las seis primeras, que han ido apareciendo desde 1629 y es la edición más próxima al periodo que nos ocupa. En la edición de 1654 ya son diez partes y adquiere un carácter monumental.

contrato *innominado*.⁹⁴⁴ Debemos entender que la entrada del espectador al recinto no está personalizada (con la salvedad de los abonados, que en la Olivera de Valencia hacen uso del abono en la función de estreno), pero el pago de la prestación obliga a una innegable contraprestación entre los cómicos y el público, aunque sea una concertación económica condicionada y que no es un contrato nominativo.⁹⁴⁵

El debate sobre el espectador reviste una gran importancia. El autor dedica mucha atención al tema en el desarrollo del sermón. Al fin y al cabo, si Crespí consiguiera convencer y sacar del error a una buena parte de los rebaños de pecadores (potenciales espectadores) para que no acudan a la comedia, se acababa el problema. No es preciso, aunque ha dejado el asunto para el final, discutir sobre si es lícito escribir, actuar y consentir las representaciones si no hay público. Hay dos nuevas excusas, invocadas por espectadores temerosos que intentan zafarse de la presión de los moralistas. La primera, que el precio de la entrada es una cantidad pequeña. “Concurrir levemente a un pecado, aunque grave, no es pecado grave”.⁹⁴⁶ Es como si admitieran un hurto de cuantía menor, que no es lo mismo que saquear una hacienda. La segunda excusa responde a la disolución de la responsabilidad personal en el colectivo. Si un espectador decide no pagar a los comediantes no consigue un fin, pues entonces lo hará otro y el resultado será el mismo. De esta forma ninguna persona es la causa directa de que haya comedia y nadie en concreto incurre en pecado por pagar la entrada. Crespí lo explica a su manera: “como si con tres votos está dada una sentencia injusta, el cuarto no está obligado a restitución si la votó, porque ya está hecho el daño.”⁹⁴⁷ El oratoriano se extiende en adiciones y cuantías de pecados leves que

⁹⁴⁴ Crespí se refiere a un concepto jurídico que no tiene su anclaje en la teología, sino en el derecho romano postclásico. En la época compiladora del emperador Justiniano (483-565), se consolidó un grupo de contratos civiles llamados por los romanistas del *Corpus Iuris Civilis* los "contratos reales innominados", cuyo objeto era una prestación a cambio de otra. Teniendo en cuenta que la prestación podía consistir fundamentalmente en dar alguna cosa (*dare*) o en realizar alguna actividad o servicio (*facere*), se presentan cuatro modalidades: *Do ut des* (Doy para que des). *Do ut facias* (Doy para que hagas) *Facio ut des* (Hago para que des). *Facio ut facias*. (Hago para que hagas) En el caso del teatro estamos ante los supuestos contractuales innominados primero y segundo: *do ut des* y *do ut facias*. (Nota del autor)

⁹⁴⁵ “porque si el concierto no fuera sobre que representase, no dependería el representar de darle yo el dinero, él sólo representa porque los que en la comedia entran le dan dinero, luego es causa de representar el darle dinero.” CRESPI DE BORJA, Luis. *Respuesta a una consulta sobre si son lícitas...*, op. cit. pág. 46

⁹⁴⁶ *Ibidem*, pág. 46

⁹⁴⁷ *Ibidem*, pág. 46

degeneran en caídas graves. Al primer descargo del espectador responde que, si por suerte de ir a alguna que otra comedia no se peca gravemente, de acudir a muchas actuaciones “ya le viene a dar al comediante mucha cantidad.”⁹⁴⁸ Si para una ocasión es una cantidad módica, cuando se paga para contribuir a una acción torpe, es opinión general que ello implica fomentar el pecado. Crespi expone que hay dos maneras de incurrir en caída. Si se junta a una cantidad baladí con otras muchas también nimias, se acaba por hacer que entre todas sea una cuestión grave. Para ayudarse se apoya en la opinión del Cardenal Lugo,⁹⁴⁹ de la Compañía de Jesús, y nombra el tomo primero de *Disputationum de Iustitia & iure*, una conocida obra de comentarios sobre derecho:

“Como si muchos se juntasen para pagar a uno cien reales para que mate a un hombre y cada uno le diese un sueldo, no es dudable que todos pecarían mortalmente, porque sin el sueldo de cada uno no se haría el homicidio.”⁹⁵⁰

El ejemplo anterior le sirve para intentar demostrar, en relación con la concurrencia a la comedia, que algunos se excusan en aquellos que entran primero, pero sin el estipendio de cada uno no sería posible llevar a cabo la representación, ejemplo extrapolable a la hipótesis de asesinato mancomunado:

“que no puede excusarse de pecado mortal el pagar a los comediantes, aunque sea materia leve lo que cada uno da y aunque sea de los últimos el que llega y paga, porque verdaderamente concurre.”⁹⁵¹

Mayor consistencia tiene la argumentación que guarda para el final sobre el espectador del teatro cuando adquiere la condición de abonado. Muchos conciertan con varios días de antelación su ubicación en el corral. La mañana de la representación del estreno ya hay gente merodeando desde varias horas antes y concertando muchos detalles: la disposición de las sillas, el mobiliario de los aposentos y la forma de engalanar los balcones. A veces vienen para supervisar los extras, que pueden llegar a plasmarse con estipulación en un contrato, para

⁹⁴⁸ Ibidem, pág. 47

⁹⁴⁹ LUGO, Juan de. (S.J.) (1583-1660) *R.P. Ioannis de Lugo... Societatis Iesu ... Disputationum de iustitia et iure tomus primus: hoc est, De rerum Dominio, De obligatione Praelati Regularis circa Paupertatem...* Lugduni: sumptibus Petri Prost, 1642. Valencia. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign.Y-10/2.

⁹⁵⁰ CRESPI DE BORJA, Luis. *Respuesta a una consulta...*, op. cit. pág. 47

⁹⁵¹ Ibidem, pág. 48

disponer de ellos toda la temporada. El tema de los abonados proporciona mucha información sobre las prácticas sociales del público, es verdad que circunscritas a las funciones que tienen la consideración de primicia o estreno y lo encontramos documentado por Jean Mouyen, en el caso del corral de la Olivera de Valencia.⁹⁵² Para concluir propone que aunque nadie pagase entrada estarían todos pecando igualmente pues su presencia es la causa y la verdadera motivación de que trabaje el comediante, “y para pecar basta con ser la causa del pecado, aunque no se de dinero.”⁹⁵³ Si eventualmente el comediante representa de balde nunca comenzará la función hasta que no tenga auditorio suficiente. Una cosa es cierta y acabamos como empezamos: si no hay público, desde luego que no hay teatro.

⁹⁵² Cfr. MOUYEN, Jean. "El corral de la Olivera de Valencia y su público en la mitad del siglo XVII", en: *Comedias y comediantes. Estudio sobre el teatro clásico español*, Universidad de Valencia. Valencia, 1989.

⁹⁵³ *Ibidem*, pág. 49

4.8. IMPUGNACIÓN DE ARGUMENTOS EN CONTRARIO

“Estas comedias y sus autores se permiten públicamente, las asisten personas graves y doctas, se imprimen con licencia de los superiores, luego no puede ser pecado mortal el componerlas, representarlas y asistir a ellas. Se han usado en Valencia en tiempo de San Vicente Ferrer, del beato don Tomás de Villanueva, del señor Patriarca, que siendo virrey las permitía en cuaresma, a lo divino. Se han representado en consagraciones de obispos y delante de los señores inquisidores, &c. este argumento no prueba bien, sacado de la permisión, el ser lícitas las comedias, porque las ramerías se permiten y no por esto es lícito tratar con ellas.”

Luis Crespi de Borja, *Respuesta a una consulta sobre si son licitas...*

En este tramo final del sermón el arcediano Crespi abandona la descarga de las citas prolijas revestidas de autoridad y se deja llevar por sus impulsos. Quiere demostrar que tiene recursos dialécticos propios y no necesita de mayor arsenal de probada teología. Responde con su propia batería retórica a cuatro argumentos que de partida son favorables a las comedias y los va a rebatir. Vemos el primer argumento, que versará sobre las representaciones sacras. Al pavorde le contraría que las representaciones teatrales se hayan consolidado en el ritual, incluso dentro de las celebraciones religiosas más relevantes. Es inadmisibile que en la liturgia y como una parte asumida del boato católico todavía subsistan representaciones sacras, pese al pronunciamiento expreso del Concilio de Trento. El hecho incontestable es que figura tan ilustre del santoral valenciano como San Vicente Ferrer está vinculado a un importante y callejero despliegue teatral festivo, los famosos *Miracles de San Vicent*.⁹⁵⁴ Cita también al (entonces) beato Tomás de Villanueva, que pronto sería canonizado (1658) y al Patriarca Juan de Ribera, arzobispo de Valencia durante 43 años, que estuvo presente en las remembranzas del clero valencianos en sermones, celebraciones y hasta en forma

⁹⁵⁴ Els *Miracles de Sant Vicent* son representaciones religiosas populares en la ciudad de Valencia que se remontan al siglo XV. *El miracle* es una pieza corta, interpretada por niños y que utilizan como escenarios una especie de altares montados provisionalmente, emplazados en las calles en la festividad del santo. El más antiguo de todos es el *Altar del Mar*, que data de 1461 y aún hoy la fiesta prosigue con fuerza la tradición de representar milagros de San Vicente. El altar se instala cada año junto al *Pouet de Sant Vicent* en la calle del Mar. Si el Concilio de Trento expulsa a todas las representaciones sacras del templo cabe afirmar que contemplado desde la calle el altar sirve de escenografía y de espacio escénico reconocible y está adosado a los muros de una parroquia que lo acoge. Se mantiene de esta forma un cordón umbilical que posibilita una interacción entre el teatro popular y el templo parroquial, que regula los textos y la formación de la compañía de niños actores. El niño elegido para encarnar a San Vicente aparece en escena tonsurado. *Els miracles de Sant Vicent* están escritos y representados en lengua valenciana. (Nota del autor)

de comedias de santos.⁹⁵⁵ Tiene que admitir Crespí, que todos estos respetables eclesiásticos valencianos consintieron en las comedias (o al menos, nunca se pronunciaron en contra) solo argumenta en contrario con algunas santidades foráneas que resultan indeterminadas:

“santas personas las condenan, ni hay santo que haya tomado la pluma que no las haya reprobado, luego si hemos de argüir lo que santas y buenas personas hacen y dicen más hay que las condenan que no que las aprueban, luego se deben reprobare”.⁹⁵⁶

El oratoriano presupone que los santos valencianos antes aludidos debían en su tiempo estar en contra de las comedias; “aunque no se halle tan formalmente escrito, pero no fueran seguidos, como no lo fue el Sr. D. Tomás en lo de los toros”.⁹⁵⁷ Crespí nunca nos indica la cita concreta de las obras del arzobispo en las que se manifiesta Santo Tomás de Villanueva contra la tauromaquia. También alude a los mandatos de las visitas a su colegio realizadas por el arzobispo de Valencia Fray Isidoro Aliaga, en las que prohibía a sus colegiales ir a las comedias por considerarlo culpa grave. Busca un precedente de prohibición y termina por encontrarlo en una cita atribuida a Juan de Ribera, entresacada de las Constituciones del Colegio del Corpus Christi, en la que se dice:

“Ítem, que ninguno de los seis colegiales sacerdotes, ni de los colegiales, vayan a ver toros, juegos de cañas, torneos y mucho menos a oír comedias en la casa pública donde se hacen, ni en otra particular, si ya no fuese de las que se acostumbran [a] hacer en el Estudio General por los estudiantes. Eodem, cap., núm.13. Que en ninguna manera se permita en esta nuestra casa representarse comedia, ni consentirse bailes”.⁹⁵⁸

⁹⁵⁵ La incorporación de San Juan de Ribera al santoral valenciano es muy tardía. Sin duda la implicación política del personaje y la cuestión de la expulsión de los moriscos lastran la advocación y la consideración de santidad de sus acciones terrenales. Fue beatificado el **18 de septiembre de 1796** por Pío VI y canonizado el 12 de junio de **1960** por **Juan XXIII**. (Nota del autor)

⁹⁵⁶ Crespí de Borja, Luis. *Respuesta a una consulta...*, op. cit. pág. 50

⁹⁵⁷ Ibidem, pág. 51. Cfr. Tomás de Villanueva, Santo (1486-1555) *Sancti Thomae a Villanova archiepiscopi Valentini... Opera omnia...: quinque tomis distributa / opera et studio R. P. M. Fr. Emmanuelis Vidal, Augustiniani ...; tomus II continens canciones omnes a domin. II quadrag. usque ad octavam Paschae*. Salmanticae: excudebat Eugenius Garcia de Honorato..., 1761. Valencia. Real Colegio Escuelas Pías. Biblioteca de los Padres Escolapios, Sign. XVIII/288

⁹⁵⁸ REAL COLEGIO-SEMINARIO DE CORPUS CHRISTI. *Constituciones del Colegio y Seminario de Corpus Christi: fundado por la buena memoria del... Señor Don Juan de Ribera, Patriarca de Antioquía y Arzobispo de Valencia*. En Valencia: en la imprenta de Antonio Bordazar, 1732. Valencia, Biblioteca Valenciana 'Nicolau Primitiu', Sign. XVIII/1399. Cfr. CONSTITUCIONES DEL COLEGIO Y SEMINARIO DEL CORPUS CHRISTI...op. cit., pág. 65. Capítulo 36, nota 5. En la edición de 1732 que hemos consultado en la Biblioteca Valenciana la prohibición a los colegiales, sigue plenamente vigente y la cita de Crespí coincide con la que aparece en el Sermón

En este punto Crespí pide que se deje de defender las comedias por hacer limosna al hospital y se disponga a prohibirla como hizo en Roma el emperador Nerón. Es sorprendente la alusión neroniana que no tiene consistencia alguna. Por el contrario, Nerón,⁹⁵⁹ el último emperador de la dinastía Julio-Claudia, tuvo una gran predilección por el teatro y la poesía dramatizada, que prefería a los *ludi*, con su dramaturgia de la crueldad (luchas de gladiadores, bestiarios). Incluye también una cita distinguida, extraída del comentario conocido como la *Catena Aurea* de Santo Tomás de Aquino.⁹⁶⁰ Se trata de una glosa al Evangelio según San Mateo.⁹⁶¹ En ese texto se da cuenta de la posición de Remigio, obispo de Reims, y que es uno de los Santos Padres que se muestra contrario a la danza y el teatro. En el evangelio de San Mateo se critica la conducta de Herodes, por consentir que una bailarina convierta en un teatro su palacio de gobernador.⁹⁶² Crespí aprovecha para pedir la expulsión de las representaciones sacras de los templos:

“pues reprendiendo San Remigio a Herodes porque hizo teatro su palacio, hacemos nosotros teatros de los templos y queremos defenderlo de

de las Comedias. Debemos hacer constar que los colegiales tienen prohibidas tantas cosas (no pueden ni ir a comer a casa de sus padres en ninguna circunstancia) que no sorprende que no puedan ir a la Casa de la Olivera, que dista apenas 150 metros del colegio, para ver teatro, pues es evidente que su condición de educandos en un severo régimen de internado, que optan al sacerdocio, es incompatible con las diversiones profanas. La asistencia al mercado, al teatro, o a ver toros, es causa de expulsión de los colegiales o los acólitos prevista en esta reglamentación.

⁹⁵⁹ “Nerón fundó los Juegos, Juvenales y Quinquenales o *Neronia*, estos últimos eran celebrados cada cinco años, coincidiendo con el cumpleaños del César (TÁCITO, *Ann*, XIV, 13, 3) Estaban dedicados a Juegos atléticos hípicas y competiciones musicales, oratorias y poéticas...”, cit. por FERNÁNDEZ URIEL, Pilar. “Nerón y neronismo. Ideología y mito”, en: *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie II, H/ Antigua, t. IV, 1991, pág. 208.

⁹⁶⁰ TOMÁS DE AQUINO, Santo. (O.P.) (1225-1274) *Sancti Thomae Aquinatis Ordinis Fratrum Praedicatorum...Expositio continua super quatuor euangelitas ex latinis & graecis authoribus ac praesertim ex Patrum sententiis & Glossis miro artificio quasi uno tenore contextuque conflata et Catena aurea iustissimo titulo nuncupata: prima pars ... [-cuarta pars ...] Nunc verò tandem ab innumeris [et] enormibus mendis aliarum editionum expurgata... per R.P.F. Ioannem Nicolai, ex eodem ordine Fratrum Praedicatorum...Parisiis: apud Societatem Bibliopolarum ...*, 1657. Girona. Biblioteca Pública del Estado en Girona, Sign.A/6796.

⁹⁶¹ “Mas el día del nacimiento de Herodes, la hija de Herodías danzó delante de todos, y agradó a Herodes. Por lo que prometió con juramento, que le daría todo lo que le pidiese. Y ella, prevenida por su madre, dijo: Dame aquí en un plato la cabeza de Juan el Bautista.” Evangelio según san Mateo, 14:6-12.

⁹⁶² *Catena Aurea, Cap. 14. Comentario de Remigio al Evangelio Según San Mateo, 14: 6-12.* “Es necesario tener presente que la costumbre, no sólo de las mujeres ricas, sino también de las pobres, es el educar a sus hijas con tal recato que apenas son vistas por los extraños; pero esta mujer impúdica educó a su hija con tan poco pudor que no solamente no le enseñó la modestia, sino que le enseñó la danza. Y no es menos digno de reprensión Herodes, que olvidando que su casa era un palacio real, permitió que la dicha mujer la hiciera un teatro.”

culpa. En llegando a esto no hay más que decir: cada gota de tinta había de ser una lágrima de sangre.”⁹⁶³

El pavorde ultima este que llama su primer argumento, contra las presuntas autorizaciones eclesiásticas de representaciones sacras, diciendo que el hecho de mostrarse de acuerdo los superiores no las convierte en adecuadas. Muchos libros en primera instancia se han publicado con autorización para luego prohibirse, como sucediera el *Ars Amandi* de Ovidio y si bien las comedias tienen generalmente autorización, “de ordinario los bailes lascivos, sátiras y entremeses no se suelen reconocer o se añaden después de haberlas aprobado.” Con lo que se produce una alteración del contenido que invalida la autorización de la comedia.⁹⁶⁴

El segundo argumento, consiste en afirmar que las repúblicas permiten hacer otras muchas cosas tan potencialmente peligrosas como las comedias. La mercadería y la milicia son necesarias, pero son “estados peligrosos de pecar.”⁹⁶⁵ Se cometen pecados en las reuniones de hombres y mujeres en las iglesias y en las fiestas, y aunque es probable que se cometan pecados en los corrales, no por esto deben ser prohibidas las comedias, ni tienen por qué tener en sí mismas la consideración de pecaminosas. La respuesta del arcediano se interna en la sutilidad, cuando dice que esta argumentación sólo prueba que son permisibles, pero no acredita que sean lícitas. Por otra parte, en la república no se consiente “la mercadería usuraria, ni la milicia de ladrones.”⁹⁶⁶ Siguiendo una larga tradición eclesiástica de condena de préstamo usurario e incluso del préstamo con interés en cualquier circunstancia, aunque fuese necesaria y en apariencia legítima, establece un correlato entre usura y teatro y sostiene que, al igual que los usureros, los comediantes han de ser castigados con el destierro:

“Por ser lícito el arte de mercadear no es lícita la mercadería usuraria, ni la milicia en que se roba y se castigan severamente los logreros y ladrones, luego por ser lícitas las comedias en común no son lícitas las comedias torpes

⁹⁶³ CRESPI DE BORJA, Luis. *Respuesta a una consulta...*, op. cit. pág. 53

⁹⁶⁴ CRESPI DE BORJA, Luis. *Respuesta a una consulta...*, op. cit. pág. 52.

⁹⁶⁵ *Ibidem*, pág. 54

⁹⁶⁶ *Ibidem*, pág. 54

y lascivas (de las cuales hablamos) luego como son castigados y castigados los que usan de aquellas artes mal, así lo deben ser los que representan.”⁹⁶⁷

Crespí rebate y cuestiona la idoneidad de la concurrencia de hombres y mujeres en los templos. Si es peligrosa la presencia de los dos sexos en los oratorios, ¿cómo no va a ser peligrosa la asistencia de hombres y mujeres a un recinto, el del teatro, donde se cometen actos deshonestos en el escenario por toda celebración? El pavorde se pregunta aterrado sobre cómo ha sido posible que llegara esta conducta disoluta a los templos cristianos y encuentra la respuesta: “¿Quién? sino el traer quizás, y sin quizás, las comedias a los templos, cosa que es para perder la vida de pensarlo.”⁹⁶⁸ Queda por resolver quiénes son los que en los templos pecan, ¿no serán los que sin respeto pasan a los templos lo aprendido en las comedias? De esta forma obligan a los verdaderos siervos de Dios a dejar de ir al templo para no verse en la obligación de ver lo que ni siquiera se puede escribir.

El tercer argumento favorable al teatro, que Crespí se propone rebatir con éxito es el siguiente. Aunque se diera por supuesto que aquellos que van a las comedias pecan, no tienen los actores ninguna obligación de dejar de representar, por una sencilla razón: este es el oficio del que viven y nadie tiene por qué dejar su profesión por los pecados ajenos. Crespí lo rechaza, afirmando que tienen causa y obligación de dejar su profesión “porque es oficio de pecado mortal y que lo ocasiona.”⁹⁶⁹ Subraya la obligación que el cristiano tiene de abandonar el ejercicio de algunos oficios, aunque sean su mejor sustento, como el que vive de matar, la que vegeta siendo una ramera, o el que se enriquece a costa de ser un logrero. Esta saña la lleva hasta sus últimas consecuencias. Aunque el arte teatral tuviera la consideración de indiferente quienes tienen en él su medio de vida tendrían obligación de dejarlo, debido a que considera se puede vivir de otra cosa. Lo normal es que las comedias contengan a la vez cuestiones torpes y cuestiones

⁹⁶⁷ Ibidem, pág. 54. Se llama logrero al comerciante que da dinero a logro, o sea, que lo presta o lo proporciona con un interés usurario, con un interés excesivo. Logrero es también la persona que acapara, compra o guarda los frutos, para traficar después a un precio especulativo y desorbitado. El Tesoro de Covarrubias define logro en una de sus entradas como: “la ganancia que proviene ultra de la suerte o capital” y define logrero en la siguiente entrada como: “el que tiene este ruín trato. Dar a logro algunas veces significa dar alguna cosa a persona que nos la ha de gratificar mejorada” (Nota del autor)

⁹⁶⁸ Ibidem, pág. 54

⁹⁶⁹ Ibidem, pág. 56

que son lícitas, pero la parte salvable no se puede justificar cuando está contaminada por la impudicia. Crespí afirma que conoce a muchas personas a quien la lectura de uno solo de estos libros les condujo a la perversión. Refiere el caso de un joven corrompido que supo reaccionar a tiempo:

“Un honestísimo mancebo que leyendo un libro de estos sintió tantos incentivos a lujuria, tantas imaginaciones sensuales que nunca había padecido, que le arrojó al punto sin verle más.”⁹⁷⁰

También relata la historia de una joven castísima que no supo resistir a un mozo que la galanteaba, y que le envió un papel para que leyese un libro de comedias, consiguiendo así seducirla. Le angustia al autor la fuerza de la ficción, por el impacto y la turbación que mueve el ánimo de los fieles. Dicen que un auto sacramental representado produce un efecto de conversión y que esto es motivo para defender la continuidad de las representaciones: “¿Una cosa devota representada mueve tanto, y un amor lascivo no mueve?”⁹⁷¹

Por último, pone varios ejemplos de deshonestidad en la escena teatral. La mujer medio vestida que irrumpe en el escenario, o aquella que sale vestida de hombre, una obsesión en todos los autores de la controversia favorables a una prohibición sin paliativos. Las palabras insinuantes (“mi vida, mis ojos, mi alma, mis amores, &c., dame los brazos, &c.”)⁹⁷²; las propias acotaciones del autor (“abrácese &c.”); la descripción con intención, para que se entienda que una mujer está desnuda y la cubre un velo transparente; la pintura de todo lo que es deshonesto en el comportamiento: todo ello son ejemplos que dice haber encontrado en media hora en la lectura apresurada de una parte de comedias. En cuanto al modo de representar, que no está descrito en los libros, enciende todo hasta unos límites imposibles de ponderar. Lo que en los bailes se dice y se hace no se atreve ni a escribirlo.

Concluye el Sermón rememorando al profeta Miqueas cuando se lamenta del mal que ha llegado hasta las mismas puertas de Jerusalén. Nuestra situación

⁹⁷⁰ Ibidem, pág. 57

⁹⁷¹ Ibidem, pág. 57

⁹⁷² Ibidem, pág. 58

es peor, afirma, pues hasta dentro de los templos mismos ha llegado esta enfermedad de tan desesperada curación. “Veo el daño, pero no puedo remediarlo, dice el profeta.”⁹⁷³ Pide a los fieles y amigos llorar pues no ve el recurso posible a problemas tan grandes. Pide a todos que prediquen el Capítulo I de Miqueas, y suplica a los superiores seculares y eclesiásticos, príncipes, prelados, magistrados y reyes en un áspero alegato final:

“que extirpen esta peste de sus distritos, que es hija del demonio y del infierno, madre de la herejía y idolatría y de todos los males que padece la cristiandad en las costumbres. Que destierren tales comediantes, a los libros y autores de estas comedias y en nombre de Jesucristo lo pido, lo insto, lo protesto.”⁹⁷⁴

En esta invocación postrera parece mandar un recado final a los jurados, administradores y teólogos sobre el tema que les ocupa, justo antes de entrar en la Junta, avisando de que no está dispuesto a transigir por la necesidad del hospital. Cuánto no daríamos, nos dice, si por el hecho de sustentar un hospital para los moros enfermos, a cambio nos dejaran ellos tener una casa de religión en Argel desde donde poder predicar la fe de Cristo. Y en sentido contrario asegura que muchos hospitales nos sostendrían los moros si les dejásemos tener una casa de religión (entiéndase por mezquita) para poder instruir sobre su secta afirma el autor del sermón. No se entiende bien la lógica de este argumento, cuando establece un correlato entre la ficción de permitir la propaganda del islam y la realidad de la existencia de los teatros, cuando afirma que por todo esto no debemos consentir una casa del infierno, con habitaciones de demonios lascivos donde se mezclan hombres, mujeres y comediantes, todos ellos pecadores que son “peores que gitanos,”⁹⁷⁵ aunque resulte que por todo esto (y entiende que en una pequeña parte) se mantiene el gasto del hospital. Es la primera vez que Crespí insinúa que los fondos recaudados por el teatro son escasos para el mantenimiento de la institución y de que es consciente de la necesidad de continuar con las representaciones en la Olivera. Para poder lograr la difícil tarea que ha emprendido con esta predicación se encomienda a Dios:

⁹⁷³ Ibidem, pág. 58

⁹⁷⁴ Ibidem, pág. 59

⁹⁷⁵ Ibidem, pág. 59. Es la primera y será la última, alusión a la etnia gitana en el Sermón de las Comedias. No cabe decir mucho más, si todos estos pecadores son “peores que gitanos”.

“Dios Nuestro Señor, por su infinita bondad y misericordia lo remedie, dando espíritu y resolución para desterrar de entre los cristianos esta peste de las almas, celo para no consentirlas y desengaño para no verlas y su gracia para salvarnos. Amén, Amén, Amén. *Soli Deo honor, & gloria.*”⁹⁷⁶

⁹⁷⁶ Ibidem, pág. 59

4.9. REFUTACIONES AL SERMÓN DE LAS COMEDIAS

“Cuando por los españoles fuera inventado este poema, antes es digno de alabanza que de reprehensión, dando por constante una máxima que no se puede negar ni cavilar, y es, que los que escriben es a fin de satisfacer el gusto para quien escriben, aunque echen de ver que no van conformes a las reglas que pide aquella compostura; y hace mal el que piensa que el dejar de seguirlas nace de ignorarlas; demás que los cómicos de nuestros tiempos tienen tan bien probada su intención en otras obras, que perfectamente han acabado y escrito con otros fines que el de satisfacer a tantos que no necesitan, para ejercitar sus nombres, de escribir las comedias con el rigor a que los reducen estos afectados censores con quien habla mi apología.

Ricardo del Turia (Pere Joan Rejaule i Rubió) *Apologético de las comedias españolas*, prólogo a *Norte de la poesía española*, Valencia, 1616

Concluye así un análisis de los principales temas emprendidos por el autor en el Sermón de las Comedias. Entendemos que procede dar alguna noticia de las reacciones que el texto suscita en el siglo XVII. Son réplicas muy variadas, en la forma que adoptan y se prolongan en el tiempo durante varios años y aparece espaciadamente. El singular folleto de Luis Crespí contra las comedias originó varias respuestas, por la mayor parte contrarias. En un sentido estricto nadie escribe haciendo alabanza de este sermón expresamente. Hemos dedicado este apartado a la reseña de algunas de las renuencias suscitadas ante su publicación. De algunas de estas reacciones hemos dado alguna noticia en el Capítulo 2, cuando las hemos introducido como modelo para explicar la variedad que adopta la tipología de los textos controversiales. Aquí vamos a estudiarlas de forma más sistemática en relación directa con el Sermón de las Comedias. Las refutaciones están centradas en criticar o desautorizar la especial perspectiva del problema o en cuestionar abiertamente la figura del oratoriano. La primera reacción contra el Sermón de las Comedias no es un texto teológico, escrito por uno de los convocados que le respondiera, pues nadie quiso avivar el fuego y responderle por escrito ni durante la celebración de la Junta ni después de celebrada. El primer ataque relevante es una sátira en verso, que corre en copias manuscritas por toda la ciudad, que contiene graves acusaciones y que trata a Crespí y sus partidarios (*los crispianos*) con una dureza y una sorna realmente desmedida. Un beneficiado de la parroquia de San Martín, Pere Jacint Morlà, escribe la que se titula como *Sátira de Mosén Morlà contra el sermón de las Comedias de Luis Crespí*. Su autor dará con sus huesos en la cárcel y nunca será publicada hasta

que el hispanista Jean Mouyen la descubre en los archivos de la Biblioteca Histórica de la Universitat de València.

La segunda reacción al sermón de Crespí tampoco es de corte teológico y se debe a un noble valenciano, el barón de Llaurí, que aparece en la controversia a poco de celebrada la Junta y responde a Crespí con el *Breve discurso, en el cual, aunque ya quedó representado...* el autor no se oculta, adoptando pseudónimo y la carta fue publicada con su verdadero nombre, D. Diego Vique (o Vich).⁹⁷⁷ El texto, de apenas dos folios, no tiene desperdicio y se envía a la imprenta para garantizar su mejor difusión entre la nobleza ciudadana. Es un duro alegato político de alguien que desde su cómoda posición en la sociedad valenciana se permite reprender públicamente a un importante eclesiástico que, en su opinión, se ha excedido. Vich escribe confiado en que Crespí no cuenta con los apoyos suficientes como para poder ocasionarle problemas o represalias por este discurso durísimo, que en algún pasaje califica con dureza a Crespí y sus partidarios como los “cachibeatos del oratorio.

La polémica del teatro queda en letargo después de la reapertura de la Olivera y la situación se normaliza. Las compañías de teatro vuelven con regularidad a la ciudad y el hospital, si no puede enjugar el formidable déficit ordinario acumulado en los años del cierre y el endeudamiento extraordinario motivado por la oleada pestífera, al menos sí que tiene una entrada de dinero para los gastos de funcionamiento más apremiantes. Crespí, ahora ocupado en el afianzamiento de la Congregación del Oratorio en Valencia, se concentra en su labor pastoral y pronto será nombrado obispo de Orihuela. Pasará bastante tiempo antes de que se produzca un nuevo posicionamiento. Acacio March de Velasco, prior del convento de la orden de Predicadores, interviene tardíamente en la polémica con una *Resolución moral*, incluida en un libro de teología moral organizado al modo de un formulario alfabético de respuestas.⁹⁷⁸ Acacio March de

⁹⁷⁷ VIQUE, Diego. *Breve discurso en el cual aunque quedo determinado...* op. cit.

⁹⁷⁸ MARCH DE VELASCO, Acacio. (O.P.) (ca. 1585-1665). *Resoluciones morales, dispuestas por el orden de las letras del alfabeto, resueltas brevemente con la claridad posible y muy útiles para un perfecto confesor y para un verdadero penitente de cualquier calidad y estado que sea / compuestas por...* Fr. Acacio March de Velasco, de la Sagrada Orden de Predicadores... tomo primero... En Valencia, por Geronimo Villagrasa: véndense en Predicadores, 1656. Valencia. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sig.: Y-10/61.

Velasco es otro de los asistentes a la Junta de Teólogos de Valencia que alcanza la mitra de la diócesis oriolana, a lo que quizá pudo contribuir para su toma en consideración para la prelatura el respaldo del dominico a la ciudad en aquel asunto.

Puede considerarse también como una respuesta indirecta al sermón de la comedias, las *Observaciones* de Cristóbal Crespí de Valldaura, hermano de Luis Crespí, en un pasaje del tratado de derecho publicado en Lyon en 1662 que es su obra capital y en el que resume y justifica toda su trayectoria política. Otra reacción tardía a la controversia es el folleto del polemista Andrés Dávila y Heredia titulado *Respuesta a la Respuesta de una consulta...*, publicado sin fecha conocida, en el contexto del rebrote de la controversia, desatado a raíz de la muerte de Calderón de la Barca en 1683. Andrés Dávila se posiciona en favor del teatro, quizás para intentar alcanzar una mayor notoriedad como polemista. Vemos en epígrafes sucesivos estos textos reactivos contra el sermón de Crespí y que merecen atención.

4.10.- SÁTIRA DE MORLÀ CONTRA EL SERMÓN (1649)

“No es una novedad decir que los actores, sobre todo las actrices, fueron siempre motivo de singular atención por parte de la gente. Al mismo tiempo que se les despreciaba, se ardía en deseos de conocerlos. Sin embargo, los historiadores no empezaron a estudiarlos hasta que dejaron de ser desprestigiados. Desde entonces, hacia finales del siglo XVIII, constituidos en reyes de la moda y de la fiesta, se convirtieron en privilegiados de la historia literaria.”

Henri Mérimée, *Spectacles et Comédiens à Valencia (1580-1630)*, Toulouse, 1913.

Pero la reacción más temprana al Sermón de las Comedias es una invectiva en verso conocida como la *Sátira en defensa de las comedias que escribió mosén Pedro Morlà contra el referido sermón que predicó don Luis Crespí*. El autor es un modesto poeta hoy casi olvidado, alcanzó una gran notoriedad en la Valencia de mediados del XVII. Se trata de una reacción jocosa, política, punzante, obra de un eclesiástico (beneficiado) que por desafiar el poder de Crespí y por excederse en su tono satírico será encarcelado durante un tiempo. La sátira, compuesta por unas 300 cuartetas manuscritas, nunca fue publicada en vida del autor y será ignorada por la investigación y la crítica literaria hasta que el hispanista Jean Mouyen la da a conocer en un trabajo publicado en 1994, al encontrar una copia manuscrita en la Universitat de València.⁹⁷⁹ Abraham Madroñal por su parte publicó en 2004 una edición con un estudio introductorio.⁹⁸⁰ Así pues, las cuartetas quedan ocultas durante varios siglos por haber quedado manuscritas, y en sentido contrario ahora, gracias a los trabajos de Mouyen y Madroñal es el texto de la controversia valenciana sobre la licitud del teatro mejor estudiado, por lo que no requiere un estudio exhaustivo aquí, sino una breve reseña de las ideas centrales que apuntan estos dos investigadores.

Pere Jacint Morlà es un poeta prolífico, de escritura y de verso fácil, que concurre a todo tipo de certámenes poéticos, sobre todo los vinculados con celebraciones religiosas en parroquias y cofradías. A veces la cita es de mayor enjundia, cuando los convocantes son el cabildo catedralicio, o el *Consell de la*

⁹⁷⁹ MOUYEN, Jean. “Un témoignage valencien de la controverse...”, op. cit. Págs.301-334.

⁹⁸⁰ MADROÑAL DURÁN, Abraham. “La Sátira en defensa de las comedias de Pedro Jacinto Morlà (1649), una apología de Lope y su teatro. Anuario Lope de Vega, nº 9, 2003, págs. 275-328.

ciutat, la Universitat (*Estudi General*) o el propio virrey. Morlà emplea a menudo el tono mordaz, como un eficaz recurso para estimular el interés del espectador en el acontecer cotidiano. Abraham Madroñal aprecia en otro estudio que también le dedica, el hecho de que la mayor parte de su obra lírica está escrita en valenciano,⁹⁸¹ algo infrecuente en la ciudad de Valencia, donde ya está avanzado y consolidado el proceso de castellanización de la literatura mediados del siglo XVII. Aunque la obra que a nosotros ocupa está escrita en verso castellano, quizás para desafiar en su mismo lenguaje a su contrincante, Luis Crespí. La *Sátira* es un romance castellano extenso (1220 versos) en el que el Morlà defiende que las comedias son buenas para el ánimo y el gusto de la gente, incluso edificantes y resguarda sin complejos a los actores y afirma que las piezas teatrales no son la obra del demonio. Propone ejemplos de cómicos intocables como San Ginés, la eximia actriz Josepa Vaca, o el propio Lope de Vega, como si de una loa se tratara, incluye para expresar una argumentación o redondear un aserto, numerosos títulos de comedias de Lope de Vega y de otros dramaturgos, estableciendo un doble juego, lo que entonces era todavía una estrategia escénica novedosa, que consistía y consiste en postular la acción dramática con el teatro dentro del teatro, un efecto de espejo sobre un espejo.

El valenciano poético ha sido arrumbado a estas alturas del XVII a un papel primero secundario y luego residual. Las justas poéticas y las reuniones de las Academias se celebran en castellano. En el teatro la lengua vernácula se limita, en una sesión vespertina en la Olivera, al cometido de sazonar con una pieza corta el entremés o la jácara de uno de los entreactos y no siempre. El gusto literario imperante por el castellano es irreversible, y el teatro es decisivo a este respecto. La comedia había sido una de las mayores brechas de penetración del castellano ya a finales del XVI. Esta tendencia es progresiva en el XVII, contribuyendo, con

⁹⁸¹ MADROÑAL DURÁN, Abraham. "Teatro breve de autores bilingües: el caso de Pedro Jacinto Morlá," en: *Actas del Congreso "El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio"* / coord. por Carlos Mata Induráin, Miguel Zugasti Zugasti, Vol. 2, 2005, págs. 1089-1108.

la contratación de las compañías foráneas y la puesta en escena masiva de autores que escriben en castellano, hacia un imparable proceso de aculturación.

Pere Jacint Morlà es poeta y gran conocedor del teatro, lopista acérrimo y consumado espectador en la casa de comedias de la Olivera. Escribe varios coloquios teatrales en valenciano y un conocido entremés en castellano: *Entremés famoso del doctor Rapado*,⁹⁸² publicado en Valencia en 1636 en la *Parte veinte y nueve de comedias de varios autores*. Abraham Madroñal considera que este texto de Morlà es una apología valenciana de Lope de Vega, algo que sin duda es, si atendemos a las constantes referencias a la obra lopesca, y vemos un subtexto pleno de alusiones a la postura tomista y justificativa en defensa del teatro. Pero la *Sátira* de Morlà es, ante todo, un texto reactivo contra el Sermón de las Comedias.

Abraham Madroñal⁹⁸³ señala la relevancia de Morlà en la poesía satírica barroca valenciana, y para expresar la notoriedad del beneficiado incluye unos versos del *Col·loqui entre Vendrell, Polop y Morlà en la Justa de Sant Joan del Mercat*:

Saps si ha escrit mossèn Morlà?
Que de son geni les obres,
Per agudes y graciosos,
Entre els poetes fan rogle.⁹⁸⁴

Es por esta fama del poeta por lo que la repercusión de su ataque contra Crespi en la ciudad, aun en copias manuscritas, debía causar estragos en el ánimo de los oratorianos que recurrieron a la autoridad para detener al responsable y así cesara el trasiego de las copias. La *Sátira* comienza ya en sus primeros versos

⁹⁸² MORLÀ, Pere Jacint., et alii. *Parte veinte y nueve: contiene doce comedias famosas de varios autores...* En Valencia: por Silvestre Esparsa: a costa de Juan Sonzoni..., 1636. Contiene: Pérez de Montalbán, Juan (1602-1638). *Un gusto trae mil disgustos*. Calderón de la Barca, Pedro (1600-1681). *La dama duende*. Mira de Amezcuca, Antonio. *Galán valiente y discreto*. Vega, Lope de. (1562-1635). *Hay verdades que en amor*. / Pérez de Montalbán, Juan (1602-1638). *Aborrecer lo que quiere*. Villayzán, Jerónimo de. *Venga lo que viniere*. Pérez de Montalbán, Juan (1602-1638). *Olimpa y Vireno*. Vega Carpio, Lope de. (1562-1635). *Guante de doña Blanca*. / Calderón de la Barca, Pedro (1600-1681). *Casarse por vengarse*. Pérez de Montalbán, Juan (1602-1638). *Toquera vizcaína*. Morlá, Pedro. *Entremés famoso del doctor Rapado*. Rojas Zorrilla, Francisco de. *Persiles y Segismunda*. Calderón de la Barca, Pedro (1600-1681) *Casa con dos puertas, mala es de guardar*. Madrid. Palacio Real, Biblioteca. Sign.XIX-2009.

⁹⁸³ MADROÑAL DURÁN, Abraham, op. cit., pág 284

⁹⁸⁴ Ibidem, pág. 284, nota 28

con recriminaciones directas a Luis Crespí por su posición tan renuente al teatro, llegando a tachar de imprudente la publicación del Sermón:

Mayoral del Oratorio⁹⁸⁵
Dios ponga tiento en tu caña,
pues que ya de tu doctrina
las cañas se vuelven lanzas⁹⁸⁶
¿Qué te han hecho las comedias,
los comediantes, las farsas,
los bailes, los entremeses,
los toros y las farsantas?
Dilo, señor, por tu vida,
que un sermón diste a la estampa,⁹⁸⁷
que si buen celo le viste
mucho imprudencia le calza.

El poeta Morlà afea la conducta de Don Luis, impropia de una familia noble de la categoría de los Crespí de Valldaura:

Sin excepción, arrojado,⁹⁸⁸
haces lupanar tu patria,
que es lenguaje que no frisa
con lo Crespí de Valldaura⁹⁸⁹

Tras circular copias manuscritas de la sátira, su autor fue a parar a la cárcel por injurias a don Luis Crespí. Por orden de la autoridad allí estuvo un tiempo hasta que logro salir maltrecho. El biógrafo de Crespí, Fray Tomás de la Resurrección, refiere que el oratoriano nada tuvo que ver en su denuncia y que movido a la compasión Don Luis intercedió por la suerte de su enemigo, para que pudiese obtener el perdón por su calumnia. Se pierde entonces la pista de Morlà, pero alguien guardó los versos contra Crespí.

⁹⁸⁵ La alusión a Crespí ni siquiera es indirecta. Aunque el oratoriano cede el protagonismo a otras personas para constituir en Valencia la primera casa en España de la Congregación del Oratorio y se presenta como un simple presbítero, a su grupo se les llama los crispianos, para resaltar el protagonismo de Don Luis. Llamarle mayoral, que en lenguaje taurino no es sino el pastor principal que gobierna una ganadería, incluso provisto de caña, es empezar directamente con un insulto.

⁹⁸⁶ Subtítulo de una comedia de Rojas Zorrilla: *No hay amigo para amigo o las cañas se vuelven lanzas*. MADROÑAL DURÁN, Abraham, op. cit. pág. 289, nota 46.

⁹⁸⁷ La alusión al Sermón de las Comedias es inequívoca. No hay otro sermón sobre teatro impreso en Valencia en este periodo.

⁹⁸⁸ Madroñal apunta que “arrojado” debe entenderse en el sentido de “intrépido y que pica en temerario” según el *Diccionario de Autoridades*, Ibidem, pág. 289, nota 49.

⁹⁸⁹ Versos 17-20, Ibidem, pág. 289

4.11.- OBSERVACIONES DE CRISTÓBAL CRESPI (1662)

“Anda la gente vestida de lujuria, y en cada lugar un corral de comedias, y si es grande dos o tres representaciones lascivas, y tramoyas de grandes gastos, cuando no se hallan medios para defender los reinos y la Religión Católica ultrajada de herejes, y cuando aún los entretenimientos no son oportunos por las circunstancias de los tiempos.”

Fray Pedro de Tapia, arzobispo de Sevilla, *Carta a Fray Juan de Santo Tomás, confesor de Felipe IV*, 1649.

Cristóbal es el político de la familia Crespi, un político importante y que se posiciona en la controversia, pero lo hace de una manera calculada y tardía. Su posicionamiento aparece cuando el protagonista de la Junta de Teólogos, su hermano Luis, está regresando de Roma, enfermo en su último viaje y fallece a los pocos meses de la publicación de estas memorias políticas de Cristóbal en 1663. El libro, titulado *Observationes illustratae decisionibus Sacri Supremi Regii...*,⁹⁹⁰ fue publicado primeramente en Lyon⁹⁹¹ y posteriormente en 1667 en Amberes. Es un extenso tratado de derecho político publicado en dos volúmenes, que recoge sus experiencias desde la atalaya que le proporciona el puesto de vicescanciller en el Consejo de Aragón, puesto que ejerció durante largo tiempo. Cristóbal Crespi de Valldaura se posiciona sobre la polémica desencadenada en Valencia en 1649, cuando su aportación ya no tiene ninguna repercusión en el conflicto y quizás lo hace con distancia para salvaguardar la posición política de sus dos hermanos, enfrentados en este debate público. Francisco y Luis participan en la Junta de Teólogos, con posiciones contrarias. Está bien claro y lo sabemos por la propia *Resolución* de la Junta, en un acta que hemos incluido en esta investigación, que Francisco Crespi de Valldaura vota favorablemente a la propuesta de licitud de la comedia, como hemos explicado en

⁹⁹⁰ CRESPI DE VALLDAURA, Cristóbal (1599-1671) *Excellentiss. D. Christophori Crespi de Valdaura... Observationes illustratae decisionibus Sacri Supremi Regii Aragonum Consilii, Supremi Concilii S. Cruciatæ et Regiæ Audientiae Valentinae. Editio secunda / ab authore recognita, correctæ et aucta... et duplici Indice illustrata*. Antuerpiae: typis Petri Belleri, 1667. València. Biblioteca Ateneo Mercantil de Valencia. Sign.R-16.468

⁹⁹¹ CRESPI DE VALLDAURA, Cristóbal (1599-1671) *Illustriss. D. Christoph. Crespi de Valdaur...Observationes illustratae decisionibus Sacri Supremi regii Aragonum Consilii, Supremi Consilii Sanctoæ Cruciatæ et Regiæ Audientiae Valentinae*. Editio prima in duos tomos diuisa... Lugduni: sumptibus Horatii Boissat & Georgii Remeus, 1662. En Valencia hay tres ejemplares, para nuestro trabajo hemos empleado el que está para difusión pública en la Biblioteca Valenciana. Sign. XVII/578. Dos ejemplares en la Universidad de Valencia: Biblioteca de Ciencias Sociales. Sign.Res.636 y Sign.3-B*1612.

el capítulo 5, con su entrada “Comedia” traída de un libro con un potencial valioso sobre casos de *Resoluciones morales*, que incluimos como apéndice documental en la edición crítica del Sermón. También Cristóbal Crespí muestra una actitud mucho más benevolente que su hermano Luis; en el debate sobre la licitud.

Cristóbal Crespí de Valldaura, que conserva el segundo apellido familiar Valldaura (Luis decidió adoptar el apellido Borja en reconocimiento a la figura del III General de los jesuitas, San Francisco de Borja), nace en el Maestrazgo, Sant Mateu (1599). Es el personaje público de mayor proyección política de la familia Crespí en el transcurso del XVII. Estudia Leyes en la Universidad de Salamanca, donde obtiene el grado de bachiller en 1620. Regresa a Valencia y se doctora en la Universidad valentina, donde consigue una cátedra de Derecho que ejerce por poco tiempo. Tras desempeñar diversos cargos importantes-Felipe IV lo nombra vicescanciller del Consejo de Aragón en 1642 y así se traslada a Madrid. Es también miembro de la orden militar de Montesa y desde 1644 Asesor General de la misma. Su trayectoria política culmina con su nombramiento como miembro de la Junta de Gobierno que Felipe IV prepara para la previsión de una previsible regencia. Tal como se pensó ocurrió y así se establece la Regencia, asegurando la sucesión en 1665, en torno a Doña Mariana de Austria, reina madre y regente durante la minoridad de su hijo Carlos II, en la que Cristóbal Crespí tuvo un papel determinante.⁹⁹²

Cristóbal Crespí de Valldaura falleció en Madrid en 1672. La figura del político valenciano, que llegó a Presidente del Consejo de Aragón está en un proceso de revisión y recientemente se ha publicado el *Diario del señor D. Cristóbal Crespí Presidente del Consejo de Aragón...*⁹⁹³ Se trata de una transcripción⁹⁹⁴ del diario personal desde el 9 de junio de 1562, hasta 9 de febrero de 1671, dando cuenta de los últimos años de su carrera política. Aparecen en este *Diario* impresiones y reflexiones que no han sido nunca narradas en otra parte.

⁹⁹² LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, María Victoria. “Mujer, poder y apariencia o las vicisitudes de una regencia,” en: *Studia historica. Historia moderna*, nº 19, 1998, págs. 49-66.

⁹⁹³ Crespí de Valldaura y Bosch Labrús, Gonzalo. Conde de Orgaz. (Ed.) *Diario del señor D. Cristóbal Crespí desde el día en que fue nombrado presidente del Consejo de Aragón (9 de junio de 1652)*. Madrid, Boletín oficial del Estado, 2012.

⁹⁹⁴ El Conde de Orgaz transcribe el Diario de Cristóbal Crespí de un manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional (Manuscritos 5742. Microfilm 6737, un tomo en pergamino de 432 folios en papel. (Nota del autor)

Respecto de la relación personal de Cristóbal con su hermano Luis, a la sazón obispo de Orihuela, queda patente que Cristóbal lo apreciaba mucho y lo tenía en gran consideración y también que velaba por los intereses políticos de su familia con un gran tacto y diplomacia.

El texto completo de las *Observaciones*, publicado en latín y del que no conocemos traducción fidedigna, creemos que no tiene todavía una reedición contemporánea y es un texto complejo que requiere todavía un análisis exhaustivo.

4.12.- DOS RESPUESTAS DE ANDRÉS DÁVILA (1683)

“Primero es morir que ver ajada la libertad”

Andrés Dávila y Heredia. *Junta de animales contra el hombre*, 1686.

“Es grande la excelencia de articular la voz, porque si nos exceden en grandeza los elefantes, en ferocidad los leones, en fortaleza los toros, en providencia las hormigas, por lo menos en la lengua sobrepujamos a todos los animales del mundo”.

Andrés Dávila y Heredia. *Carta al abad don Juan Bravo de Sobremonte*.

Andrés Dávila Heredia es un escritor agrario y polémico. Personaje de una cultura de aluvión y carente de bases sólidas, en cierta medida es un prototipo del barroco tardío, algo caótico, en exceso prolijo y carente de objetivos estructurados en la concepción de su obra, dispersa en el folleto y publicada sin licencias, a salto de mata, en ediciones presumiblemente falsas en los años y las imprentas. Tiene una escasa formación científica y técnica aunque se vale de cierto bagaje enciclopédico. Nunca concluyó estudios en el ámbito universitario español y sin duda lo acusa, porque le falta sistematicidad en su escritura. Aprovechando su profesión militar visita varias universidades europeas, intentando salvar sus carencias con algún aprovechamiento. Emprende sin éxito los oficios más variados: astrólogo, escritor, matemático, médico, ingeniero, militar. Con evidente espíritu crítico, se adelanta en alguna de las inquietudes propias del Siglo de las Luces. Está constreñido por la inercia del saber imperante, tardo medieval y renacentista, lo que pesa siempre en su escritura, que tiene la pretensión de científica. Su obra, colosal, ha sido estudiada desde el punto de vista filológico por Arturo Martín Vega⁹⁹⁵ y configura un corpus literario científico infravalorado por la crítica por su caótica dispersión.⁹⁹⁶ En su época llegó a ser un escritor conocido, sobre todo por su desmedido afán polemista:

⁹⁹⁵ MARTÍN VEGA, Arturo. *La obra literaria de Andrés Dávila y Heredia...* op. cit.

⁹⁹⁶ DÁVILA Y HEREDIA, Andrés. *Copia de una carta que escribió Don Andres Dávila y Heredia, Señor de la Garena... à Pedro Foppens, del Magistrado de Austradam*. Impreso en Austradam: [s.n., s.a.] *_____ Demostrar la inteligencia de Archimedes, que con el Espejo quemó la Armada enemiga: materia que hasta el día de hoy no la ha escrito nadie... / por Don Andres Dávila y Heredia...* En Madrid: por Juan García Infanzón, 1679. *_____ Para honra, y gloria de Dios, responde Don Andres Dávila y Heredia, Señor de la Garena... a la Apología en defensa de la Medicina substancial y universal del Agua de la Vida, escrita por el Licenciado Don Luis Amigo y Bertrán*, Impresa en Zaragoza por la viuda de Agustín Vergés, Año 1682... [S.l.: s.n., s.a.]

“fue uno de los escritores más famosos de su época y, a pesar de los límites de su saber, uno de los reformistas más avanzados de la ciencia española. Polemista a ultranza, enemigo de supersticiones y mojigaterías, recibió tantos insultos como los que propinó a sus adversarios.”⁹⁹⁷

Dávila firma todos sus escritos como el *Señor de la Garena*, un señorío que sabemos nunca existió y que recuerda el apelativo del territorio francés de la Garenne, quizás escenario de alguna de sus andanzas. Pertenece a la segunda controversia barroca sobre el teatro del siglo XVII, ya en el reinado de Carlos II, y se postula a resultas de la polémica contra el Padre Guerra, con tres escritos dados a la estampa, quizás en 1683. El primero se titula texto: *Arbitraje político-militar. Sentencia definitiva del señor de la Garena. Ingeniero ingenioso de las máquinas bélicas de España*⁹⁹⁸ y su autoría es discutida.⁹⁹⁹ Es un folleto prolijo, abigarrado, donde se exponen entremezcladas toda clase de cuestiones políticas, salpicadas de un argumento algo incoherente donde queda patente su falta de una base sólida para poder opinar sobre el teatro. Entra principalmente en algunas cuestiones acerca de la preceptiva poética, criticando los usos viciados en las representaciones. No adopta por tanto una posición moralista contra las representaciones, pero tampoco aporta argumentos sólidos para defender la *Aprobación* del padre Guerra, por falta de altura intelectual y conocimientos de base. El teatro barroco es muy complejo y Dávila pretende opinar sin haberlo leído y lo que es peor, sin haberlo visto asiduamente.

A propósito de la controversia, el segundo texto del señor de la Garena se titula *Respuesta al buen Zelo, al discurso teológico y a los demás papeles*.¹⁰⁰⁰ Es un breve folleto breve de 14 páginas, escrito contra el parecer del Padre

Parecer de don Andres Dávila y Heredia, Señor de la Garena... que es de sentir que no ay medicina universal [s.l. s.n., s.a.]

⁹⁹⁷ MARTÍN VEGA, Arturo. La obra literaria de Andrés Dávila y Heredia... op. cit., pág. 52.

⁹⁹⁸ DÁVILA Y HEREDIA, Andrés. *Arbitraje político-militar. Sentencia definitiva del señor de la Garena. Ingeniero ingenioso de las máquinas bélicas de España. Pronunciada en el fantástico congreso del espacio imaginario, concurriendo a la dieta los personajes siguientes...*/ En Salamanca, por Lucas Pérez, año de 1683.

⁹⁹⁹ MARTÍN VEGA, Arturo. op. cit. págs. 117-134.

¹⁰⁰⁰ DÁVILA Y HEREDIA, Andrés. *Respuesta al buen Zelo, al discurso teológico y a los demás papeles. Por Don Andrés Dávila y Heredia, señor de la Garena, Capitán de caballos, ingeniero militar y profesor de las matemáticas.* Año de 1683. En Alcalá de Henares, por Francisco García, impresor de la Universidad. Valencia. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign. Var. 200(9). Procede de la Biblioteca del Convento de Capuchinos de Valencia.

Fomperosa, el jesuita que ataca con mayor dureza la posición del Padre Guerra, y al que antes nos hemos referido al plantear la dificultades de sostener la posición de la virtud eutrapélica. Andrés Dávila resulta en este texto bastante repetitivo en la argumentación. Es curioso su propósito de rebatir el potencial peligro que implica el hecho de ver a las actrices, asunto que tanto preocupa los moralistas y que Andrés Dávila plantea como un riesgo superable con esfuerzo, luchando contra la tentación y con sacrificio personal ante el peligro de una caída moral del espectador, un peligro inminente de la visión resultante del escenario y que tantos autores señalan como algo inevitable para los asistentes a la comedia.

El tercero de los folletos alusivos al teatro que fue publicado por Dávila se titulaba *Respuesta a la respuesta de una consulta, sobre si son licitas las comedias que se usan en España*.¹⁰⁰¹ Se trata de un folleto breve, de apenas cuatro folios, en el que Dávila responde a Crespí de manera pormenorizada, esta vez con alguna mejor suerte en su análisis que aprovecha alguna cuestión del sermón que carece de lógica. Ataca así con afares dialécticos algunas de las afirmaciones crispadas y las exageraciones que incluye el oratoriano contra las representaciones en su discurso. En la edición del Sermón de las Comedias, que sigue a continuación, incluimos íntegro este breve folleto de Andrés Dávila.

¹⁰⁰¹ DÁVILA Y HEREDIA, Andrés. *Respuesta a la respuesta de una consulta, sobre si son licitas las comedias que se usan en España...* por Andrés de Ávila y Heredia, Señor de la Garena. [S.l.: s.n., s.a.] Valencia. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign. Var. 200(6).

Capítulo 5
EDICIÓN CRÍTICA DEL SERMÓN DE LAS COMEDIAS
Y OTROS TEXTOS DE LA CONTROVERSIAS

PRELIMINAR

Este capítulo, como su título indica, contiene la edición crítica del *Sermón de las Comedias*, de Luis Crespí. Incluimos otros textos de la controversia. Lo hacemos porque esta historia estaría incompleta sin la incorporación de estas fuentes que acompañan a la edición del sermón. Era necesario incluir una información adicional tan relevante y que está relacionada directamente con esta compleja homilía. El texto de Crespí no termina de entenderse bien sin el acompañamiento de esta serie de argumentos, que responden a diversas intenciones y debemos considerar como una concatenación con intencionalidad reactiva y contra los argumentos que aporta el sermón. Esta dialéctica se ejerce de manera bastante explícita en todos los casos. Pensamos que la contextualización correcta requiere la adición de estos documentos, para que el lector pueda comprender el alcance y la importancia de la proposición del oratoriano, en esta *Respuesta a una consulta sobre sobre las comedias que se usan en España...*

Así pues lo editamos y una vez concluido el sermón, agregamos en primer término un texto escogido por su singularidad, el capítulo 41 de la hagiografía (digamos oficial) de Luis Crespí, escrita por Fray Tomás de la Resurrección, *Vida del Venerable Apostólico prelado Don Luis Crespí de Borja...* Además de defender la posición del presbítero, Fray Tomás no deja de sorprender por su contundencia, en este capítulo hay un texto controversial en sí mismo por mérito propio. El biógrafo secunda al personaje, pero se convierte en un impugnador más del teatro con una retórica brillante y exaltada. En ese capítulo está inserta una *Retractación*, documento notarial, que Crespí consignó e hizo publicar en Madrid en una suelta, una vez arrepentido de haber firmado con su conformidad inicial al acta de la Junta de Teólogos de Valencia.

En un correlato lógico incluimos íntegra el acta en cuestión de la referida Junta. Se trata de un documento sencillo, donde de forma tan escueta como eficaz, los teólogos valencianos aprueban la licitud moral de las comedias. Dando así por cumplido su objetivo de ayudar a los jurados y al Hospital General para adelantar el levantamiento de la prohibición general de representar en toda la monarquía. Le sigue al dictamen de la Junta un texto enérgico, en forma de carta, que ataca indirectamente a Crespí, reconocible aún sin nombrarlo. El autor defiende la licitud moral del teatro y desafía a los impugnadores. La carta se conoce como *Breve Discurso, en el qual, aunque quedó determinado ya en la Junta que hubo...* y su autor es Diego Vich, barón de Llaurí. Es el único texto que hemos encontrado de un miembro de la nobleza valenciana que se posiciona sin tapujos en favor del teatro y sin temor a las represalias.

Uno de los más reputados integrantes de la Junta de Teólogos, Fray Acacio March de Velasco, en cierta medida responde a Luis Crespí, en 1656, después de transcurridos siete años del debate. Lo hizo sin tener que apresurarse y con una carga de contenido teológico abrumadora, que raya incluso a mayor altura que la del oratoriano. El dominico incluye la resolución moral para concluir aceptando la licitud de las comedias. El planteamiento es importante, porque se verifica en el contexto de un manual de confesión, las *Resoluciones morales, dispuestas por el orden de las letras del alfabeto, resueltas brevemente...* en la letra C, *Comedias*. Es un texto también inédito desde el siglo XVII y que incluimos por su gran interés.

Desaparecidos los protagonistas de la controversia del tiempo de Crespí, aparecen nuevos textos contra el Sermón de las Comedias. En 1683, en el contexto de la muerte de Calderón de la Barca y para sustentar la polémica contra el padre Guerra y Ribera se reedita el Sermón de las Comedias. Contra esta segunda edición un polemista profesional responde a los argumentos del sermón en contrario, de una manera precisa y con referencia a párrafos concretos. Se trata de la *Respuesta a la Respuesta de una consulta...*, de Andrés Dávila y Heredia, que hemos incluido por las alusiones y la pugna directa contra el sermón crispiano.

Finalmente, y extraído del famoso compendio *Escritores del Reyno de Valencia...*, de Vicente Gimeno (1749) editamos la reseña biográfica y las obras del venerable D. Luis Crespí de Borja. El texto de Vicente Gimeno nos indica la importancia del sujeto y los temas de preocupación de este prelado barroco, ejemplo de vida agitada, laboriosa y dedicada a alimentar las disputas de su época.

5.1. RETRATO DE LUIS CRESPI DE BORJA, POR JOSÉ ORIENT (1677)

Apenas un año después de la publicación de la hagiografía de Luis Crespí de Borja, escrita por el Trinitario Tomás de la Resurrección (*Vida del venerable y apostólico prelado...*), los jurados de Valencia le encargan la realización de un retrato al pintor José Orient.¹⁰⁰² Descontando el retrato de cuerpo entero del pavorde, anónimo, que se puede ver en lugar preeminente en el Paraninfo de la Universidad de Valencia, la de Orient es una de las mejores imágenes del prelado. Expresa la carga de profundidad psicológica de un personaje carismático, tenaz y combativo. Todavía están recientes en la memoria de los valencianos sus logros diplomáticos en Roma. Tampoco se ha olvidado su papel combativo en el intento de los jurados por participar activamente en el levantamiento de la prohibición de las comedias. El lienzo se conserva en buen estado entre los fondos del Museo de la Ciudad.

La descripción del retrato se encuentra en la tesis doctoral de Andrés Felici Castell, que ha estudiado la trascendencia cultural de la iconografía del santoral valenciano.¹⁰⁰³ Felici incide en la carga de la simbología que contiene el lienzo, que se supedita a un componente institucional, propio de la obra de encargo. Por las vestiduras se define a Luis Crespí y el pintor asigna una función iconográfica a cada elemento compositivo de la imagen. Tal vez los contenidos del cuadro fueron determinados por un contrato de obra. De estar estipuladas, José Orient debía atenerse a instrucciones concretas. Vemos que la pintura incide en resaltar la posición de alguien que da lustre a la ciudad. Ha triunfado en España y se reivindica que es un hijo ilustre de la ciudad, catedrático y pavorde. Un valenciano alcanza la gloria eterna con una gestión diplomática, que define y dota de pleno sentido a su vida. La embajada a Roma, en busca de la consecución del culto a la Inmaculada. Crespí sostiene en la mano el papel que contiene el breve pontificio inmaculista. Las fuentes indican que un intermediario quedó encargado de llevar el documento original desde el Vaticano a Madrid. Por esta razón Luis Crespí de

¹⁰⁰² Cfr. CABRERA SENDRA, Inés. “José Orient, ‘Retrato de Luis Crespí de Borja,’ agente de Felipe IV en la causa de la Inmaculada Concepción,” en: *Intacta María: política y religiosidad en la España barroca = Unblemished Mary : politics and religiosity in baroque Spain : 30 noviembre 2017, Museo de Bellas Artes de Valencia*. Pablo González Tornel (Coord.) Valencia, 2017, págs. 256-259.

¹⁰⁰³ FELICI CASTELL, Andrés. *La santidad local valenciana: la tradición de sus imágenes y su alcance cultural*. Tesis doctoral dirigida por Rafael García Mahiques (dir. tes.) Departamento del Historia de Arte. Universitat de València (2017), pág. 629

Borja nunca llegó a tener el documento original del breve firmado por Alejandro XII, pero esto no importa, se trata de una representación pictórica y el breve en la mano es lo suficientemente elocuente. Si no tuvo el documento firmado por el Pontífice eso no le resta valor a un sustancial trabajo diplomático ante la Santa Sede. No aparece ataviado aquí el personaje representado por su condición de prelado de las diócesis de Orihuela y Plasencia, pues la imagen no se encarga para ser alojada en una galería de retratos del episcopologio orcelitano o piacentino. Con todo, se da noticia en la inscripción situada en la parte baja del óvalo de su condición de obispo, y de los cargos ejercidos en la Universidad de Valencia, según la descripción de Andrés Felici :

“En él aparece el venerable prelado, de medio cuerpo, inscrito dentro de un óvalo, cuyas vestiduras parecen remitir no a sus cargos episcopales, sino más bien a los que ejerció en Valencia: catedrático de Teología y pavorde de la catedral. De fondo aparece un cortinaje, y en la mano porta un texto, que haría alusión al Breve immaculista. En la parte inferior, bajo un escudo de la ciudad, en una cartela, aparece una inscripción biográfica en valenciano. Tal vez su composición estuviera tomada de algún grabado que no conocemos.”¹⁰⁰⁴

¹⁰⁰⁴ “FELICI CASTELL, Andrés. *La santidad local valenciana...* op. cit., pág. 1160: “El Il.º m. y Exel.º m. s. r. d. n. Luis Crespí de Borgia Fund. r. de la Cong.º de S. Felip Neri, Bisbe de Oriola y de Placencia. Embaxador por lo S. r. Rey Felip IIII a la San.ª de Alexandre VII en la causa de la Purissima Conc.º En lo p. r instant” TRAD. CAST.: “El ilustrísimo y Excelentísimo Señor Don Luis Crespí de Borja, fundador de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri, obispo de Orihuela y Plasencia. Embajador por el rey Felipe IV a la santidad de Alejandro VII, en la causa de la Purísima Concepción, en el primer instante [concebida]”



Retrato de Luis Crespí de Borja. Realizado por José Orient, 1677. Museo de la Ciudad. Valencia (Figura 4)

5.2. CRITERIOS DE EDICIÓN

“El uso que hace el historiador del concepto de representación ha sido criticado por partida doble. La noción sería nociva en dos sentidos: por un lado, alejaría la historia de las realidades objetivas que constituyen el pasado, privilegiando el estudio de las ilusiones, los sueños y las fantasías; por otro, y lo que es más grave, debilitaría el estatuto de su conocimiento en favor de una fábula sobre las fábulas o de la perpetuación acrítica de los mitos contruidos por los propios actores históricos. En mi opinión, no hay nada de todo eso. El concepto de representación, en sus múltiples significados, es uno de los que permiten comprender con mayor agudeza y rigor cómo se construyen las divisiones y las jerarquías del mundo social. Y aceptar que, en sí mismo, el discurso histórico es y no puede ser más que una representación del pasado no supone destruir su cientificidad, sino más bien fundarla.”

Roger Chartier, *El sentido de la representación*, 2013.¹⁰⁰⁵

Lo que conocemos como la representación y su articulación como concepto histórico, planteado de una manera compleja en la obra de Roger Chartier, sirve ahora para dedicar una reflexión acerca de los criterios de edición por los que hemos optado para editar el Sermón de las Comedias y otros textos de la controversia. El Sermón es un complejo artefacto político, teológico y literario, que ha permanecido sin un análisis exhaustivo desde el siglo XVII y no por falta de interés, sino por su complejidad. Se trata de una maraña de teología de todas las épocas, planteada no para iluminar el discurso, sino dispuesta en un envite para mejor servicio del autor.

El criterio general que nos mueve es mantener la estructura retórica del discurso intacta, para no desvirtuar el valor literario intrínseco que contiene la fuente. Se han adoptado decisiones respecto a la actualización de la ortografía que merecen una explicación. Se pretende que el resultado final contribuya a una mejor lectura comprensiva de un texto complejo, sin que esto suponga traicionar el estilo y la textualidad barroca. El lector actual puede acusar cierta fatiga. La lectura de una transcripción, si la hubiésemos mantenido literalmente, con abreviatura y truncamientos, inestables desde nuestro aparato ortográfico actual, obligaría al lector interesado a una constante tarea de descryptación, por la excesiva distancia que media entre el castellano del siglo XVII, respecto de la norma actual. En este sentido, nos acogemos a los criterios que recomienda la

¹⁰⁰⁵ VID. CHARTIER, Roger. “El sentido de la representación”, en: *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, 2013, Número 42, págs. 39-51.

Ecdótica.¹⁰⁰⁶ La grafía original, los excesos habituales de los signos de puntuación, con aposiciones reiteradas y la utilización de hasta cinco oraciones subordinadas, impone la necesidad de segmentar el texto con los criterios de puntuación actuales. Las abreviaturas, que ahora resultan inusuales y caídas en desuso a lo largo del XVIII y del XIX, se desarrollan en el texto para no romper la línea argumental. En este sentido nos acogemos a los criterios actuales de edición de fuentes documentales.

El texto del sermón contiene numerosas citas latinas, que el autor señala en cada folio en letras minúsculas (a, b, c, d) y que sitúa en la caja de escritura en notas marginales con un cuerpo de letra inferior. Algunas son fragmentos amplios y hay dificultades de transcripción en la caja empleada, que en las ediciones conocidas de 1649 y 1682 son un cuerpo inferior y letra cursiva. Estas citas latinas están el margen izquierdo, en las páginas en número par, y en el margen derecho en las páginas de numeración impar. Creemos que hemos resuelto los problemas de transcripción y traducción: unas veces por el contexto del párrafo, otras por lógica y lingüística estricta, corrigiendo los errores de copia del propio Crespí o del cajista de la imprenta, al que parece que le molesta esta parte del trabajo, quizás porque transcribe a ciegas, por no tener formación como latinista. La inclusión de las numerosas citas latinas en nuestra edición crítica era ineludible por su contenido argumental. Crespí se apoya en varios autores clásicos, pero de manera especial emplea fuentes de teólogos de los siglos XVI y XVII, que tienen un lenguaje latino evolucionado, culto y barroco como los tiempos que corren. La traducción de estas citas latinas era un propósito principal, para poder aclarar el verdadero sentido y la intención que el pavorde otorga a las fuentes de la controversia sobre los espectáculos públicos en la antigüedad tardía y en el tiempo de la comedia nueva. Si no hubiera sido así la edición estaría incompleta. Estas citas latinas aparecen por lo tanto publicadas en nuestra edición con su traducción correspondiente.¹⁰⁰⁷ Ésta, así como su contextualización, ofrece una gran dificultad porque las citas están entresacadas y fuera del contexto por Luis

¹⁰⁰⁶ Cfr. LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. “Manuales de crítica textual: las líneas maestras de la ecdótica española,” en: *Revista de poética medieval*, nº 2, 1998, págs. 115-154.

¹⁰⁰⁷ Cfr. VELAZA FRÍAS, Javier. “¿La ecdótica en la encrucijada? Reflexiones sobre el futuro de la edición de textos latinos de época clásica,” en: *Ianua Classicorum: temas y formas del mundo clásico*. Jesús de la Villa Polo, (Coord.) Patricia Cañizares Ferriz, Emma Falque Rey, José Francisco González Castro, J. Siles Ruiz, Vol. 2, 2015, págs. 749-760.

Crespí, que las maneja a su mejor conveniencia en el desarrollo del discurso, distorsionando varias veces el sentido originario.

La morfología del texto condiciona la materia textual, en tanto que estamos ante un esbozo de un tratado contra las comedias contenido en un sermón. En este sentido, el lector verá que existe un cierto tono admonitorio como concesión propia de la homilía, pero también un tono profesoral y de pretensión erudita con ínfulas de debate escolástico. El autor dice que escribe para los jurados de la ciudad. En realidad escribe para intentar debatir contra los teólogos de las órdenes convocadas a la Junta de 1649. Qué duda cabe, Luis Crespí pretende dar una lección de “llana teología”, a los teólogos de las órdenes de la ciudad, que parecen haberle preparado una encerrona en la parroquia de San Juan del Hospital. El texto pues, tiene mucho de ejercicio escolástico y de desafío a los teólogos que no le van a contestar y cuando lo hicieron se tomaron su tiempo. Esto implica que el discurso no es, ni por su retórica ni por su nivel argumentativo, un lenguaje asequible.

Salvo raras excepciones, cuando hay un problema de comprensión evidente para el lector actual, por la obscuridad del concepto, se mantiene la palabra original, aunque el vocablo haya caído en desuso. Si acaso descubrimos en una locución una acepción inusual, que ha dejado de ser de uso corriente, incluso para el lector culto, contamos con instrumentos de precisión como el famoso *Tesoro de la Lengua Castellana o española*.¹⁰⁰⁸ Tenemos la herramienta principal, y con esto aprovechamos para reconocer el trabajo de los filólogos Joan Corominas y José Antonio Pascual, por el tremendo esfuerzo de componer el *Diccionario Etimológico de la lengua castellana*. En el caso de suscitarse duda razonable sobre un vocablo, intentamos suplir la distancia que nos separa con el

¹⁰⁰⁸ COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de. ALDRETE, Bernardo José (1560-1641). *Del origen y principio de la lengua castellana, ò Romance que oy se vsa en España, compuesto por el Doctor Bernardo Aldrete ... [Parte primera (segunda) del Tesoro de la lengua castellana o española compuesto por el Licenciado Don Sebastian de Covarrubias Orozco...; añadido por el Padre Benito Remigio Noydens ... de los Padres Clerigos Regulares Menores ...]*. En Madrid: por Melchor Sánchez : a costa de Gabriel de Leon ...,1674. [4], 89, [1] ; [6], 274 [i.e. 267], [1]; 213, [3] h. ; Fol. Según indica el CCPB la obra de Aldrete y la de Covarrubias forman una edición, entre ambas hay reclamo y la "Suma de la Tassa" (en §4 v.) es común a los dos títulos. Existe emisión con igual pie de imp., pero con fecha en port., y con dedicatoria dirigida a otra persona (Don Gregorio Altamirano Portocarrero) Ajuntament de València. Biblioteca Municipal "Serrano Morales", Valencia. Sign.V-BM-SM, 14-39.

autor. Se harán a pie de página las aclaraciones que hemos creído necesarias de los conceptos empleados por el doctor Crespí.

En buena medida un sermón es una producción literaria, con aspiraciones de reconocimiento público y es también un ejercicio literario y retórico. El autor pretende en muchos pasajes, con la elección de una frase y su construcción, lograr determinados hallazgos y cacofonías para un público, también lector, que debe guardar un silencio respetuoso durante la homilía ante esta severa reconvención. Es importante, para mejor aproximarnos a la esencia de un texto mantener su estructura sintáctica intacta que contiene un trasfondo ideológico; se cumple así, con creces, un objetivo concreto de adoctrinamiento. Debe en mucho el potencial y la importancia de estos textos a las formas empleadas y al hecho de que el Sermón de las Comedias es un notable ejemplo de retórica valenciana barroca en lengua castellana. Escribir en lengua latina en el siglo XVII es un ejercicio complicado. Como cualquier lengua ha evolucionado desde la antigüedad clásica y los teólogos del XVII ya no escriben como Santo Tomás de Aquino, por mucho que se estudie con arresto el modelo de la Patrística. La aparición de nuevos temas del lenguaje implica la presencia de giros lingüísticos latinos que no tienen necesariamente un precedente etimológico válido. Viene esto a resultas de que una formación básica en los textos clásicos no sirve (por insuficiente) para acometer la tarea de descifrar un tratado contra los espectáculos de Tertuliano o de otro autor clásico.

Es curiosa la irrupción del laísmo y del leísmo de manera persistente en la estructura sintáctica del texto de Luis Crespí.¹⁰⁰⁹ El castellano del siglo XVII en la

¹⁰⁰⁹ “Vistas etimológicamente, son, pues, *lo* (masculino y neutro), *la*, *los y las*, formas de acusativo; *le y les*, formas de dativo. Ya en épocas muy tempranas se empezó a mezclar los casos, de forma que se usó *le y les* en lugar de *lo y los*. Poco a poco se usarian *la*, *las*, e incluso *los*, en lugar *le*, *les*. La existencia temprana de *le y lo* como formas de acusativo en diversos autores logra demostrar que el uso de *le* como acusativo se encuentra ya en textos medievales.” [...] “El primer tercio del siglo XIX muestra una serie de controversias entre leístas y loístas. El principal argumento de los leístas era que las terminaciones de los dativos *este*, *esta*, *esto*, etc., representan respectivamente masculino, femenino y neutro. Los loístas defendían, por el contrario, la fidelidad a la etimología y exponían la ventaja de poder diferenciar dativo y acusativo. Las discusiones de los gramáticos tenían, sin embargo, a pesar de todo, poca influencia en el lenguaje. Cuervo demostró las inconsecuencias en el empleo de *le y lo* entre los defensores de ambos «ísmos» e incluso reveló que la Academia no seguía sus propias reglas en sus protocolos y en los escritos que publicaba.”

ciudad de Valencia es, por un mimetismo en gran medida inconsciente, un espejo de las formas textuales que se construyen y se imprimen en la villa y corte, de donde vienen gran cantidad de textos de diferente tipología, aunque Valencia fuese una potencia editorial en sí misma. Se observa en las ediciones valencianas de muchos libros, folletos y hojas volanderas de diversa morfología, que se publican en Madrid, con un leísmo galopante y por extensión del uso esto parece evidente que pudo llegar relativamente pronto a Valencia, en menos de un siglo de castellanización. Así, parece que el castellano impreso en Valencia, aquejado de cierto complejo de inferioridad que llega hasta el siglo XIX, adopta sin tapujos formas ajenas y se presenta influenciado por este fenómeno laísta y leísta, tan presente en la lengua castellana, tal y como se utilizaba entonces. Es tan frecuente que hemos comprobado en numerosas irrupciones del fenómeno que Lope de Vega y Quevedo incurren en la forma leísta. Hemos optado por mantener en las frases ese leísmo recurrente en el sermón y advertir entre corchetes de la forma más correcta.

Publicamos el texto íntegro de *Respuesta una consulta sobre si son lícitas las comedias que se usan en España...*, y lo hacemos por nuestro interés en aflorar un documento esencial contra el teatro, reflejo de costumbres, que no se ha publicado desde 1683. El interés científico de esta aportación reside en el hecho de que no existe una edición contemporánea de este Sermón de las Comedias. Así es que no podemos confrontar el texto con versiones del XVIII, XIX y del XX que nunca existieron. Sin embargo, el sermón de Crespí aparece profusamente citado por otros autores. Tenemos como punto de partida para nuestra edición las dos ediciones conocidas del siglo XVII: 1649 y 1683. Para nosotros prevalece la primera, más próxima a los intereses del autor, ya que la prepara *ex profeso* para poder presentarse ante la Junta de Teólogos como adalid de la impugnación. Cuando el texto de 1683, que hemos cotejado con detenimiento, difiere en algún detalle relevante se hace saber en la nota. Atribuimos los cambios al cajista de la imprenta, que aunque intenta copiar fielmente una edición que tiene delante, lo hace hasta donde el error humano le permite. La voluntad de mimesis se debe no

Vid. CLAVERÍA LIZANA, Carlos. "Sobre el uso de los pronombres objeto (Loísmo, Leísmo, Laísmo)" «Om användningen av objektspronomen lo, le, la i spanskan (loísmo, leísmo, laísmo)», en: *Moderna Språk*, XL. 1946, págs. 13-20.

a una aspiración de reverencial respeto por la obra por parte de los editores de 1683, sino al empeño por sacar, incluso en el aspecto visual de la publicación, que adopta el mismo tipo de letra empleado en 1649.

Hemos optado por elaborar un texto base partiendo de la edición *princeps*, que se materializa en Valencia en agosto de 1649. Es un texto que pudo ser revisado en una galerada por el propio Luis Crespí, al recibir la primeras pruebas de una edición que salía de imprenta con una prosa salpicada de citas latinas de autoridad y fragmentos en cursiva, que el cajista a veces parece no asimilar bien, pues el texto impreso aparece con demasiadas erratas para su limitada extensión de 59 páginas. En realidad, parece que se trataba de llegar a tiempo para que el folleto fuese distribuido antes de la Junta de Teólogos, y a los jurados de la ciudad a quienes dedica el texto-Al cotejar otras publicaciones del autor, casi todas de mayor envergadura y aunque no resultan para nuestro propósito, vemos textos mucho más trabajados y mejor editados. Así pues parece que publicó en mejores condiciones, casi siempre. La prisas para editar son malas y Crespí tenía la Junta para el 26 de agosto de 1649 y el día 13 aún estaba recabando licencia eclesiástica de Fray Lupercio Gironella. La edición de 1649, casi con seguridad, es una auto edición del oratoriano y por tanto pudo correr a expensas del propio autor.

Existe una tercera fuente de gran valor. Es un manuscrito, posterior a las ediciones impresas y que se lleva a cabo para certificar todo lo acaecido en lo que concierne a la administración del Hospital General, que gobierna de nuevo la administración del teatro de la Olivera desde 1650 hasta su destrucción definitiva en 1750 a manos del arzobispo de Valencia Andrés Mayoral. En definitiva lo que la Junta General del Hospital Real y General de Valencia necesitaba era el acta de la Junta de Teólogos en la que se aprueba la licitud de las representaciones.¹⁰¹⁰ Este manuscrito se compila, en nuestra opinión, para dar cumplimiento a una función administrativa. Además del acta de aprobación, transcribe otros

¹⁰¹⁰ HOSPITAL, REAL Y GENERAL (Valencia) Junta General. NOGUÉS, Bernardo, impresor (1642-1662). *Resolución de lo que se decretó en la Ilustre, Docta, y Religiosa Junta que se hizo en veinte y seis de Agosto, de mil y seiscientos y quarenta y nueve en la Iglesia del Hospital General de Valencia, de orden, y a instancia de los Ilustres Señores Administradores del Hospital...* 7 págs. Fol. Biblioteca Histórica. Universitat de València. Hay dos ejemplares disponibles. Sign. BH Var. 045(06) y BH Var. F-24-17.

documentos y es un ejemplar único, encuadernado en un volumen facticio. La letra induce a pensar que se elabora en el siglo XVIII y lo posee la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia, procedente de la biblioteca del Convento de los Capuchinos. De una manera sorprendente, además del acta con la aprobación, se incluye una copia íntegra manuscrita con la transcripción del Sermón de las Comedias de Crespí. Hemos confrontado como material de base este manuscrito, por la calidad de la caligrafía, cuando nos han surgido dudas sobre la legibilidad de las ediciones impresas.

En nuestra edición, aparece señalado un número, del 01 al 59, expresado entre corchetes, tanto en el índice como en la publicación. Indican el inicio de página en la edición de 1649, para proporcionar al lector un recuerdo de la caja de escritura del folleto, de acuerdo con la decisión que en su día adoptó el autor para presentar la materialidad del texto. Esta maquetación fue respetada en la edición de 1683. Los responsables de aquella segunda edición pretendieron acercarse al máximo a la apariencia de la primera edición y es que tal como nos enseña Roger Chartier nada resulta inocente en la edición de un texto.

SERMÓN DE LAS COMEDIAS,
AVE MARÍA

LUIS CRESPI DE BORJA

Valencia, 1649.

5.3. *RESPUESTA A UNA CONSULTA SOBRE SI SON LÍCITAS LAS COMEDIAS QUE SE USAN EN ESPAÑA. DALA CON UN SERMÓN QUE PREDICÓ DE LA MATERIA el doctor D. Luis Crespí de Borja presbítero de la Congregación de San Felipe Neri, arcediano de Morviedro y pavorde de la santa iglesia metropolitana de Valencia, catedrático de prima teología y examinador della en la universidad de la misma ciudad, calificador del Santo Oficio y examinador sinodal. Y después obispo de Orihuela y Plasencia.*

ÍNDICE

RESPUESTA A UNA CONSULTA SOBRE SI SON LÍCITAS LAS COMEDIAS QUE SE USAN EN ESPAÑA. DALA CON UN SERMÓN que predicó de la materia el doctor D. Luis Crespí de Borja...¹⁰¹¹

Portada. Impreso por Bernardo Nogués, con licencia, junto al Molino de Rovella, Valencia, 1649	[01]
Aprobación del muy Reverendo padre Fray Lupercio Gironella, doctor teólogo... del Convento de San Agustín	[03]
Al Lector	[04]
A los muy ilustres señores Jurados, Racional y Síndico de la insigne ciudad de Valencia	[05-06]
SERMÓN DE LAS COMEDIAS. AVE MARÍA.	[07-59]
Pónense algunos presupuestos	[08-17]
Punto Primero. Si es lícito componerlas	[17-20]
Punto Segundo. Si es lícito representarlas	[20-25]
Tercero punto. Si es lícito permitir las	[26-33]
Cuarto Punto. Si es lícito concurrir a las comedias	[33-49]
Respóndese a los argumentos en contrario	[50-59]
I. Argumento	[50-52]
II. Argumento	[52-55]
III. Argumento	[55-59]

¹⁰¹¹ El índice es de elaboración propia. El índice que aquí presentamos no existe en las dos ediciones del Sermón 1649 y 1683. Tiene para nosotros un carácter instrumental. Sirve para una mejor segmentación temática. Los números de página, expresados entre corchetes, corresponden con la página de la edición príncipes de 1649. Los epígrafes y su disposición están tomados del tenor literal que establece el propio Luis Crespí en la primera edición. Así pues la secuenciación no es arbitraria y responde a los intereses del autor del sermón. La segmentación de la materia es pues el resultado a partir de la estructuración que el autor establece trazando su discurso como mejor entiende en la composición del texto. Para ello, procede distinguiendo sus partes con diferentes titulados en letra capital y subtitulados en letra cursiva, aunque renuncia a incluir un sumario, cosa que nosotros hacemos. Es de interés señalar, que la estructura central del sermón es una reflexión que se plantea como un ataque frontal a la licitud de las cuatro estructuras que sustentan la controversia en la materia de espectáculos: la autoría dramática (componerlas), la actuación (representarlas), la licencia del texto y autorización para exhibición en público (permitirlas) y la asistencia del espectador (concurrir) a las comedias. Más o menos vestuario o aparato de tramoya es prescindible. Son estas cuatro acciones, que Crespí señala como pecados mortales, sin las cuales no hay teatro y según el autor todo esto es pernicioso para la salud de la república. (Nota del autor)

[1] *RESPUESTA A UNA CONSULTA SOBRE SI SON LÍCITAS LAS COMEDIAS QUE SE USAN EN ESPAÑA. DALA CON UN SERMÓN QUE PREDICÓ DE LA MATERIA el doctor D. Luis Crespí de Borja presbítero de la Congregación de San Felipe Neri, arcediano de Morviedro y pavorde de la santa iglesia metropolitana de Valencia, catedrático de prima teología y examinador della en la universidad de la misma ciudad, calificador del Santo Oficio y examinador sinodal. Y después obispo de Orihuela y Plasencia.*¹⁰¹²

JUNTAMENTE CON LA RETRACTACIÓN DE SU firma en la que se dice había aprobado las comedias.¹⁰¹³

DEDÍCALA,

A los muy ilustres señores jurados de la insigne ciudad de Valencia, Severino Feo Esforcia, generoso, primero de los caballeros, Jusepe Luis Gómez primero de los ciudadanos, Martín Pérez de roa, generoso, Pedro Juan Pujadas, Vicente Luis Vallés, olim especies y Vicente Esquerdo, al mismo Jusepe Luis Gómez Racional y Mateo Moliner, síndico de la misma ciudad.

CON LICENCIA,

¹⁰¹² Hay dos ediciones del Sermón de las Comedias de Luis Crespí en el Siglo XVII y en apariencia las dos publicaciones se hicieron en imprentas valencianas. De la primera estamos convencidos de su veracidad. De la segunda pensamos que es una edición clandestina y falseada. Desde entonces no ha vuelto a ser publicado íntegramente. El texto aparece citado en diversas fuentes posteriores, tanto por los escritores que impugnan la comedia, como por los que defienden la licitud de las representaciones. La primera edición, de agosto de 1649, probablemente promovida por Crespí y a expensas del propio autor, será dada a la imprenta con motivo de la celebración de la Junta de los 27 Teólogos de Valencia. Esta 1ª edición es la que hemos seguido para nuestro trabajo. De ambas ediciones hay ejemplar disponible en la *Biblioteca Valenciana: CRESPI DE BORJA*, Luis. (C.O) (1607-1663). *Respuesta a una consulta, sobre si son licitas las comedias que se usan en España, dala con un sermón que predico de la materia... D. Luis Crespí de Borja... de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri...* En Valencia: en casa de los herederos de Crisóstomo Garriz, por Bernardo Nogués..., 1649. Valencia. Biblioteca Valenciana "Nicolau Primitiu". Sign: XVIII-1703(1). Biblioteca Carreres. (1ª Edición)

¹⁰¹³ En la edición de 1683 se incluye un anexo que incluimos en un epígrafe en este capítulo. Es la retractación notarial de Luis Crespí, impugnando el resultado de la Junta de Teólogos. En esta *Retractación* el autor se desdice del consentimiento inicial que presta en la junta bajo la presión de los dominicos, los franciscanos y posiblemente de sus propios hermanos, Francisco Crespí que asiste como teólogo a la reunión y Cristóbal Crespí, que está informado de todo lo que está pasando desde la atalaya del Consejo de Aragón. Una abrumadora mayoría de los convocados. Debió intentar un fracasado papel mediador su propio hermano Francisco, más tarde obispo de Vich. El texto de esta *Retractación* está publicado previamente en el capítulo XXXXI de la biografía de Luis Crespí, *Vida del venerable y apostólico prelado...*, escrita por fray Tomás de la Resurrección, en 1666. La reedición del *Sermón de las Comedias* en 1683, es una acción publicista y de agitación de un anónimo impugnador jesuita, aunque no se puede aseverar esto último con total garantía. El sermón suscita de nuevo interés con motivo de haberse recrudecido la controversia sobre la licitud en toda España en el bienio 1682-1684, aprovechando la contracción que implica para la producción escénica cortesana la muerte de Calderón y su desaparición de la corte de Carlos II. Cfr. CRESPI DE BORJA, Luis. *Respuesta a una consulta sobre si son licitas las comedias que se usan en España, dala con un sermón que predico de la materia el Doctor Don Luis Crespí de Borja Presbítero de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri... Obispo de Orihuela y Plasencia &c; juntamente con la retractación de su firma, en que se dice había aprobado las comedias.* En Valencia: al Molino de la Robella, 1683. Valencia, Biblioteca Valenciana. Sign. XVII-26. Sello de Nicolau Primitiu. (2ª Edición)

En Valencia, en casa de los herederos de Crisóstomo Garriz, por Bernardo Nogués, junto al molino de la Rovella, año 1649.

[3] APROBACIÓN del Muy Reverendo padre maestro fray Lupercio Gironella, doctor teólogo, calificador del Santo Oficio y Prior del real convento de San Agustín.

De orden y comisión del señor don Tomás Corbí, presbítero, doctor en ambos derechos, canónigo penitenciario de la santa iglesia Metropolitana y por los muy ilustres señores canónigos y cabildo de la misma iglesia, en lo espiritual y temporal, oficial y vicario general sede vacante. He visto este Sermón de las Comedias, predicado por el doctor don Luis Crespí de Borja, arcediano de Murviedro y pavorde de la S[anta] Iglesia de Valencia, catedrático de prima teología de su universidad y calificador del Santo Oficio y aunque luego le [sic] [lo] di por bueno y de católica doctrina por ser tan conocido el autor y tan acostumbrado a calificar proposiciones en el santo tribunal de la Inquisición. Con todo, por tener un buen rato lo he leído atento y no he hallado en él cosa que tenga asomo de censura, porque todo es doctrina llana, predicada por los santos y enseñada de los doctores morales y escrita de los escolásticos. Está el punto de la dificultad ingeniosamente dispuesto y tratado con tanta claridad, que le entenderá el más lego y probado con tan fuertes y eficaces razones, que los más contumaces y aficionados a comedias echarán de ver no ser lícito el asistir a ellas, por las cosas lascivas que de ordinario traten y acciones deshonestas con que se representan. Y así si yo hubiera de dar el título a este asunto, no le llamara Sermón de las Comedias, sino de los desengaños, pues con él quedarán infinitos libres de muchos engaños que hasta ahora han tenido, por lo cual merece salir a luz para que todos gocen de tan gran tesoro como es un desengaño, así lo siento y firmo de mi mano. En este convento de San Agustín hoy a 8 de agosto de 1649. Fray Lupercio Gironella.¹⁰¹⁴

Imprimatur Doctor Corví Vicario General. Imprimatur Berenguer Fiscal adjunto.

¹⁰¹⁴ El censor, Fray Lupercio Gironella, se muestra tan convencido de la eficacia del sermón de las comedias de Crespí que propone el cambio de nombre por el de *Sermón de los Desengaños*. El agustino en este paratexto legal, otorga al sermón la condición de un poderoso artículo de fe. Mientras que Don Luis, con su estudiada modestia y en sentido contrario, comienza su texto con un reconocimiento público de la escasa eficacia que obtendrá al emprender su tarea: “Ya sé que es ardua la materia que he emprendido, ya sé que a algunos parecerá imposible, ya sé que ha de aprovechar poco mi sermón, pero siguiendo las pisadas de mi santo...” Crespí de Borja, Luis. *Respuesta a una consulta...*, op. cit., pág. 7.

Muchas veces he predicado que las comedias que se representan en España con bailes y entremeses lascivos no son lícitas. Últimamente hice un sermón de este asunto en la iglesia de San Juan del Hospital, martes de carnestolendas del año 1646. Podría ser que le hubiesen extrañado algunos que no le oyeron, por haber tenido en las relaciones alguna equivocación y con ocasión de mandarme que de [diera] mi parecer sobre esta materia, me ha parecido justo escribir lo que prediqué, reduciéndolo a forma de cuestión moral y sujetando a la lectura de todos mi inteligencia.

Puedo asegurar que ni lo que he predicado, ni que lo que escribo, lo he predicado ni lo escribo como mío; los discursos, los argumentos y las palabras de este papel son todos de los santos padres y doctores clásicos. Sólo vengo a ser como el artífice que sacando los materiales de sus minas forma su edificio: *lapides ligna, ad lapides ab alyis accipio aedificu tamen extract o mea est. Acchitectus ego sum sed materiam varie ondique conduxí*, dijo Lipsio. Sólo será mío el artificio con que se dispone la materia y esto tendrá de malo. Ni porque está ya escrito en otros he de dejar de escribirlo porque, como dijo Agustino: útil es que escriban muchos una misma cosa con diferente estilo, aunque con un mismo dictamen, porque llegue a todos por diferentes caminos la noticia de la doctrina misma: *utiles est plures a pluribus fieri libros diverso stilo, non diversa fide, ut ad plurimus res ipsa perveniat, ad alios sic*. Como no todos los entendimientos son unos es menester que por diversos medios llegue a todos la inteligencia de una verdad misma. Ni por ser ajenas las razones será peor el discurso, que no es mejor siempre lo que es propio. No es mejor, dice Lipsio, la tela de las arañas por labrarla de su propio veneno, que el panal de las abejas por sacarle con sus cepillos de las flores. *Nec araneorum sane textus ideo melior quia ex se fila gignunt[ur], nec noster vilior quia ex allenis libamus ut apes*.¹⁰¹⁵ Y a fe que no ha

¹⁰¹⁵ LIPSIO, Justo. *Política*. Libro. 1. Capitulo. 1. Nota, *in fine*. Vid. TARADELL, Francisco de (O.F.M. Cap.) *El pretendiente de la oratoria sagrada: obra práctica que para la mayor facilidad de la juventud de su claustro ha ordenado el P. Fr. Francisco de Taradell*. Tarragona: impreso por Pedro Canals ..., 1797. [VIII, 112 p. ; 4º.] Convento de Padres Carmelitas Descalzos del Desierto de las Palmas, Benicasim (Castellón de la Plana) Sign. CS-BE-MON, A-586. Padres Capuchinos de Valencia, Biblioteca Provincial. Massamagrell. Sign. V-MA-BPCV, 1-19-D-11. Sign. V-MA-BPCV, 1-22-C-4(1). Este libro de oratoria sagrada es un manual para los futuros predicadores capuchinos, carmelitas y franciscanos, del que subsisten apenas 10 ejemplares en

de parecer a todos bien: espero que no parecerá mal a algunos: pero a todos ruego lo que San Agustín a los que leyesen sus escritos: *Sicut lectorem meum nolo mihi deditum, ita correctorem nolo sibi: ille me non amet amplius quam catholicam fidem: iste non se amet amplius quam catholicam veritatem.* Ni el lector sea tan apasionado mío que prefiera el afecto que me tiene a la verdad, ni el corrector tan suyo que prefiera su censura a la verdad misma. Esto suplico, esto insto, porque mi deseo ha sido siempre mostrar que mi dictamen no es diferente de lo que todos los teólogos enseñan y quitar la equivocación que sí, quizás puede haber ocasionado la mala inteligencia o aplicación de alguna doctrina en sí muy buena, como los mostrará el discurso. Vale.

diferentes conventos catalanes y valencianos. Aparece la cita de Lipsio en la pág. VIII del preliminar. En el texto de Crespi la cita contiene 3 erratas, que hemos corregido (Nota del autor)

[5] A LOS MUY ILUSTRES SEÑORES JURADOS, RACIONAL y síndico de la insigne ciudad de Valencia.

El señor jurado primero de los caballeros Severino Feo Esforcia, me ha mandado [que] le diga mi parecer en orden a la representación de las comedias. Y juntamente me ha dicho que Vuestra Señoría tendría gusto de saberle y aunque es bien notorio mi sentir en esta materia por haberle predicado muchas veces, me ha parecido obligación debida dar a Vuestra Señoría, en respuesta de la consulta, el sermón que prediqué de este asunto en San Juan del Hospital, donde verá Vuestra Señoría que comedias son las permisibles, lo que yo entiendo de las que en España se usaban, el fundamento que tuve para predicarlo y cuan ajustado es a la doctrina de los santos padres mi sentimiento.

Muchos me instaron que le imprimiese entonces, rehúselo siempre con justos motivos. Ahora lo he resuelto a instancia de quien pudiera mandármelo, por librar a Vuestra señoría de leer mi mala letra, y habiendo de ser ajena más justo es que sea de la estampa y porque de esta suerte se podrán sacar más copias y se evitará la equivocación que pueden ocasionar las relaciones, que quizás por tenerlas siniestras se debió extrañar la doctrina. Dedícole a Vuestra Señoría muy ilustre, porque habiéndolo de sacar a [la] luz no pareciera justo que saliera (siendo mío) a otra sombra, [6] pues hallándome yo más favorecido de Vuestra señoría que ningún hijo de su patria, quedara ofendida la justicia si, cuando se viene la ocasión, no hiciera este aunque pequeño, reconocimiento de mi servidumbre, que aunque pequeño puede ser testimonio de un rendimiento grande, como lo fue el agua que con las manos ofreció a su emperador un pobre rústico, no hallándose otra cosa con que mostrar el afecto rendido de vasallo, diciéndole: ofrezco lo que hallé más prontamente en testimonio de mi obediencia, que es lo que de mi puedes desear: *quod mihi prasto erat hoc deculi, &c. Nam tu quidem quod prater benevolentiam a nobis desideres nihil est.*

Ni por humilde le desdeñará Vuestra Señoría, antes espero de su grandeza que le admitirá con el mismo agrado con que sabe hacerme tan crecidas honras pues, como dijo Plutarco, no arguye menos real y generoso ánimo el recibir un pequeño don, que el hacerlos grandes: *nec minus regium, ac humanum est parva libenter accipere, quam magna tribuere.* Suplico a Vuestra Señoría se sirva de

mostrar su generosa benignidad en admitir este corto testimonio de mi debido obsequio y con su patrocinio asegurarle la defensa de los censores críticos y la aprobación de los celosos y bien intencionados, que es la que debe desearse. Guarde nuestro señor a Vuestra Señoría. largos años con las felicidades que mi afecto desea.

Capellán de V[uestra] S[eñoría]. Don Luis Crespí.

[7] SERMÓN DE LAS COMEDIAS, AVE MARÍA

Ya sé que es ardua la materia que he emprendido, ya sé que a algunos parecerá imposible, ya sé que ha de aprovechar poco mi sermón.¹⁰¹⁶ Pero siguiendo las pisadas de mi santo prelado el B.D. Tomás de Villanueva, arzobispo de esta santa iglesia de Valencia, quiero salvar mi alma y decir la verdad y desengañar al pueblo de alguna equivocación que puede haber tenido en materia de las comedias. Predicando un día de san Juan Bautista, el santo arzobispo y habiendo de decir que era pecado mortal permitir los corros de los toros, se previno con lo que dijo Dios al profeta Ezequiel en el capítulo 3 y 33 de su profecía, donde con el símil [sic]¹⁰¹⁷ [del] centinela le enseñó la obligación que tenía de predicar la verdad aunque no esperase sacar fruto. Porque si la [sic] el centinela, dice Dios, viendo venir al enemigo no avisa a la ciudad, pagará con su vida el descuido y caerá sobre sus espaldas todo el daño, pero si viéndole venir avisa y la ciudad no sale a defenderse, no tendrá él la culpa, él salvará la vida aunque la ciudad se pierda. Y luego dice el santo estas palabras: *aunque sé que no ha de [8] aprovechar lo que diré, haré lo que debo por salvar mi alma, y no callaré y con peligro de mi alma y de las vuestras. Y así os digo en nombre de nuestro Señor Jesucristo, que todos los que tal hacéis o permitís, o no prohibís pudiendo, no sólo estáis en pecado mortal, pero [además] sois homicidas.*¹⁰¹⁸

¹⁰¹⁶ En un folleto de Andrés Dávila Heredia, de apenas 4 páginas, en el que Dávila toma unas notas en respuesta a la lectura del sermón y con el propósito de desacreditar el argumentario del oratoriano, arremete contra Crespí sin contemplaciones. De entrada le cuestiona como falsa modestia el inicio del sermón, pues viene a decir: si dices que de nada sirve, pues no lo hagas. (Nota del autor) “A folio 7. *Sermón de las comedias, empieza: Ya sé que es ardua la materia que he emprendido...* A que respondo: Que es muy fácil y de lo que no es nada, no se debe dar cuenta.” DÁVILA HEREDIA, Andrés. *Respuesta a la respuesta de una consulta, sobre si son lícitas las comedias que se usan en España, por Andrés de Ávila y Heredia, Señor de la Garena, capitán de caballos, ingeniero militar y profesor de las matemáticas.* [S.l.: s.n., s.a.] Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign. Var. 200(6). Procede de la Biblioteca del Convento de Capuchinos de Valencia.

¹⁰¹⁷ En la edición de 1649 aparece impreso “con el simile de la centinela” (Nota del autor)

¹⁰¹⁸ “S. Thom. À Villan. Serm. 2, de S. Joab Bapt. Ego autem, & fiscio, non proderit, faciam quod debeo ut animan mean liberem: non tacebo in animæ meæ, & vestrarum periculum. Itaq; de nuntio vobis in nomine Dai nostri Iesu Christi, quod omnes! Qui hoc agitis, vel consentitis, vel non prohibetis, cum possitis, non solum mortaliter peccatis, sed estis homicide.” La traducción de Crespí dada en el cuerpo central del sermón es fidedigna. Incluimos el texto latino de Santo Tomás. (Nota del autor)

Yo pues deseando imitar en esto a mi prelado, viendo que por decir algunos doctores que ver las comedias, aunque sean lascivas, no pecan los que no tienen peligro de caer el pecado de lujuria, parece que se da por llano que absolutamente les es lícito concurrir a ellas, quiero quitaros la equivocación y declararos como se han de entender los autores que han podido dar fundamento a ella. Y así digo, que no sólo es pecado mortal el concurrir a las comedias lascivas y en las cuales se representan cosas torpes y el modo de representar lo es, pero que no hay autor que haya escrito de ello que diga lo contrario de la manera que en el discurso probaré.

Y para proceder con la claridad que la materia pide, dividiré el discurso en tres partes. En la primera pondré algunos presupuestos, que declararán el estado de la cuestión y el punto principal de ella. En la segunda dividiré las dudas que en ella se ofrecen. En la tercera propondré y responderé a algunos argumentos que se pueden hacer en contrario.

Pónense algunos presupuestos.

Presupongo pues, en primer lugar, que las comedias tuvieron su origen y principio por invención del demonio, así lo dice san Cipriano *lib. De spectaculis sepa, dice, el cristiano, que todas estas cosas son invención de los demonios y no de Dios, &c.*¹⁰¹⁹ Para que conste más de esta verdad es de advertir que en Grecia tomaron [9] el nombre de comedias de ciertos sacrificios que se hacían al Dios Como (que según sienten muchos era el mismo Baco) Y la tragedia, como principio de otros sacrificios que se hacían al mismo Dios Baco¹⁰²⁰ en los campos

¹⁰¹⁹ “*Cipria. Lib. de spectac.* Cæterum sciat fidelis, hæc omnia inuenta esse dæmoniorum, non dei. *August. Lib. De Civit. Dei.* Ludi scænici turpitudinis, & licentiæ vanitatum, non hominum vitij, sad dæmonium iussit à Romanis instituta sunt.” Trad. Cast. Por lo demás, sepa el cristiano, que todas estas cosas son invención de los demonios y no de Dios. *San Agustín. Libro de la Ciudad de Dios.* Los juegos escénicos, fueron creados por los romanos, no por los vicios de la torpeza y de la licencia de las vanidades de los hombres, sino por mandato de los demonios.

¹⁰²⁰ DÁVILA HEREDIA, Andrés. *Respuesta a la respuesta de una consulta...*, op. cit. pág. 1. Dávila corrige las carencias de la erudición teatral de Crespí sobre el origen de la tragedia y de la comedia en la Grecia Clásica: “A Folio 8. Línea 31. *Para que conste más de esta verdad es de advertir, que en Grecia tomaron el nombre de comedias de ciertos sacrificios que hacían al dios Como y la tragedia tuvo principio de otros sacrificios que se hacían al dios Baco.* A que respondo: Que tuvo la tragedia su origen, según Donato, de los sacrificios que los antiguos ofrecían al dios Libero, por ocasión de los frutos de la tierra. Se llamaba tragedia, proponiéndose el cabrito por premio del

después de las cosechas del pan y del vino, en los cuales se sacrificaba un macho cabrío, que en griego se llama *tragos* y de la muerte de este animal tuvo el origen y nombre la tragedia.

De la misma suerte se introdujeron en Atenas las comedias, porque los moradores de aquellos países, antes de edificarse o fundarse aquella ciudad se juntaban en los prados, donde en coros de músicos que llamaban sagrados, hacían sacrificios a los dioses con cantares satíricos y profanos y acababan en meriendas y comidas opulentísimas y por esto se llamaron comedias. Por esta razón los autores de estos versos y cantares tuvieron siempre por su Dios a Baco, teniendo por su más digno ministro de este ídolo al que estaba más embriagado. Y en prueba de esto dijo Donato estas palabras: *como estos juegos y comedias las hacían los representantes en honra del Dios Baco, por esto sus autores veneraron este ídolo por su superior y padre y así todas sus canciones comenzaban por alabanzas suyas.*^{(a) 1021}

Confirma esta verdad la circunstancia de los tiempos en que se solían hacer estas comedias, porque como advierte Lactancio Firmiano^{(b) 1022} era cuando se festejaban los nacimientos (que ellos decían) de los Dioses: las luchas con fieras se dedicaron a Saturno, las comedias a Baco, los juegos circenses a Neptuno, y así a cada uno de los dioses. Peor fue el principio que tuvieron en Roma, que refiere

canto y la tragedia se deriva de *tragu*, que en griego significa cabra. Fue Tespis, según Horacio, el que la compuso y Esquilo el primero que la representó. Más Quintiliano afirma haber sido Esquilo su primer autor. Según Donato fueron Cincio y Falisco los primeros que, enmascarados, representaron la comedia y Minucio y Patronio los primeros representantes trágicos. La comedia se dice de *comazin*, voz griega que quiere decir en compañía.”

^{1021 (a)} “Dona. Qui ludi cum per artifices in honorem liberi patres agerentur etiam igsí comediarum, tragædiorumque scriptores huius Dei, vel ut patris numen colere, venerarique coeperut[]. Cuius rei probabilis ratio extitit. Ira enim carmina in choata proferebantur, ut per ea laudes eius, & facta gloriosa celebrari proferriq, constaret.” Trad. Cast. “Existe una explicación probable de este hecho. En efecto, estos poemas eran llevados al principio de manera que por ellos constara que se celebraban sus alabanzas y sus hechos gloriosos.” La traducción de Crespí en el cuerpo central del sermón es fidedigna. Pero no traduce este enunciado.

^{1022 (b)} “*Lactant. Firm.* Nam ludorum celebrationes Deorum festa sunt si quidem ob natales eorum, vel templorum nouorum dedicationes sunt constituta, & primitus quidem venationes que vocantur munera, Saturno attributæ sunt ludi autem Scænici Libero, Circenses Neptuno. Paulatim vero, & cæteris Diis idem honor tribui coepit singulique, ludi: numinibus eorum consecrati sunt sicut Sigilinus Scapito in libris spectaculorum docet.” Trad. Cast. “Lactancio Firmiano. En efecto, las celebraciones de los juegos se hacen como por celebración de los aniversarios de los propios dioses, o por las dedicatorias de los nuevos templos, e incluso primitivamente en las cacerías como espectáculo público, son atribuidas a Saturno, pero paulatinamente el mismo honor de cada juego empieza a atribuirse a los otros dioses, según nos enseña Sigisino Escápito en sus libros de los espectáculos.”

(c) ¹⁰²³ *San Agustín, lib.1. De civitate Dei, cap. 32*, porque por ocasión de una peste que padeció Roma a los 206 años de su fundación. Conjeturando los demonios que ya se iba acabando la peste dijeron a los romanos: que si querían aplacar el enojo que los dioses mostraban [10] en aquel contagio, que les hiciesen comedias y sin duda los aplacarían y aunque el sacerdote que ellos tenían, siendo gentil, viendo que la peste que se introducía en las almas con las comedias era más pernicioso y más incurable que la que ya se acababa en los cuerpos, lo resistió cuanto pudo, venció la astucia de los espíritus diabólicos. Por este mismo fin, movió el demonio el ánimo de Pompeyo a que fabricase un teatro de comedias en donde se depositase la memoria de sus triunfos; y porque muerto él le habían de derribar los Censores de Roma, cuidadosos de quitar a la juventud la ocasión de la pérdida de las buenas costumbres y el fomento a la inclinación de las malas que con las comedias se introducía, trató que edificase un templo de Venus sobre el teatro, para que el respeto al templo de aquella diosa torpe, sustentase el teatro de la torpeza.

Este es el origen de las comedias que las hace de calidad bien execrable, pues como dijo el Padre ^(a)¹⁰²⁴ San Isidoro, del origen de las cosas se descubre la estimación que se debe hacer de ellas. Nadie bebió sin recelo el agua que tuvo el origen de mala calidad, ni el árbol dio buen fruto si tuvo gastadas las raíces: la santidad de las ramas coligió ^(b)¹⁰²⁵ San Pablo de la bondad de la raíz: el humor de la raíz le descubre el tronco y las ramas que le atraen. Nadie se atreviera a leer, ni tocar un libro, ó [u] otra cosa que había venido del infierno; de allá vinieron las comedias: este es su solar conocido.

¹⁰²³ (c) “*Augustin. Astutia spirituum nefandorum prævidens illam pestilentiam sine debito cessaturam aliam longe grauiorem, qua plurimum gaudet ex hac occasione non corporibus, sed animab[us] sic curauit immittere.*” Trad. Cast. “*San Agustín. Previendo la astucia de los espíritus nefastos que aquella peste cesaba sin duda, procuró otra que da mucho más gozo, mucho más grave, no para los cuerpos, pero si para las almas.*”

¹⁰²⁴ (a) “*Isidor. Lib. Ethim. Ob hoc respicienda est originis macula, me bonum æstimetur quod initium a malo accepit.*» TRAD. CAST. “*San Isidoro. Libro de las Etimologías. Por esto debe ser considerada la mancha de origen de modo que no se estime como bueno lo que nace de algo malo en su inicio.*”

¹⁰²⁵ (b) « *Paulus. Roman, 11. Quod si radix sancta & rami.* » TRAD. CAST. “*San Pablo, Carta a los Romanos, 11. “Porque si la raíz es santa, también las ramas.”*»

Presupongo en segundo lugar.

Qué después de esta pestilencial introducción.¹⁰²⁶ Y después de haber venido Cristo señor nuestro al mundo a morir por los hombres, que es la representación en [la] que los hombres habían de tener fijo el corazón, se introdujeron entre los cristianos algunas representaciones lícitas, o juegos y bailes honestos, dejando lo malo de aquellas y tomando [11] lo indiferente con las calidades que enseña el glorioso padre ^(a) ¹⁰²⁷ Santo Tomás, padre de la buena teología, deben tener para ser lícitos estos juegos o representaciones en que se busca la recreación animal y se llaman dichos o hechos jocosos.

La primera, que por ningún caso se representen dichos o hechos torpes, lascivos o en daño del prójimo.

^(b)¹⁰²⁸ La segunda, que no se gaste sobrado tiempo en ellas sino el que sea necesario para aliviar el corazón del peso de los negocios y por este título de recreación dieron los santos a los religiosos algún rato para desahogar la naturaleza y no tener tirado el arco del espíritu siempre, sabiendo usar de la recreación que es el mayor contrario del espíritu, como del agua con el fuego, que si es mucha le apaga, pero si es poca y a ratos lo enciende. La recreación sobrada relaja el espíritu y la templada y con razón le [la] alienta y desahoga la naturaleza,

¹⁰²⁶ El adjetivo “pestilencial” resulta atronador. Si atendemos al contexto histórico, está empleado como un potente recurso retórico admonitorio, intenta infundir pavor en aquel verano de 1649. Apenas un año antes la peste bubónica invadía todavía la ciudad de Valencia. La peste de 1647 y 1648 fue una pandemia fuera de control con el resultado de miles de muertos. Crespí, según su biógrafo Tomas de la Resurrección, interviene activamente en la lucha contra la peste arriesgando el contagio y poniendo medios de su peculio . En el primer presupuesto, de carácter introductorio, ha utilizado como recurso traer a colación la peste de Roma a la que alude San Agustín en *De civitate Dei*, en el que los demonios sugieren a los romanos que hagan comedias para contentar a los dioses y detener el furor de la peste. El recordatorio es eficaz, en la medida en que el impacto de la oleada pestífera se identifica con un castigo por los excesos cometidos en el teatro. (Nota del autor)

¹⁰²⁷ (a) “*S. Tho. 2.2. q. 168. Artic. 2. Huiusmodi autem dicta, vel facta, in quibus non quæritur nisi delectatio animalis vocantur ludicra, vel iocosa. Circa quæ tunc videtur tria esse præcipue cauenda. Quorum I. & principale est, quod prædicta delectatio non quærat in aliquib[us] operationibus, vel verbis turpibus, vel nociuis.*” Trad. Cast. *Santo Tomás. 2.2. Cuestión. 168. Artículo 2.* Pero los dichos o hechos de esta naturaleza en los que no se busca sino la delectación animal se llaman lúdicos o jocosos. Respecto a los cuales entonces parece que principalmente debe ser evitados tres. De las cuales la primera y principal es que la antedicha delectación no se busque en algunas operaciones o palabras torpes o nocivas.”

¹⁰²⁸ (b) “*Aliud autem attendendum est, ne totaliter grauitas animæ resoluatur.* » [Santo Tomás] “Otra cosa hay que intentar, que no se pierda totalmente la dignidad del espíritu.”

así san Bernardo y san Agustín y lo prueba santo Tomás con san Ambrosio y Cicerón.

(c)¹⁰²⁹ La tercera calidad es que sean congruentes al lugar a las personas y al tiempo. Y así no es decente que se hagan en los templos, ni en días de fiesta, ni que los que las representan sean personas eclesiásticas, ni tampoco que sean personas de mala vida, como lo declara Cayetano.

(d)¹⁰³⁰ Presupongo en tercer lugar, que creciendo después con el tiempo la malicia de los hombres se introdujeron otras comedias, mezclando lo lícito con lo ilícito y con lo honesto lo torpe. Y aunque en lo agudo de la poesía, en lo ingenioso de los conceptos, en lo artificioso de las trazas y de las tramoyas tienen mucho de indiferente, va mezclado o encubierto debajo del ingenio y de la agudeza: la liviandad de las acciones, la descompostura de los trajes, la insolencia de las mujeres, la deshonestidad de las palabras, la disolución de los bailes y entremeses, lo lascivo de los amores,¹⁰³¹ [12] de [lo] que hablaron los santos con tal ponderación, que a no ser tanta la verdad pareciera encarecimiento porque les

¹⁰²⁹ (c) “Tertio [] autem attendendum est, sicut & in omnibus alijs humanis actionibus, ut congruat personæ, & tempori, & loco, & secundum alias circunstantias debite ordinetur, ut scilicet sit & tempore, & homine dignus.» Trad. Cast. [Santo Tomás] En tercer lugar hay que conseguir como en todas las demás acciones humanas, que sea congruente con la persona, con el tiempo, con el lugar y que se ordene debidamente según otras circunstancias, de modo que sea digno para el momento y para el hombre.

¹⁰³⁰ (d) “*Hier. Exechie. 20.* A spectaculis etiam remoueamus oculos arenæ circi theatrorum, & omnibus, quæ animæ contaminant puritatem, & per sensus ingrediuntur ad mentem, impleturque quos scriptum est. Hierem. 9. Mors in trauit per fenestras vestras.” *Jeremías. Ezequiel, 20.* Trad. Cast. Apartemos también los ojos de los espectáculos, de la arena, del circo, de los teatros y de todos los que contaminen la pureza del alma y que a través de los sentidos entran a la mente y la llenan, lo cual fue escrito. Jeremías, 9. La muerte entró por vuestras ventanas.

¹⁰³¹ DÁVILA HEREDIA, Andrés. *Respuesta a la respuesta de una consulta...*, op. cit. pág. 1. En esta ocasión Dávila combate a Crespi sobre la idea que es lícito lo que en demostrativo se permite: “A folio 11, línea 24, dice: se introdujeron otras comedias, mezclando lo lícito con lo ilícito y con lo honesto lo torpe. Y aunque en lo agudo de la poesía, en lo ingenioso de los conceptos, en lo artificioso de las trazas y de las tramoyas tienen mucho de indiferente, va mezclado o encubierto debajo del ingenio y de la agudeza: la liviandad de las acciones, la descompostura de los trajes, la insolencia de las mujeres, la deshonestidad de las palabras, la disolución de los bailes y entremeses, lo lascivo de los amores. A que respondo, que no he de trabajar mucho en responder a esto. Pregunto, ¿puede encubrirse debajo del ingenio la liviandad de las acciones, la descompostura de los trajes, la insolencia de las mujeres, la deshonestidad de las palabras, la disolución de los trajes? No, porque lo que es demostrativo por naturaleza, no puede ser mezclado, ni encubierto, concurriendo en lo hermoso de lo representado, es lo más demostrativo. Si está lo malo en lo representado no lo estará en lo encubierto y si está encubierto, no hará daño lo representado. Luego es lícito lo que demostrativo se permite. Decirse que la esencia del arte es templarse al natural, es engaño, porque no sería más el arte que lo que fuera el natural, variándose las esencias y formas, según las materias de diferente especie, porque tienen distinción natural las ciencias no tendrían definición sino en orden a la capacidad de los individuos.”

faltaban las calidades de las buenas y parecían más a las de los gentiles (que supusimos arriba que se introdujeron por astucia del demonio) que a cosa de cristianos; y así las llamaron unos, invención diabólica, otros principio de la herejía y de la idolatría. Y todos los santos padres y doctores que han florecido en la Iglesia, las han tenido por escandalosas al pueblo, perniciosas a la república, opuestas a las buenas costumbres y a la fe cristiana.^{(a) 1032}

Y verdaderamente las que se usan en España más tienen de estas últimas,¹⁰³³ porque a más de que las personas que las representan son por la

¹⁰³² Luis Crespi de Borja aporta un elenco de citas del cristianismo primitivo, alusivas al carácter nefando de los espectáculos públicos extraídas de los textos de la patrística: San Juan Crisóstomo, por dos veces, San Cipriano, San Ambrosio y desde luego, San Agustín. La doctrina tomista es utilizada por los partidarios y detractores del teatro a mejor conveniencia, según y como sea el contexto que se precise utilizar, tanto para atacar como para defender las representaciones.

“Chris. In act. Magna mala theatra efficiunt ciuitatibus magna, & neque hoc scimus quam magna &c. Virginum pudorem imminui, iuuenes petulantes euadere, senes lasciuiam repetere, inde coniugia iniri infoelicia furta existere, & peculat[] multaque alia flagitia superiori saeculo vix audita.” TRAD. CAST. San Juan Crisóstomo. *In act.* Los teatros producen a las ciudades grandes desgracias y ni sabemos cuan grandes. Disminuyen el pudor de las doncellas, convierten a los jóvenes en petulantes, vuelva a caer la senectud en la lascivia, y de ahí nacen matrimonios infelices, a existir hurtos y malversaciones, y otras muchas desgracias apenas oídas en el siglo anterior.

“Ciprian. Adulterium discitur dum videtur, & a lenocinante ad vitia publicae autoritatis malo, que pudica fortasse ad spectaculum matrona processerat de spectaculo reuertitur impudica.” TRAD. CAST. San Cipriano.” Se aprende el adulterio mientras se ve, y por una dejación de la autoridad pública que conduce al vicio, quizás una matrona que había entrado púdica al espectáculo sale impúdica de la representación.

“Ambros. Pf. 39. Qui non respicit haec beatus est, qui autem respicit insanus est atque furiosus. « TRAD. CAST. « San Ambrosio. Pf. 39. El que no ve estas cosas es feliz, pero el que las ve enferma y enloquece.”

“Cipr. Vbi sup. Quid inter haec Christianus fidelis facit, cui vitia non licet nec cogitare. Quid oblectatur simulachris libidinis, ut in ipsis, deposita verecundia discit facere dum consuescit videre.” TRAD. CAST. “San Cipriano. Donde arriba. Al mismo tiempo, el cristiano fiel hace cosas en las que no le está permitido ni pensar. Porque se deleita en las apariencias del placer, cuando en ellas mismas, dejado a un lado el temor, aprende a obrar mientras se acostumbra a ver.”

“August. Li. 50. Hom. 2 t. Quotiescumque; fratres charissimi, aliquos ex filiis vestris ad spectacula, vel furiosa, vel cruenta, vel turpia, quasi ad aliquod bonum opus currere vana persuasione, & pestifero amore cognoscitis: vos qui iam deo propitio, ista non solum luxuriosa, sed etiam crudelia oblectamenta despicitis, castigare eos & abundantius pro eis domino supplicare debetis, quia illos cognoscitis ire in vanitatem, & insanias mendaces. & negligere quo vocati sunt.” TRAD. CAST. “San Agustín. Libro 50. Hom. 2 tomos. Cada vez, queridísimos hermanos, que sabéis que alguno de vuestros hijos con vana persuasión y pestífero amor, acude a los espectáculos, delirantes, o cruentos o torpes, como si fueran a una buena obra, vosotros que ya, gracias a Dios, no sólo despreciáis los entretenimientos lujuriosos sino también los crueles, debéis castigarlos y suplicar a Dios por ellos más frecuentemente, porque sabéis que ellos van hacia la vanidad, hacia locuras mendaces y a apartarse de donde han sido llamados.”

¹⁰³³ DÁVILA Y HEREDIA, Andrés. *Ibidem*, pág. 3 Andrés Dávila se centra en que los comediantes en el siglo no son equiparables a los antiguos, si en el teatro antiguo hubo actos torpes, ahora son actos considerados indiferentes y acuden hasta palacio para trabajar ante el rey y su corte. No acepta el carácter pernicioso del teatro de una manera intrínseca (Nota del autor) “Fol. 12. Línea 12. “A que respondo a esta objeción con dos razones: la primera, porque las comedias de capa y espada, de santos y de historias, son diferentes que las antiguas, pues ¿por qué en esta diferencia no se han de diferenciar los sujetos que las representan? Los antiguos representaban cosas torpes,

mayor parte públicamente infames y rameras, las materias son de ordinario de amores lascivos, de bailes y cantares provocativos y que se puede decir de ellas lo que dijo San Juan Crisóstomo de las de sus tiempos, que todo lo que ellas se hace representa torpeza y deshonestidad, pues refiriendo el santo todo lo que en aquellas se hacía no dice más que lo que en estas se ve.¹⁰³⁴ En estas, llegan a besar los hombres a las mujeres, van revolcándose abrazados por el teatro.¹⁰³⁵

Se cantan cosas con cifras lascivas, pero tan claras que los niños las entienden y las aprenden y las cantan por las calles, no sin detrimento grande de algunas doncellas que las oyen y sin ofensión de los oídos castos y a veces se nombran las acciones más torpes claramente.¹⁰³⁶ Se representan incitamientos a

hoy se representan cosas indiferentes y no hay razón para tratarlos como a los primeros comediantes. Siendo pues estas diferentes y distintas, el tiempo muda las cosas de manera que no guardan su semejanza en la propiedad de su principio y es de considerar que los representantes van a los palacios y no hay razón para que se diga, poniéndose delante de la majestad de un rey de España, que son hombres infames por naturaleza, ni por arte, cuando la nación española es el ejemplo de las virtudes y la que ha puesto el trono al mundo para honrar. Quien va a festejar a un rey, a la casa de un grande de Castilla, queda favorecido con la virtud de los príncipes y por esta razón con diferencia de los primeros representantes.”

¹⁰³⁴ Ibidem, pág. 3 En esta ocasión Andrés Dávila rebate la acusación de Luis Crespí que equipara a las actrices cuando las llama rameras. *Porque a más que las personas que las representan son por la mayor parte públicamente infames y rameras.* El argumentario es congruente con lo que es justo. Publicada en el contexto de 1683, esta opinión del “señor de la Garena” tiene el valor añadido: rechaza la extendida acusación de prostitución de las actrices en el mismo siglo XVII. Es este uno de los signos más indicativos de la diferencia en el tratamiento de sexos en el contexto controversial. En esta defensa de las actrices Andrés Dávila es eficaz y se emplea con la suficiente contundencia: “Al punto de rameras respondo: que esto no es escribir para la educación de las costumbres. ¿Quién ha dicho en el mundo que las comediantas son rameras? La impropiedad alabo: las comediantas no son rameras, ni las rameras comediantas y como diferentes su estimación.”

¹⁰³⁵ Ibidem, pág. 4. Respuesta directa de Andrés Dávila a esta cuestión: “A Folio 12. Línea 20. *En estas comedias llegan a besar los hombres a las mujeres, van revolcándose abrazados por el teatro.* A que respondo. Que no cabe en lo que se ve y en lo que se experimenta, porque más parece que se revuelca la pasión en el odio que en la verdad, siendo así que revolcarse abrazados es trabajoso para un retiro, ¿que será para lo público de las tablas? La misma suposición tiene el besarse.”

¹⁰³⁶ DÁVILA Y HEREDIA, Andrés. Ibidem, pág. 4. Dávila responde con una extensa argumentación sobre la importante cuestión del baile y las danzas, que todos los teólogos moralistas consideran el mayor de los peligros. El divulgador rebate con argumentos en favor del Baile con respuestas directas al doctor Crespí: (Nota del autor) “Al mismo folio dice: *las materias son de ordinario de amores lascivos, bailes y cantares provocativos.* A que respondo. Platón en su convite llama al amor Dios grande. Sócrates, comenzando una oración en alabanza del amor dice: *magnus Deus est amor, apud Deos homines que mirandus, ut philosophi aixerunt.* Y pues el amor no puede tenerse sin engendrarse, pregunto: ¿Qué materias tratan las comedias que son de ordinario amores lascivos, que sean ocasión de engendrar amor? ¿No son unas disposiciones naturales para el fin del matrimonio en las de capa y espada? Y es muy reparable que es necesario comprender igualmente aquel amor que se acaba en el amante, que presupone falta en el amado y no en el amante, como puede suceder en las mujeres de las tablas para lo imposible del amor lascivo.”

[...] “Platón deseó de alguna cosa o por mejor deseó de cosa buena, la cual puede ser que falte al amante y puede ser que no le falte sino al amado, como es parte del amor y Platón da a entender

las mujeres casadas, para cometer adulterios¹⁰³⁷ contra lo que representan sus maridos e incitar a esto, aunque sea la delectación exterior es pecado mortal en [el] sentir de Cayetano¹⁰³⁸ que declarando la calidad de los hechos y dichos torpes, que santo Tomás dice que hacen pecado mortal las comedias nombra estos: *si alguno, para deleitar a otros [13] incita una mujer a adulterio*: y claro está que

que el nombre el amor era universal a todo deseo de cualquier cosa y de cualquiera que desea y en particular se dice: solamente deseo de cosa hermosa y considerando lo que a uno le parece hermoso o no le parece a otro, de que se arguye que lo hermoso, que es hermoso para uno, no es hermoso para lo otro. Todos los hombres de sano juicio, de pura y templada voluntad, lo bueno tienen por bueno y lo malo por malo y en los amores lascivos es conocido el defecto, siendo así que lo hermoso es uno mismo a todos los hombres y así como lo bueno y lo malo se parecen en el ánimo a lo dulce y amargo, se hallará mujer hermosa que su hermosura incitará y al gusto de otro no lo será y esta incertidumbre de lo representado y de lo hermoso hace incierta la materia de lo lascivo.”

[...]“A la proposición de los bailes San Agustín y Valerio Máximo dicen que los ídolos solían ser venerados con juegos y bailes, tanto que según refiere Alexander ab Alexandro, de ahí parece que nació atribuirse a cada uno de los dioses fiestas, juegos y bailes llamados Bacanalia, Apolinaria, Ceralia, porque unos eran dedicados solamente a Baco, otros a Floro, otros a Apolo, otros a Ceres y todos tuvieron principio del laberinto que el Antiguo Testamento que el antiguo Teseo pretendía retratar con los pies y vueltas de los danzadores y con la ceremonia que usó dando gracias a la imagen de Venus fue imitar al laberinto con los bailes, quedando recibido el baile por rito de los sacrificios.”

[...]“Pregunto. ¿No son los bailes más escandalosos los que hacen en los lugares porque se juntan hombres y mujeres y bailan no sólo enseñando los pies, sino las piernas? Esto es permitido y los bailes de las comediantas, con las basquiñas arrastrando por las tablas, ¿son pecaminosos porque están en las tablas? No hay razón para que lo uno sea malo y lo otro bueno. Proclo dice que es remedio contra la melancolía el baile y Antonio Mizaldo asienta lo mismo.”

¹⁰³⁷ DÁVILA Y HEREDIA, Andrés. *Ibidem*, pág. 4. A esta aseveración responde Andrés Dávila con una defensa de la belleza: “Al mismo folio dice: se representan incitamientos a las mujeres casadas para cometer adulterios. A que respondo. Si la forma de lo hermoso no estuviese en la imaginación del amante, debajo de especie de hermoso, bueno y delectable, no sería jamás lo hermoso amante de él, porque los que enteramente están privados de hermosura, no tienen ni desean los que es hermoso. Más el que lo desea no está del todo privado de él, porque tiene conocimiento y su imaginación está ya enamorada de la forma de su hermosura. Más porque le falta lo principal, que es la perfecta unión con la cosa que ve, le viene el deseo del principal efecto que le falta y desea gozar con unión la hermosura, la forma de la cual impresa en su imaginación lo incita a que lo desee. En la representación se ve que su doctrina se enlaza en la imaginación de un galanteo en el deseo de un casamiento. No hay ejemplos de adulterios, ni se explican, ni se trazan y suponer que por lo amoroso de los galanes se aperciba la imaginación al adulterio, más lances se hallarán sin buscarse en lo hermoso de una corte, donde los galanes son muchos, que no en las tablas, donde son dos.”

¹⁰³⁸ Luis Crespí alude al famoso Tommaso di Vío, (1469-1534) más conocido en su vertiente de príncipe de la Iglesia como el cardenal Cayetano. Purpurado italiano, al servicio de cuatro papas, general de la orden de predicadores y consumado teólogo. Se adelanta en escribir un comentario completo a la Suma Teológica de Santo Tomás. De esta manera la obra magna del doctor angélico se convierte en un texto común y accesible en la enseñanza de teología. Estamos ante una obra de referencia para iniciados que alcanza una gran notoriedad. (Nota del autor) Vid. CAYETANO, Cardenal (O.P.) Di Vio, Tommaso. [*Commentaria luceatissima ac plane diuina reuerendissimi domini Thomae de Vio Caietani, cardinalis Sancti Xisti, in tertiam partem diui Thomae Aquinatis doctoris angelici, & c. Insertis quaestionibus aliquot nullo aestimandis praetio istorum nunc temporum dogmata eruditissime discutientibus. An. Domini MDXXVIII.*] [Roma?: s.n., 1528 [16], 544 [i.e.528], [8] h.; 8°. Biblioteca de Navarra. Pamplona. Sign.NA-BGN, FAM-395. De esta edición este es un ejemplar único en España. Aunque el libro es de 1496, hay sucesivas ediciones en Venecia, Lyon, Roma.

no entiende para deleitar [sic]¹⁰³⁹ [verdaderamente] porque con este fin, [la] menor acción es pecado. Ni diga alguno que Santo Tomás y Cayetano hablaron solamente cuando el incitar es verdadero y no cuando es por modo de representación: porque [por lo] demás que no es menester para pecado de escándalo que quiera pecar el que hace la acción, porque la voluntad interior como no se ve no escandaliza, sino que la acción exterior sea de suyo mala, como se probará abajo, si esto fuera así se seguiría que quiso el santo que ni acto más deshonesto hecho exteriormente por representación sin voluntad de pecar sino por la vana delectación de quien lo ve no sería pecado, lo que no es justo pensar de un santo tan casto y de un cardenal tan eminente.

Ni se puede decir que en las comedias que reprehenden los santos, ni las que antes usaron los gentiles, se hacían o hablaban más claramente las acciones torpes, pues las materias eran de fabulas, de su naturaleza indiferentes como advierte Tertuliano. Porque los disfraces de la luna, los azotes de Diana, el testamento de Júpiter, la [el] hambre de los tres Hércules, el llanto del sol cuando fue lanzado Faetonte, que eran los títulos de los entremeses o comedias, no son de suyo comedias tan lascivas y si lo son también se han hecho comedias de ellos en estos tiempos. Y no es creíble que los romanos tan circunspectos lo consintieran, pues desterraron de Roma a Ovidio por el libro de *Arte Amandi*, que enseña mucha menos torpeza que alguna comedia. Ni las comedias de Terencio lo tienen, ni los santos que contra ellas hablan dicen de aquellas más de lo que en estas se hace y dicen que son torpísimas. Oigamos a San Juan Crisóstomo ^(a)¹⁰⁴⁰ que todo lo refiere. Todo cuanto allí se hace es torpísimo, las palabras [14] los vestidos, los cantares, los movimientos de los ojos, los instrumentos músicos y el mismo asunto fabuloso.

¹⁰³⁹ En el original de 1649 dice “venertamente” [sic] que nosotros corregimos en esta edición como “verdaderamente”

¹⁰⁴⁰ (a) “Chrisost. Cuncta simpliciter, quae ibi fiunt turpissima sunt verba, vestitus, tonsura, voces, cantus modulationes, oculorum, conversiones ac motus, tibiæ, fistulæ, & ipsa fabulosa argumentatio.» San Juan Crisóstomo. Todas las cosas que allí se hacen son sencillamente torpísimas: las palabras, vestidos, peinados, cánticos, entonaciones, los cambios y movimientos de los ojos, las tibias, las flautas, y la propia argumentación de la fábula.

Y así lo suponen el padre José de Jesús María,¹⁰⁴¹ descalzo carmelita, lib.[ro] 4, *De las excelencias de la castidad*, cap[ítulo] 16. El padre Pedro Guzmán, *Libro de los bienes del honesto trabajo*, disc[urso] 6. Y el Padre Alonso de Ribera de la religión de santo Domingo en la *Historia del Sacramento*, trat.[ado] 20 donde dice estas palabras: *El maestro Fray Diego de Tapia sobre la tercera parte de Santo Tomás en la que [en] st.[sentencia] 8, [en] artíc[ulo] 8, dice, que las representaciones que corren son de cosas lascivas, feas y torpes, perniciosas, y contrarias a la religión cristiana. Y ha sido traza del demonio, que como el mal de suyo es tan flaco que por sí sólo no se puede sustentar si no se arrima al bien, cuanto es mayor en sí, tanto más presto se destruye, pues qué remedio dice el demonio, si el mal se esconde debajo del bien y se viste de su especie para poder engañar. Arrimemos las comedias al culto divino y a las fiestas de los santos y del santísimo sacramento, para que con capa tan honrada de fiestas de Dios, demos a beber a los hombres, como agua clara a las fiestas del infierno. Por donde sólo aquel sufrirá éstas representaciones lascivas que se representan entre cristianos y delante del Santísimo Sacramento, que por sus pecados no siente ni entiende cuan contrarias son a la santidad de Dios. [En] número 6 dice: El maestro Fray Antonio de Arce de la orden de Santo Domingo, dijo, y firmó de su nombre, que aunque las comedias, según doctrina de Santo Tomás, no son de su naturaleza malas, pero que como se representan hoy día en España son pecado mortal y como se representan en Valladolid y otras partes con capa de limosna y en hospitales y en iglesias, tienen especie de sacrilegio. [En] número 8 dice: Y dado [el] caso que se concedan estas comedias, danzas y juegos, pero que sean convenientes a la pureza del misterio de la religión cristiana, [15] como lo enseña santo Tomás y la filosofía moral, pero no como ellos las hacen envueltas en mil cosas, o disimiladas, de que antes se ofende a Dios gravemente y más que no ni ellos son el Rey David, ni ellas Anna profetisa, sino por la mayor parte hombres y mujeres viciosos. Refiere este*

¹⁰⁴¹ Alude Crespí al padre Joseph de Jesús María, gallego, en el siglo llamado Francisco de Quiroga, descalzo carmelita, pariente de un cardenal, De Jesús se postula en la controversia en el libro 4, *De las excelencias de la castidad*, en el cap. 16. Llegó a General de la orden del Carmelo, muere en Cuenca en 1629. La cita concreta concuerda con la que resalta del carmelitano el propio Cotarelo que transcribe el cap. 16 íntegro: “En esta notable obra, incluyó el autor varios y extensos capítulos destinados a tratar de la conveniencia de las representaciones dramáticas, empezando en el capítulo XVI del libro IV, páginas 805 y siguientes, en sentido de impugnarlas como se ve ya desde el encabezado de dicho capítulo que es: *Como el uso de las comedias destruye la honestidad de la república y ofende las leyes divinas y humanas y el piadoso sentimiento de los doctores sagrados.*” (Cotarelo, *Controversias...op. cit.* págs. 367-368.

doctor que, en una comedia, después de haber tratado lascivamente en el vestuario el galán con la mujer, que se decía públicamente que era su amiga, salió él haciendo san José y ella [de] la virgen santísima y que la [le]pedía celos, cosa que de sólo oírla se ofenden los oídos piadosos. Y luego concluye, núm. 9, con estas palabras: *Por donde concluyo que, de mi parecer, aunque vale poco, no sólo se habían de derribar los teatros y desterrar los poetas de estas cosas, sino cerrar las puertas de las ciudades y pueblos a los comediantes, como a gente que trae consigo la peste de los vicios y malas costumbres.*¹⁰⁴²

Véase este autor en dicho lugar.

Ya se ve que estos doctores no hablan de las comedias que se usaban en tiempo de los gentiles, sino de las de sus tiempos y es cosa constante que no estaban tan relajadas entonces como ahora, cosa que la confiesan los mismos comediantes,¹⁰⁴³ cuando llegan a desengañarse y dejar aquel modo de vivir. A mí

¹⁰⁴² El polemista Dávila responde a la petición de derribo de los teatros y a la prohibición de entrada en las ciudades a los comediantes: Ibidem, Dávila y Heredia pág. 5. “Al folio 15. Lin. 11 dice: *No sólo se habían de derribar los teatros y desterrar los poetas de estas cosas, sino cerrar las puertas de las ciudades y pueblos a los comediantes, como a gente que trae consigo la peste de los vicios y malas costumbres.* A que respondo. Con que ligereza se alarga la pluma en las cosas del dictamen propio a la parte de desterrar los poetas. Digo que es la mejor alhaja de las cortes. Con que desterrando los poetas y las comediantas se reformarán las cortes y se podrá decir lo que dijo Terencio, cuando lo desterraron de Roma: yo voy a morir, porque me destierran adonde no hay que leer, ni qué ver, ni que mirar, ni en que divertirse.”

[...] “Acuérdome que hubo en París ciertos papeles a ciertos capones y quejándose uno de ellos al parlamento, le dijo un senador en las cortes de los grandes reyes, entre los platos de gusto de los cortesanos entra este. Y dejando a las cortes sin todas las alhajas que sirven de su adorno y grandeza no se llamarán corte, sino cortijo. Es posible que no se considere en la nobleza inmemorial de la poesía. Porque Veneto, obispo de Puzol, grande investigador de historias, quiere que sea más antigua que Moisés y que casi hubiese noticia de ella en tiempo de Nembrot. Mas Leoncio afirma haber principio de los griegos, trayendo la autoridad de su maestro Barlaan, que decía haber florecido Museo, antiguo poeta el año de 3385 en tiempo de Fonneo rey de los Argivos, aunque Paulo Perasino da por autor a Orfeo. Son llamados por los latinos vates, de aquella fuerza de mente que dice Marco Varrón se encierra en ellos y Platón, que los poetas tienen cierta deidad divina y así dijo Ovidio: *est Deus in nobis agitante calescimus illo.*”

[...] “Han sido provechosos los poetas en todas las edades. Tales, poeta lírico, sanó con sus versos a los lacedemonios de las heridas de Licurgo. Torteo, con su verso, encendió a los espartanos a batalla y huyeron los atenienses. Alejandro estimó más la Iliada de Homero que los despojos del rey Dario. Octaviano llamó a Virgilio Platón de los poetas y otros muchos que no refiero por no dilatarme, que han sido premiados, laureados y favorecidos de los príncipes y grandes señores. Destiérrense los poetas y las alabanzas que le han dado los continuados siglos queden también desterradas para que no quede memoria de cosa buena. A la parte de los comediantes hago reparo donde dice que traen consigo la peste de los vicios y respondo: que los más comediantes, después de salir de las tablas, pueden enseñar a muchos cortesanos doctrina y buenas costumbres, con que la peste de los vicios está en las cortes en la demasiada ociosidad y poca aplicación a las artes y ciencias, teniéndose por loco aquel que no sigue el camino de los demás.”

¹⁰⁴³ En esta ocasión Andrés Dávila otorga la razón a Crespi respectó de la relajación de costumbres entre las comedias de la antigüedad y las que se usan ahora que son más provocativas y llamadas

me lo han asegurado algunos de los que le han seguido y que quizás han murmurado de que predicase contra ellas. Y me confía bastantemente, que el padre fray Juan de santo Tomás, confesor de su majestad (que con esto digo que es de la misma orden de santo Domingo) varón del espíritu y doctrina que todos saben, deseó y procuró desterrar las comedias de España: Y poco después de su muerte se tomó la resolución de suspenderlas, lo que podemos atribuir, o a sus oraciones o a las buenas disposiciones que había dejado para el efecto.

Presupongo pues en cuarto lugar, que la cuestión [16] o duda no procede de las comedias que tienen las calidades de las lícitas y aquí no puedo dejar de advertir alguna equivocación, porque si se supone que tienen las calidades de las lícitas, o por ser de alguna vida de santo sin mezcla de otra cosa o de materia indiferente, ya no se deja lugar a la cuestión. Suponen los que defienden las comedias que se usan¹⁰⁴⁴ que hay tres especies de comedias: unas de vidas de santos, de cosas indiferentes otras y otras de cosas torpes. De las terceras dan por asentado que no son lícitas. Sobre las primeras y segundas que los son pues, ¿sobre qué comedias será la disputa? Lo que han dudado los doctores no ha sido de las primeras ni segundas, sino de las terceras con estas formales palabras: *si es lícito asistir o ver las comedias aunque se representen cosas torpes y el modo de representar sea torpe*. Y así lo suponen los que dicen que es lícito verlas, cuando el que las ve no tiene peligro de caer en pecado. Pues a no ser esto así, no había que decir si no hay peligro, ni tuviera lugar la razón común con que se defienden, que es: cada uno mire lo que en sí siente y si reconoce peligro no vaya. Y si no le padece, no hay peligro para que se abstenga, razón que supone que por ser torpes lo puede haber en algunos, aunque en otros no lo haya.

Y en confirmación de esto se puede añadir, que los que para defender las comedias que hoy se usan las ponen en la esfera de tan indiferentes que las

a escándalo. DÁVILA Y HEREDIA, Andrés. *Respuesta a la respuesta a una consulta...*, pág. 2. “A folio 15, lín[ea]. 20 dice: Y es cosa constante que no estaban tan relajadas entonces como ahora, cosa que las confiesan los mismos comediantes. A que respondo, que el reparo es legítimo. Las de entonces y las de ahora ¿cabe en la confesión de los comediantes? No y por no gastar tiempo mire el lector en las antiguas y reconocerá como mienten los comediantes.”

¹⁰⁴⁴ Cuando Crespi y otros autores aluden a las comedias “que se usan en España”, se refiere en exclusiva a las que han sido escritas en su tiempo, o sea que se refieren a la Comedia Nueva de la que impone sus cánones Lope de Vega y sus seguidores, en tres actos y una extensión aproximada a lo que ocupan tres pliegos manuscritos, sazonadas de una Loa, un entremés y un baile o jacaranda en los entreactos (Nota del autor)

igualan con coger las flores del campo (sino son abrojos¹⁰⁴⁵ los que produce el teatro) cuando llegan a tratar de las personas que las pueden ver, dicen que son los que fueren fuertes y no tuvieren peligro de caer en algún pecado con ocasión de los que allí se representa. *Illi* (dicen) *qui fortes sunt animo, & non est periculum, & c.* Limitación que parece opuesta a la indiferencia, porque para ser una cosa tan indiferente como coger flores, no sé qué sea menester [17] tanta fortaleza. ¿Y qué doctor hay, que hablando de las cosas indiferentes diga que sólo pueden asistir a ellas *qui fortes sunt animo*? Así, que los doctores que han dicho que no es pecado mortal ver las comedias cuando no hay peligro, como Sánchez, Bonacina y Diana, en los lugares que abajo citaré, hablan de las [comedias] en que se representan cosas torpes y el modo de representar lo es, y lo dicen con estas bien claras palabras: *etiamsi res turpes repræsententur, & modus repræsentandi sit turpis.*¹⁰⁴⁶ De donde sospecho que puede haberse ocasionado la equivocación pensando que por decir que no pecan contra la castidad (que de este pecado se han de entender) los que asisten a las comedias, aunque sean las cosas que se representan cosas torpes si no hay peligro, libran estos doctores de todo género de pecado a los comediantes, a los compositores y a los asistentes. Y que esto no es así probará el discurso, reduciéndolo a cuatro puntos.

El primero, si es lícito componerlas.
El segundo, si es lícito representarlas.
El tercero si es lícito permitir las.
El cuarto, si es lícito concurrir a ellas.

¹⁰⁴⁵ Pensamos que Crespi alude al abrojo en su acepción más común: un tipo de cardo estrellado, espinoso y silvestre, que invade los sembrados y lo creemos por el contexto anterior, en el que se refiere a la pretendida inocencia de las comedias por aquellos que las equiparan con el acto indiferente de coger flores del campo. Por tanto no alude al abrojo como castigo corporal, en el sentido que aparece en la acepción 4 en la entrada “abrojo” del diccionario de la RAE: “instrumento de plata u otro metal en forma de abrojo que solian poner los disciplinantes en el azote para herirse la espalda.” (Nota del autor)

¹⁰⁴⁶ TRAD. CAST. “incluso si las cosas se presentan como feas y el modo de presentación es vergonzoso.”

PUNTO PRIMERO

Si es lícito componerlas.

Cuanto al primer punto se pueden considerar dos cosas. La primera, mirando las cosas torpes en sí mismas, sin considerar el peligro del escándalo o de pecar, que pueden ocasionar a los que las leyeren.¹⁰⁴⁷

La segunda, mirando que pueden ser causa de que los que las lean, aunque sea por su flaqueza y fragilidad, pequen deleitándose en leerlas con peligro de pecado mortal.¹⁰⁴⁸ Que aún en el primer caso sea [18] pecado mortal el componer las comedias o cantares sienten san Antonino. I. part. 4 y 4. Cap. I. parág[rafo] 8. Gerson, 2, part., []¹⁰⁴⁹ Angelo, Tabiena, Graphis y otros, los cuales dicen que las palabras torpes, los cantares, las señas, aunque de ellas no resulte deleite sensual en el pensamiento y voluntad, sino sólo considerado el que de la misma pronunciación de las mismas palabras se tiene, son pecado mortal, pero el padre Sánchez, *lib. 9. De matrim. Disp.*[osición] 46. Bonacin[a].^(a)¹⁰⁵⁰ y otros casi todos modernos limitan esta doctrina al segundo caso y conformes sin excepción de alguno, sienten que el componer estos romances, cantares y poesías

¹⁰⁴⁷ Chartier señala la importancia en época moderna de una lectura introspectiva. En el caso del teatro impreso con la lectura de comedias, las familias consienten una práctica perturbadora. Los teólogos inciden en el peligro de “caída”, de una manera especial, tanto para las jóvenes damas como para las mujeres casadas que disponen de espacio adecuado y tiempo en el que los varones no están en casa. “Entre los siglos XVI y XVII, la capacidad de leer, más repartida, entraña nuevas prácticas. Philippe Ariès designó claramente la más original de todas: la lectura que se efectúa en la intimidad de un espacio sustraído a la comunidad que permite la reflexión en solitario. Esta privatización de la práctica de la lectura es indiscutiblemente una de las principales evoluciones culturales de la modernidad” Vid. CHARTIER, Roger. “Las prácticas de lo escrito”, en: *Historia de la vida privada*. Philippe Ariès y Georges Duby (Dirs.) Vol. 3. *Del Renacimiento a la Ilustración*. Roger Chartier (Dir.) Grupo Santillana de Ediciones (Taurus) Madrid, 2001, págs. 129-130.

¹⁰⁴⁸ “Leer en silencio, para sí, es suficiente para crear un área de intimidad que separa al lector del mundo exterior; por consiguiente, incluso en medio de la ciudad, en presencia de otro, puede estar sólo con su libro, y sus pensamientos. Sin embargo, ciertas lecturas requieren mayor secreto.” Vid. CHARTIER, Roger. “Las prácticas de lo escrito...,” op. cit. pág. 145.

¹⁰⁴⁹ La edición de 1649 no aporta el n° de parte que corresponde a esa cita de Gersón a la que alude Luis Crespi y que por tanto no podemos comprobar (Nota del autor)

¹⁰⁵⁰ (a) “Bonac. Q. 4. Punct, 4 *De Matrim.* & Sánchez: Quarto patet, componentes, & representantes, comedias quæ continent res valde turpes, & excitantes as libidinem peccare mortaliter, quia dant causam ruine, quamuis illam non intendant. Idem dic de scribentibus turpia, & de his, qui pingunt foeminas cun nudatis pudentis, vel cum velo diaphano; quia haec multum ad veneream voluntatem incitant. Ita Angel. V. Ludus, Filius Tractact. 30 num.211. & alij, apud Sanch. Num. 42.” Martino Bonacina. En cuarto lugar, manifiesta que los componentes y representantes de comedia que contengan cosas o asuntos muy torpes y excitantes al placer pecan mortalmente, porque dan motivo de ruina aunque no la intenten. Di lo mismo de los que escriben cosas torpes y de los que pintan a las mujeres con sus partes pudendas desnudas o con un velo diáfano; porque estas cosas incitan mucho al deseo venéreo. Ita Angel. V. Ludus, Filius Tractact. 30 num.211. & alij, apud Sanch. Num. 42.”

por el peligro de que algunas personas aunque frágiles y fáciles han de padecer provocación, es pecado mortal. Ahora arguyo de esta suerte.

Las comedias en que se escriben cosas torpes y bailes lascivos, no sólo a personas fáciles y ya inclinadas, sino ya a las muy fuertes y castas han pervertido y hecho caer en flaquezas de sensualidad y deleites de cosas sensuales que no sabían antes de verlas. Luego no es dudable que componer estos y semejantes libros es pecado mortal.¹⁰⁵¹

Esto se confirma con la doctrina común y admitida de todos, como cierta en buena teología, que componer libelos infamatorios¹⁰⁵² o sátiras de las cuales se sigue nota de infamia en algún próximo, aunque no se haga con este fin, si se sabe que si se ha de seguir es pecado mortal, porque es causa de que pierda uno la buena opinión. Los libros de comedias lascivas &c. son causa de que pierdan la castidad y honestidad muchas personas, que si no las leyeran no la perdieran. Luego es pecado mortal el componerlas.

Confirmando esta razón, porque si se cotejan los libros de comedias que ahora se usan, con el libro de *arte amandi* de Ovidio, con las comedias de Terencio, con la [19] Celestina y otros [libros] prohibidos por la Santa Inquisición como contrarios a las buenas costumbres y provocativos o maestros de las malas y de

¹⁰⁵¹ Andrés Dávila advierte de la existencia de censura previa en las representaciones de las tablas (en los corrales), lo que en su opinión garantiza que no existen acciones llamadas a torpeza. DÁVILA Y HEREDIA, Andrés. Respuesta a la respuesta a una consulta..., pág. 3. “A folio 18. Lin. 15 dice: *Las comedias en que se escriben cosas torpes y bailes lascivos, no solo a personas fáciles y ya inclinadas sino a las más fuertes y castas, han pervertido y hecho caer en flaqueza de sensualidad.* A que respondo: esto fuera verdad si en las comedias de las tablas se representasen cosas torpes, porque no se representen se visitan primero para el buen ejemplo, en que se ve que no hay en ellas cosas torpes, sino tan es [de] cortesanos donde se regula la urbanidad de los galanes al punto de las damas y a ser torpes fueran malas. Porque de ver un trambuque una moza de fregar se salió de la casa de su amo para aprender el zarambeque y con esta una alhaja ejercitada entre muchas familias no se ha visto ejecutada por cosa indecente. Luego no se hallará en nuestras comedias cosas torpes.”

¹⁰⁵² La publicación de este Sermón implica la irrupción de varios textos en sentido contrario. Sin duda el más virulento es un libelo infamatorio manuscrito dedicado a Luis Crespí por su posición contraria al teatro la sátira poética de Pere Jacint Morlà, de la que hemos dado cuenta en el epígrafe 2.4., titulado, “La sátira poética: la eficacia subversiva del libelo,” donde hemos empleado estos versos infamantes para ejemplificar una categoría textual en la controversia. “Dilo señor por tu vida, / que un sermón diste a la estampa / que si buen zelo le viste / mucha imprudencia le calça” / [...] “Que las comedias vinieron / del infierno y que las casas / son palacios del demonio / yo lo tengo por patraña.” Vid. CALLADO ESTELA, Emilio. *El embajador de María. Don Luis Crespí de Borja*, Silex Ediciones, Madrid, 2018, las dos cuartetas incluidas en las págs. 102 y 104.

pecados.¹⁰⁵³ Se verán claramente que hay mucho más de amatorio y de lascivo y con modo más artificioso y más agudo en los de qué hablamos que en aquellos. Y que el artificio y agudeza de estos es mayor ocasión de que se imprima en la voluntad y la memoria lo lascivo que lleva envuelto. Aquellos están prohibidos por juzgarse incitativos al mal y que de leerlos se puede seguir pérdida de la castidad. Luego con más razón se debe recelar en estos y son dignos de la misma prohibición.

Y así con razón y con piedad dijo el ^(a)1054 Padre Pedro Hurtado tom. 2, disp[utatio]173. Lect[io] 28. Sublect[io] 7. Que es gran vergüenza de los cristianos que los romanos desterrasen a Ovidio por haber escrito el *arte amandi* y que los cristianos a ninguno de estos autores han dicho palabra, antes [bien] los han honrado mucho, haciéndoles honoríficas exequias en sus muertes, con públicos sermones, siendo así que ha hecho alguno de ellos quizás más daño a la Iglesia en cuanto a las costumbres, que mil demonios. Y el padre Francisco de Ribera, de la Compañía de Jesús, le llamó por esto ayudantes del demonio, aplicándoles con grande erudición aquellas palabras del cap[ítulo]. 1 de Micheas: *propterea dabit emissarios super hæreditatem Geth*.¹⁰⁵⁵ Y si el libro de los Cantares donde son

¹⁰⁵³ Vid. CHARTIER, Roger. *Las prácticas de lo escrito...*, op.cit. págs. 148-149. “La Celestina está escrita para una lectura teatral, pero una lectura a una sólo voz, destinada a un auditorio restringido y selecto. En un prólogo añadido a la edición de Zaragoza de 1507, que alude a los juicios contradictorios que se emiten sobre la obra, el autor justifica esa diversidad de opiniones por las propias condiciones de lectura del texto: así que cuando diez personas se juntaren a oír esta comedia, en quién quepa esta diferencia de condiciones, como suele acaecer, ¿quién negará que haya contienda en cosa que de tantas maneras se entienda.”

¹⁰⁵⁴ (a) «Petr. Hurt. 2. tom. Disput. 173. Et quidem dedecori Christianorum est, Ouidium Roma pulsum autoritate Augusti, propter artem amandi multos autem obscænissimos libros editos in lucem ab hominibus Christianis, & (quod sanguineis lachrimis esset deplorandum) interdum a sacerdotibus mille comedias fertur composuisse unus, & viginti earum volumina euulgasse, quibus plura peccata in uexit in orbem quam mille dæmones.» TRAD. CAST. Pedro Hurtado de Mendoza. Tomo Segundo, disputa 173. “Y ciertamente, es una vergüenza para los cristianos que Ovidio fuera expulsado de Roma por la autoridad de Augusto, a causa de su *Ars Amandi*, y en cambio muchos libros obscenísimos han sido sacados a la luz por hombres cristianos y (lo que debe ser deplorado con lágrimas de sangre) incluso por sacerdotes. Se dice que uno sólo compuso mil comedias y que divulgó veinte volúmenes de ellas con los que indujo a más pecados en el orbe que mil demonios.”

¹⁰⁵⁵ RIBERA, Francisco (S.I) *Francisci Riberae presbyteri Societatis Iesu ... in librum duodecim prophetarum Commentarii sensum eorundem prophetarum historicum & moralem persaepe etiam allegoricum complectentes*. Romae: ex typographia Iacobi Tornerii, 1590 (apud Franciscum Zannettum) Universidad Pontificia Comillas, Madrid. Sign.: M-UPC, B/III/625(I/II) Si Crespí cita a Francisco de Ribera es porque dispone del libro. De esta edición romana de 1590 no hay ejemplares en Valencia, ni tampoco en Orihuela, ciudades donde conformó su biblioteca personal Luis Crespí. En el CCPB se indica un único ejemplar en la Comunidad Valenciana, sin permiso de divulgación. El texto del jesuita Francisco de Ribera se publica en Salamanca más adelante (1598) estos comentarios selectos a los textos de los doce profetas: “Com. in XII Proph min”. Reseñamos la edición de Roma en 1590. El texto aparece ya publicado en 1586 en una

los amores tan castos entre el alma y Dios [que] estaban prohibidos a los hebreos, como dijo San Gerónimo en el proemio a los libros de Ezequiel, de suerte que sólo los podían leer los que habían cumplido ya treinta años. Cuanto más lo debían estar los libros de las comedias y sus autores, aunque no fuesen tan lascivos como se ha supuesto.

A esto se debe añadir lo que es digno de gran ponderación y lástima: que si los autores de estas cosas fuesen [20] personas eclesiásticas sería mucho mayor pecado, porque les faltaría la calidad de la congruencia de las personas que pide santo Tomás. ¡Oh amarga paz de la Iglesia, que pudo dar el ocio de esta pésima ocupación a sus ministros! *Ecce, ecce in pace amaritudo mea amarissima*. Queda pues asentado y sin controversia el punto primero que los autores de semejantes comedias, bailes lascivos y entremeses torpes pecan mortalmente, aunque ellos no tengan por fin la deshonestidad a que provocan. Sólo porque es cierto que alguno ha de ser provocado como lo dice claramente Silvestre, Sánchez y Bonacina, con las palabras arriba referidas y todos los doctores comúnmente.

PUNTO SEGUNDO

Si es lícito representarlas.

En este punto puede haber menos dificultad, es doctrina expresa de ^(a) Santo Tomás 2.2. *qæest. 168, artic. 3. Ad. 3* donde sólo los excusa de pecado mortal cuando no representan cosas torpes, ni representan

edición sin identificar el lugar ni la imprenta. En la Colonia Agrippinae (Colonia) aparecen tres ediciones en 1593, 1600, y 1610 y en lugares como Lombardía se publica en Brixiae (Brescia). En 1605. El libro de Francisco de Ribera pudo ser accesible para Luis Crespí en cualquiera de sus dos primeras estancias en Roma, donde sabemos que acude para dirimir los dos pleitos en los que representa a los catedráticos pavordes de la Universidad, contra los canónigos de la catedral de Valencia. (Nota del autor)

^{1056 (a)} “Sanct. Tho. Et ideo officium etiam histrionum, quod ordinatur ad solatium hominibus exhibendum, non est secundum se illicitum nec sunt in statu peccati, dum modo moderate luduntur, id est, non utendo illicitis verbis, vel factis ad ludum, & non adhibendo ludum negotij, & temporibus indebitis. Idemq. 168. Art. 3. In corpore. Superfluum in ludo accipitur, quod excedit regulam rationis, quod quidem potest esse dupliciter, primo ex ipsa specie actionum, quae assumuntur in ludum: quod quidem iocandi genus secundum Tullium dicitur esse illiberale, petulans, flagitiosum, obscenum, quando scilicet utitur aliquis, causam ludi, turpibus verbis vel factis, vel etiam his, quae vergunt in proximi nocumentum. Quae de se sunt peccata mortalia, &

en lugares y tiempo no debido. Y se debe mucho ponderar que por cosas ilícitas y torpes no entiende el santo los mismos actos de deshonestidad, sino las palabras requiebros, dichos o cifras de ella que pueden provocar a torpeza. Y esto sólo basta para que ellos pequen mortalmente. Lo mismo dice el ^(b)¹⁰⁵⁷ santo en el 4. *de las sentencias, dist. 16, quæst. 4, artic. 2*, donde distingue tres géneros de juegos y el primero dice es pecado mortal, que es el que usan los comediantes en los teatros. Y en tiempo de santo Tomás no estaban las comedias tan disolutas, ni nunca lo han estado tanto en Italia donde nació el santo, como lo están en España. Las palabras del santo son estas: *ciertos juegos hay que [21] en sí mismos contienen torpeza y estos todos los deben evitar, como los que se hacen en los teatros en [los que] se provoca a lujuria.* ¹⁰⁵⁸ Y lo mismo dice en quest[io]. 168, artíc[ulo], 2, in corpore, de la 2.2. ya citada.

Pruébese también esta doctrina, con la común y general de todos en el tratado de escándalo y la trae el padre Diana ¹⁰⁵⁹ en la 5 part., tratado séptimo,

sic patet quod excessus in ludo est peccatum mortale.” TRAD. CAST. Santo Tomás. “Y por tanto, el oficio de los histriones, que se dirige a proponer consuelo a los hombres, no es ilícito por sí mismo, ni están en estado de pecado, si se usan en la obra moderadamente, esto es, no usando ni palabras ni hechos ilícitos en ella, ni presentando la obra durante el trabajo o en tiempos indebidos. Lo mismo en 168. Artículo 3. En el cuerpo. Se toma como superfluo en la representación, lo que excede a la regla de la razón, lo cual puede suceder de dos maneras: primero por la misma clase de las acciones que aparecen en la obra, ciertamente esta clase de entretenimiento según Tulio se dice que es servil, petulante, deshonesto, obsceno, cuando por ejemplo se usan con motivo de la representación, algunas palabras o hechos torpes, o incluso las que se dirigen a dañar al prójimo. Las cuales, por sí mismas son pecados mortales y así queda claro que este exceso en la representación es pecado mortal.

¹⁰⁵⁷ (b) “S. Th. In 4. Dist. 16 q. 4. Art. 2. Quidam enim ludi sunt, qui ex se ipsis turpitudinem habent, & tales ludi ab omnibus vitandi sunt, & praecipue ab poenitentibus, qui per fletum peccata corrigere debent, sicut ludi, qui in theatris agebantur ad luxuriam prouocandam.” Santo Tomás. TRAD. CAST. “En efecto, existen algunas representaciones que tienen torpeza en sí mismas y tales representaciones deben ser evitadas por todos y principalmente por los penitentes, los que deben corregir sus pecados a través del llanto, así como las representaciones que se hacían en los teatros para provocar la lujuria.” (La traducción difiere de la propuesta por Crespi en el cuerpo central del sermón, nota de la trad.)

¹⁰⁵⁸ Andrés Dávila responde a la cita de Santo Tomás que inserta el doctor Crespi: Vid. DÁVILA Y HEREDIA, Andrés. *Respuesta a la respuesta a una consulta...*, pág. 3. “A folio 21 dice: *Ciertos juegos hay que en sí mismos contienen torpeza y estos todos los deben evitar como los que se hacen en los teatros en que se provoca a lujuria.* A que respondo: que en estos teatros no se representan torpezas en los juegos, porque en lo cómico sólo se ve el juego de cañas, sortija, saraos y máscaras y esto no lo han inventado los poetas ni los comediantes, que antes son ejercicios nobles. Si estos juegos provocan a lujuria se experimentará el mismo peligro en cualquier, si no es mayor en las partes y lugares donde se practican. Luego nuestros teatros no tienen torpezas.”

¹⁰⁵⁹ Crespi utiliza para componer el sermón un autor italiano que aporta a la controversia un texto en latín. ANTONINO DIANA, de la orden de los Mínimos, que escribe un tratado titulado *De escándalo*. Es una fuente poco empleada en la controversia en España. Crespi pudo obtener el libro y en concreto este ejemplar que aquí reseñamos. Es factible que para su adquisición le atrajese la novedad de la edición de Madrid, 1646, con vistas a la composición del sermón cuando empezaba a predicar contra el teatro en las iglesias valencianas. Ediciones anteriores, en León de

resolut. 2, donde dice así: ^(a)¹⁰⁶⁰ *Digo, que de tres maneras, o con tres intenciones puede uno a otro incitar a otro a pecar. La primera, &c. La tercera, haciendo algún pecado delante de él, o cosa que parezca pecado, con lo cual cree que aquel que no ve se ha de mover a pecar, pero de ninguna suerte él lo hace con tal intención, sino interpretativamente se dice que lo hace con ese intento, porque hace cosa de la cual ve que ha de tomar ocasión de pecar. Todos los doctores confiesan que este peca mortalmente y que tiene obligación de confesar esta circunstancia clara y distintamente; sin que en esto discrepen entre si los doctores.* Todas son palabras de Diana y cuando él no cita autor en contrario es llano que no le [lo] hay, pues cuando en otra materia parece cosa imposible los halla y cita. El que representa cosas torpes y torpemente hace cosa que es pecado, o tiene especie de él, delante de personas que han de aprender y tomar ocasión y enseñanza para pecar. Luego es pecado mortal representar cosas torpes y torpemente. La consecuencia es clara, la menor es evidente, la mayor es de Diana y de todos los autores que se pueden citar en favor de las comedias.

Confirma esto el mismo ^(b)¹⁰⁶¹ Diana, porque en otra resolución duda si se puede pecar delante de otro y responde: que algunas veces se puede excusar de

Francia (Lugduni), 1642. Tiene sentido que el ejemplar concreto que reseñamos se encuentre precisamente en la Biblioteca Pública de Orihuela. Allí se fue derrotado, después de la pugna teatral, cuando acepta mal que bien el obispado. Don Luis debió salir de Valencia con sus textos controversiales en 1651. Es significativo que no aparezca disponible este texto de Antonino Diana en ninguna biblioteca valenciana. Pudo dejarlo allí Crespí, cuando sale hacia la sede episcopal de Plasencia, perdido su interés por el teatro, como una causa irremisiblemente perdida. El libro se queda en Orihuela. (Nota del autor) Vid. DIANA, Antonino. *Antonini Diana... clerici regularis... Resolutionum moralium pars septima: in qua selectiores casus conscientiae... explicantur... Nunc primum in lucem prodit*, En Madrid: en la imprenta de la Viuda de Francisco Martínez: a costa de Manuel López, 1646. Orihuela (Alicante). Biblioteca Pública del Estado en Orihuela "Fernando de Loazes", Sign.2832.

¹⁰⁶⁰ (a) "Diana 5. P. Trac. 7. *De Scand.* Resol. 2 Tertio, faciendo aliquod peccatum, aut speciem peccati habens, quod credit, alium inducendum ad peccatum nullo tamen modo id expresse intendendo, sed solum interpretatiue, quaten vult facere id ex quo videt alterum sumpturum occasionem peccandi. Fatentur autem communiter DD. Omnes, omnem inducentem alterum aliquo ex dictis modis, ad peccandum, peccare, tenerique hoc expresse & distincte confiteri, nec in his aut in modo illud peccatum confitendi inter se dissidet. Ita Coninch Disput. 32. Dub. 5. N. 35. Lorca 2.2. Fect. 3 Disp. 56. N. 6. Azor. Tom. I. 12 C. 16 Q.2. & allij." TRAD. CAST. Diana. *De Scandalo*. En tercer lugar, haciendo algún pecado, o que tenga apariencia de pecado, con lo que cree que induce al otro a pecar. No intentándolo expresamente, sino sólo interpretativamente, en cuanto que quiere hacer lo que ve que al otro hacer para conseguir ocasión de pecar. Todos los doctores lo dictaminan de la misma manera, que peca todo aquel que induce a otro a pecar de cualquiera de las maneras dichas y que esto se considera expresamente y se confiesa claramente. Y no difieren entre sí, en el modo de confesar aquel pecado."

¹⁰⁶¹ (b) "Dian. Resol. 3. An peccantes coram alijs excusentur aliquando a peccato mortali. Respondeo, plurescoram alijs peccantes excusari a peccato scandali, vel quia videntes ita sunt in bono stabiles, vt nullo modo peccatis visis censeatur ad peccatum moveri; vel ita sunt deperditi, vt peccatum aliorum nihil illos inmutet. Ita Salas To. 1. Inp. 2 Tract. 7. Disp. 3. Sect. 4. N. 84.

pecado el que tal hace, si los que lo ven son tan firmes en el bien que no hay peligro de que ninguno de ahí ocasión de pecar, o son tan malos que así como así no [22] pecarán más ni menos por verlo. O Finalmente los que pecan son tales que no dan más mal ejemplo por pecar en público que si no pecaran, por ser su vida tan notoria y de suyo escandalosa. Y esto con doctrina de Sánchez, de Castro Palao,¹⁰⁶² &c. Y luego añade, que se debe advertir lo que miserablemente dejan muchos, no confesando el número de las personas que estaban presentes con su mal ejemplo. Y con doctrina de todos dice que se debe hacer. De donde colijo que los comediantes sino es o que las personas que los ven sean tantas todas, o todas

Sanch. In su. To. 1. lib. 1. C. 6. N. 7. Leon ubi inf. N. 24. Castr. Pal. To. 1 Tract. 6. Disp. 6. Punct. 2. N. 4. & Ideo obtine notat Sanch. In selectis, disp. 46. N. II, quod a scandali peccato excusantur plurimi, quod vel ipsi tam prauis moribus inbuti sunt, vt ab illis de presentando exemplo nihil curetur, nec inde argumentum sumatur ad liberius vitij vacandum vel de eo curantes ita ad peccandum faciles, atque; inclinati sunt vt nom censeatur moralis eorum inductio.” TRAD. CAST. “Diana. Resolución 3. Respecto a si los que pecan delante de otros pueden ser excusados alguna vez de pecado mortal respondo, que algunos que pecan en presencia de otros son excusados de pecados mortal o bien porque los que lo ven son tan estables en su bondad, que de ninguna manera puede considerarse que se pueden hacia el pecado por los pecados vistos; O, porque están hasta tal punto perdidos que en nada les mueve el pecado de otros. Ita Salas To. 1. Inp. 2 Tract. 7. Disp. 3. Sect. 4. N. 84. Sanch. In su. To. 1. lib. 1. C. 6. N. 7. Leon ubi inf. N. 24. Castr. Pal. To. 1 Tract. 6. Disp. 6. Punct. 2. N. 4. Y de forma espléndida lo hace notar Sánchez, *In selectis*, disputa 46. N. II, que muchos son excusados del pecado de escándalo porque ellos mismos están rodeados por tan malas costumbres que nada preocupa del ejemplo que representan y ni se emplea argumento para liberarlos de sus vicios, ni preocupa de ello que sean fáciles o inclinados a pecar, o para que cese la inducción moral de estos.”

“Notandum verò est hic vnum quod plurimi miserrime nolunt intelligere, videlicet in casu, quo times à te alios scandalizatos esse, teneri in confessione explicare numerum personarum, & speciem peccatorum, v[erbi] G[ratia] meo malo exemplo scandalizauit tot personas inducendo talia, & Tallia peccata, aliter non satisfacis. Ita Filiuc. To. 2. Tract. 28. C. 6. Num. 226. Siluius in 2.2. q. 43. Artic. 3. Conclus. 2. Castrus Palaus ubi supra punct. 4. Num. 3 & Bonacin. Peccatis disp. 2. Q. 4. Punct. 2. Num. 42. Ubi citat Sanch. Quibus etiam adde Molphesius in summ. Tom. I. Tract. 8. Capo. 10. Num. I & Leon, de officio confessarij. Tom. I. Relect. 24. Num. 9. & 10. “Pero, hay que notar esto en primer lugar, lo cual muchísimos desgraciadamente no quieren entender como en el en que temas que han sido escandalizados otros por ti, hay que explicar claramente en confesión, el número de personas y la clase de pecados, por ejemplo: he escandalizado con mi mal ejemplo a tantas personas induciéndolas a tales y tales pecados y de otra manera no es suficiente. Ita Filiuc. Tomo 2. Tratado. 28. Capítulo. 6. Número. 226. Siluius in 2.2. q. 43. Artículo. 3. Conclusión. 2. Castro Palau, en el punto señalado arriba 4. Número. 3 & Bonacina. Peccatis, disputa 2. Cuestión. 4. Punto. 2. Número. 42. En el lugar citado Sánchez. Quibus etiam adde Molphesius in summ. Tom. I. Tratado 8. Capítulo. 10. Número. I & León, de officio confessarij. Tom. I. Relectio. 24. Números. 9. & 10.

¹⁰⁶² CASTRO PALAO, Hernando de (S.I.) (1583-1633) *R.P. Ferdinandi de Castro Palao legionensis Societatis Iesu... Operis moralis de virtutibus et vitij contrariis in varios tractatus et disputationes theologicas distributi pars prima : continet tractatus de conscientia, de peccatis, de legibus, de fide, spe et charitate. Secunda editio priori auctior et emendatior.* Lugduni: sumptibus Claudii du Four, 1645. [12], 676, [38] p.; Fol. Universidad de Zaragoza, Biblioteca Universitaria. Sign. Z-BU, H-32-58

Crespí alude al jesuita Hernando (o Fernando) Castro Palao, autor de este tratado de moral católica. En esta 2ª edición, publicada en Lyon en 1645, alcanza los 676 folios. El oratoriano la tuvo a su alcance, para apoyarse en el jesuita como autoridad notoria. Hay numerosas ediciones posteriores de este elenco moral, que llegan hasta el siglo XVIII: 1631, 1635, 1647, 1649, 1656, 1664, 1690, 1700, casi siempre publicadas en Lyon (Nota del autor)

más malas, o suponga que ellos son todos públicos pecadores, pecan pecado de escándalo, porque hacen delante de otros cosas que son pecados, como decir torpezas y representarlas. Y aunque ellos no se deleiten ni pequen por esta parte pecaran porque hacen cosa que parece pecado delante de otros.

La segunda razón con que se prueba esto es pintar una figura deshonesta [lo que] es pecado mortal, aunque haya muchos que no pecarán por verla, sólo porque hay peligro de que algunos pequen: mayor pintura es la misma representación de la deshonestidad, porque no hay cosa que persuada más que lo que se ve; y así es arte de los oradores sacar alguna imagen, o hacer alguna acción o figura que represente al vivo lo que van diciendo para mover y persuadir al auditorio.¹⁰⁶³

Marco Bruto cuando quiso mover a los romanos contra Tarquino,¹⁰⁶⁴ trajo el cuerpo difunto de Lucrecia¹⁰⁶⁵ y en [el] fervor de la oración le [la] sacó y le [la] enseñó al pueblo para que, movido a compasión de la desdichada mujer, [23] se moviese a venganza de la crueldad del rey soberbio.¹⁰⁶⁶ Luego, siendo las

¹⁰⁶³ Andrés Dávila contesta al doctor Crespí sobre la utilización de imágenes, defendiendo la calidad y la técnica en la representación, y responde en contrario pues no implica la voluntad por hacer más verosímil la representación, de por sí, la existencia de un acto ilícito: “Folio 22. Línea 26 dice: *porque no hay cosa que persuada más que lo que se ve y así es arte de los oradores sacar alguna imagen o hacer alguna acción o figura que represente al vivo lo que van diciendo para mover y persuadir el auditorio*. A que respondo: que aquí tenía mucho que decir y lo omito para las ocasiones que saldrán. Sólo diré que en lo cómico, cuanto más vivas sean las acciones, cuanto más perfectas las imágenes, cuando más activo lo representado no es defecto a las costumbres. Una de dos, lo representado es lícito o no. Si es lícito, el buscar mejores afectos será lo mejor, sino es lícito, cuanto mayores fueren los modos de mover y persuadir será pecaminoso. Lo que se representa en las tablas y a los señores reyes es lícito. Luego es primor lo bien representado y no defecto.” DÁVILA y HEREDIA, Andrés. *Respuesta a la respuesta a una consulta...*, op. cit. pág.3.

¹⁰⁶⁴ Crespí trae a colación la singular historia de Lucrecia y Tarquino. El rey soberbio es el primer personaje propiamente histórico de Roma, aunque sus avances en la configuración de la ciudad se atribuyen a Rómulo, es un personaje de leyenda. Lucio Tarquino Prisco, instaurador de la dinastía etrusca en Roma, que acabaría siendo expulsada, propiciando la instauración de la República. (Nota del autor)

¹⁰⁶⁵ “La historia de Lucrecia es una tragedia violenta de gran impacto. Crespí alude a un personaje mítico, una matrona romana que resulta violada por el hijo del rey y que opta por el suicidio desencadenante de acontecimientos políticos. “Esta historia contenía una serie de ingredientes susceptibles de tratamiento literario: la pasión incontrolable del joven Tarquinio, la *pudicitia* y fidelidad de Lucrecia a su esposo, la violencia de que es objeto la mujer, su confesión del hecho, el suicidio, y la reacción de los que contemplan el espectáculo, la mezcla de historia y leyenda, de épica, elegía y tragedia favorecía el interés por ese tratamiento.” Vid. MOYA DEL BAÑO, Francisca. “El romance de Tarquino y Lucrecia”, en: *Miscelánea Medieval Murciana*, Vol. XIX-XX, págs. 233-244.

¹⁰⁶⁶ Uno de los mejores dramaturgos del grupo lopista de Madrid es Francisco de Rojas Zorrilla, que escribe una tragedia sobre la historia de Tarquino y Lucrecia (Nota del autor). En este sentido, Cfr. JULIO, M^a Teresa “El arte de fingir: juegos meta teatrales en ‘Lucrecia y Tarquino’ de

comedias representaciones mucho mayor fuerza tendrán para mover que la pintura. Y si es lícito pintar lo lascivo menos lo será el representarlo. Esto confirma lo que arriba dijimos del componerlas.

Confírmase esta doctrina con la que trae Diana, resolut[io] 5, *De Scandalo*, con estas palabras: ^(a)¹⁰⁶⁷ *si es lícito pintarle a un amancebado su amiga. Azor dice que no, y lo mismo siente Bonacina. Yo digo que en algún caso es lícito habiendo gravísima causa. Así Sánchez, León, Castro Palao, &c. Porque esta acción de pintar es indiferente, y se puede usar bien de ella, y así habiendo causa grave se puede honestar; más porque es fomento y [e] incentivo del amor torpe, no se puede sin pecado mortal pintar tal imagen, sino fuese que el pintor obligado con grave causa lo hiciese y no fuera grave causa la falta de la ganancia en dejarla de pintar, sino que temiese a la muerte es grave herida sino la pintaba. Ahora arguyo yo, si no es por miedo de muerte, con doctrina común dice Diana, no se le puede pintar sola la figura de la manceba al amante (no siendo deshonesto) porque es incentivo del amor torpe, luego menos lícito será pintar con representaciones las catástrofes que de suyo son provocativas y lascivas.*

Francisco de Rojas Zorrilla,” en: *Lectura y signo: revista de literatura*, nº. 2, 1, 2007, págs. 157-174.

¹⁰⁶⁷ ^(a) “Diana. Resol. 5. De Scandalo: an licitum sit pingere imaginen concubinæ amasio. Azor. Tom. 2. Li. 2. Cap. Vlt. Q. 9. & Bon. Disp. 2. *De peccat.* Q. 4. Punct. 2. §. Vnic. N. 19. Negatiuan sententiam docent traditio enim talis picturæ homini sic de perditio est quasi donatio gladij parato occidere.” TRAD. CAST. Diana. Resolución 5. *De Scandalo*: Si es lícito pintar la imagen de la concubina a su amante. Azor. Tomo 2, libro 2, último capítulo. & Bonacina. Disputa 2: *Sobre el Pecado*. Cuestión 4, parágrafo único, número 19: Muestran (Azor y Bonacina) una opinión negativa. Pues, la entrega de tal pintura al hombre es como dar una espada al que está preparado para morir.”

«Sed ego puto aliquando licere, vrgente scilicet grauissima causa. Ita Sanch. Insum. Tom. I. Lib. I c. 7. N. 40. Alphons. De Leon De Offic, Conf. Tom. 1. Recol. 14. N. 34. & 36. Castr. Palaus. Tom. 1. Tract. 6. Disp. 6. Punct. 12. N. 6. Quia hæc actio de fe indifferens est & bono vsui desuetuire potest, acproinde ex aliqua graui cuasa honestari. Sed quia tamen fomentum est, & incitatum turpis amoris, mortale peccatum esset talem imaginem depingere, ni si preffus aliqua graui causa pictor hoc faceret, non esset autem causa grauis amasio lucrí ex tali pictura, sed metus mortis, vel vulneris.» TRAD. CAST. “Pero yo considero que en algún caso es lícito si existe una causa gravísima, así Ita Sánchez. Insum. Tom. I. Libro. I capítulo 7. Número 40. Alonso De León: *El oficio de confesor*. Tom. 1. Recolección. 14. N. 34. & 36. Castro. Palau. Tom. 1. Tratado 6. Disputa. 6. Punto. 12. N. 6. Porque esta acción es por sí misma indiferente y se puede hacer buen uso de ello y por tanto por una grave causa convertirlo en honesto, pero sin embargo, puesto que hay fomento e incitación al amor torpe, pintar tal imagen sería pecado mortal, si el pintor no fuera presionado por grave causa o motivo para hacer esto, pero no sería causa grave la pérdida de ganancia por tal pintura, sino el miedo a la muerte o una herida.”

Tercera razón: nadie puede ser notado de infamia¹⁰⁶⁸ y tenido por tal, regularmente hablando, sino es por algún grave crimen o delito, que sea pecado mortal, o efecto de él, como es común sentir de los teólogos. [A]demás de esto, nadie puede ser privado públicamente de la comunión sino es público pecador. Doctrina expresa es de Santo Tomás y de todos los teólogos con su maestro. Los comediantes son notados por derecho de infamia ^(b)1069 y como tales excluidos de los oficios de la república como gente indigna de ellos, [a]demás de esto son [24] privados de la comunión, no sólo ellos, sino sus mujeres, como consta del Concilio Eliberino ^(a)1070 cuyas palabras son clarísimas. Luego la Iglesia los ha tenido por públicos pecadores. Añádase a esto, que en [el] caso que el comediante a la hora de la muerte se confesase le obligaban a que renunciase el [al] arte, y cuando viviendo se convertían los reconciliaban, o admitían a la Iglesia como los

¹⁰⁶⁸ La nota de infamia produce un efecto degradante sobre el honor de las personas y en el caso de los actores y actrices se remonta a la antigüedad romana. Ya está señalada durante la república, persiste en el principado y culmina en el imperio. Existe una posición jurídica de nota infamante con efectos civiles, por el simple hecho de ejercer la profesión de representar y desde el mismo momento en que alguien aparece en escena. Elena Quintana estudia la nota de infamia en la legislación de Roma: “La nota de infamia y el menosprecio hacia los actores se justificaría en esta época entre otras razones porque la exhibición en público de un ciudadano romano parecía indigna de su condición como también por ser una medida para evitar el posible ascenso social y político de los actores.” [...] “En época imperial se mantuvo el descrédito hacia los actores y actrices como se pone de manifiesto en el Código Teodosiano (CTh. 15.5 *de spectaculis* y 15.7 *de scaenicis*) y en el de Justiniano (C.J. 11.41 *de spectaculis et scaenicis et lenonibus*) en donde precisamente se regula la materia relativa a los espectáculos teatrales y circenses junto con las medidas dirigidas a sancionar la prostitución. [...] “En este contexto se comprende la influencia de las homilías de San Juan Crisóstomo, obispo de Constantinopla, en la legislación de Arcadio sobre los espectáculos teatrales la cual se pone de manifiesto en una constitución del año 399 de los emperadores Arcadio y Honorio que aparece recogida en CTh. 2.8.23 en donde se prohíbe la realización de cualquier espectáculo teatral el domingo, es decir el día del Señor, con excepción de los que tengan lugar con motivo de la celebración del cumpleaños del emperador; ese mismo año Arcadio (CTh. 15.6.1) prohíbe la fiesta de la *maiuma* (coreografías realizadas por actrices en el agua).” Vid. QUINTANA ORIVE, Elena. “Sobre la condición jurídica de los actores en el derecho romano,” en: *Revue internationale des droits de l'antiquité*, n° 50, 2003, págs. 301-316.

¹⁰⁶⁹ ^(b) Crespi o el cajista omiten el autor de la cita, debe tratarse de un error que Luis Crespi no detecta en la galerada. La cita corresponde a Santo Tomás en *Vita Christi*. “Definimus 4. Q. I. Omnes infamiae maculis aspersi, id est histriones, aut turpitudinibus subiectae personae» TRAD. CAST. «Todos los salpicados por la mancha de la infamia, esto es, los comediantes, o las personas sometidas a la torpeza.

¹⁰⁷⁰ ^(a) Concil. Eliber. c. 67. “!Prohibendum, nequa fidelis, vel cathecumena, aut comicos, aut viros scaenicos habeat, quae cumque hoc fecerit a comunione arceatur.” TRAD. CAST. Concilio Eliberino, canon 67. Trad. Cast. “Hay que prohibirlo, y apartar de la comunión, de alguna manera fiel, o catecúmeno, o cómicos, o varones de la escena que hayan hecho esto.”

apóstatas ^(b)1071 y cismáticos, como consta de las palabras del ^(c)1072 derecho. Y es de advertir, que no eran en aquellos tiempos los comediantes más insolentes que estos, antes quizás menos, sino que hacían más horror porque se atrevían menos a serlo. Ahora los han levantado tanto de punto, que siendo más insolentes, y más deshonestos, los honran más, porque crece en todo la malicia. [A]demás de esto, el que se casaba con mujer de este oficio no podía ser sacerdote y quedaba irregular. De donde se infiere, que los comediantes que representan cosas torpes pecan mortalmente, ni el uso contrario es suficiente razón para que abrogue ¹⁰⁷³ los cánones, pues su introducción es falso pretexto de que no hacen lo que en los cánones se les prohíbe, y así antes parece que califica quedar los cánones en su fuerza y valor; porque si los superiores supieran que ellos representan cosas torpes los castigarán como merecen por dichos cánones, pero aun suponiendo que están abrogados los cánones lo que yo pretendo colegir es, que supuesto que los que fueron condenados por dichos cánones no eran más insolentes, ni más torpemente representaban que estos, y entonces aquellas acciones se juzgaban por pecado mortal, no hay razón porque ahora no se juzguen, cuanto a la culpa, aunque cuanto a la pena no lo sean, que aunque no la incurren la merecen tanto como aquellos. Pues lo que es intrínsecamente malo no lo deja de ser, porque se deja de castigar. Ni puede la costumbre prescribir contra [25] ello, que se seguiría de esto un gran error, porque el vivir poco castamente ya podría haber prescrito contra la ley de Dios en todos los estados si bastase el uso.

¹⁰⁷¹ (b) “Concil. Carthag. Scænicis atque histrionibus, ceterisque personis huiusmodi, vel apostaticis conuersis, vel reuersis ad Dominum gratia, vel reconciliatio non denegetur.” TRAD. CAST. Que no se deniegue la conciliación a los artistas, a los histriones o a las demás personas de esta categoría o a los apóstatas conversos, o a los que han vuelto a Dios por su Gracia.”

“Concil. Eliber. C. 61. [sic] Si Augus, aut Pantomimi credere voluerint, placuit, vt prius actibus suis renuntient, & tunc demum suscipiantur ita vt vltorius non reuertantur. Quod si facere contra interdictum tentauerint, proijciantur ab Ecclesia.” La cita contiene errores de transcripción del cajista, y falta de atención de Crespí en la galerada de corrección, que conducen a una situación desde el punto de vista de la semántica y la lingüística en un frase carente de sentido, y desde luego intraducible: La cita correcta del canon del Concilio Eliberino es como sigue: (Nota del autor) “Si auriga aut pantomimi credere voluerint, placuit ut prius artibus suis renuncient...& tunc demum suscipiantur ita vt vltorius non reuertantur. Quod si facere contra interdictum tentauerint, proijciantur ab Ecclesia” que nosotros traducimos en su sentido textual originario: TRAD. CAST. “Si un auriga a un actor, hubiera querido creer, pareció bien que antes renunciara a sus artes y que entonces no se sospeche que pueda volverse atrás. Porque si intentara hacer esto contra la decisión jurídica sería expulsado de la Iglesia.”

¹⁰⁷² (c) “Cap. Pro dilect. De Cons. Dist. I. «Puto nec Maiestati, nèc Euangelicę congruere disciplinae, vt pudor & honor Ecclesię, tam turpi, & infami contagione fædetur.» TRAD. CAST. Considero que estas disciplinas no coinciden, ni con la majestad ni con el evangelio, de modo que ni el pudor ni el honor de la Iglesia se afea por contagio tan torpe e infame.”

¹⁰⁷³ El texto alude al vergo abrogar, en el sentido de abolir o derogar los cánones (Nota del autor)

Ni contra esta doctrina se pueden citar San Antonino y Navarro, como parece que algunos los citan, y Machado lo insinúa, to[mo] 1, lib[ro]. 2, p[unto]. 3, trac.[atus]]. 19, doc[umento] 13, porque si yo no he leído mal, no hablan en la materia de comedias, sino de los que dicen palabras torpes, o cantares, no de los que las representan, que es diferente caso, y hablan con la limitación que es digna de su piedad, y doctrina que sin ella no fuera buena; porque decir absolutamente que representar cosas lascivas no es pecado mortal, no fuera sana doctrina y así añaden (como advierte el mismo Machado) este con que: que no haya peligro de escándalo, ni ruina espiritual ni se procure deleitación venérea y es claro que le [lo] entiende esto en el que lo representa, o en los que lo ven. Y no puede tener moral [con] certeza de que esto no sucede, pues lo contrario manifiesta la experiencia. [sic] Y si no, digan si quieren decir la verdad, porque se pagan mejor las primeras sillas que no ven muchas veces las caras, sino los pies? ¹⁰⁷⁴ Porque se hace tanto abuso de entrar en el vestuario? Para qué se aviva el meneo en el baile? &c. Si no es porque es mayor el pasto del deleite lascivo que aquello representa. Esto dicen los acuchillados cuando están sanos; que cuando están heridos no es mucho que ñe[sic] lo concedan, porque ahora ven que no lo conocían entonces y como connaturalizado el vicio se hacía pasto natural lo que era veneno.

TERCERO PUNTO

Si es lícito permitir las. [26]

Este punto al parecer, tiene más dificultad [en] cuanto a la parte negativa, aunque la resolución tiene principios más asentados y llanos en teología. Porque condenar de pecado mortal a los Consejos, presidentes y otros a quien toca esto parece cosa dura. Y

¹⁰⁷⁴ Andrés Dávila y Heredia contesta al conocido asunto del sobrepeso en las sillas delanteras del corral de comedias para por ver los pies de las actrices, un objetivo alcanzable que cumple la expectativa máxima de deleite sensual en un espectáculo. El polemista incide en que si miras los pies nadie verá nada pues las faldas se arrastran hasta las tablas, aunque Dávila nada dice de la verdadera causa del interés y de la cotización de estos puestos de privilegio, que está en la posibilidad que promete el vuelo de las faldas. (Nota del autor) “Folio 25. Línea 19. *Y si no, digan si quieren decir la verdad, ¿por qué se pagan mejor las primeras sillas que no se ven muchas veces las caras sino los pies?* A que respondo. Que esta es falta de inteligencia, porque los que están en los taburetes, que el autor llama sillas, cuando se mira a los pies no se ve la cara y cuando se ve la cara no se ven los pies. Porque las operaciones ópticas se observan en línea y podrá suceder, como sucede, de que las comediantas como traen en las tablas las basquiñas arrastrando, si se le mira a los pies se quede sin verla por entonces, ni los pies ni la cara.” DÁVILA y HEREDIA, Andrés. *Respuesta a la respuesta a una consulta...* op. cit. pág. 3.

así, en primer lugar supongo que el padre Hurtado, [al] que la buena fe, o la equivocación o [la] ignorancia invencible de que las comedias son de cosas torpes los pueda excusar. Porque ni los comediantes suelen hacer aprobar los bailes y entremeses donde está lo más lascivo, ni el modo de representar está en el papel, antes lo suelen añadir después de revistas las comedias.¹⁰⁷⁵ Yo sólo diré aquí lo que de los principios llanos de teología se debe colegir. Lo que me incumbe supuesto que trato la dificultad, es decir lo que se puede y debe hacer, como lo hacen todos los autores que escriben de ella. No me toca censurar como se hace de hecho; debo al respeto de los superiores suponer que se hará con justificación.

Para la resolución de este punto se debe advertir, que conforme [a los] principios llanos de teología no se puede permitir una cosa mala sino es cuando por lo menos es moralmente cierto que se evitará otro mal mayor que sucederá sin duda si el menor no se permite. De suerte, que son menester dos circunstancias para permitir una cosa mala. La primera, que sea cierto que sucede otra mayor si esta no lo permite. La segunda, que sea cierto que dejará la mayor, si la menor se permite. ^(a)¹⁰⁷⁶ Y, aunque Castro Palao, tomo 1, tratado. 6, parte. 6,

¹⁰⁷⁵ Por revistas entiende el autor aquellas comedias que han sido revisadas o supervisadas por la autoridad encargada de la censura previa a la representación. En el pase actoral presentado a los alcaides de comedias la carga emocional y la interpretación está muy diluida y debe aceptarse por el contexto en que se lleva a cabo la censura que los bailes tienen una doble coreografía ensayada: una versión púdica para el censor y una segunda con actitud llamada a lascivia, al entender de los impugnadores, y que es la que se ofrece al público. Esta doble versión es algo de difícil control y es un trucaje indignante para los moralistas y al que otorgan la mayor importancia los teólogos. En suma el papel, -por el texto manuscrito entregado a la autoridad- no muestra un mayor peligro y se somete a censura un texto anodino en la componente sexual de las escenas cumbre, que no indica la intención de conmover al auditorio. (Nota del autor)

¹⁰⁷⁶ (a) “Dian. Resol. 18. De Scand. An sit licitum sine peccato scandali consulere minus malum ei, qui parat[us] non erat illud efficere, v[erbi] g[ratia] aliquis vult efficere adulterium nihil cogitans de fornicatione, an possim ego consulere fornicationem si nolit abstinere ab adulterio, & sic in similibus? Negatiue respondet Castr. Pal. &c. quia illi’ peccati, quod consulis, vere tu causa est, & vere peccatorem ad illud inducis, etiam si recto fine procedas &c. Ergo peccas.” TRAD. CAST. “Diana. Resolución 18. *Acerca del escándalo*. ¿Acaso es lícito, sin pecado de escándalo, aconsejar un mal menor al que no estaba preparado para hacerlo, por ejemplo, alguien quiere cometer adulterio no pensando en absoluto en la fornicación, podría yo aconsejarle sobre la fornicación sino quisiera abstenerse del adulterio, y así en casos similares? Castro Palau y otros responden negativamente, porque verdaderamente tú eres causa de aquel pecado que aconsejas y verdaderamente le induces al pecador a ese pecado, aunque procedas con una intención recta. Luego pecas.”

“Verum ego contrariam sententiam non minus probabilem esse puto quam tuetur, Vazq. Opusc. *De scandalo*. Q. 43. Artic. I. Dub. I. n. 9. Quia in moralibus res sunt accipiendæ fecundum communem existimationem, adhuc etiam videtur licitum suadere minus malum ei qui antea paratus non erat illud committere.” TRAD. CAST. Pero yo juzgo que hay una opinión no menos plausible que la que se usa. Vázquez. Opúsculo. *Acerca del escándalo*. Cuestión. 43. Artículo. I. Duda. I. número. 9. Porque en la moral los asuntos han de tomarse según una estimación usual,

núm. 9 y Hurtado, 2.2, disputa. 123, sección. 10, párrafo 1, citados por Diana en parte 5. tratado 7. *De Scand[alum]*,¹⁰⁷⁷ resolución 18, quieren que no se pueda aconsejar o proponer el menor mal al que está aparejado para hacer el mayor cuando el mismo no propone los dos, como si viniese [al] caso que uno me dijese, yo he de matar a Pedro, o darle [27] una cuchillada. En este caso bien puedo yo decirle que no le mate, sino que le dé la cuchillada. Porque como él está resuelto a hacer uno de los dos males, yo no coopero a que haga mal, sino a evitar el mayor. Pero si me dijese, yo quiero matar a Pedro sin decir más, no podría yo decirle que le diese una cuchillada, sino disuadirle [de] la muerte sin proponerle el medio de la cuchillada, porque en tal caso la cuchillada sería efecto de mi persuasión y yo concurriría al pecado. Pero sin embargo de esto es probable que puedo hacerlo, cuando sé que se evitará a Pedro la muerte proponiéndole al matador que sólo le dé una cuchillada. Y así, que es lícito proponer el menor mal, o permitirle a quien toca, si con esto es cierto que se evitará el mayor y que no se evitará sino por este camino, que si se pudiese evitar por otro es llano que este se había de procurar primero.

Supuesta esta doctrina que la siguen en nuestro caso los doctores que cita
 (a)¹⁰⁷⁸ Diana la dificultad ya depende del hecho que es ver si las comedias impiden,

y hasta aquí parece lícito convencer de un mal menor al que no estaba antes preparado para cometer aquel.”

¹⁰⁷⁷ DIANA, Antonino. (CC.RR.MM.) (1585-1663) *R.P.D. Antoninus Diana panormitanus clericus regulari... Coordinatus seu omnes resolutiones morales eius ipsissimis verbis ad propria loca et materias fideliter dispositae, ac distributae / sed titulis nouis... & indicibus necessarijs, clarâ luce & clariori dispositione illustratus, ac in nouem tomos digestus, nunc primum prodit per R.P. Martinum de Alcolea, monachum carthusiensem... de Paulari ; tomus septimus.* Lvgduni: Ioannis-Antonij Huguetan & Guilliemi Barbier, 1667. Seminario Diocesano, Segovia. Sign. SG-SD, 5495.

¹⁰⁷⁸ (a) “Dian. p. 5. Tract. 13. Ref. 82. An magistratus permittendo recitationem comœdiarum turpium peccent mortaliter.” TRAD. CAST. “Si los magistrados pecan mortalmente consintiendo la representación de comedias torpes.”

“Affirmatiuem respondet Hurta. De Mend. Vol. 2. De Spe, & Chærit. Disp. 173. Sec. 29. § 377. & ratio est, quia vt docet D. Th. In 4. Dist. 33. Q. O. Ar. 2. Malum publicum non potest permitti nisi vt per illud vitetur aliud quod sine illo vitari non potest; sed comœdiæ sunt malum publicum per quod nullum aliud deterius vitatur, sed potius multa accedunt de nouo: ergo comœdiarum permissio est per se illicita. Furta enim detractiones, rixae, lasciuia &c. Potius ex permissione comœdiarum multiplicantur, quan vitantur, vt experientia miserabilis demonstrat.” TRAD. CAST. “Responde afirmativamente Hurtado de Mendoza. Vol. 2. *De Spe, & Chærit.* Disp. 173. Sec. 29. § 377. “Porque así lo enseña el doctor angélico In 4. Dist. 33. Q. o. Ar. 2. Que el mal público no puede permitirse si no es para que parezca que por medio de aquel se evita otra cosa que sin él no podría evitarse; pero las comedias son un mal público por el cual no se evita ningún otro, sino que se producen muchos más de nuevo: luego la permisión de comedias es, por sí misma, ilícita. En efecto, hurtos, robos, disputas, riñas, lascivias, etc. Se multiplican por la permisión de las comedias más que se evitan, como demuestra la desgraciada experiencia.”

o no, mayores daños. Y antes de entrar a las pruebas no puedo dejar de ponderar que no debieran valerse de este argumento los que defienden las comedias. Porque decir que son lícitas porque evitan mayores males es suponer que son malas. Las lícitas no han menester para ser permitidas evitar males y así coinciden con el sentir de los que las tienen por ilícitas pues sólo las hacen permisibles por evitar mayor daño que ellas, que es propio término de lo malo. Y es cierta¹⁰⁷⁹ cosa digna de advertencia, que cuando se trata de las comedias se celebran por santas y virtuosas y cuando se llega a la prueba se valen de la que supone forzosamente que son ilícitas.

Para probar pues en forma que no evitan mayores males arguyo así. Una cosa mala no se puede permitir [28] sino es cuando se evita mayor mal, el cual sino se permitiera sucediera. Las comedias torpes son malas y no impiden otro

“Recognosce Hurtad. Loco citato. Verùm his non obstantibus negatiuæ sententiæ adheret Nicol. Baldell. In dist. Theolog. To. 1 lib. 3, Dis. 18. N. 14, vbi ita asserit: Quoad magistratus & Principes, ad quos spectat prohibere, vel permittere huius modi comædias, primò certum est, quod peccat mortaliter, si illas fieri mandent, quia non potest aliqui licite mandare, quod alius non potest licitem exequi. Secundò mortaliter peccant si auctoritatem ijs præstent, easque approbent, vel aliter histriones in peccato foueant.” TRAD. CAST. “Lo reconoce Hurtado de Mendoza en el lugar citado, pero no obstante estas razones, Nicolas Baldello se adhiere a una opinión contraria en Dist. *Teologia*. Tomo. 1 lib. 3, Disputa. 18. Número 14, donde así dice: Hasta qué punto los magistrados y los príncipes, de los que se espera que prohíban o permitan las comedias de este género, es cierto en primer lugar que pecan mortalmente, si mandan que se hagan aquellas porque nadie puede mandar lícitamente lo que otro no puede ejecutar lícitamente. En segundo lugar, pecan mortalmente si prestan autorización y aprueban estas comedias, o cualquier otra cosa con la que los histriones favorezcan el pecado.”

“Tertio, non videntur tamen peccare, si pro aliquo tempore ad vitandam in populo maiorem licentiam, histriones, & histrionum spectatores non puniant, quia permissio, quæ solum sit non puniendo, non autem approbando, licita est, si fiat ex causa, etiam si alio qui sit de re illicita, vt si fiat, v.g. ad vitandum maius malum, & appellatur permissio comparatiua, vel tolerantia, vt notat gl. In c. omnis, dist. 3. & illius multa habentur exempla in iure, vt v. g. Quod permittantur commensationes inmoderate pro Dominica Quinquagesimæ, & duobus diebus Seqq[uentis]. Capituli. Denique: dist. 4. & quod ad euitandam occisionem vxoris permittatur maritus adulterari cum altera, c. 1. quos veri[us] 33. Q. 2. & similes. Neq; illud quod hoc modo permittitur, potest dici quòd aprobetur, c. meretricea 32. Q.4. cum aliud sit non punire & aliud approbare. Hucusque; Baldell. qui pro hac sententia citat Nauarr. Consil. De iudæis, n.2. lib. 5. TRAD. CAST. “En tercer lugar no parecen sin embargo pecar si, durante algún tiempo, para evitar mayor licencia en el pueblo no castigan a los representantes, ni a los espectadores de los histriones, porque el permiso que sólo se hace no castigando, pero no aprobando, es lícito, si tiene como causa que de una situación ilícita se consiga evitar un mal mayor y eso se llama permiso comparativo o tolerancia, según anota In c. omnis, dist. 3, y de lo cual hay muchos ejemplos en Derecho, como por ejemplo: que se permitan comilonas desmesuradas por el domingo de quincuagésima (fiesta de Pentecostés) y en los dos días siguientes. Finalmente, que para evitar la muerte de una esposa se le permita al marido cometer adulterio con otra y cosas semejantes. Y que se permita de este modo no puede decirse que se cometen pecado mortal cuando una cosa es no castigar y otra distinta aprobar. De este modo Baldello, que está a favor de esta opinión cita a Navarro en Consil. De iudæis, n.2. lib. 5”

¹⁰⁷⁹ En el original aparece “cierto” pero salvamos por “cierta” esta evidente carencia femenina en la concordancia. (Nota del autor.)

mayor mal, el cual si no las hubiera sucediera, luego no se pueden permitir.¹⁰⁸⁰La proposición segunda, o menor cuanto a la parte de que sean cosa mala se supone, porque son cosa torpe que de otra suerte no habría cuestión, &c. Cuanto a la parte de decir que no se evita mayor mal se ha de probar con el hecho.

Primeramente, para evitar cualquier daño que podría resultar a la república, es más que llano que no es medio único que las comedias sean torpes, ni el momento de representar los sea. Esto es cosa que de sí misma queda probada, porque para entretener al pueblo dos o tres horas vemos que no es menester sino un torneo, o unas cañas, unas lanzas, una mona, unos títeres, un baile por la maroma y otras cosas semejantes. Luego las comedias torpes, o torpemente representadas para este fin no son necesarias y por consiguiente no se pueden permitir.

[A]demás de esto, en las provincias que no hay tales comedias como Roma, Génova, Venecia, &c. (que es engaño pensar que las comedias de Italia son de peor calidad que las nuestras, porque allá no representan mujeres, yo me contentaría con que fuesen las de España sin mujeres, que sin duda, o las oyeran menos, o las dejarían presto, que señal sea esta déjolo a la piedad del lector) no se ven mayores pecados por la falta de ellas, luego aunque faltaran en España no se verían y buen argumento es *ab inductione*, como dice el lógico. En esta y en aquella tierra, &c. no hay comedias y no hay mayores pecados que en las que las hay, luego el haberlas no los evita.

¹⁰⁸⁰ Andrés Dávila entra en una importante cuestión: la posible evitación de otros males cuando el pueblo encuentra el esparcimiento en la comedia. DÁVILA y HEREDIA, Andrés, *Respuesta a la respuesta a una consulta...* op. cit., pág. 3. “Folio 28 dice: las comedias torpes son malas y no impiden otro mal. A que respondo. Las comedias que hoy se representan no son torpes, porque en ellas se tratan casos que se pueden ver en las historias, novelas, tragedias, diálogos y diferentes libros amatorios. Luego lo que es lícito y aprobado en prosa ¿por qué ha de ser escandaloso en verso? Las de capa y espada son de lances que antes avisan que enseñan y no hay razón para que el aviso sea reprehensible porque da a entender lo que es posible, es enseñar a los hombres a la desconfianza y es bueno. Luego no siendo torpes son convenientes, porque la ociosidad de los grandes pueblos es mucha y es conveniente que estén divertidas las horas del día, porque la ociosidad unida es una serpiente y la ociosidad en divertimento no es ociosidad y no hay peligro político y es reparable lo de Antonio Pérez. Los reyes deben buscar artífices a sus vasallos, porque cada uno busca el instrumento según la obra a que se inclina, considerando que no se cura un humor sin ayuda sin ayuda de los otros, ni se templan elementos sin ayuda de otro. Las fiestas públicas de lo cómico son útiles y necesarias, lo uno porque se va a ellas y no se busca otro instrumento, lo otro porque la destemplanza de los humores de los hombres hallándose divertidos no piensa[n] en otro elemento y se asegura la quietud con el regocijo. Con que queda respondido a todo lo dicho en este presupuesto.”

Sin esto, en las mismas tierras donde las hay no se oyen más pecados cuando no las hay, ni menos cuando [29] las hay, porque en las ciudades donde no las hay continuas como en Valencia, Xàtiva, Segorbe y otros lugares del reino donde nunca o raras veces las hay, no se ven, ni se hacen mayores delitos cuando faltan estas comedias. En Navarra no sólo [es que] no las hay, pero son castigados gravemente los comediantes si entran en ella. Y no por esto hay más pecados, luego no son permisibles.

Añádase a esto, que no evitan mayores males las comedias, sino que los causan porque cuando las hay dejan muchos oficiales de trabajar, los estudiantes de acudir a las lecciones, los niños aprenden canciones profanas que cada compañía trae nuevas, van cantando por las calles cosas lascivas y mezclando en ellas nombres de santos y de Dios que es pecado mortalmente y mezclando en ellas nombres de santos y de Dios que es pecado mortal como enseña ^(a) ¹⁰⁸¹ san Antonino, especialmente lo que tantas veces es digno especialmente de llorar el nombre santísimo de Jesús con los cantares lascivos, sirviéndose el demonio de este sagrado nombre a quien tiembla y se postra aunque no quiera, para que los cristianos no sólo no le guarden la debida reverencia y veneración pero se inciten a deshonestidad. ¡No me atrevo a escribirlo, oh, santo Dios!, y que paciencia es la vuestra! Con más veneración os nombró el demonio cuando se quejó Lucifer [sic]¹⁰⁸² de que le lançavade [arrojasen] de los cuerpos con vuestro imperio y no se lo consentistes. Muevense cuando hay comedias disensiones entre los padres y los hijos, entre los maridos y las mujeres, si el padre no quiere dejar ir a las hijas, o el marido a la mujer y finalmente hay un incentivo más a la lujuria que no la evita, sino que la enseña y la crece. Con esto se pueden hacer estas tres razones por vía de argumento. Primero, cuando no hay comedias, o donde no las hay, no hay mayores pecados, luego las comedias no los evitan. Segundo, cuando hay comedias, o donde las hay no menguan los pecados, luego no los evita. Tertio

¹⁰⁸¹ (a) “Antonin. P.2. Tit. 5. C. 1, § 8. Idem videtur dicendum de facientibus, vel cantantibus cantilenas plenas lasciujs, & multo magis quando ibi inmiscetur etiam nomina Dei, & sanctorum, quod pertinet ad notabilem irreuerentiam Dei, & sanctorum.” Antonino. P.2. Tit. 5. C. 1, § 8.” TRAD. CAST. Lo mismo parece decir Antonino respecto a los que hacen o cantan canciones llenas de lascivia y mucho más cuando allí se mezclan también los nombres de Dios y de los santos, porque conduce a una notable irreverencia a Dios y a los santos.”

¹⁰⁸² Alude al capítulo 4 del evangelio según San Lucas. En la versión de 1683 de este Sermón de las Comedias, que también seguimos para confrontar dudas, el editor corrige esta palabra [luce_4] seguida de un truncamiento, que no supimos desarrollar en primera instancia y que se corresponde por Lucae 4. (Nota del autor)

cuando o donde [30] hay comedias torpes, crecen los pecados y males de la república luego no se deben permitir.

Solo podría decir alguno, que en aquellas dos horas que dura la comedia, ni el jugador está en las casas de juego ni los amancebados en las casas de los mujeres y así evitan mayores daños. Esto fácilmente se desvanece, porque en cuanto a la primera parte de los jugadores, no sé yo si vendrán ellos y los que tienen casas de juegos en confesar que aquello es pecado mortal y mayor que las comedias y no siéndolo no se evitaría mayor daño. Demás que para que jugar dos horas sea pecado mortal son menester muchas mayores circunstancias, que para que lo sea estar dos horas oyendo una fábula amorosa, con bailes, dichos torpes y deshonestos.

Además, que el juego no se evita, porque como advirtió bien el padre Hurtado, aquellas dos horas del día se suplen con dos y cuatro de la noche que quizás si no tuvieran aquella intermisión [interrupción] no las jugaran, sino que cansados del día se dejaran del juego a la noche. Sin esto los jugadores tahúres, o que tienen su vivienda de aquello no dejan de jugar por las comedias, ni aún aquellas horas sino conforme están picados, o tienen necesidad. Ultra de esto, las horas de las comedias no son las más frecuentes del juego ilícito en que se peligra perder mucho, como carteta, pintas, vueltos, &c. porque estos juegos de dejan de propósito para la noche, jugando todo el día juegos lícitos de entretenimiento, o juegos que llaman de nueve naipes y así pocos, o ningunos daños se evitan del juego con las comedias. Y es cosa bien digna de ponderación que estando prohibidas y prohibiéndose cada año por público edicto las casas de juego y tablajerías¹⁰⁸³ con pena de excomunión mayor, quieren decir pue[s] es lícito tenerlas y cuando han de defender las comedias no se [31] les da nada de confesar que son mayor pecado que las comedias y que estas aunque sean lascivas se han de permitir por entrar al daño de dos horas solas.

¹⁰⁸³ Alude Crespí a los tablajes, que son garitos de juego de mala nota, con grave riesgo de sufrir asaltos. Los tahúres se ofrecen a los incautos en improvisados garitos con tablonos de madera en cualquier recoveco. En una segunda acepción la RAE entiende por tablajería a la ganancia obtenida por apostadores fulleros producto de los juegos de naipes. (Nota del autor)

Cuanto al punto de los amancebados, bien claramente se verá que poco subsistente es lo que se dice, porque se deben distinguir diferentes géneros de amancebados. El primero de las mujeres que son recatadas como casadas, o en opinión de doncellas, con padre, madre y hermanos y que no se pueden ver a todas horas con los galanes. El segundo, de gente libre y que públicamente pueden ver y entrar sus galanes en su casa. Hablando de estos segundos claro está que las comedias no les evita el verse y tratarse más, porque aquellas horas no son las que suelen estar juntos, pues como dueños de casa salen a las horas de negocio o paseo, o a la fiesta que suele ser [en] aquellas horas, aunque no haya comedias y las mujeres, por malas que sean, no quieren estar tan sujetas al galán, ni los quieren tener siempre en casa; antes bien, cuando hay comedias con ocasión de acudir a ellas aún [en] aquellas horas se ven, porque el galán tiene más cuidado y celos si van a la comedia y la acompaña, la espera al bajar, y dentro la está mirando y hacen pasto de lo que en la comedia se representó para la conversación lasciva después y así más ocasión les dan las comedias que les quitan.

Y no sé cómo se puede negar que es mayor incentivo para la lujuria y causa de mayores pecados lo que se usa en los teatros, porque si se ha de decir lo que pasa con verdad, ¿Qué es el pagarse más [en] las primera sillas de donde, como dije, se ven menos las caras que los pies de las representantas? ¿Qué es el abuso de los vestuarios mientras las comediantas se alían? ¿Qué es el estarse desde la una hasta que se comienza la comedia galanteando la gente moza y haciendo señas a las mujeres desde [32] los balcones. ¿Qué son los patios para mujeres con que se atrae a la gente? Qué es el insolente modo de reconocerlas al salir de la comedia haciéndose dos murallas de gente curiosa, o por mejor decir lasciva, que con palabras y con acciones provocan a cuantas salen? ¿Esto es evitar mayores males o un continuo fomento de la sensualidad? Y como dijo Tertuliano de los teatros: *privatum consistorium impuditiæ*,¹⁰⁸⁴ particular consistorio (público dijera yo) de la deshonestidad.

Hablando de los primeros, no sólo no les quitan las comedias la ocasión, sino que se las dan mayor, porque la hija mala deja ir a su madre a la comedia, y

¹⁰⁸⁴ “Consistorio privado de la honestidad” (según Tertuliano)

finge que no puede ir y entretanto tiene al galán en casa. Lo mismo la mujer si van [con] el marido, y si no van, ella finge que quiere ir y en lugar de ir a la comedia se van a casa del galán, o al puesto donde suelen verse (pluguiera¹⁰⁸⁵ a Dios [si] esto fuese mentira) con que las comedias que se defendían por evitar estos daños se debieran condenar por sólo esto como causa de mayores. Y no dejaré de poner aquellas palabras del padre Alonso de Mendoza de la orden de san Agustín, que probando largamente que las comedias sino son torpes no son pecado mortal *secundum se*, doctrina cierta y llana, y diciendo que las de sus tiempos no eran torpes, dice con todo esto, que se habían de desterrar de las repúblicas porque no evitan mayores males, sino que los causan. Y si este autor que parecía que escribía para defenderlas dice esto de las que juzga él que no son torpes que ~~debería~~ [sic] [debería] decir si supiera que lo eran.^(a) ¹⁰⁸⁶ Sus palabras son estas: *Después de haber probado con harta distinción y apurado con diligente examen en que forma son lícitas las comedias, quedaba por examinar si son necesarias o útiles a las repúblicas. Y de verdad, si mi parecer vale algo, juzgo que de ninguna manera lo son y que hay muchas causas para que los príncipes y magistrados [33] las acabaran de raíz, porque ninguna utilidad y muchos daños causan a quienes asisten a ellas.* Este doctor no habla de las comedias de los gentiles de las de sus tiempos, habla cuando sin duda carecían de la circunstancia de los bailes y entremeses lascivos, como de lo que dice se colige, después de haber dicho que no torpes las de sus tiempos, dice que son causa de graves daños, estupro y otros inconvenientes, por lo cuales fuera justo que las desterraran los magistrados. Este autor es el que más se suele citar en favor de las comedias de nuestros tiempos. Y cierto que los que le [lo] alegan, o se contentan

¹⁰⁸⁵ Pluguiera o pluguiese es una infrecuente declinación del verbo *placere*. Se entiende por el contexto que se trataría de agradar a Dios. La forma verbal empleada por Crespi es el pretérito imperfecto de subjuntivo una forma en desuso que mantenemos por su carga retórica. (Nota del autor.)

¹⁰⁸⁶ “Alphons. Mendo. Quæst. 9 Scholast. Postquam autem fati distinctè, & enucleate, vt arbitror examinatum pariter & diffinitum an nobis est, qua ratione prædicti ludi scænici liciti sint, id est non sint peccata mortalia; examinandum, & diffiniendum restabat, an sint reipublicæ necessarij: & quidem si mea sententia aliquod authoritatis pondus habet, existimo minimè esse necesarios, ac pro inde plurimas subesse causas, vt eos principes, & magistratus funditus ^{dissiparent}, & euerterent; nihil enim utilitatis, & plurimum afferunt spectantibus nocuenti, &c. Alfonso de Mendoza. Quæst. 9. Scholast.” TRAD. CAST. “Después que ha sido examinado por nosotros con suficiente distinción y claridad según pienso, y de la misma manera ha sido definido por qué razón no son lícitos los juegos escénicos, quedaba por examinar y definir si son necesarios para las repúblicas. Y ciertamente, si mi opinión tiene algún peso de autoridad, estimo que no son necesarios en absoluto y que subyacen en ellas muchísimos motivos para que los príncipes y magistrados las hagan desaparecer y las aparten, pues no aportan a los que las contemplan ninguna utilidad y muchísimo perjuicio.”

con no leer todo lo que dice, o si leyéndole no les embaraza esto para dejar de citarle en favor de que las comedias evitan mayores daños, se resuelven a negarle la autoridad. Convengamos en seguir a Mendoza; no disputemos sin son torpes, o no, aunque no lo sean, destiérrense, porque no son útiles sino dañosas a las repúblicas. Quien sigue a Mendoza (como digno de ser seguido por su autoridad) como se cansa tan presto que le [lo] deja al segundo paso.

CUARTO PUNTO

Si es lícito concurrir a las comedias

Queda el cuarto punto que es el que más se puede ventilar, el que quizás ha causado la equivocación del decir generalmente que las comedias son lícitas, porque oyendo decir que los que las ven sino tiene peligro no pecan, han sacado: luego ellas son lícitas, pero como advertí al principio, diferentísima cosa es ser una cosa lícita y no ser lícito el verla y si hay peligro, como en el uso del matrimonio, se ve claro que en los casados es lícito y no sería lícito verle y lícito es permitir la casa pública y no es lícito ir a [34] ella. Al contrario no es lícita entre los casados la torpeza y puede ser lícito verla como no haya peligro, de forma que aunque fuese probable que es lícito verlas, no sería probable por sólo esto que es lícito componerlas y representarlas.

Para decidir este punto es menester volver a la memoria el cuarto presupuesto, que en estas comedias se representan cosas torpes y el modo de representarlas es torpe y que la opinión probable que en favor de las comedias y de concurrir a ellas se cita es, aun suponiendo y dando por llano que lo que se representa es cosa torpe y que el modo de representarlas es torpe como se verá de las palabras de todos los autores de donde se ha sacado esta doctrina que la trae Diana ^(a)¹⁰⁸⁷ 2. Part[e]., tratado 17., resoluc[ión] 35 apud., me fol[io]. 114 y son

¹⁰⁸⁷(a) “Diana 2. Part. Tra. XVII. Miscel. Res. 35. Si audiantur ob solam vanam curiositatem absque periculo probabili lapsus, etiam si res turpes repræsententur, & modus repræsentandi sit turpis, ego puto non esse peccatum mortale. Ita Bonacina, & Schilante, Sanchez, de matrim. Lib. 6, disp. 47. Mendocça, q. 9. Positiua, n. II. Fol. 607. Rodrig. In sum. Tom. 3. Cap. 71. Num. I. Ioannes Salas, in I. 2 Tom. 2 Tract. XIII. Disp. 6. Sect. 24. Num. 165. Lorca in I. 2 Tom. 2. Disp. 28. De Peccat. Memb. 3. § Ex dictis in fine, ubi ait excusari posse qui adiunt, comædias, vel legunt libros in quibus res turpes, & facinora repræsentant: si enim delectatio sistat in repræsentatione ipsa, & non procedat ad rem repræsentatam, & ab sit periculum consensus in actus ipsos, non est peccatum mortale. Sic ille, & Azorius part. 3 lib. 5 cap. 27 quaest. 2.” TRAD. CAST. Diana 2. Tratado. XVII.

estas: *Si se oyen las comedias por sola vana curiosidad, sin probable peligro de caída, aunque se representen cosas torpes, juzgo que no es pecado mortal el concurrir a ellas y esto aún en los clérigos y sacerdotes, así lo sienten Sánchez, Bonacina, Mendoza, Rodríguez y Salas &c.*

No parece que se puede decir más ni más claro y que sería negar la probabilidad de esta sentencia con tantos doctores como cita Diana. Sin embargo de esto, queda salva y [e] ilesa la autoridad de tantos doctores y la verdad de la doctrina de la referida resolución con su debida inteligencia y distinción, juzgo que según doctrina de los mismos y [en] especial del mismo Diana, no queda rastro de vida de que es pecado mortal acudir a las comedias representándose cosas torpes y siendo el modo de representarlas torpe, que es en el sentido que hablan estos doctores y así para hacer lícita la asistencia de las comedias no hay que negar que son torpes, pues lo suponen los doctores que de ello hablan, o no hay que citarlos para la defensa de las comedias que [35] sino son torpes no hablaron de ellas los referidos autores, suponiendo que no hay que dudar porque la resolución de Diana y las palabras de los doctores que cita se deben entender *circa subiecta materia* ¹⁰⁸⁸ y hablan condicionalmente sino tienen peligro que es condición limitativa.

Y para más clara inteligencia de todo lo que se puede ofrecer en este punto se deben distinguir diferentes personas que concurren a las comedias. Las primeras son las que conducen los comediantes a la ciudad pagándoles, y concertándoles para que vengan. Las segundas son las que concurren teniendo moral peligro de caída. Las terceras las que concurren a verlas sin peligro moral de caída.

Miscelánea. Resolución. 35: Si se oyen sólo por vana curiosidad y apartado de un peligro probable, aunque se representen cosas torpes y el modo de representarlas sea torpe yo considero que no es pecado mortal. Así Bonacina, & Schilante, Sánchez, Sobre el matrimonio. Libro. 6, disputa. 47. Mendoza, cuestión. 9. Positiva, número II. Folio. 607. Rodríguez. In sum. Tom. 3. Cap. 71. Núm. I. Ioannes Salas, in I. 2 Tom. 2. Tratado. XIII. Disputa. 6. Sección 24. Numero. 165. Lorca in I. 2 Tom. 2. Disp. 28. Sobre el pecado. Memb. 3. §. Trad. Cast. De los dichos, en fin, cuando dice que pueden ser excusados los que oyen comedias o leen libros en los cuales se representan cosas torpes y crímenes: en efecto, si el placer consiste en la propia representación y no pasa al asunto representado y se aleja el peligro de acuerdo con los propios actos no es pecado mortal. Así aquel & Azorius parte 3 libro. 5 cap. 27 cuestión. 2

¹⁰⁸⁸ “Acerca de las materia tratada” La cursiva es nuestra. Crespi, o la propia imprenta, olvidan distinguir el tratamiento gráfico en bastardilla de este aforismo latino. (Nota del autor)

En orden a los primeros, no hablan palabra los doctores citados, ni he visto autor que trate el caso *in terminis*, ni las palabras de Diana lo pueden comprender,¹⁰⁸⁹ porque sólo habla de los que las miran y el título de la resolución es: *si es lícito ver las comedias*. Con que en esta parte ya no tiene probabilidad por autoridad extrínseca de estos doctores.

Mirando pues la acción de suyo, conducir comediantes que representan comedias y hacen pacto con ellos que han de hacer tantas representaciones, poniendo pena sino cumple el contrato, como se usa &c. Es tan llano que es pecado mortal, que lo contrario sería temeridad decirlo, la razón es clara. Nadie puede pagar, rogar, instar y aconsejar a uno que haga una acción torpe. El representar las comedias es en los comediantes una acción torpe y mala y pecado mortal, como queda probado, luego el pagar concertar, &c., es pecado mortal.

Confirmase esto: los que pagan, ruegan y aconsejan que uno mate a otro, que hurte, que no oiga misa, pecan, luego sin duda alguna, también los que [36] pagan, aconsejan o conciertan que venga un comediante a representar siendo lo que representan cosa torpe, como sería también pecado concertar una mujer ramera para que venga a un lugar, sabiendo que ha de vivir de ofender a Dios, pues aunque en las repúblicas se permiten estas mujeres, pero no se conciertan y es notorio el mayor pecado que evitan. Por eso se permiten las casas públicas y hay fuero de que estén todas allí para que esté limpia de ellas la ciudad y no se inficionen¹⁰⁹⁰ los vecindados y aprendan a ser malas las que no lo son, ojalá esto se observara y no se permitiera que toda la ciudad sirviera de lo que solo una cosa había de servir.

Ni puede ser lícita esta acción el ser en favor de los hospitales este concierto, porque como advierte bien Hurtado, este es argumento de Judas,

¹⁰⁸⁹ Del lat. *comprehendere*. En el texto original persiste el infinitivo “comprehender” como su traducción castellana. El vocablo, aunque todavía reconocido, está en desuso en castellano, tal como admite el último diccionario de la RAE. Lo normalizamos con el verbo comprender, que aquí tiene un sentido de contener o de integrar un concepto. (Nota del autor)

¹⁰⁹⁰ Inficionar es un verbo transitivo poco usado, hoy ha caído en desuso, aunque la RAE lo mantiene en su diccionario. La acepción correcta en nuestro caso es infectar: para que no se infecten los vecinos por la práctica de la prostitución en la casa pública. Al menos en la ciudad de Valencia durante toda la Edad Media la “casa pública” y buena parte de la Edad Moderna está bajo estricto control médico, en un recinto tapiado, con guardia municipal, un retén para depositar las armas de fuego, espadas y dagas, y vetado su acceso a mujeres honestas y niños.

*poterat enim unguentum istud, &c.*¹⁰⁹¹ quiso impedir el culto verdadero a Cristo a título del socorro de los pobres. Esta malicia llevaba escondida aquella paliada piedad. No se puede pecar por remediar a un pobre, ni la más leve mentira se puede decir por redimir a un inocente, doctrina es común, llana y asentada de toda teología. Luego ni por socorrer a los hospitales se pueden concertar que vengan comediantes a representar, siendo torpe y provocativo a lujuria, aunque como dice el padre Ribera, tratado 20, citado, tiene especie de sacrilegio a título de hospitales sustentar estas comedias, como ni se podría por remediarlos, concertar mujeres ruines con tal que diesen al hospital un tanto y puntualmente es esto lo que se hace convidando que vengan mujeres a representar y escogiendo las que puedan ocasionar la pérdida de las buenas costumbres y de las haciendas, que no será una sola la que en Valencia se habrá perdido por ellas.

[37] Ni porque dice santo Tomás que algunos dan limosna de lo que ganan, califica el santo la acción de representar, aunque lo que se representa o el modo sea torpe, porque santo Tomás habla de los que *non utuntur turpibus verbis, vel factis*, y nunca pudo calificarse lo malo porque se dé limosna de lo que de ello se saca, como no excusa a la ramera ni al asesino del pecado, ni al que lo permitiere la limosna que da de lo que pecando ganó. Y si se dijese, que aunque fuese pecado, sólo por sacarse de ello limosna sin otra causa se debía permitir, no sé cómo se podría escapar de censura esta doctrina y sería pervertir heréticamente la inteligencia de la sagrada escritura, si los lugares en que dice que la limosna deshace y extingue el pecado se entendiesen, en este sentido, aprobando la permisión o comisión de los pecados. Harta desdicha es que se use de la escritura sagrada para dar, no solo excusa, sino autoridad al vicio, pues llega a dársele título de piedad lo que había de llamarse sacrilegio, como dijo el padre Rivera y ^(a) ¹⁰⁹²

¹⁰⁹¹ “Pues este ese unguento podía, &c.” La cita se recoge textualmente en la edición del Evangelio según San Marcos, conocida como la Nova Vulgata. Vid. web corporativa de la Iglesia católica, http://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/novavulgata_nt_evangelium_marcum_it.html#14 Evangelium Secundum Marcus: [14, 4-5]: 4 “*Erant autem quidam indigne ferentes intra semetipsos: Ut quid perditio ista unguenti facta est?* 5 *Poterat enim unguentum istud veniri plus quam trecentis denariis et dari pauperibus. Et fremebant in eam*”

¹⁰⁹² (a) “*Ciprian. Lib. De Spec. Non de sunt vitiorum asertores blandi & indulgentes patroni qui præstant vitij autoritatem, & quod est deterius, censuram scripturarum coelestium in ad votationem criminum conuertunt quasi sicut innocens spectaculorum ad remissionem animi appetatur voluptas: nameo vsque enervatus est ecclesiasticæ dignitatis vigor, & ita omni langore vitiorum præcipitatur in peius, vt iam non vicij excusatio sed autoritas detur.*” Trad. Cast. *San Cipriano. Libro. Sobre los espectáculos*. No faltan defensores blandos de los vicios e indulgentes patrones que prefieren la autoridad a los vicios, y lo que es peor, cambien la censura de las

pondera gravísimamente lastimado de este abuso San Cipriano: *Tan enervado* (dice) *está el vigor de la observancia eclesiástica que se llega a dar al vicio autoridad, apoyando los teatros con textos de sagradas letras.* Y claro está que San Cipriano no hablaba de los gentiles, que estas no había quien las calificase con escritura, sino de las [comedias] de los cristianos que no serían tan torpes, que fuese más que por modo de representación lo que allí se hacía. De estas dice que son vicio y que da autoridad al vicio con la escritura quien las defiende con ella.

En orden a las segundas personas no hay que probar, porque todos los doctores a una vez suponen que es pecado mortal, pues poniendo la condición que no es pecado cuando no hay peligro, suponen que cuando le [lo] hay es pecado mortal, como consta de las [38] palabras de la resolución de Diana que, como dice y es verdad, son copiadas a la letra de Sánchez y Bonacina y es doctrina de *Santo Tomás*^(a) ¹⁰⁹³ *in 4., dist. 16., y en la 2.2. quæst., 161, de curiosit., artic. 2, ad secundum*, donde dice que el ver los espectáculos o comedias se hace vicioso en cuanto el hombre por ellas se inclina a los vicios de la deshonestidad y crueldad.

En respecto del tercer género de personas sin peligro de ser provocados por la vista de la representación de cosas torpes, que es de las que habla Diana en la referida resolución, parece que se supone lo que se había de probar y es: que de ver cosas torpes y deshonestas hay quien no tenga peligro, cosa verdaderamente difícil, estar junto al fuego y no sentir el calor. Y así, cautamente pusieron aquella condición, si no hay peligro, que más denota que regularmente le [lo] hay, doctrina que podía haberse visto en la acción más deshonestas, porque si no hay peligro bien la podía uno mirar.

escrituras celestes hacia la advocación de los crímenes, como si una voluntad inocente de los espectáculos se dirigiera hacia el desahogo del alma. En efecto, por ello el vigor de la dignidad eclesiástica se debilita y así por la extensión de los vicios se precipita hacia lo peor, de tal modo, que no sólo se entrega a la excusa de los vicios, sino que se pierde la autoridad.

¹⁰⁹³ (a) «Inspectio spectaculorum vitiosa redditur in quantum per hoc homo sit pronus ad vitia, vel lasciviæ, vel crudelitatis per ea quæ ibi repræsentantur unde Chrysostomus dicit, quod adulteros in uerecundos constituerunt tales inspectiones.» TRAD. CAST. “La contemplación de los espectáculos se hace viciosa en cuanto por ella el hombre se hace tendente a los vicios, o de lascivia o de crueldad, por las cosas que allí se representan, por lo que Crisóstomo dice que tales contemplaciones determinan a los adúlteros impudentes.”

Y así, solo quisiera de paso advertir, que no se ha de creer fácilmente que no hay peligro, porque si las cosas que se representan se supone que son torpes, ya de suyo son provocativas, como lo advierte el cardenal *Cayetano*, *art. 2., de la quest. 167*, donde dice estas gravísimas palabras ^{(b)1094} que las copiaré aquí todas para que se vea el pío sentir de este grave doctor en esta materia: *En las comedias concurren muchas cosas. La representación, y eso en si no es pecado, porque la representación naturalmente deleita el ánimo, como dijo Aristóteles. Las cosas representadas y estas según la calidad de cada una se deben juzgar, porque si se representan cosas lujuriosas y crueles contradicen a las buenas costumbres, porque son de su naturaleza inductivas al vicio como dice San Crisóstomo, como al revés si se representan [39] cosas pías y divinas, se conforman con las virtudes de piedad y religión. Y porque comúnmente los que asisten a los espectáculos asisten por el deleite, si se representan cosas indecentes, no se deben excusar de pecado, aunque sea así que solo reciban deleite de la representación y no de la cosa representada. Y la razón es porque, por lo menos,*

¹⁰⁹⁴ “Caiet. Respon: ad 2. Circa inspectionem spectaculorum aduertentum est quòd concurrunt ibi multa scilicet repræsentatio ipsa & quo ad hoc non est peccatum quia naturaliter animum delectat repræsentatio & Arist. dixit: res repræsentatæ, & quo ad hoc iuxta earum qualitatem sunt iudicandæ; nam si repræsentantur luxuriosa, & crudelia bonis moribus aduersantur, quia inductiua sunt ex natura sua ad vitia, vt Chrissostomus in litera dicit: sicut è contra si repræsentantur pia, aut diuina consonant pietatis, aut religionis virtutibus. Et communiter qui in tersunt huius modi spectaculis, delectationis causa ad sunt, ideo si indecentia sunt quae repræsentantur non excusantur à peccato videntes dato quòd in veritate sola eos repræsentatio delectare; & ratio est, quia saltem dant exteriori actu operam rei illicitæ scilicet delectabili præsentia de indecentibus præsentia si quidem illa exterior suapte natura communiter sit ad delectandum animum non de sola representatione, sed de repræsentatis, vc patet. Præter hoc grauius peccant viri graues ratione scandali, & mali exempli, grauissimè autem clerici, religiosi, Sacerdotes aut Pontifices in hoc delinquent; & licet ad indecentia spectacula præcognita nul uitatus ire; si tamem future indecentiè nescius se ibi in venerit, nec exire posset, im[i]tetur Alipium, clauidendo oculos, & se ipsum seruet, & quantum in se est, alios hoc facto moneat.”
 TRAD CAST. “Cayetano. Respuesta segunda. Respecto a la contemplación de los espectáculos hay que advertir que concurren allí muchas cosas, como la propia representación, que en sí misma no es pecado, porque la representación deleita naturalmente el ánimo, como dijo Aristóteles: las cosas representadas de las que hay que juzgar su calidad según la de cada una, pues si se representan cosas lujuriosas y crueles que se enfrentan a las buenas costumbres, porque inducen por su propia naturaleza a los vicios. Como dice Crisóstomo en su carta: por el contrario, si se representan cosas pías o divinas están de acuerdo con las virtudes de la piedad o de la religión. Y en general, los que están presentes en espectáculos de esta categoría, están presentes por el placer, pero si son cosas indecentes las que se representan no son excusados de pecado los que las ven, dado que en verdad no sólo es la representación lo que deleitaría a estos, y la razón es que por lo menos dan importancia en un acto público a un asunto ilícito como a la presencia deleitable de cosas indecentes; aquella presencia exterior por su propia naturaleza lleva normalmente a deleitar el ánimo, no sólo por su representación, sino por las cosas representadas, según es manifiesto. A causa de esto, los varones pecan más gravemente por razón de escándalo y de mal ejemplo y gravísimamente los clérigos, los religiosos, los sacerdotes o los pontífices delinquieron en esto. Y conviene que nadie precavido vaya a espectáculos indecentes conocidos de antemano, pero si encontrara allí sin saberlo y no pudiese salir, que imite a Alipio, cerrando los ojos y se mantenga a sí mismo y advierta a los otros con este hecho.”

con aquella acción exterior se entretienen en cosa ilícita, pero regularmente se asiste no solo por el gusto de la representación, sino por el de la cosa representada, como es notorio. [A]demás de esto, más gravemente pecan las personas graves por el escándalo y mal ejemplo, los clérigos, religiosos, sacerdotes, y obispos gravísimamente delinquirían en esto si asistiesen. Y aunque a espectáculos indecentes nadie aunque convidado debe ir sabiendo que lo son, pero el que fuese sin saberlo y no pudiese salir, [sic]¹⁰⁹⁵ [debería] evitar al ejemplo de Alipio, cerrando los ojos para guardarse así y amonestar a los demás con su ejemplo.

Con estas palabras declara Cayetano que hay peligro cuando se representan cosas torpes, porque son de su naturaleza provocativas, que el asistir a estas cosas, aunque sea sin [el] peligro de moverse de las cosas representadas, sino de sola la representación, es pecado grave en todos y más grave en las personas graves y gravísimo en eclesiásticos, seculares y regulares. Y que, el que fue sin saber que eran torpes no pudiéndose salir, [sic]¹⁰⁹⁶ [debería] imitar a Alipio para no peligrar en ellas.

¡Oh, afrenta de los cristianos! Tampoco faltan gentiles que nos corran y con que Dios nos confundirá y argüirá el día de juicio. De la autoridad de Catón celebra Valerio Máximo que asistiendo a los juegos florales no se atrevió el pueblo a pedir a los farsantes una acción poco honesta y que sabiéndolo Catón se salió del teatro. Gran respeto tuvieron a la majestad [40] de Catón los gentiles, mayor la deben los cristianos a Dios y no permitir que en comedias a lo divino no se mezclen graciosidades a lo profano y que un hombre ruin y una mujer ramera representen a Cristo y a la virgen purísima, que es más que desnudarse los mimos en presencia de Catón y más que representar a Júpiter y a Minerva, cosa que condena Tertuliano^{(a)1097} la permitiesen los gentiles porque era irrisión de la majestad de sus dioses: *la imagen de vuestro Dios viste una cabeza ignominiosa,*

¹⁰⁹⁵ En el original aparece “debría”, que corregimos por “debería”. (Nota del autor)

¹⁰⁹⁶ El error se repite, pero esta vez en el original dice “deuría”, que corregimos por debería. (Nota del autor)

¹⁰⁹⁷ “Tertul. Lib. Apolog. Cap. 15. Quid quòd imago Dei vestri ignominio sissi mun caput, & famosum vestit? Quod corpus impurum; & ad istam artem effeminatione productum Mineruam aliquam, vel Herculem representat? Non ne violantur maiestas, & diuinitas cónstupratur est laudantibus vobis?” Debemos señalar nuestra conformidad con la traducción de Crespí de esta cita de Tertuliano, que incluye en el cuerpo principal del texto (Nota del autor).

un cuerpo impuro y afectadamente afeminado representa a Hércules y a Minerva. ¡Con esto no queda ultrajada la majestad y la divinidad deshonestada aplaudiéndolo vosotros! ¡No es más Cristo y la virgen que Júpiter y Minerva! ¿Aquello no era decente a la majestad de los ídolos y lo serán a la de Cristo su madre? ¿La presencia de Catón pudiera impedir aquel espectáculo y no lo ha de poder la cristiandad? Pues como dice Valerio se fue: *Ne pr[æ]sentia [sic] sua spectaculi: consuetudinem impediret.*¹⁰⁹⁸ Con ninguna acción pudo condenarle más y con razón debía ser castigado el pueblo, que tuvo tanto respeto a su príncipe para no osar pedir aquella acción y no se le tuvo para seguirle. El ejemplo del príncipe es el que más enseña, el que más mueve y no pudiera Catón condenar aquella acción quedándose a verla, ni condenarla más que saliéndose y no le [lo] celebraron como debían los vasallos no siguiéndole más que con aplausos. Cualquier cristiano por serlo, tiene más obligación de seguir a Cristo y es cierto que desdice de Cristo la asistencia a las comedias y que como dice gravemente San Agustín ^(b)¹⁰⁹⁹ desmiente el ser del cristiano quien unas veces está en la Iglesia orando y otras en el teatro riendo con los farsantes.

La experiencia de todos los que se han desengañado es confesar ahora que tenían peligro y lo negaban [41] entonces pensando que no era peligro lo que era hábito y vicio connaturalizado. Y es digna de toda ponderación la astucia del demonio en esta parte, porque a los que tiene engañados, para que le defiendan las comedias, los hace celosos del honor del prójimo y que digan a los experimentados que no es justo maliciar de los otros, lo que ellos en sí sentían que no deben hacer a los demás tan malos como a sí mismos. Y porque ellos cuando iban pecaban, y tenían peligro, no han de juzgar [que] pecaran los que ahora van.

¹⁰⁹⁸ “Valerius maximus. 2.10.8 [Catone] ludos florales, quos Messius aedilis faciebat, spectante populus ut mimae nudaentur

¹⁰⁹⁹ (b) “August. Lib. 4. De symbol. Ad Cathec. C. 1. Deprehenderis enim, & detegeris Christianè, quando aliud agis, & aliud profiteris, fidelis in nomine aliud demónstrans, in opera non tenens promissionis, tuæ fidem, modò ingrediens ad Ecclesiam orationis fundere: post modicum in spectaculis cum histrionibus impudicem clamare, quod tibi cum propis diaboli, quibus renuntiasti?” TRAD. CAST. San Agustín. Libro 4. De Symbol. Ad. Cathec. Capítulo 1. En efecto serás descubierto y puesto en evidencia, en términos cristianos, cuando haces una cosa y dices otra, fiel de palabra y demostrando lo contrario, no manteniendo en tu obrar la fe de tu promesa, entrando en la Iglesia sólo para proferir oraciones y poco después en los espectáculos para aclamar a los histriones impudicamente, a lo que tú renunciaste juntamente con las pompas del diablo.

¡Oh, gran celo del honor del prójimo! ¡Que es posible que se atribuya a calumnia lo que es conocida experiencia! Y que se quiera defender la malicia con la capa de la inocencia. Y es bien rara cosa que la santa Iglesia anda tan cuidadosa en evitar estos peligros que, con edictos públicos y breves, previene los más remotos de este daño en los lugares más sagrados, y en la misma administración del Sacramento de la confesión, donde van las almas por remedio, y en donde el confesor representa a Cristo. Y cuando se representa la profanidad, los amores, &c. no se ha de prevenir y se ha de decir lo que hay.

Los siervos de Dios que ha[ce] muchos años que están libres de esta peste, tiemblan de ver una mujer y los que viven dando pasto a sus apetitos dicen que es malicia decir que peligran ellos entre las acciones torpes. Sucedióle a un ermitaño que buscando a uno que se había salido del desierto, dejando la vida solitaria que había emprendido le halló en una taberna bebiendo y acabando de beber le oyó decir: bendita sea la paz del alma. Y el santo viejo levantando al cielo los ojos dijo: bendito sea Dios, tantos años ha[ce] que estoy en el desierto y no he podido llegar a la paz interior, y este dice que la halló en la taberna. San [42] Jerónimo, San Agustín, San Bernardo y todos los santos dicen que le [lo] deben temer los ángeles del cielo para estar seguros de los demonios, y estos dicen, que están seguros de los malos pensamientos entre los bailes profanos y las farsantas deshonestas y descompuestas.

Pero para apurar la cuestión, supongamos que hay personas que no tienen peligro de ser movidas en la comedia. Para averiguar este último punto, que es donde a mi parecer pueda haber nacido la equivocación de decir absolutamente que las comedias son lícitas, aunque se representen en ellas cosas torpes, pues hay autores que dicen que el verlas es lícito, aunque las cosas y el modo de representarlas sea torpe. Se debe advertir, que de dos maneras puede pecar el que va a ver o asiste a una cosa torpe, la primera porque reconoce peligro de caer si la ve y es pecado propiamente contra [la] castidad. La segunda, por ser causa de que se haga la cosa torpe y de la cual aunque él no tiene peligro, es cierto moralmente que otro le [lo] tiene, que viene a ser pecado propiamente contra caridad aunque podría reducirse y ser contra castidad, porque como sienten muchos, los pecados

de escándalo se reducen al mismo vicio, a quien se opone la virtud contra quien[es] provocan. Esto supuesto.

Digo, que aunque estos no pequen por la parte del peligro, pues no se exponen a pecar mortalmente, pecan porque concurren a la comedia pagando a los comediantes que [sic] [representan]¹¹⁰⁰ cosas torpes y así son causa de que ellos representen, y no hay opinión de doctor alguno, que haya escrito en contrario. Porque cuando mucho hay [dicho] quien escucha al que llega después que está cumplido el número de los que bastan, para que los comediantes queden pagados. Y para que conste que el padre Diana en la resolución arriba citada [43] y los demás autores con él, sólo excusan a los que las ven sin peligro del primer pecado, y no del segundo, oigamos a lo que dice en la quinta parte, trat. 13, resol. 81. Que parece que si supiera esto, no pudiera prevenir mejor la equivocación que con su doctrina de la resolución 35, [que] de la segunda parte podía ocasionar. El título de ella es, si los que van a las comedias, aunque por la parte del peligro no pequen pecarán por pagar a los comediantes, que como supongo, pecan mortalmente representando cosas torpes y viviendo de esta arte, y refiriendo lo que dijo en la resolución 35 citada, responde, que aunque no pequen cuanto al peligro, pecan mortalmente todos los que van a las comedias sin excep[tu]ar [sic] ninguno, porque pagan a los comediantes y los vienen a sustentar con su dinero, aunque Baldelló quiere excusar al que llega de los últimos, pero con doctrina de Diana y de todos los teólogos probaré que ni aun los que llegan últimos se pueden excusar de pecado mortal.

Pruebo pues, que pecan mortalmente los que dan dinero a los comediantes (de que hablamos) porque representen. Primeramente por autoridad de san Agustín citada por santo Tomás: *Histrionibus dare pecunian immane vitium est*. “Dar dinero a los representantes es grave delito”. Arguyo así: por grave pecado, entre los teólogos, se entiende el pecado mortal, y así los doctores, cuando dicen que uno peca mortalmente suelen usar de este término, es grave delito, peca gravemente. San Agustín dice que es grave delito dar dinero a los comediantes, luego es pecado mortal.

¹¹⁰⁰ En la edición de 1649 dice “repesantan”

Y que este sea el sentir de san Agustín lo dice expresamente el glorioso padre de la teología, 2.2.q. 167, artic. 2. (cuya autoridad y doctrina sola es bastante muchas veces para hacer improbable la que se le opone claramente) que se vale de esta autoridad para [44] probar que es pecado mortal dar dinero a los comediantes, y porque las palabras del santo son tan claras que han de menester interpretación las traslado aquí: *si qui autem superfleue` sua in tales consumunt, veletiam sustentant illos histriones, qui illicitis ludis vtuntur pecant, quasi eos in peccato foventes unde agustinus dicit trac. 100 super Ioannem: quod donare res suas histrionibus vitium est inmane.* “Los que gastan superfluamente su dinero en los comediantes, o sustentan a los que representan cosas ilícitas, pecan como gente que los fomenta en pecado; con que claramente el santo tiene por pecado mortal, no solo sustentar uno a los comediantes, que usan representaciones ilícitas, pero aunque no las usen, dice que es pecado gastar en ellos superfluamente,” porque aquellas palabras primeras, a los que no usan juegos ilícitos se refiere, y así dijo el santo: *si qui autem superfleue` in tales,* esto es en los que había dicho arriba a que se refiere, y estos co[n]sta del texto que son los que lícitamente ejercitan el arte.

Pruébese en segundo lugar con una razón fundada en principio llano y asentado en teología. Cualquiera que concurra a que otro haga una acción, que en él es pecado mortal, o aconsejando o animando, o dando dinero, peca mortalmente. El que da dinero al comediante concurre a que él haga una acción que es pecado mortal, luego peca mortalmente. La primera proposición o mayor es principio llano de teología, ejemplo de esto son, el que aconseja a hurtar, matar o concurre a ello. La segunda, o menor proposición es llana, porque el comediante peca representando cosas torpes y deshonestas como dice el padre santo Tomás, Sánchez y Bonacina en los lugares citados arriba y supone el padre Diana como cosa sin disputa, que no se debe ponderar poco aquel, *ut suppono*, y los que les [45] pagan concurren para que representen como el que los concierta para que vengan, pues así como no vendrían si no se les diese algo así no representarían si no les pagasen. La consecuencia, supuesta las premisas, es evidentísima. Con esta razón defiende el padre Diana con Hurtado y otros esta sentencia, sin citar autor en contrario y el mismo Diana expresamente de los que oyen las comedias en estos tiempos dice, que están en pecado mortal, dándolo por patente y llano dice

así: es patente y llano que todos los que asisten a ver las comedias de nuestros tiempos pecan mortalmente, porque de sus estipendios se sustentan hombres tan malos como los comediantes.

Podría decir alguno que el que paga la comedia no se concierta con el comediante, pero lo contrario es llanísimo por el hecho, porque el comediante fija carteles públicos haciendo saber a todos que representará la comedia y no deja entrar a ninguno que no le pague primero, no comienza a representar hasta que tiene número competente para ser bien pagado, restituye el dinero, si o por poca gente o por otro respeto deja de representar y se obliga a ello luego hay contrato que llaman los teólogos innominado,¹¹⁰¹ [sic] *do, ut facias, facio ut des.*

No se concierta al que entra o paga, dirá otro, porque el comediante represente, sino porque le deje ver la comedia en caso [de] que la represente, pero si esto fuese así, no tendría obligación el comediante de restituir el dinero, en caso [de] que no representase, si no es que por su culpa dejase de representar. Porque si uno me dijese doyte dos escudos porque me lleves a Madrid si acaso vas. No tendría yo obligación de restituirle el dinero si no es cuando yendo a Madrid no llevase al que me los dio, si no es que por mi culpa dejase yo de ir a Madrid. [A]demás de esto no se puede en este caso [46] excusar de pecado, aunque sea el concierto condicional, porque como lo que le pagó es estipendio de [lo] que se sustenta el comediante que vive de representar, pagarle porque me deje estar allí y pagarle porque represente, todo es uno. Pues él no representará si no le pagaran. Sin esto el comediante no tiene derecho a, prohibir que yo esté allí, sino porque tiene derecho de prohibirme que yo vea la comedia si no le pago. Porque no quiere representarla delante del que no le paga, lueg[o] [sic] le pago porque la represente delante de mí. Lo que se confirma claramente porque si el concierto no fuera sobre que representase, no dependería el representar de darle yo el dinero. Él solo representa porque los que en la comedia entran le dan dinero, luego es causa de representar el darle dinero.

Otro podía decir, que ninguno en particular es causa de que el comediante represente por dos razones. La primera, porque lo que le da al comediante es

¹¹⁰¹ En el texto original el término que consta es “innomariado”

cantidad leve, y así no concurre sino levemente al pecado del comediante y concurrir levemente a un pecado, aunque grave, no es pecado grave. Como uno que hurta un sueldo, después de haber hurtado otros a la misma persona siete sueldos, concurre a daño de ocho sueldos que es pecado grave y con todo esto no peca gravemente, porque concurre levemente aunque el daño sea grave. La segunda razón, es porque cada uno en particular supone, que así como así, aunque él no pague, habrá otro y se representará la comedia. Y así ninguno en particular es causa de que la haya, y por consiguiente ninguno en particular pecará, porque cuando supone hecho el daño yo ya no soy causa de él aunque concorra. Como si con tres votos está dada una sentencia injusta, el cuarto no está obligado a restitución si la votó, porque ya está hecho el daño. Ésta es ecuación, que de sí misma flaquea y usa [47] mal de las mismas razones que da. La primera razón, que concurre levemente el que da un sueldo, cuando mucho dice el padre Diana probaría que en una o [u] otra comedia no peca pero no en muchas cuando ya le viene a dar el [al] comediante mucha cantidad. De más de esto aunque la cantidad de un sueldo, u ocho dineros, sea así módica, para materia de hurto, pero ningún teólogo ha dicho, ni puede decir con probabilidad, que yo le puedo dar ocho dineros, porque otro hurte, o mate, o haga otro cualquier pecado: luego ni para que haga un acto de representar cosas torpes que en el comediante sin [sic] opinión,¹¹⁰² es pecado mortal como lo supone el padre Diana. Añádase a esto que hay dos maneras de concurrir a un pecado, dando o quitando cantidad leve. La primera cuando esta cantidad leve se juntan con otras leves y todas hacen una grave, dependiendo la una de la otra. La otra es cuando la leve no se junta con otra leve, ni hace parte con ella. En el primer caso no puede ser, ni es probable que no sea pecado mortal, como doctamente lo prueba el eminentísimo cardenal Lugo de la Compañía de Jesús, tomo I de *Iustitia, & iure disp.16. sect.3.* que pone casi *in terminis* el modo de concurrir levemente a hurto grave. Porque entonces cada concurso leve concurre de tal suerte, que sin él no [sic] se hiciera el pecado grave, como si muchos se justasen para pagar a uno cien reales para que mate a un hombre, y cada uno le diese un sueldo, no es dudable que todos pecarían mortalmente porque sin el sueldo de cada uno no se haría el homicidio. Y pone este caso el mismo cardenal: cáenle a uno de una bolsa cincuenta reales y corren cincuenta hombres y cada uno se lleva un real sin dárselos, dice éstos aunque cada

¹¹⁰² En la edición de 1649 dice “opinien”

uno de por sí no lleva sino materia leve, pero porque todos juntos a una se llevaron materia grave, todos pecan [48] mortalmente. Así es en el concurrir a la comedia, como es claro, porque todos van a quien entrará primero y sin el sueldo de cada uno no se representaría. Pero cuando un hurto leve no se hace dependiente de otro, claro está, que no ha de ser pecado, porque si esto fuese ningún hurto por pequeño que fuera dejaría de ser pecado mortal. Porque rara cosa es que yo cuando hurto a Padre un dinero, no suponga que otros hayan hurtado cantidad tal que aquella poca la haga grave. Y así no juntándose al concurso juntamente de las otras se excusa de grave pecado, porque es *per accidens*, que lo suponga. Así en el caso que supone la razón primera, pero en la comedia *per se* concurren todos los sueldos de todos y uno sin otro no bastaría para que la comedia se representase.

La segunda razón también se impugna fácilmente. Porque aunque es verdad que para excusar de restitución baste suponer el daño hecho y resuelto, pero no basta para excusar de pecado y así, aunque el juez que votó en cuarto lugar se excuse de restitución, no se puede probablemente excusar de pecado. Y así lo resuelve el padre Diana proponiendo el caso *in terminis, tom. I tract. De Parlamento Resolut.16* donde propone esta duda. Si cuando se vota un donativo injusto para el rey, puede uno votar en favor del rey cuando ve que la mayor parte ha votado en su favor y que ya está hecho el servicio injusto. Y responde con estas palabras sin citar autor en contrario: *que peca mortalmente aunque no esté obligado a restitución*, y trae las palabras *De Graphis* ^(a) que son las mismas en sustancia y otros autores que sienten lo mismo.

Con que queda asentado que no puede excusarse de pecado mortal el pagar a los comediantes aunque sea materia leve la que cada uno da y aunque sea de [49] los últimos el que llega y paga, porque verdaderamente concurre. Y cuando se venga bien en que el que llega último, o cuando ya está cumplido el número que basta se excuse de pecado, como quiere Baldello citado por Diana, basta que no queda opinión en que todos los primeros pecan. Y siendo esto así, ¿Qué cristiano ha de ser de los primeros? Y si hiciesen resolución de ser los últimos ¿Cómo o cuándo se representarían las comedias? Pero la desdicha es que todos quieren ser los primeros y a porfía están a la puerta sobre quien primero ha de

entrar, o quien será el primero que pague, y el primero que peque o concurra al pecado. Y conciertan por la mañana las sillas o las tienen concertadas ya para siempre, y los aposentos o balcones prevenidos de otros días o concertados para todo el tiempo que duren las comedias.

A más, de que la voluntad del comediante es re[pre]sentar [sic] por todos los que ve y dilata el empezar para que haya más y así todos concurren a aquella voluntad de representar que entonces tiene.

De más de esto quiero advertir, que aunque no pagasen los que entran era forzoso decir que pecaban mortalmente, porque aunque no pagasen sería causa de que representase el comediante y para pecar, basta ser causa del pecado aunque no se de dinero. Porque como el que aconseja es causa y no paga, así el comediante aunque represente de balde no ha de representar hasta que tenga auditorio suficiente. Y así, todos los que componen el auditorio que es menester, pecarán aunque no paguen, porque con solo asistir y sin pagar son causa de que el comediante represente.

[50] RESPÓNDESE A LOS ARGUMENTOS EN CONTRARIO

I. ARGUMENTO

Estas comedias y sus autores se permiten públicamente, las asisten personas graves y doctas, se imprimen con licencia de los superiores, luego no puede ser pecado mortal el componerlas, representarlas, y asistir a ellas. Se han usado en Valencia en tiempo de san Vicente Ferrer, del Beato don Tomás de Villanueva, del Señor Patriarca, que siendo virrey las permitía en cuaresma, a lo divino. Se han representado en consagraciones de obispos y delante de los señores inquisidores, &c.

Este argumento no prueba bien, sacando de la permisión el ser lícitas las comedias, porque las ramerías se permiten y no por esto es lícito tratar con ellas. lo mismo es de la casa pública. [A]demás de esto este argumento es contra los mismos que lo arguyen y aún más fuerza tiene contra ellos, porque santas personas las condenan, ni hay santo que haya tomado la pluma que no lo haya reprobado. Luego si hemos de argüir de lo que santas y buenas personas hacen y dicen, más hay que las condenan que no que las aprueben. Luego se deben reprobadas. Y no se pueda dejar de advertir que no quieren que valga la autoridad de san Jerónimo, Agustino, y Bernardo, Gregorio y Cipriano, &c. para reprobadas, y quieren que valga la autoridad de algunos, así en vago para aprobarlas y hacerlas lícitas.

En los tiempos de san Vicente Ferrer y del beato don Tomás de Villanueva no eran permitidas las comedias sino de la misma manera que ahora, calumniándolas [51] los santos. Y de creer de estos santos, que cosas como estas las reprobadas, aunque no se halle tan formalmente escrito, pero no fueran seguidos, como lo fue el señor don Tomás en lo de los toros. Lo cierto es que o [bien] en las constituciones, o [bien] en mandatos de visita de su colegio hechas por el ilustrísimo señor arzobispo don Fray Isidoro Aliaga está prohibido a sus colegiales el ir a las comedias y se tiene por culpa grave. Lo mismo prohibió el

señor patriarca¹¹⁰³ en “*Constit. Colleg. Corp. Crist. c. 36., n.s. Item, que ninguno de los seis colegiales sacerdotes, ni de los colegiales vayan a ver toros, juegos de cañas, torneos y mucho menos a oír comedias en la casa pública donde se hacen ni en otra particular, si no fuese que las que se acostumbra a hacer en el Estudio General por los estudiantes.*”

Eodem cap. Num. 13. *Que en ninguna manera se permita en esta nuestra casa representarse comedia, ni consentirse bailes.* Cap. 38. De las causas de expulsión, num. 13. *Item, generalmente (suple sea expelido) Cualquiera de los sobredichos colegiales, acólitos &c. que los nombra n.2. que fuere a ver farsa en la casa de las farsas, o al mercado, o ver toros.*

No quiere que sea su casa habitación de colegial que estuvo dos horas en la comedia. ¿Y se podrá decir de este santo y docto prelado que las tuvo en su casa? ^(a) San Remigio condenando la acción de bailar Herodias, culpa a Herodes porque hizo teatro de baile [en] el palacio real. Y así, el señor Patriarca [sic] no quiere que en su colegio se puedan representar comedias. Todos los colegios de Salamanca, Alcalá, Valladolid, y Valencia tienen estatuto de que sus colegiales no vean comedias y se tiene por culpa grave. Nerón las prohibió en Roma, y nosotros queremos defenderlas [52] con título de piedad, hagamos limosna al hospital que no permitiendo lo que prohibió Nerón. Y bien lastimosa cosa es que se traiga por ejemplo que en las consagraciones de los señores obispos, y en los templos se representa, pues reprehendiendo san Remigio a Herodes porque hizo teatro [en] su palacio, hacemos nosotros teatros en los templos, y queremos defenderlo de culpa. En llegando a esto no hay más que decir: cada gota de tinta había de ser una lágrima de sangre.

De otra suerte se deshace aquel argumento, porque ni es buen argumento, algunos hombres doctos y graves hacen esto, luego es bueno. Como no sería bueno, algunos hombres doctos y graves viven mal, luego es bueno. Porque para

¹¹⁰³ Crespí se refiere aquí al patriarca Juan de Ribera, virrey y arzobispo de Valencia y la prohibición expresa de las comedias se refiere a las constituciones dictadas para ordenar la conducta de los colegiales internos en el Colegio Seminario del Corpus Christi, que fundó en Valencia durante su pontificado. La tentación estaba muy cerca. La casa de comedias de la Olivera distaba apenas 200 metros de la sede del colegio (Nota del autor)

esto habían de ser todos o la mayor parte o se había de colegir de la misma naturaleza de la cosa su bondad o malicia. Demás, que si algunos van, es a escondidas y procurando que nadie pueda verlos por no causar escándalo, que como dice Cayetano en personas religiosas es mayor pecado por él, a ser tan virtuosa la acción, no sería escándalo asistir sino edificación. Ni el reconocerlas los superiores las califica, porque muchos libros se han prohibido, que fueron reconocidos por los superiores. El arte *amandi* de Ovidio no fue impreso sin autoridad, y los superiores suelen cometerlas [encargarlas] a otros, que solo miran si hay en las comedias alguna cosa que error en la do[c]trina. Y finalmente el modo lascivo de representar no suele estar en los libros, sino en las personas, de ordinario los bailes lascivos, sátiras, y entremeses no se suelen reconocer, o se añade después de haberlas aprobado.

II. ARGUMENTO

En las repúblicas se permiten otras cosas de igual peligro que las comedias, como la mercadería, y la [53] milicia, estados peligrosos de pecar, luego las comedias, aunque tengan peligro se pueden permitir. Confirmarse esto, también se ven pecados en los concursos de hombres y mujeres a los templos, y fiestas y moralmente es cierto que los habrá y no lo prohíben, luego aunque sea moralmente cierto que ha de haber pecados en los concursos de las comedias, no se deben prohibir, ni serán ellas en sí pecado. Respóndese fácil y claramente lo primero, que este argumento solo prueba que son permisibles las comedias aunque sean malas, mas no prueba que son lícitas, aunque en la confirmación se apunta algo de ello a que se responderá claramente.

Cuanto a la permisión de la mercadería y milicia digo, primeramente que es falso que en la república se permita la mercadería usuraria, ni la milicia de ladrones y que son castigados los que tal se les prueba y el ser la mercadería mala no es por el arte, sino por la malicia de los particulares mercaderes, que si los hay y se sabe se castigan y lo mismo de los soldados y esto quiero yo que sea de los comediantes y comedias, que las malas y torpes y los comediantes se destierren, como los logreros, si se supiese y pudiese probar que los hay, como es cierto que

hay comediantes que torpe y malamente representan, así responde el padre Hurtado.

A [lo] que añadido que el argumento prueba contra quien le arguye, porque se vea que sus armas los ofenden, por ser lícita el arte de mercadear, no es lícita la mercadería usuraria, ni la milicia en que se roba y se castigan severamente los logreros y ladrones, luego por ser lícitas las comedias en común, no son lícitas las comedias torpes y lascivas (de las cuales hablamos) luego como son castigados y desterrados los que usan de aquellas artes mal, así lo deben ser los que representan [54] cosas torpes, &c. Y como pecaría el que diese a logro, para que viniese haciendo usuras, o al soldado para que hurtase, así pecará el que da dinero al comediante porque represente.

A la confirmación respondo, lo primero que se podría prohibir [es] el concurso de hombres y mujeres juntos a los templos, ya lo han hecho muchos prelados y sumos pontífices por el peligro que hay de que pequen y es harta desdicha que sea menester esta prohibición para que los cristianos no ofendan a Dios en su templo, pecado tan grave que muchos hombres doctos sienten, que se debía castigar el que lo comete, como sospechoso en la fe y acusarse a la Inquisición.

Del mismo argumento saco yo otro contra el que le arguye. Si el concurso de hombres y mujeres a los templos, donde la representación de Cristo nuestro señor se celebra, es peligroso de pecado, como quiere decir el que arguye, que no es peligroso el concurso de las comedias, donde se representan cosas torpes y deshonestas. [a]Demás de esto no es harta lastima, que los cristianos hayan puesto los templos en tal estado, que lleguen a equipararlos a las comedias y teatros de ellas y defender el abuso de las Iglesias con torpeza de los teatros. *¡Oh, santo Dios! Quanta malignatus est inimicus in sancto.* Y pregunto, ¿esta disolución en los templos quien la ha causado y [e] introducido? ¿Quién? Sino el traer quizás, y sin quizás, las comedias a los templos, cosa que es para perder la vida de pensarlo. Y quien[es] son los que en los templos pecan, son acaso los que no van a las comedias, o los que aprendiendo lo malo de las comedias, lo pasan

sin respeto a los templos, obligando a los siervos de Dios a que dejen de ir a las iglesias por no ver lo que no se puede escribir.

Ahora respondo en forma al argumento, porque la disparidad es llana, ¿hácese acaso en los templos [55] cosa, o los religiosos, o clérigos que incite a pecado? ¿Es torpe lo que allí se representa? ¿Es causa el verlo de los pecados que se hacen? Claro es que no, antes el pecar en los templos es porque no se ve, ni se considera lo que en ello se hace, ni se atiende a los oficios divinos. Y la causa de pecar es ni ver ni considerar esto. Luego no vale el argumento, porque en las comedias es lo que se vé lo que causa el pecado y en las iglesias el no ver lo que allí se representa no es nada la diferencia. Y para más inteligencia de esto se ha de advertir, que hay cosas que tienen de suyo el ser peligrosas y no haber peligro en una, o [u] otra persona nace de su fortaleza, no porque la cosa no sea de suyo peligrosa, otras hay que no son de suyo peligrosas, más por la flaqueza de quien las ve lo son. Cualquiera acción torpe aunque sea entre casados, entre quien es lícita, es de suyo peligrosa y así los doctores dicen que no les es lícito a los casados hacer delante de otros, lo que estando solos es lícito. Y de esta suerte son las comedias y así el no tener peligro uno, o [u] otro no les quita la provocación que en sí tienen. Mas otras acciones hay como adornarse las mujeres por buen fin, ir a las iglesias, que no son de suyo peligrosas, aunque en uno, o [u] otro puedan serlo y así al particular que siente el peligro, no le es lícito asistir a tales actos. Los templos son de suyo provocativos a devoción, si se considera lo que allí se hace y las comedias a lujuria si se considera lo que allí se representa. No puede ser mayor la diferencia y así no prueba bien el argumento haciendo consecuencia de los templos a los teatros.

II. ARGUMENTO

Aunque los que van a las comedias pequen, no tienen obligación los comediantes de dejar de [56] representar que es su oficio de que viven, porque nadie tiene obligación de dejar su oficio por el pecado ajeno.

Este argumento fácilmente se ve que no tiene fuerza porque solo probará, que no representándose en las comedias cosas torpes, *ni torpem* este [sic], no tienen obligación los comediantes de dejar su oficio, pero siendo esto al revés,

como queda probado, y supuesto claro está que tienen obligación de dejar su oficio, porque es oficio de pecado mortal y que lo ocasiona. Y que no es dudable que tiene obligación el cristiano de dejar su oficio si es escandaloso, aunque viva de él, como el que vive de matar, o la que vive de ser ramera, o el que vive de ser logrero y aunque el arte fuese indiferente si podía vivir de otra cosa, tendría obligación de dejarle si escandalizase al prójimo con ella.

De todo lo dicho queda probado y sin autor en contrario. Lo primero, que las comedias en que no se representan cosas torpes, ni el modo de representar lo es, son permisibles. Lo segundo, que el componer y representar las comedias torpes es pecado mortal. Lo tercero, que todos los que concurren a las comedias en donde se representan cosas torpes, aunque no tengan peligro y por esta parte no pequen, pecan si son causa de que representen concertando o pagando y que cuando mucho solo se podría excusar el que llega el último, porque lo dicen Baldello y Turriano. Y así juzgo que no puede ser probable decir que es lícito asistir pagando las comedias, siendo lo que se representa y el modo de representar lascivo y torpe, pues no hay autor que lo diga, ni fundamento en la teología para decirlo. Porque toda esta doctrina es irrefragable y si no es negando el hecho con decir, que ni las comedias son [57] torpes, ni el modo de representar lo es, de ninguna manera se puede evadir. Pero esto ya no sería disputar la doctrina de que tratan los moralistas, sino el hecho que ya se supuso arriba, porque de otra suerte no tiene lugar la cuestión. Solo añadiré por conclusión lo que puedo asegurar [sic]¹¹⁰⁴ que los doctores mismos que se citan por las comedias dicen, que de ordinario van mezcladas cosas lascivas y torpes y que se había de prohibir que representen mujeres. En cuya prueba solo ruego a todos lo que entendieren latín lean a Valero *De Differentiis Verb. Pæcatum, Different, 25*. Y se admirarán que le citen en favor de las comedias, imponiéndose este santo cartujo que las defiende, cuando las condena. Sé que los desengañados confiesan que les incitaban. Sé que a muchas personas honestas solo el leer in libro de estos les pervirtió. El padre Ribera refiere de un honestísimo mancebo, que leyendo un libro de estos sintió tantos incentivos a lujuria, tantas imaginaciones sensuales que nunca había padecido, que le arrojó al punto sin verle más. Y de una castísima mujer a quien no pudo reducir un mozo que la galanteaba, a que recibiese un

¹¹⁰⁴ En el original figura el vocablo como “asigurar” (Nota del autor)

papel, procurando con estratagema que leyese un libro de comedias, sé yo, que dentro que dentro de quince días consiguió todo lo que deseaba. Y si por una, o [u] otra vez que por representar un paso devoto se convirtió un comediante, se favorecen las comedias, por tantos millares que se han perdido, porque no se harán argumento contra ellas. Una cosa devota representada mueve tanto, ¿Y un amor lascivo no mueve? En lo bueno mueve tanto la representación, ¿Y en lo malo nada, siendo tan inclinada al mal nuestra naturaleza? Finalmente sé que en los libros de comedias hay tanto provocativo que hace temblar al más casto. Que es posible que no provoca decir un hombre a una mujer: *mi vida, mis ojos, mi alma, mis amores, &c. dame los brazos, &c.* y al margen el autor, [58] *abrácense, &c.* ¿Tampoco provoca salir una mujer medio desnuda, o salir vestida como hombre? Describir con aguda intención, de manera que se entienda una mujer desnuda cubierta solo de un velo transparente, con artificioso modo tan por menudo, que se pinta lo más deshonesto, ¿tampoco provoca? ¿Esto es moralmente cierto que a ninguno incitará? Esto y mucho más he hallado yo en la Parte 41 de comedias de varios autores en media que le [lo] he mirado. Y el modo de representar, que no está en los libros lo aviva de manera que no es posible ponderarlo. Lo que en los bailes se dice y se hace no me atrevo a escribirlo.

Concluyo el sermón con las palabras del profeta Micheas, cap. 1, *Super hoc plangam, & ullulabo vadan spoliatus, & nudus, faciam planctum, velut draconum, & luctum, quasi struthionum, quia desperata est plagacius, quia cenit usque ad Iudam, tetigit portam populi mei usque ad Hyerusalem.* Sobre esto, dice Micheas, “lloraré y haré llanto de dragones y lloros, como los [las] avestruces, porque está desesperada la curación de este mal, llegó a tocar las puertas de Judá” [Jerusalem]. Yo digo que no solo a las puertas, sino hasta dentro de las iglesias. Dejadme llorar como los dragones que después de haber peleado con el elefante y bebídole toda la sangre, de que quedan bien llenos y gordos, viene a morir con su mismo triunfo, porque desangrada la bestia, cae en el suelo, los coge oprimidos, y como están tan llenos de la sangre viene a reventarlos, y ellos viéndole sin remedio dan aullidos tremendos, y lamentables voces, porque no se pueden escapar. Veo el daño, no puedo remediarlo, dice el profeta, lloraré llanto de dragones irremediable. Dejadme pues amigos y fieles llorar, pues veo sin remedio daños tan grandes, las guerras nos oprimen, las calamidades crecen, las

insolencias no menguan, llega a lo sagrado de los templos la osadía y nada [59] tiene remedio, *plangam & ululabo, &c.*¹¹⁰⁵ Quiero hacer el protesto que ruega el padre Ribera hagan los que leyeren, el que él hace sobre el capítulo primero de Micheas. Ruego a todos que lo prediquen, que lo digan en las particulares conversaciones, suplico a todos los superiores seculares y eclesiásticos, príncipes, preladados, magistrados, y reyes que extirpen esta peste de sus distritos, que es hija del demonio y del infierno, madre de la herejía, y [e] idolatría y de todos los males que padece la cristiandad en las costumbres. Que destierren tales comediantes, a los libros, y autores de estas comedias y en nombre de Jesucristo lo pido, lo insto, lo protesto, esto dice Ribera. Nadie dejaría de librar de la cárcel [a] un hermano si le pidiesen de pacto que no oyese comedias, o que no las permitiese. Nadie pagaría porque [sus] enemigos le matasen a un hermano. ¿Qué no daríamos nosotros si por sustentar un hospital a los moros enfermos, nos dejasen tener una casa en Argel, donde públicamente predicásemos la fe de Cristo? ¿Qué no darían los herejes porque les dejásemos tener una casa donde predicasen su secta? Muchos hospitales nos sustentarían. Pues, ¿por qué hemos de consentir una casa del infierno, habitación de demonios lascivos? Y no de ángeles castos, porque mujeres y hombres comediantes, muchos de ellos públicos pecadores, peores que gitanos, aunque de ellos se sustente en parte bien poca un hospital. Dios nuestro señor por su infinita bondad, y misericordia lo remedie, dando espíritu y resolución para desterrar de entre los cristianos esta peste de las almas, celo para no consentirlas, y desengaño para no verlas, y su gracia para salvarnos. Amén, amén, amén.

Soli Deo honor, & gloria

¹¹⁰⁵ Traducimos este aforismo latino como “me lamentaré y aullaré, etcétera.” (Nota del autor)

ADVERTENCIA ¹¹⁰⁶

Atendiendo a las circunstancias del tiempo y la nueva celebridad de la controversia, de si es lícito hacer, representar, ver y asistir a las comedias que comúnmente se usan en España, para que con más inspección de causa, formen juicio los hombres entendidos y piadosos, te vuelvo a estampar de nuevo el admirable sermón que de este asunto predicó y dio a la estampa el año 1649 el venerable y apostólico prelado el ilustrísimo y excelentísimo señor Don Luis Crespí de Borja, obispo que fue de Orihuela y Plasencia y embajador extraordinario por la majestad católica del rey Felipe Cuarto, a la santidad de Alejandro VII, para la declaración del culto de la concepción de María que felizmente consiguió. Y porque fuera de la eficacia de sus razones es muy de reparar la autoridad del sujeto tan condecorado con su dignidad, tan venerado por su virtud y tan celebrado por su apostólica predicación. Así en esta corte, como en otras partes del reino y por la misma razón y por el fruto que se puede seguir del santo celo, y ejemplo de tan gran prelado, añado el capítulo 41. Del lib. 2. De su vida, que con grave estilo y no menos elocuencia, escribió el padre Fray Tomás de la Resurrección, del orden de la santísima trinidad, redención de cautivos, añadiendo de su parte una doctrina tan provechosa y eficaz para el intento que no debe hacer poco peso en materia tan grave.

¹¹⁰⁶ Esta *Advertencia*, que escribe un editor anónimo, aparece sin mención de responsabilidad en la segunda y última edición del Sermón de las Comedias de 1683. Se escribe para justificar la inclusión junto al opúsculo, del capítulo 41 de la biografía de Luis Crespí referenciado, donde incluye Fray Tomás de la Resurrección, la *Retractación* notarial del oratoriano, renegando del resultado de la Junta de Teólogos.

5.4. *Vida del venerable y apostólico prelado el ilustrísimo, y excelentísimo señor D. Luis Crespi de Borja, escrita por el padre Fray Tomás de la Resurrección. CAPÍTULO XXXXI. CONSULTASE EN VALENCIA, si eran lícitas las Comedias, y refiérese la retractación humilde, que el venerable Don Luis hizo sin tener culpa de la aprobación, que escandalosamente podía imputársele en defensa de estos inútiles espectáculos. (1676)*

VIDA DEL VENERABLE Y APOSTOLICO PRELADO EL ILUSTRISSIMO Y EXCELENTISSIMO SEÑOR D. LUIS CRESPI de Borja, Obispo que fue de Orihuela, y Plasencia y embajador extraordinario por la Majestad católica del Rey Felipe IIII, a la Santidad de Alejandro VII. Para la Declaración del Culto de la Concepción de María felizmente conseguida. Escríbela el padre Fray Tomás de la Resurrección, Religioso Descalzo de la Orden de la Santísima Trinidad Redención de Cautivos, natural de la Ciudad de Valencia, y Predicador en su Convento de nuestra Señora de la Soledad.

DEDICALA A LA REYNA DE LOS ANGELES María Santísima con la advocación de Concebida en gracia, en el instante primero de su animación soberana. *Con licencia:* en Valencia, por Juan Lorenzo Cabrera delante de la Diputación, Año 1676.

CAPITULO XXXXI. CONSULTASE EN VALENCIA, si eran lícitas las Comedias, y refiérese la retractación humilde, que el venerable Don Luis hizo sin tener culpa de la aprobación, que escandalosamente podía imputársele en defensa de estos inútiles espectáculos.

Este punto de las comedias es una de las batallas más sangrientas, y dilatadas, que se han controvertido en nuestra Nación Española y aunque varias veces por el dictamen, y razones fuertes de hombres consumados en virtud y letras, se ha interrumpido el ejercicio de ellas, ha parecido esta monstruosa ocupación insuperable y fiera Hidra de siete abominables cabezas, que cortándole una el cuchillo de la prohibición, vuelve de la sangre del degüello a renacer otra en el arcaduz de su garganta. Es este liviano ejercicio el veneno de la juventud, tan mortal enemigo de la castidad, y modestia en los hombres, como en las mujeres. Es escuela en donde aprende la mocedad de la república, el arte universal de todos los vicios, paliados con el nombre que les quiere imponer el engaño. Llamase la descompostura, que en ellas se representa bizarría, la desenvoltura donaire, la liviandad entretenimiento, la insolencia desahogo, el escándalo ingenio, la mentira artificio; y de esta suerte en estas vanas apariencias, los vicios reales, y verdaderos, se disfrazan con los nombres de acciones indiferentes, que sirven de recreación a la república para evitar mayores inconvenientes en ella. No puede negarse la probabilidad, con que las juzgan

licitas muchas personas doctas, representándose estas inútiles quimeras con las limitaciones, que les ponen los autores que las defienden. Pero todos han de concederme, que fácilmente se excede de los términos, en que deben contenerse, para ser licitas, ò para quedarse en la clase de indiferentes. Porque, dígame el más valiente defensor de las comedias. En donde mejor aprende la doncella el arte de engañar a sus padres? En donde la criada la industria para paliar los malos pasos de su Señora? La mujer, ¿la cautela para encubrir sus liviandades al marido? El mancebo, ¿la facultad de parecer valiente y fino enamorado? El caballero, las reglas de exceder a su competidor en conquistar una voluntad, criada únicamente para Dios, en descomponer a una familia, en inquietar la Nobleza de un reino entero y ¿en conseguir un casamiento que ordinariamente sale desgraciado? En qué universidad se enseñan el ardor de los rabiosos celos, el furor de las injustas venganzas, la exclamación de las locuras amorosas, la manifestación de los delirios sensuales, ¿sino en los teatros de estas representaciones? Qué es ver llorar a una mujer por el amor de un hombre, ¿como si fuera su dolor verdadero? Que es ver deshacerse un hombre en afectos de melancolía, ira, y sentimiento por una mujer, como si real y verdaderamente reinaran semejantes pasiones en los que las fingen a los ojos del vulgo, que miserablemente como incautas avecillas, apetitosas de estos livianos fingimientos, caen en la red sutil y engañosa, ¿que se teje de tantos vicios como se representan a sus ojos?

Por todas estas, y por otras muchas razones, era el venerable Don Luis, una saeta encendida contra este venenoso contagio, de la ociosidad y de la juventud cristiana entrañado en la representación de comedias. Reprendíalas en el pulpito, afeábalas con razones fortísimas, mostrándose siempre capital enemigo de estos perniciosos divertimientos. Sucedió pues, que en el año de cuarenta y nueve se formó una junta en el Hospital General de esta Ciudad, de los hombres más doctos, y virtuosos que había en ella, y uno de los más principales entre todos fue el apostólico Don Luis; Ventilose en ella, si eran licitas las comedias, con intento de conformarse en la práctica con la resolución que saliese de ella. Prevalció la parte de los que las defendían, más fue la decisión con tales limitaciones, que la firmo el venerable don Luis. Salió luego impresa, y llegando à sus manos, advirtió, que era lo impreso inicuo, ilícito, escandaloso, y del todo perjudicial, e intolerable; y que nunca su dictamen, ni el de aquellos hombres doctos de la junta se había

conformado, con lo que afirmaba aquel papel tan impío. Antes bien, habían condenado aquella pésima doctrina, como ofensa gravísima de la majestad soberana, y como degüello cruelísimo de las costumbres inocentes, castas, y virtuosas: porque en suma decía el papel impreso: Qué, cómo no fuesen muy torpes, y lascivas las comedias, podían tolerarse en la Republica. Proposición que a las comedias torpes, y lascivas, las hace lícitas, o por lo menos indiferentes, pues pueden ser torpes, y lascivas, sin serlo en grado superlativo; como si lo que está en el positivo de la maldad no, no fuera malo, y execrable. Lo cual es falsísimo, è indigno de pronunciarse con ninguna lengua, o escribirse con pluma católica. Vio también, que su nombre estaba impreso con otras firmas, que calificaban un dogma tan perverso. Inquietose aquel pecho abrasado entre las llamas de la caridad, y enemigo tan mortal del escándalo de sus próximos, y discurriendo en el medio para atajar proposición tan horrible; el mejor que le ocurrió, fue el de imprimir otro papel, confesándose culpado, y delincuente; y retratar proposición tan perniciosa, indigna de imaginarse con el pensamiento católico, y así como lo deliberó, lo ejecutó con la prontitud posible, dando a la estampa la retractación siguiente, que pongo aquí sin añadir ni quitar de ella una sola palabra.

RETRACTACIÓN

No escribo este papel para excusarme, sino para acusarme. No pretendo adquirir con él, aplauso, sino perdón. Quiero que reprehendan todos, lo que yo mismo, en mi juzgo reprehensible. Y si alguno reprehendiere esto, tendré yo el castigo, que merezco de ser reprehendido en todo. Pero nadie como dijo San Agustín en el prólogo de sus retractaciones, pienso, que me culpara porque corrijo mis yerros. Y si dijere, que no debiera yo decir, lo que después me había de pesar, tendrá razón, y sentirá lo mismo, que yo siento, y condenará lo mismo que yo condeno: pues no lo hubiera yo de reprehender, si hubiera sido justo decirlo. Pero quien no pudo tener la primera parte de la sabiduría, debe tener la segunda de la modestia. Y ya que no pudo decir todo lo que dijo libre de arrepentimiento, por lo menos arrepíentase de lo que conociere, que no debiera pronunciar. Y al fin juzgue cada uno lo que quisiere. Yo

debo atender à la sentencia del Apóstol: si nosotros mismos nos juzgaremos, no seremos juzgados delante de Dios. Palabras son de San Agustín en el lugar citado.

No pude borrar como deseé con mi sangre, lo que firmó con mi pluma. Quiero hacer con este papel, lo que deseó San Agustín con sus retractaciones, enmendando por este camino, lo que dicho una vez no pudo revocar. Y pues el santo retracta con tan viva ponderación su[s] defectos, aun leves, bien se me puede permitir, que yo le siga retractando lo que en mi juicio es un gran yerro. He sentido siempre, y predicado, que la Comedias, como se usan en España, no son licitas; y en una junta, que se tuvo en la Iglesia del Hospital General sobre la materia, à veinte y seis de Agosto, lo dije públicamente. Después firmé un papel cuyo título es: Resolución de lo que se decretó en la Junta del Hospital General, etc. En la qual se dice, que las Comedias sino son muy torpes son licitas; y que no siendo, ut in plurimum muy torpes y muy provocativas se pueden, y deben admitir, como honesto alivio, y recreación. Propositiones, de las cuales se infiere, que las que no son muy torpes, aunque sean torpes, son licitas; y aunque haya algunas muy torpes, (como no sean las mas muy torpes, que eso significa aquel termino, ut plurimum) se deben admitir como honesto alivio y recreación; cosa que esté tan lejos de la verdad, que sería digno de grave censura el afirmarlo. Y aunque pudiera decir, que nada de esto se resolvió en la junta referida; y alegar otras razones, que bien entendidas me sirvieran de disculpa. No quiero disculparme, sino retractarme: porque aquella firma mía puede dar ocasión a esta mala inteligencia.

Y así digo, que la retracto, la revoco y anulo y que la verdadera y Católica Doctrina de todos los Santos y doctores es, que las Comedias, en que se mezclan cosas torpes, aunque no sean muy torpes, no son licitas, ni se pueden, ni se deben admitir, como honesto alivio y recreación. Y porque en la práctica, moralmente tengo por imposible reducirlas a estado, que no tengan algunas cosas torpes y

provocativas a torpeza, aunque sea grande la vigilancia de los superiores, como dice el padre Ferrer, referido por el doctor Moure y otros gravísimos autores. Y porque en una consulta que se hizo al rey Felipe II, por las personas más graves de aquellos tiempos, sobre esta materia, se le representó a su majestad esto mismo, dando por imposible otro remedio, que el quitarlas del todo, siento que no se deben conducir a Valencia, ni permitir en ninguna parte de la cristiandad. Nadie debe admirarse, que yo haga esta retractación tan aprisa. Pues san Agustín juzgó que no había que dilatar las suyas. Y yo no quisiera que a la hora de la muerte me diera que llorar esta firma, pues del gran monarca Felipe segundo, refiere el señor obispo de Tarazona, don fray Diego de Yepes su confesor, que ninguna cosa le dio tanta pena a la hora de la cuenta, como el haber renovado el uso de las comedias en España; y así me retracto pidiendo perdón a todos los que con ella haya podido ocasionar a escándalo: porque fue permisión de Dios, que al firmar no reparase en lo que después que la he visto impresa he reparado, para que delante su divina majestad me humillase y delante de todo el mundo lo retractase; y para que fuese más notoria la revocación, firmé auto público delante Francisco Navarro, notario público de la ciudad y reino de Valencia en seis de septiembre de mil seiscientos cuarenta y nueve, que fue al otro día que vi el papel de las firmas impreso. Nuestro señor admita esta retractación en descargo de mis pecados y sirva de ejemplo, para que nadie me siga cuando yerro, sino cuando me corrijo y enmiendo. En la congregación del Oratorio, a ocho de septiembre de mil seiscientos cuarenta y nueve.

No necesita de ponderaciones retractación tan erudita, tan santa y tan prudente. Más no excuso pedir al lector la consideración de la humildad heroica de su autor, ni el aprecio que debe hacer de su inocencia, pues no habiendo firmado resolución tan desatenta, se retractó como si fuera verdaderamente reo del crimen, que no había llegado a la esfera de su entendimiento, ni a los términos de su voluntad. Y últimamente le ruego pondere el dictamen que tenía de las comedias contenido en estas brevísimas palabras: He sentido siempre y

predicado, que las comedias como se usan en España no son lícitas. De donde se colige con toda certidumbre la grandeza de su humildad profunda, pues sin causa para retractarse tomó asidero de la firma de su nombre, impreso en abono de las comedias torpes, para humillarse tan discretamente y para publicar al mundo lo que sentía de estos espectáculos a su parecer ilícitos y abominables. Fuera de esta retractación hizo una copiosa y doctísima disputa en lengua vulgar; en la cual resuelve, que las comedias del modo que corren en España son ilícitas; y como en ella trató el punto tan de propósito, es su resolución tan fuerte, tan eficaz y tan fundada que disminuye mucho la probabilidad de la parte opuesta y coloca la suya en la cumbre de una probabilidad muy eminente. Corre esta disputa suelta, arriesgada al peligro que padecen los papeles de este género. Sería lástima que tan rica joya se perdiese y ocultase de las luces del mundo.

De esta retractación que hizo el venerable don Luis procedió el murmurarle desenfrenadamente. De aquí se originó el decir de muchos desdoros sin fundamento a sus espaldas, hablando cada uno de los injustos murmuradores, no conforme al dictado de la razón, sino conforme a la irritación de su depravado apetito; sin considerar que este evangélico predicador, no interesaba en la impugnación de las comedias, riquezas para su codicia, premios para su ambición, ni aplausos para su vanidad; sino solamente cortar el arcaduz del veneno, que por el ejercicio liviano de las comedias se entraba hasta el centro de muchas almas. Pasó la indignación de la lengua al furor de la pluma y cierta persona de aquellas, que en el vulgo tienen la estrella de bien vistas por lo florido de sus razones y por lo airoso de sus dichos, sin haber en ellos más sustancia que la del sonsonete aparente y vano; escribió un soneto contra el siervo de Dios, en el cual le hirió todo lo que pudo. Mas que herida, ¿Qué veneno puede ofender, o que indignación agraviar, en donde por la mucha virtud, no hay capacidad para la herida, para la llaga, ni para el golpe? Leyó casi toda la ciudad y toda casi con horror y enojo lo que contenía aquella infamatoria poesía, que inventaba (movida de impulso diabólico) falsedades, que no cabían en tan candidísimo pecho, ignominias contra la luz de su doctrina, lunares fingidos en su modestísimas costumbres; y lo que más pudiera irritar al siervo del señor, libertades y oprobios contra la sagrada Congregación de San Felipe Neri. Ya los insolentes versos habían paseado las calles y plazas de Valencia y se habían hecho pasto de las

conversaciones y corrillos, cuando llegaron a las manos del venerable y apostólico don Luis, que siempre el ofendido, así como es el primero en recibir el golpe del daño, es el último en llegar a saberlo.

Leyó el benignísimo siervo del señor este soneto y después de haberle leído con suma tranquilidad de su invencible mansedumbre, dijo: este soneto me dice como he de vivir de aquí en adelante y es maestro, que me da las lecciones, que he menester para enmendarme. Y como si fuera una riquísima joya, le guardo con toda veneración y agrado. Pasó este acto de heroica paciencia delante de algunos amigos suyos, que quedaron confusos y asombrados, de ver a un hombre tan exento de las borrascas de la ira y tan superior a las leyes mundanas de la venganza; porque como aquel corazón poseído de la caridad del prójimo, estaba tan ocupado de sus ardientes llamas, no había dejado lugar, en donde pudiera caber la más mínima centella de furor contra el enemigo, ni la menor chispa de indignación contra quien tan vivamente le estaba provocando.

Desdórese quien intentaba desdorarle y volviéndose la flecha contra el infamador injusto, perdió para con todos quien quería perder a don Luis sólo. Llegó tan insolente atrevimiento a noticia del virrey, Conde de Oropesa¹¹⁰⁷ y mandó prender al delincuente para castigarle, ya que no conforme a la calidad y medida del delito, según la obligación de su puesto, para refrenar con el escarmiento del castigo semejantes insultos. Más apenas lo supo el venerable don Luis, cuando doliéndose de su enemigo, a quien tenía preso con más fuerte vínculos en lo íntimo de su corazón, se fue al virrey y le pidió con tanto encarecimiento y con súplicas tan urgentes la libertad del encarcelado, que por no desconsolarle aquel príncipe, hubo de condescender con sus santos ruegos y le mandó sacar de la cárcel con mucha brevedad. Salió el ofensor de la prisión y salió también de las cadenas de su error y con gran rendimiento fue a pedir perdón al ofendido.

¹¹⁰⁷ Duarte Fernando Álvarez de Toledo, virrey de Valencia en el periodo 1645-1650. Militar y diplomático de carrera. Grande de España, VII Conde de Oropesa, entre otros títulos, caballero de la Orden de Alcántara. Llegó a ejercer como virrey de Navarra, Valencia y Cerdeña, presidente del Consejo de Órdenes y del Consejo de Italia, fue embajador plenipotenciario en Roma ante la Santa Sede. (Nota del autor)

Recibíole el apostólico varón con tanta benignidad, agrado y cortesía, como si las ofensas hubieran sido beneficios, regalos y favores; con que su culpa quedó más castigada, que con cuantas penas pudiera aplicarle la justicia; pues no cabe en ponderación humana, aquella confusión y vergüenza, en que se ve apagado el ofensor, cuando el ofendido le trata como su amigo; porque la misma indignidad del agasajo y el demerito de la generosidad que experimenta, es fuerte verdugo, que aprieta demasiado los cordeles al ánimo que causó la injuria.

Tenía el venerable Don Luis muy habituada su voluntad a perdonar las injurias, ya lo vimos en el libro primero en el caso de aquel papel desmedido, que le escribió un doctor de esta Universidad de Valencia y actualmente lo estaban mirando y admirando muchas personas en un ejemplo raro de mansedumbre y caridad heroica; pues como en el mismo libro dijimos, cuando se opuso la Pavordia, concurrieron todos los votos, menos uno, que discrepando de los demás le negó el suyo. Llegó este disfavor a noticia del venerable don Luis y llegó también tiempo, en que esta persona, vino a verse en gran aprieto de necesidad y desamparo. Súpolo este perfecto amante de ingratos y de indignos y comenzó a socorrerle largamente, remediándole cada mes con veinte y cuatro reales de limosna; y después que salió de Valencia para Orihuela y otra partes, daba orden que todos los meses por su cuenta se le continuase este beneficio, de que socorrido este pobre vergonzante, suplía en gran parte la falta de los medios temporales y soldaba la quiebra de sus desdichas y miserias. No sé qué fe tiene este excesivo amor de este apostólico varón con sus próximos, que parece trascendente (así llaman los metafísicos y lógicos a lo que formalmente se halla en todas las cosas) pues apenas damos paso en toda la carrera de su vida, que no sea viendo y admirando beneficios y cariños suyos derramados en justos y en pecadores, sin excepción de personas, sin atención a favores o desfavores, a agradecimiento o injurias.

5.5. ACTA DE LA RESOLUCIÓN DE LA JUNTA DE TEÓLOGOS,
FAVORABLE A LA LICITUD DE LAS COMEDIAS (1649)

SOLI DEO HONOR ET GLORIA

Con licencia en Valencia, por Bernardo Nogués, junto al Molino de Rovella, año 1649.

RESOLUCION DE LO QUE SE DECRETÓ EN LA ILUSTRE, DOCTA Y RELIGIOSA JUNTA¹¹⁰⁸ QUE SE HIZO EN veinte y seis de agosto de mil y seiscientos y cuarenta y nueve en la Iglesia del Hospital General de Valencia de orden y a instancia, de los Ilustres señores Administradores del Hospital. Por el Ilustre Cabildo, el Licenciado Carlos Giner, Canónigo de la Santa Iglesia Metropolitana y Capellán de Honor de su Majestad. Por la ciudad, Martín Pérez de Roa, Subdelegado de Severino Feo Esforcia, por hallarse enfermo, Jurado en Cabeça de los Cavalleros,¹¹⁰⁹ Jusepe Gómez Jurado en Cabeça de los Ciudadanos, y en dicho nombre Administradores y Melchor Malonda, uno de los diez ciudadanos a cuyo cargo está el manejo del gobierno del Hospital general.

Siendo Mayordomo del hospital general Josep Pérez y Roca, Ciudadano, uno de los diez Diputados de dicho Hospital.

Propúsose (para descargo de la conciencia de estos señores, y de la república) si eran lícitas las representaciones, y comedias, el oírlas, y asistir a ellas, el representarlas los representantes, y el conducirles por el beneficio que se sigue de la representación a este santo Hospital. Asistieron a esta Junta las personas más graves y doctas de esta ciudad que fueron las siguientes.

Don Luis Crespí de Borja arcediano de Murviedro, Pavordre y Catedrático de la Universidad, Calificador del Santo Oficio y Examinador Sinodal y de Teología.

¹¹⁰⁸ HOSPITAL, REAL Y GENERAL. *Resolución de lo que se decreto en la Ilustre, Docta, y Religiosa Junta que se hizo en veinte y seis de agosto, de mil y seiscientos y quarenta y nueve en la Iglesia del Hospital General de Valencia, de orden, y à instancia de los Ilustres Señores Administradores del Hospital...* En Valencia: por Bernardo Nogués..., 1649. 7 p.; Fol. Sign.: [calderón]4. Antep. grab. Palma de Mallorca. Biblioteca Pública del Estado J. Serra. Sign.: 24065(21). Castelló de la Plana. Archivo Histórico Municipal de Castellón de la Plana. Sign.: 1734(26). València. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign.: Var. 45(6). Legado por D. Vicente Hernández y Máñez. Para realizar esta edición hemos consultado este último ejemplar, que está disponible para difusión pública en un volumen facticio en la Biblioteca de la Universidad de Valencia.

¹¹⁰⁹ FEO DE ESFORCIA, Severino. *Por Severino Feo de Esforcia, Martín Pérez de Roa generosos, Josef Luis Gómez, Pedro Iuan Pujades, Vicente Vallés, olim Especies, y Mateo Moliner ciudadanos, con el procurador fiscal de la Real Visita.* En Valencia: por Bernardo Nogués..., 1653. Valencia. Biblioteca Valenciana. Sign.: XVII/F-75.

El Doctor Ximen Pérez Argent de Calatayud, canónigo de Valencia, Calificador del Santo Oficio, Examinador Sinodal.

El muy R.P. M. Fr. Francisco Crespi de Valldaura. Provincial de la Provincia de Aragón, en la Religión de Predicadores.

El Doctor Gerónimo Trilles, Pavordre de Valencia y Catedrático de Escritura de la Universidad.

El muy R.P.M. Fr. Pedro Olginat de Medicis.¹¹¹⁰ Provincial del Carmen de la corona de Aragón y Catedrático de la Universidad de Valencia y examinador de Artes y Teología y Examinador Sinodal.

El Doctor Melchor Fuster Pavordre, y Catedrático de dicha Universidad.¹¹¹¹

El muy R.P.M. Fray Tomás Ramón, provincial de la Merced.

El muy R.P. Fr. Lorenzo Guardiola, lector segunda vez jubilado, padre perpetuo de la Provincia de San Francisco de la Observancia y Definidor mayor della.¹¹¹²

El muy R.P. M. Fr. Acacio March.¹¹¹³ Prior del Convento de Predicadores de Valencia, Catedrático Jubilado de la Universidad de Valencia y Examinador Sinodal.

Don Juan de los Herreros de la Religión de Santiago, Superior de Montalbán.

El M. Fr. Antonio Gralla de la Orden de nuestra Señora de la Merced, Doctor en Teología, Calificador del santo Oficio y Padre de Provincia.

El doctor y Pavordre don Vitoriano de Balda, Catedrático de Prima de Cánones, y Examinador en dicha Facultad.

¹¹¹⁰ OLGINAT DE MEDICIS, Pedro (O.C.D.) Marzal, Juan Bautista, imp. *Sermón en las fiestas que la insigne Universidad de Valencia ha hecho este año 1639. al Seráfico Doctor San Buenaventura En el... Convento del Padre S. Francisco de Valencia. Predicose el... catorce de Julio... / Predicado Por... Fr. Pedro Olginat de Medicis, de la Orden de nuestra Señora del Carmen...* En Valencia: por Iuan Bautista Marçal, junto a S. Martin, 1639. Valencia. Biblioteca Municipal Serrano Morales de Valencia. Sign.: 9/372(1)

¹¹¹¹ FUSTER, Melchor (1607-1681) *Elogio en las honras, y exequias que la Santa Metropolitana Iglesia de Valencia... dedicó al... Señor Don Luis Crespi de Borja, Obispo de Plasencia... / dixole el Doctor Melchor Fuster, Canónigo Magistral de aquello, celebrando de Pontifical... Don martin Lopez de Ontiveros su meritissimo Arçobispo...* En Valencia: por Geronimo Vilagrassa, 1663. Valencia. Biblioteca Municipal Serrano Morales de Valencia. Sign.: 9/327(9). Hay un segundo ejemplar en Valencia: Biblioteca Valenciana. Sign.: XVIII/1701(13). Biblioteca Carreres.

¹¹¹² GUARDIOLA, Lorenzo. Esparsa, Silvestre, imp. *Sermon de la Purissima Concepcion de la Virgen Santissima / predicado... por el R.P.F. Lorenzo Guardiola...* En Valencia: por Syluestre Esparsa, 1644. Madrid. Biblioteca Nacional. Sign.: V.E./58-15.

¹¹¹³ MARCH DE VELASCO, Acacio. (O.P.) (ca. 1585-1665). *Resoluciones morales dispuestas por el orden de las letras del alfabeto: resueltas brevemente... utiles para un perfecto confessor, y para un verdadero penitente... compuesta por... Fr. Acacio March de Velasco, de la Sagrada Orden de Predicadores...; tomo primero...* Valencia. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign.: Y-10/61

El P.M. Fr. Juan Bautista Polo de la Orden de Predicadores, Catedrático Jubilado, y examinador en ambas facultades.¹¹¹⁴

El M. Fr. Gaspar Catalá de Monsonis, de la Orden de Predicadores, Examinador sinodal.¹¹¹⁵

El muy R.P. M. Fr. Anastasio Vives de la Orden de nuestra señora del Carmen, y Prior del dicho Convento.

El Doctor Joseph Do.¹¹¹⁶ Examinador de Teología y Sinodal y cura de la Parroquial de San Martín.

El Doctor Juan Bautista Colomer Beneficiado en la Iglesia mayor.

El R.P. Fr. Francisco Sanz, lector jubilado de la Orden de San Francisco y Definidor de la Provincia.

El R. P. M. Fr. Marco Antonio Alós y Orraca.¹¹¹⁷ De la Orden de la Santísima Trinidad.

El P. Fr. Mateo Moliner, doctor, Catedrático de Teología en la Universidad de Valencia.

El P. Fr. Andrés de Valencia¹¹¹⁸ de la Orden del Padre San Francisco de la Capucha.

¹¹¹⁴ POLO, Juan Bautista. Mey, Pedro Patricio, imp. *Consultacion en Decho i.e. Derecho] sobre la veneracion y culto que se haze al Bendito Padre Mossen Francisco Geronymo Simon..., natural de... Valencia / por el Doctor Juan Bautista Polo...* En Valencia: en casa de Pedro Patricio Mey..., 1613. Valencia. Instituto de Bachillerato Luis Vives. Sign.: S. XVII/117(21)

¹¹¹⁵ CATALÁ DE MONTSONIS, Gaspar. (O.P.) [*Explicacion del pater noster*] [S.l.], [s.n.], [s.a.] Tit. tomado de titulillo. [7] p. Xàtiva. Colegiata de Santa María, Biblioteca Histórica Sign.: XVII/70

¹¹¹⁶ DO ESPIRITU SANCTO, Joseph. (O.C.D.) [*Sermam decimo do menino Jesu em seu nascimento / pregado em Madrid no Convento das Descalças, Carmelitas, Pello P. Fr. Ioseph do Espirito Sancto Carmelita Descalço, anno 1671*] [S.l. : s.n., s.a.] 63 p. ; 8º. Tit. y mención tomada de la p. 1. **La Rioja**. San Millán de la Cogolla. Monasterio de San Millán de la Cogolla de Yuso. Sign.: B 146/6(4)

¹¹¹⁷ ALÓS Y ORRACA, Marco Antonio. (O.SS.T.) (1597-1667). y ed. *Árbol evangelico: enxerto de treinta ramas de sermones varios de festividades: divididas en tres decimas y classes... / compuestos y predicados... en Valencia, por... Fr. Marco Antonio Alòs, y Orraca valenciano, del... Orden de la Santísima Trinidad...* En Valencia: por Claudio Macé, junto al Colegio del señor Patriarca, y a su costa, 1646. [45] p. Valencia. Biblioteca Valenciana. Sign.: XVII/32. Ex-libris de Nicolau Primitiu. Hay otro ejemplar en Valencia. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign.: Y-2/93. Y un tercero en **Alicante**. Orihuela. Biblioteca Pública del Estado en Orihuela 'Fernando de Loazes'. Sign.: R.16.783. ____ *Sermón de la concepción de la Virgen Inmaculada, sobre el breve o constitución del Papa Alejandro VII: en Calatayud, en la fiesta que celebró nuestro convento: sábado cuarto de Cuaresma a 18 de Marzo 1662 / predicole... Fr. Antonio Alós y Orraca del Sagrado Orden de la Santísima Trinidad...* En Valencia: por Geronimo Vilagrassa..., 1663. Valencia. Biblioteca Valenciana. Sign.: XVII/572.

¹¹¹⁸ VALENCIA, Andrés de. (O.F.M. Cap.) *Colegio y Seminario de Corpus Christi (Valencia) Sermón predicado en el Colegio del Señor Patriarca al virrey, Religiosos, iurados, y Nobleza de la Ciudad de Valencia, á las eternas memorias... del... Santo Patriarca de Antiochia, Don Juan de Ribera, Arçobispo de Valencia... / Fray Andres de Valencia... de la Orden de los Capuchinos...*

El P. Jerónimo Vilar de la Compañía de Jesús.

El P. Fr. Francisco Fernández de la Orden del Padre San Francisco, lector jubilado, y Calificador del Santo Oficio.

EL R.P. M. Fr. Mateo Baeça¹¹¹⁹ de la Orden de Predicadores.

El P. Fr. Jaime Morales de Duarte de la Orden de San Francisco Le[c]tor de Teología.

El Doctor Martín Guillermo Villorado, Beneficiado de la Iglesia Mayor.

El Doctor Pedro Mercer Tarragona, Beneficiado en la Iglesia Mayor y Capellán del Hospital.

Por los cuales fue resuelto lo siguiente:

1. Que las comedias de suyo son actos indiferentes, y que el asistir a ellas, y oírlas puede ser acto de virtud de eutropelia, y por consiguiente acto libre de pecado.

2. Que las comedias, sino ay cosas muy torpes, y muy provocativas a sensualidad en ellas, son licitas, tanto el representarlas como el oírlas, y si las hubiere, no.

3. Que los representantes por llevar esta profesión, y vida, (sino representaren comedias muy torpes, ni el modo fuere muy torpe), no están en pecado mortal, pues los Prelados, y Padres de la Iglesia les admiten a comunión, y confesión sacramental; lo que no pudieran hacer si su profesión fuera de pecado mortal.

Impresso en Murcia: por Luis Beris.1628. Valencia. Instituto de Bachillerato Luis Vives. Sign.: S. XVII/125(13).

¹¹¹⁹ BAEZA, Mateo. (O.P.) *Declaración verdadera de lo que se trató, y resolvió en la junta que tuvo el... Duque de Veraguas, virrey, y capitán general del Reyno de Valencia, con quatro Theologos / copiada de la que hizo... Fr. Mateo Baeça... en 14 de Setiembre 1680*. Valencia. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign.: Var. 44(6). Procede de la Biblioteca del Convento de Capuchinos de Valencia. Un segundo ejemplar en: Orihuela. Biblioteca Pública del Estado en Orihuela "Fernando de Loazes". Sign.: 17729(11) _____ *Interiormente sentida lloraba la religión de... San Agustín e... suceso de un hijo suyo, sin que hacia fuera se le oyesen los gemidos para ocultar la causa, y no querer ofender con la defensa*. [S.l.: s.n., s.a.] Valencia Universidad de Valencia , Biblioteca Histórica. Sign.: BH Var. 241(07).

4. Que siendo las comedias que han de usarse en España, *ut in plurimum*, sin cosas muy torpes y muy provocativas, así en lo que se representare, como en el modo de representarlo se pueden, y deben admitir como honesto alivio y recreación.

5. Que para asegurar lo dicho bastará la exacta averiguación que hace el Ordinario examinando las comedias, a quien por derecho pertenece verlas, y examinarlas antes que se representen; de cuyo celo, y cristiandad debe esto fiarse. Y en cuanto al modo de representar que no sea torpe, ni provocativo en comedia, entremeses, y bailes se fía como pertenece a alguno, o algunos de los señores jueces de la Real Audiencia que asista para dicho efecto.

6. Que supuesta la verdad de las sobredichas proposiciones se determinó que los muy ilustres señores Administradores del Hospital desta ciudad, atenta la necesidad extrema del, y el seguro de su reparo habiendo comedias, pueden con segura conciencia conducir cuan presto puedan representantes que representen en esta ciudad.

Estas proposiciones resolvió la Ilustre Junta de tantos y tan graves doctores y maestros y en fe de lo cual lo firmaron de su mano, y de sus nombres.

Don Luis Crespí
El D. Ximen Pérez Argent de Calatayud
Fr. Francisco Crespí
El D. Gerónimo Trilles Pavordre de la Seo de Valencia
F. Pedro Olginat de Médicis
El D. Melchor Fuster Pavordre de la Santa Iglesia de Valencia y Catedrático de Teología en su Universidad.
Fr. Tomás Ramón.
Fr. Lorenço Guardiola Lector segunda vez jubilado y Padre Perpetuo de Provincia y Definidor.
Fray Acacio March, maestro, prior, catedrático jubilado y examinador sinodal.
Don Juan de los Herreros y Gutiérrez., superior de Montalbán.
Fray Antonio Gralla, doctor y maestro.
El doctor Victoriano de Balda, pavordre y catedrático de Prima de Cánones.
Fray Juan Bautista Polo, maestro.
Fray Gaspar Catalán de Monsonís.
Fray Anastasio Vives.
El doctor Joseph Do.

El doctor Juan Bautista Colomer, de la Seo.
Fray Francisco Sanz, lector jubilado y definidor.
El maestro fray Francisco Alós, del Remedio.
Fray Mateo Moliner, doctor y catedrático de teología en la Universidad de Valencia.
Fray Andrés de Valencia, de la orden de los Capuchinos.
Fray Mateo Baeza. Fray Francisco Fernández, lector jubilado y calificador del Santo Oficio.
El doctor Martín Guillermo Villorado, presbítero.
Fray Jaime Morales, lector de teología.
Doctor Pedro Mercer Tarragona, presbítero.

Certifico yo Francisco Lázaro Joseph notario público de la ciudad y reino de Valencia, y escribano del Hospital general de dicha ciudad, como las firmas arriba escritas, que son veinte y seis, son escritas y firmadas de la mano de cada uno de los contenidos en dichas firmas, y delante, y en presencia de cada uno de aquellas escritas, y firmadas. Y para que conste de esta verdad adonde quiera, pongo aquí a uno de septiembre mil y seiscientos y cuarenta y nueve mi acostumbrado

Sig + no.

Imprimatur.
D. Corvi Vicarius Generalis.

Imprimatur
Monllor R.P.A.
& prop Fisc. Advocatus.

5.6. BREVE DISCURSO; EN EL QUAL AUNQUE QUEDÓ
DETERMINADO YA EN LA JUNTA QUE HUBO... DE DIEGO VICH,
O VIQUE, BARÓN DE LLAURÍ. (1650)¹¹²⁰

Breve discurso; en el cual aunque quedó determinado ya en la junta que hubo en la Iglesia del Hospital General de la ilustre e insigne ciudad de Valencia, a 26 agosto de 1649, (a instancia de los administradores del ser la representación de comedias acto indiferente: a la sombra de pareceres tan atinados y doctos, D. Diego Vique, Caballero del Hábito de Alcántara y señor del lugar de Llaurí, discurre en la misma materia desta suerte.

Siempre he tenido por acuerdo bien excusado remitir semejantes pláticas a la sagrada teología, pues en cuanto al oír comedias, cada uno puede y debe ser, como en otros casos de nuestra católica religión, el mejor teólogo de sí mismo; y en cuanto al permitir las, tengo por cierto que la comedia de que se trata, no es la que condenan los santos antiguos y de su autoridad algunos autores modernos; porque ésta aún no tiene cien años: y yo he alcanzado algunos que las oyeron cuando las representaban de noche en la Casa de la Olivera.

Sacaron después a la luz del día, los autores Lope de Rueda y Naharro. Eran de cuatro jornadas y nuestro Capitán Artieda, fue el primero que la puso en tres. Y luego en mayores chapines Lope de Vega y Miguel Sánchez en Castilla, Gaspar Aguilar y el canónigo Tárrega en Valencia. Siendo ya mayorcilla, padeció naufragios grandes y se vio muy a pique de perecer: porque la señora Infanta Doña Isabel Eugenia Clara a instancias de los padres de la Compañía, emprendió vivamente su destierro. El señor rey Felipe Segundo, a quien servía yo entonces de paje, quiso dar gusto a su hija. Mando tener sobre el caso muchas y graves juntas.¹¹²¹

¹¹²⁰ *Breve discurso en el Cual aunque quedó determinado ya en la junta que hubo en la Iglesia del Hospital General de... Valencia a 26 de agosto 1649... ser la representación de Comedias acto indiferente... / Don Diego Vique, Caballero del Habito de Alcántara... discurre en la misma materia...* [S.l.] ([s.n.], [s.a.]) Existen únicamente dos ejemplares de este folleto disponibles para consulta pública: Huesca. Biblioteca Pública del Estado en Huesca, Sign: B-52-8026(13). Para nuestro trabajo hemos consultado el ejemplar disponible en el Archivo Municipal de Valencia. Biblioteca Municipal Serrano Morales de Valencia. Sign.: 11/42(22).

¹¹²¹ El barón de Llaurí alude a la prohibición de representar decretada contra las mujeres en 1598. Es este un momento postrero del reinado de Felipe II, circunstancia que aprovecharon los jesuitas que habían ganado la voluntad de la infanta Isabel Eugenia Clara, a instancias de los confesores reales. Hubo consultas a reputados teólogos. Las actrices reaccionaron contra esta decisión arbitraria que destruía las compañías y presentaron un memorial contra esta decisión. (Nota del autor)

Consultase con las religiones y la Universidad de Salamanca y Alcalá; y últimamente todo se resolvió en dar a las comediantas cierto traje de baquerillos para cuando hubiesen de representar de hombres; y aun este decreto se desvaneció por leve. En los principios del señor rey Don Felipe tercero, el Santo, cuya ordinaria asistencia y gusto con la de tantos príncipes seculares y eclesiásticos han favorecido hasta ahora la comedia, permitido y usado de ella por lícito entretenimiento: y cuando no se me ofreciera tantos y tales abonos, le adquiriera muy grande en mi opinión el haberla oído muchas veces en el palacio del señor arzobispo Don Isidoro y algunas en la Inquisición y en predicadores años ha: y no quiero creer, que la Iglesia en esta parte haya vivido engañada hasta hoy y que Dios tenía reservado el sujeto que me dicen ha predicado por pecado mortal el componerlas, oírlas y representarlas, para que viniese en nuestros tiempos, como Elías en el Ante-Christo, a quitar la venda a tantos ojos santos y doctos y nos alumbrase a todos de la ceguera en que hasta hoy en su opinión hemos vivido.

Y no sé yo como he de entender que cuando a la permisión de la comedia se le debe atribuir tanto más justa y honestamente el motivo y la razón que a la casa pública esta se consienta, donde la ofensa de Dios no tiene réplica y esa otra se destierre, porque al parecer de algunos pocos, está en duda, o en peligro, añadiéndose a esto el interés considerable que el Hospital General tiene de entrambas, pues de la una solamente le resulta haber de acoger las mujeres que allá se van como a Picina¹¹²² cierta y propia para dejar en ella las inmundicias del pecado y volverse a él más esforzadas: y de la comedia vemos todos, que el subsidio con que se socorre cada día (es tan importante que sin él y supuesta la calamidad de los tiempos) dudan las personas que en su administración tienen la mano y el entendimiento, que pueda aquel prodigio de caridad y limosna continuarse, aun horas sin milagro.

¹¹²² "... A lo que yo entiendo, la Picina era una casa de cazadores, siendo hospital de enfermos y afligidos, teniendo juntamente con esto ser casa abundante de frutos." Vid. RIBERA, Bernardo de (O. Cist.) *Conceptos de la Sagrada Escritura, para la Quaresma: segundo tomo...* Fr. Bernardo de Ribera ... [de la Orden de S. Bernardo] En Valladolid: por Geronimo Morillo: a costa de Francisco Bezerril..., vendese en su casa, 1620. [4], 646 [i.e. 648], [24] p. ; 4º, la cita en la pág. 383.

También reparo en la razón que puede haber para fulminar tanto criminal proceso contra la pobre comedia, cuando los libros de comedias se permiten y que la Santa Inquisición, a quien toca derechamente la censura, como a nosotros la obediencia, en tantos expurgatorios de libros sagrados y profanos no los nombra, y sólo un celo particular, usurpando la jurisdicción y el modo a tan recto y venerable tribunal, los condene cara al fuego. Y si a esto se me responde con la ventaja que lleva para la moción, la voz viva a la simple lectura, replicaré yo que otra más perjudicial ventaja lleva el libro a la representación, pues penetra en las clausuras más retiradas, donde la imaginación sabe pintar y encarecer harto más eficazmente que la vista.

Bien creo que singularizarse en las conversaciones y en el púlpito en esta materia es celo santo, pero también tengo licencia (supuesta la fragilidad humana) de temer no se entremeta en ello alguna sutileza diabólica, porque embarazado y entretenido el predicador en reprehender lo que en sí no es culpa mortal, se descuide de lo que es de todos cuatro costados. Inundaba los días pasados de sangre cristiana esta ciudad y reino (gracias a Dios y a quien lo ha remediado y nos ha redimido) y rompíanse las cabezas y los púlpitos los predicadores en si las mujeres habían de atacarse de pescuezos y circuncidarse de faldas, con llevar ellas lo peor, siendo mártires de su trajes y cuando no fuera sino considerar, que todo ese trabajo padecen las cuitadas por agradarnos, se lo habíamos de permitir y perdonar los hombres benignamente y aun a mí, por caduco, se me debe también perdonar esta breve digresión.

Y prosiguiendo mi discurso, puedo afirmar por relación de personas de crédito y de buenas letras, que todos los autores que tratan de esto, que llaman razón de estado, concuerdan en que las representaciones en los teatros públicos son lícitas y permisibles y algunos quieren que sean importantes y precisas, porque de más de ser maestras de las buenas costumbres, entretienen y divierten con discreta suspensión, el pueblo, puesto que por muy justas causas y bien consideradas razones, no le conviene al príncipe tenerle ocioso ni melancólico. Acuérdomme que lo último que he leído en esta materia: ha sido en Pedro Matei [sic] curioso coronista de Henrique Cuarto Rey de Francia el Grande y trae a este

propósito y pondera mucho y bien aquel dicho de un bufón al emperador Augusto: *Expedit tibi, ¡O[h] César! Populum circa nos detineri.*

Y persuadirse, que la privación de las comedias ha de ser medio proporcionado para atraer inmediatamente *cachibeatos* al Oratorio y al silencio y disciplina, es dictamen por lo violento peligroso y más en los ánimos valencianos y esto de la dirección de las almas, ya se sabe que requiere más la maña que la fuerza y que la naturaleza, no en vano puso en los humores de los hombres la misma variedad que en los rostros y aun los brutos nos lo enseñan, pues el mismo freno que reporta la furia de un caballo, precipita a otro. Concédasele, pues a la mísera condición humana algún desahogo y más en estos tiempos tan afligidos y amenazados, no sea todo asombros, infiernos condenación y llantos: ni lo rígido ocupe siempre el mejor lugar, tenga alguno la blandura, pues en nuestra enseñanza se le dio tan bueno el maestro de maestros su predicación y discurso de vida.

Y puesto que la providencia conserve en iguales balanzas al amor y al temor, lo que veo es: que quien ama a Dios, le ha de temer por fuerza; y muchas veces, el que le teme no le ama; y puede ser que no de todos los sermones se haya sacado el fruto que se pretende, ni de todas las comedias el daño que se presume: y que alguna reducción deba a alguna razón que he oído en ellas, harto más que a muchas exageraciones voceadas de ellas. Pero, ¿Dónde me lleva segunda vez la pluma? Vuelvo en mí y al caso. Y resuelvo mi parecer, en que tengo por importante y lícito en la república el rato de la comedia y más si está bien escrita y representada; y que no es justo que ella padezca toda la culpa, si en sus entremeses, bailes y jácaras se hubiese introducido en hecho y dicho alguna descompostura; pues con escoger personas que lo examinen todo, no por ceremonia como hasta agora, sino por oficio, queda el inconveniente remediado y yo con ningún escrúpulo de lo que he dicho y con menos cuidado de lo que puede suceder. Pues a Dios gracias, de que haya comedias o las deje de haber, se me da muy poco.

5.7. RESOLUCIONES MORALES DISPUESTAS POR EL ORDEN DE LAS LETRAS DEL ALFABETO, RESUELTAS BREVEMENTE... FRAY ACACIO MARCH DE VELASCO (1656)

Resoluciones pertenecientes a la letra C. Comedias. Resolución I.83

Resoluciones morales, dispuestas por el orden de las letras del alfabeto, resueltas brevemente con la claridad posible y muy útiles para un perfecto confesor y para un verdadero penitente... compuestas por... Fr. Acacio March de Velasco, de la Sagrada Orden de Predicadores...; tomo primero... En Valencia por Gerónimo Villagrasa: véndense en Predicadores, 1656. ¹¹²³

Resoluciones pertenecientes a la letra C. COMEDIAS. RESOLUCIÓN I.83 ¹¹²⁴

Preguntase: ¿Si es lícito componer, imprimir comedias, leerlas, representarlas, irlas a ver y oír y tomar estipendio los representantes y tener este oficio en la república?

1. La resolución de esta dificultad me parece muy necesaria para la república cristiana, porque en diversos tiempos y lugares, singularmente en España, algunos ministros evangélicos, con celo de apartar los fieles de la ocasión de pecar, han predicado contra las comedias, condenando por pecado mortal, el componerlas, leerlas, representarlas, irlas a ver y oír y aún el pagar el estipendio, que cada cual de los oyentes da para el sustento de los representantes; calificando con rigor su oficio y empleo, de que ordinariamente se siguen y han seguido siempre muchos inconvenientes espirituales, como de ello son muy buen testigo los confesionarios y también temporales, que lloran hoy los hospitales. La cual doctrina excusarán

¹¹²³ En las bibliotecas y archivos valencianos tenemos para consulta pública cinco ejemplares de este primer tomo de las *Resoluciones morales...* del obispo de Orihuela Acacio March de Velasco. Vid. Biblioteca Pública del Estado Fernando de Loazes, Orihuela (Alicante). Sign.2680, Ex-libris del Colegio de Santo Domingo. n segundo ejemplar oriolano: Sign.2684. Ex-libris del Convento de la Merced. Castellón, Biblioteca Pública del Estado, Sign. XVII/1797, con An. ms. de expurgo por el Santo Oficio. Xàtiva. Colegiata de Santa María, Biblioteca Histórica, Sign. XVII. Valencia. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica, Sign.Y-10/61. Para la transcripción de esta relevante Resolución I.83, incluida entre las pertenecientes a la letra C, Comedias, referida a la controversia sobre la licitud del teatro. No olvidemos que Fray Acacio estuvo en la Junta de Teólogos de 1649 en Valencia, y firmó en favor de la licitud del teatro. Hemos consultado para la transcripción este último ejemplar de la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia. (Nota del autor)

¹¹²⁴ MARCH DE VELASCO, Acacio. *Resoluciones Morales siguiendo el orden de las letras del alfabeto...*, op. cit. Tom. I, págs. 360-368.

sin duda, si con atención leyeran a Gerson,¹¹²⁵ a cuyas palabras, para que las personas sencillas las entiendan (para cuyo desengaño se escribe esta resolución) las pondré en romance castellano, vertidas palabra por palabra, de las que trae en latín. Tratando pues allí este gravísimo y piísimo doctor, de la manera que se ha de persuadir al pueblo., la observancia de las tradiciones eclesiásticas y humanas, trae a la memoria de los predicadores que las predicán, aquellas sentencias del Espíritu Santo. *Npli ebe iustus multum, quia, qui vehementer emurgit, elicit sanguinem.* Con la primera sentencia que es del *Eclesiástico, cap. 7, versu 17*, aconseja este autor al predicador, que en sus sermones, *ne plus aequo tibi tribuat*; como declaran hombres muy doctos, Esto es, que en materias opinables, no prefiera su parecer al de los demás, calificando por pecado lo que en algún caso gravísimos autores lo tienen, calificado por virtud, Y de los que esto hacen, dice en la segunda sentencia (que es de los *Proverbios, cap. 30, vers. 33.*) que son como los que con demasía quieren purgar los excrementos del cerebro por las narices, sonándolas con porfía, los cuales procurando sacar los excrementos, que ya no tienen, en vez de excrementos, sacan sangre y con las mismas diligencias, con las que pretenden alcanzar salud, las gastan y pierden. Y a este propósito dice de los tales predicadores, aquella célebre sentencia de Terencio: *Non nunquam summum ius, summa iniustitia sit.* Que la suma demasía en las cosas aún de virtud, se pasan a sumo vicio porque la virtud consiste en el medio y tiene grande oposición en los extremos.

2. De este y otros fundamentos infiere Gerson la siguiente doctrina. De lo dicho (dice) infiero y saco la siguiente doctrina saludable para los doctores teólogos, esto es, que no sean fáciles en calificar por pecado mortal algunas acciones u omisiones, singularmente en los sermones que predicán al pueblo. Oí afirmar a un varón docto y experimentado, que en toda arte, o doctrina es perniciosa cualquier resolución audaz y singular, principalmente, cuando alguna observancia, o uso común está en contrario y en ella todos la impugnan y

¹¹²⁵ Gerson, in 3 p. trac. *De vita spirituali animae, lect. 4 corolar. II.* Cit. por March de Velasco, A. pág. 360, nota marginal.

contradican. Cualquier[a] pues debe siempre estar acordado, de cuan incierta es nuestra ciencia: pues un mismo hombre dentro un instante muda de parecer, inclinándose ya a una sentencia, ya a la contraria, además de estos sucede algunas veces que las tales resoluciones, enseñadas en los púlpitos, que son muy duras, generales y apretadas, principalmente en materias que no son certísimas, no sacan a los oyentes del cieno de los pecados, antes bien les ocasionan, a escabullirse en ellos más profundamente, porque más desesperadamente se entregan a sus vicios. Además de esto, en dichas materias, nacen varias e infinitas circunstancias, por cuya diversidad se debe variar el juicio en sus resoluciones, de tal manera, que apenas se puede dar regla general, en dichas materias morales, que en particulares casos, no se deba admitir excepción de ella. Finalmente, las dichas resoluciones de los tales predicadores causan tales escrúpulos en las conciencias de los hombres sencillos y les inquietan de manera, que en cosa alguna no hallan firmeza ni seguridad, porque de todo dudan si es pecado. Y aunque es verdad que dice el Espíritu Santo¹¹²⁶, en los Proverbios. Bienaventurado el varón que siempre vive con temor y cuidado de no ofender al Señor con alguna de sus obras: pero ni este ha de perder de vista en este su cuidado, aquel proverbio de Terencio, *ne quid nimis*, en nada ha de haber demasía. Y como el mismo dijo: *Ne inscirpo, nodum quaerant*, no busquen nudo en el junco liso, porque no se les pueda decir con burla aquellas palabras del mismo cómico: *Quid si [nunc]¹¹²⁷ caelum ruat?* ¿Que será si entre tantos males que tenéis os sucede que el cielo os cae encima?

3. Últimamente. De que provecho será, o por mejor decir, que daño no causará apretar más de lo que es justo la ley de Dios, de quien dice David, ¿Qué es ancha en grande manera? Y de qué utilidad puede ser al yugo de Cristo, que es suave, hacerle muy amargo y a su carga ligera, ¿hacerla muy pesada? Porque, aunque en esta suavidad y dulzura del yugo del señor, en los corazones de algunos malos, nace menosprecio mayor tomando por capa de su malicia la libertad de hijos de Dios: pero en los corazones rendidos a la ley divina y natural, la

¹¹²⁶ Proverbios, cap. 18, vers, 14. Cit. por March de Velasco, A. pág. 361, nota marginal.

¹¹²⁷ La cita se corresponde con este verso: *Quid, si nunc caelum ruat?* [Terencio, Heauton Timorumenos, *El autoflagelado*, verso 719, en otras traducciones la comedia se titula: *El que se atormenta a sí mismo*, datada en 163 a. C.] *¿Qué pasaría si el cielo se desmoronase ahora?* Fray Acacio March omite una palabra y traduce a conveniencia.

consideración de dicha su dulzura y suavidad, producirá el debido hacimiento de gracias. Y se acudirá con más cuidado, con el debido servicio al señor y padre de tanta mansedumbre, cuyos mandamientos no son pecados, como lo dice *San Juan, cap. 5. vers. 3*, el cual quiere que nosotros no seamos tentados, ni agravados más de lo que nuestras fuerzas pueden llevar. Hasta aquí son palabras de Gerson son gravísimas e importantísimas para regular el celo de los predicadores tienen de las mejoras espirituales de los oyentes y excusar el enseñar intrépidamente, como cosa certísima, ser pecado mortal el componer, representar ver, leer y oír las comedias; lo que contradice el uso común aprobado con el silencio y aún con la asistencia de gravísimos y santísimos prelados, que con mucha facilidad las pudieran desterrar de sus distritos, como lo debieran hacer, si las tuvieran por malas y perniciosas y escandalosas en la república cristiana.

4. Para cuya inteligencia y breve resolución de este caso, se ha de suponer, que las comedias no en todo tiempo han sido de una manera. En sus principios fueron malísimas, porque en ellas los gentiles adoraban sus falsos dioses y los representaban en reverencia y culto de ellos, como consta de Tomás Dempetero.

5. Y siendo como eran las comedias actos de idolatría, en que los que las representaban y asistían, con actos *turpísimos y obscenísimos* y blasfemos, festejaban a sus falsos dioses: con mucha razón y justísimamente los Santos Padres las condenaban, abominado de ellas con los debidos encarecimientos.

6. San Juan Crisóstomo dice que el diablo, *in urbitus theatra construxit*,¹¹²⁸ & San Agustín, con el espíritu que suele, de suya a los cristianos de tales espectáculos diciendo, que es solo de infieles, inventados para obscenísimos cultos de sus falsos dioses, como claramente lo atestigua en el libro primo de la Ciudad de Dios, capítulo 13, en donde dice, que en Roma los representantes de las turpísimas acciones de aquellas comedias (que en latín se llaman histriones, ludiones, cuyas etimologías, puede ver el curioso en el etimológico trilingüe de Juan Fungero) eran tenidas por infames. En donde nuestro Luis Vives dice: *Necesse erat histriones perditissimis fuisse moribus & deploratae nequitiae, cum*

¹¹²⁸ TRAD. CAST. El diablo, “construyó teatros en la ciudad”

in ea civitate pro civibus non haberentur, cuius tuam multa millia hominum flagitiosorum, & facinorosorum cives.

7. No permiten las angustias de una breve resolución, referir todo lo que S. Agustín y los demás padres refieren reprehensible y digno de abominación de aquellas antiguas comedias, obscenísimas y blasfemas y [e] idólatras. El curioso que desea saber sus principios y los diversos modos de comedias y representaciones, que por el discurso del tiempo se inventaron, lea al mismo S. Agustín, *libr. 2 De civitat. Dei, cap. 8.* Y lo que dice nuestro Luis Vives sobre este capítulo. Lea también a Juan Rosino, *De antiquitat. Rom. Lib. 5. Cap. 6.* Y los que se siguen con los *Paralipómenos*¹¹²⁹ de Tomás Dempetero.¹¹³⁰

8. Querer pues, que lo que los Santos Padres dijeron de aquellas comedias y representaciones sacrílegas, se haya de entender y venga al juicio de a las comedias de estos nuestros tiempos es errar en el principio, suponiendo que estas son como aquellas; lo que desmiente el cuidado que ponen los señores ordinarios en que no se representen, que primero no pasen por riguroso examen de personas pías y doctas, que no permiten que en ellas [h]aya cosa que pueda ofender los piadosos oídos de los fieles, ni servirles de escándalo.

9. También supongo, que aquí no se ha de hablar del intento que lleva el que va a oír la comedia. Porque si le lleva malo, tan malo será el pecado que cometerá, como lo fuere el intento. Y ese mal no le causará la comedia, pues tan materialmente sea la comedia en orden a ese pecado, como cualquier otro lugar, aunque sea sagrado. Si se va a él con mala intención de abusar de lo que en el

¹¹²⁹ Vid. DONOSO, Justo. *Diccionario teológico, canónico, jurídico, litúrgico, bíblico. Tomo cuarto.* Imprenta y librería del Mercurio, Valparaíso (Chile) 1859, pág. 161: “Dase ese nombre, Paralipómenos, a dos libros históricos de la [Sagrada] Escritura, habiéndose tomado esta denominación de dos palabras griegas que significan *las cosas omitidas*, porque se consideran estos libros como un suplemento de muchos sucesos omitidos o tocados muy ligeramente en los libros de los Reyes y otros de la Escritura.”

¹¹³⁰ Vid. RICCIOLIO, Giovanni Baptista (S.I.) *Chronologiae reformatae et ad certas conclusiones redactae tomus primus continens doctrinam temporum / auctore R. P. Io. Baptista Ricciolio.* Bononiae: Ex typographia Haeredis Dominici Barberij, 1669. [24], 404, [4] p. ; Fol., pág. 287: “Thomas Dempeterus, nobilissimus Scotus, editit apparatus ad historiam scoticam. 1620” TRAD. CAST. “Tomás Dempetero, un escocés más famoso por su trabajo sobre la historia de Escocia, en 1620.” En esta cronología de personajes ilustres de la era cristiana, después de Cristo, el jesuita Ricciolio sitúa a Tomás Dempetero vinculado a la historia escocesa. Fray Acacio lo asocia a los Paralipómenos como editor literario.

templo ocurre. Sólo pues aquí se ha de tratar precisamente del componer, imprimir, leer, representar y [e] ir a ver las representaciones de las comedias, que en nuestros tiempos se usan; que son de vidas de santos, de historias humanas &c. En que de ordinario entre sus jornadas se baila y representan algunos que llaman entremeses, en los cuales se dicen algunos dichos que causan risa. Esto supuesto.

10. Digo de lo primero. Las comedias ejemplares de los santos y personas que nos dejaron con su ejemplo mucho que aprender y que imitar, no sólo no dañan, sino que aprovechan y muchas veces mueven y [e] inclinan más a la virtud sus representaciones (principalmente a las personas sencillas) que muchos sermones. Y vemos que algunos han dejado el mundo por sólo ver representar la comedia de San Francisco o de otros santos. Y esto es lo que dice Santo Tomás, *Super Epistol. I. Ad Timoth. Capitul. 4.* Explicando aquellas palabras: *Ineptas autem, aniles fabulas, donde después de haber dicho: fabula enim secundum philosophum est composita miris, fuerunt in principio inventae (ut dicit philosophus) ut indacerent ad acquirendum virtutes, vitandum vitta.* Y añade el santo: *simplices autem melius inducuntur repraesentationibus quam rationibus.* Y así estas comedias no sólo son dañosas, sino provechosas para el espíritu. Y así no puede ser pecado mortal el ir a oír estas comedias, sino que es de suyo acto indiferente que puede ser bueno y puede ser malo, aunque es mayor perfección dejarlas de oír por mortificarse, como lo es no salir al prado, o al campo, con este fin y el dejar de coger las más hermosas olorosas flores del campo, como dicen los santos. Y en este sentido dijo San Agustín: *Et habetur in de paenitent, part.2 in fin. Cohibeat se a ludis, a spectaculis seculi, qui perfectam vult consequi gratiam remissionis.* Pero como no es malo, ni pecado asistir a estas recreaciones y entretenimientos humanos, antes bien es virtud (como se dirá después) por ser necesarios en su ocasión, para alivio de nuestra naturaleza, tampoco lo es ir a oír estas comedias, para el mismo fin. Y por consiguiente no será pecado el representarlas, con que no salgan los representantes al tablado notablemente indecentes, como dice *Silvestro, verb. Chorea, numer.2. Con estas palabras: Unde est mortale si fiant (scilicet repraesentationes) habitu, gestu, cantu, aut quovis modo notabiliter lascivo. Sicut cum faemina in verecundae pectora excessive nuda demonstrant: viri,*

partes pudendas indecenter coopertas ostentant: De hoc tamen excessu difficile est indicare, quando sit mortale, cum sit respectibus ad conditiones patriae, personarum praesentium, ita Silvester.

11. Digo lo segundo. No es pecado tener por oficio ser representante. Así lo enseña expresamente nuestro padre Santo Tomás, I, donde preguntando. *Utrum in supersluitate ludi possit abesse peccatum, respondiendo al tercer argumento* dice estas palabras: *Ludus est necessarius ad conversationem humane vitae, ad omnia autem quae sunt utilia conversationi humanae, deputari possunt aliqua officia licita. Et ideo etiam officium histrionum quod ordinatur ad solarium hominibus exhibendum non est secundum se illicitum, nec sunt in statu peccari, dummodo moderatae ludo utantur, id est non utendo aliquibus illicitis verbis, vel factis ad ludum.* Donde el eminentísimo cardenal Cayetano explicando este artículo dice así: *Haec authoris doctrina non est, quod turpia verba, vel facta quae de se sunt peccata mortalia, reddunt ludum peccatum mortale.* De donde, que en sentencia de nuestro padre Santo Tomás y[e] inteligencia de Cayetano: no cualesquiera y acciones torpes dichas y hechas por los representantes son pecado mortal; sino solamente aquellas que así en el teatro, como fuera del [sic] de él lo son también. Esto mismo confirma el eminentísimo cardenal Cayetano, *in summa, verb. Histrionatus exercitium*, donde dice: *Histrionum peccatum non consistit in exercitio histrionatus, nam licite potest officium suum exercere.* Y es lo mismo que dijo nuestro padre Santo Tomás. Con todo Barbosa, *de iure Ecclesiastico Univers. Pagin. 469. Numer. 65.* Dice: que los comediantes que se visten un hábito de religioso, para representar en las comedias cosas de burlas, pecan mortalmente: pero esto lo entiendo yo cuando son cosas que redundan en descrédito de la religión.

12. Y aprueba este oficio de los comediantes nuestro santo, *in solutione ad. 3 citata*, donde dice dellos estas palabras: *Et quamvis in rebus humanis non utantur alio officio per comparationem ad alios homines: tamen per comparationem ad se ipsos, ad Deum alias habent serias, virtuosas operationes, puta, dumorant, suas pasiones, operationes componunt, quandoque etiam, pauperibus eleemosynas largiuntur.* De manera (dice este santo doctor) que, aunque los representantes no tengan otro oficio, ni otro modo

de vivir en la república, con todo hacen otras obras de virtud, encomiéndose a Dios, reprimen sus apetitos y pasiones, dan limosnas a los pobres y hacen cosas en servicio de Dios. Y si nuestro santo doctor abona a los comediantes, porque entre las buenas obras que hacen tal vez dan limosna a los pobres: ¿Que dijera, si viera la limosna que por su ocasión recibe el Hospital de Valencia, por sus representaciones? Que como consta del libro del recibo de dicho hospital, contando el recibo de los últimos veinte y un años, monta cincuenta y nueve mil, nueve cientos catorce libras, quince sueldos y ocho dineros, que a cada año corresponde dos mil ochocientos cincuenta y tres libras, un sueldo y ocho dineros.¹¹³¹

13. Estas comedias autoriza el rey nuestro señor, asistiendo a ellas, con parecer y aprobación de sus confesores y de los catedráticos más insignes de Salamanca y Alcalá, con quienes lo tiene consultado su majestad, en muchas ocasiones como es notorio. Y asistiendo su majestad a ellas, para alentarse a llevar el trabajo del gobierno de su monarquía, esa acto virtuoso, porque como dijo Terencio, *in Adria*, citado por la glosa de *verborum, significat. in Clementin. capit. exivi verb. Declaravit. Id arbitror. in vita apprimen esse utile, ut nequid nimis*. Y sin duda. *Venit maior, post otia virtus*.

14. Estas recreaciones y entretenimientos se regulan por la virtud de Eutropelia (de la cual dice Santo Tomás)¹¹³² *est virtus interludos* y así viéndolas su majestad, con este fin es acto virtuoso, que pertenece a dicha virtud de Eutropelia; y lo será también en los demás, que con este motivo fueren a oírlas. Por esta razón en todas las repúblicas se permite algún alivio, imitando a la naturaleza (como dijo Séneca) que ordena el sueño a todos los animales, para que reparen el cansancio del día. *Ut fortior de quiete resurgant*. Y este fin tienen todas las religiones, por ásperas que sean, señalando a sus religiosos lugares y tiempos de recreación, como se dice en el lugar citado de las Clementinas. Y Santo

¹¹³¹ Fray Acacio, conocedor del asunto, se molesta en obtener una cifra concreta y hace una alusión directa de la cuantía, en libras valencianas, que implica el ejercicio del privilegio del teatro que ostenta el dispensario público en la ciudad de Valencia. El dato es concluyente sobre la participación de la caja recaudada en la casa de la Olivera y los ingresos obtenidos por el Hospital General. Es la primera cuantificación que aparece en las fuentes sobre la financiación obtenida, extraída de los libros de la Clavería y en un periodo extenso de 21 años. (Nota del autor)

¹¹³² S. Thom.2.2.q.72.art.1. q 168.art.4.ad.3.1.2.q.60.ar.5 (Nota marginal de texto, cit. March, A.)

Tomás dice: *Ludere ad recreationem, cum debitis modis est meritorium in habente charitate*¹¹³³. Siendo pues el ir a estas comedias acto de suyo indiferente (como está probado) y en muchos, acto virtuoso, que pertenece a la virtud de Eutrapelia, no hay razón para condenar el ir a oír las y representarlas y el oficio de representantes; ni estas las condenan, los que con mayor rigor tratan de ellas. Hasta el padre Jaime Alberto de la Compañía, en el sermón que pone por título circuncisión de comedias, las admite en el parágrafo 4. Y más adelante, dando ciertas reglas dice, que oír estas indiferentes, es comúnmente lícito y tal vez acto de virtud de Eutrapelia, lo mismo dicen todos los doctores que escriben de esta materia.

15. En este sentido está la más común y recibida opinión. Tiene la nuestro padre Santo Tomás y Cayetano, en los lugares citados y en otros muchos San Antonino, 2.p. Theo log. Tit. 3. Cap.7. 5 & 6. Silvestro, verb. Ludus, quaest. 3. Tabiena en su Suma, p.r. litter.H. tit. De histrione, Angelus verb.Ludus, n.3. Bonacina. De Matrimon. Quaest. 4. Punct. 9 propos. 3. nu. 18 Sánchez, De matrimonio, lib. 9. Disp. 46. Num. 34. Grafis, en sus decis. Lib. 2. cap. 75. Num. 9. Alcozer de Ludo, cap.54. Rebel. Lib 3. De matrimon. Qu. 19. Sect.3. verb. Nec veram, &c. Azor.3.p.lib.3.cap. 25. quaesto. I. Lorca, 1.2. to.2. disp. 28. Meb. 3. ex dictis, &c. Toledo, li 4. Cap.14. Salas, 1.2. tom. 2. Tractat.13. Disp. 6. Sec. 24. n. 163. Ausonio, en el Epitome de las siete partes de Diana verb. Comedia. Trullench., tom. 2 lib. 6 cap. I. dub. 12 num. 13. Rodriguez, in sum. Cap. 7. Tit Comedias. Machado, tom. I. lib. 2. Par. 3 tra. 19. Docum. 13. Diana, par.a. trac.17. qui est tertius Miscel. Resol. 35. Confirma lo que dicen estos doctores, Barbosa¹¹³⁴, donde hablando de los párrocos, pregunta. *Utrum peccent parrochi, si comedias audiant? Ob solam vanam curiositatem, ab que periculo probabili lapsus etiam si res turpes repraesententur, modus repraesentandi sit turpis: respondet, ego puto non esse peccatum mortale, cessante scandalo, quod existimo modo non esse quid frequentissimum est clericis comediis interesse.* Y si en los clérigos no es pecado mortal oír semejantes comedias en sentencia de este grave autor, menos lo será en los seculares, que no tiene tantas obligaciones.

¹¹³³ S. Thom. 2. Sent. Dist.4.ar.3. in corp. (idem nota marginal).

¹¹³⁴ Barbosa. De podesta. Parroch. Ca.6. fol. Mihi 1117 (idem nota marginal).

16. En orden a las comedias que tratan de cosas torpes y deshonestas; digo, que cuando en estas comedias el comediante (como lo afirma Santo Tomás en el lugar citado) *causa ludi utitur turpibus verbis vel factis, vel etiam his quae vergunt in proximi nocumentum que de se sunt peccata mortalia*. En este caso el representarlas, el asistir a ellas, el pagar para que se representen, con este fin es pecado mortal y para prueba de esto basta el haberlo pronunciado con las mismas palabras que nuestro santo doctor lo afirma y cuando los demás santos doctores condenan los espectáculos o comedias por pecado mortal, hablan de ellas en este sentido.

17. Digo lo tercero. Cuando en estas comedias los comediantes se portan como dice Cayetano, explicando el lugar citado de Santo Tomás. *Turpiloquio simplici, utendo aut aliquem minus honestum gestum faciendo, ut aliis delectationem ingerant, grave est, fugiendum valde: non tamen mortale ex suo genere. Apostolus enim non numeravit ad Ephes.5. inter peccata excludentia a regno caelorum, turpiloquium, cum tamen illud inter alia connumeraret tunc peccata. De quo videndus est S. Thom.q.154.ar.4.ad.1.* De suerte que San Pablo al *turpiloquium*, nombra entre otros pecados, pero no entre los que excluyen del reino de los cielos. Y como las dichas palabras de los representantes, cantares y acciones torpes, dichas y hechas con la sola intención de alegrar y entretener, de su naturaleza no son más graves, ni tienen más malicia que el dicho *turpiloquium*. De San Pablo y así en ellas y otras semejantes, ni será pecado mortal el representarlas, con el dicho fin y por consiguiente, ni el pagar por oír las, por curiosidad y por entretenerse y sin peligro probable de consentir en algún pecado mortal.

18. Digo cuarto. A los representantes que representan las comedias examinadas y corregidas por orden del ordinario, de la manera que hoy se hace, se les puede pagar porque representen y deben hacerlo los que van a oír las, con que se hagan con la moderación que pone Santo Tomás¹¹³⁵ con las siguientes palabras: *Unde illi qui modeste, eis (ferlicet Histrionibus) sub veniunt non peccant, sed inste faciunt mercedem ministerii eorum esi tribuendo, si qui autem superflue sua, in tales consumunt, vel etiam sustentant illos histriones qui*

¹¹³⁵ Q, S. tho. 2. 2. Qu.168. art. 3. Ad. 3 (Nota marginal de March, Acacio)

illicitus ludis utuntur, peccant quasi eos in peccato foventes. De manera, que los que van a oír las comedias, no sólo no hacen mal en pagarles a los representantes lo que se acostumbra, sino que es justo y debido el hacerlo, con que se haga con la moderación que dice nuestro padre Santo Tomás.

19. Y respondiendo a la razón de dudar, que algunos proponen; digo, que aunque las comedias que inventaron los gentiles para sus idolatrías y para representar sus lascivos amores; que representándolas como ellos y cómo se representaban en tiempo de San Juan Crisóstomo, que exponían sus cuerpos desnudos a vista de todos; estas eran muy mañas y muy perniciosas y a estos que las representaban les negaban los decretos antiguos la comunión y estas muy dignamente son condenadas por los santos y sagrados cánones y por el derecho civil, porque de suyo las tales acciones eran pecado mortal: pero no las que se representan en estos tiempo, que pasan primero por el riguroso examen de los señores obispos, o de sus vicarios generales y que en viendo cosa que desdice de la modestia cristiana, la mandan borrar y de otra manera no se les da licencia para representarlas.

20. Pero dirá alguno, que aunque de lo dicho quede probado que el ir a las comedias, de suyo es acto indiferente, pero que constándole al príncipe o al gobernador o a los jurados, que muchos usan mal de este ejercicio, estarán obligados a prohibirles. A esto respondo, que supuesto que de suyo el ir a oír las es acto por lo menos indiferente, no está obligado el príncipe o el que gobierna a prohibirlas, aunque le conste que muchos usan mal de este ejercicio, porque cuando conste que se cometen muchos pecados veniales, yendo a oír las, los príncipes seculares no están obligados a impedirles. Y vemos que aunque sepa el príncipe seglar, que muchas mujeres usan mal de los afeites no los prohíben, porque saben que otras usan bien de ellos. De suerte que el príncipe y la república cuando sabe que una cosa es buena, o indiferente y que usan muchos bien de ella, o para muchos es necesaria o útil, aunque sepa que otros usan mal de ella, no hay obligación prohibirla, de que hay muchos ejemplos y a veces, aunque algunos pequen mortalmente en el tal uso, como se ve en las escopetas, no por eso se prohíben y es la razón, porque no ha de privar de la utilidad lícita común, porque

muchos usen mal della. Y por esta razón dijo Santo Tomás¹¹³⁶, *Cayetano, ibidem, Medin. De restitutione, qu. 3. Dicendum, c.* Y comúnmente todos los doctores que se pueden vender, o alquilar todas las cosas de suyo indiferentes, como son afeites, armas, naipes, y otras cosas semejantes, aunque se sepa que muchos han de usar mal de ellas. Asimismo, digo que, aunque al príncipe le conste, que mucho usan mal de este ejercicio de las comedias, no por esto debe prohibirlas, pues como hemos dicho y probado el oírlas es por lo menos acto indiferente y que si unos usan mal del, otros usan bien y aun les sirve para alentarse a llevar el trabajo del estado, en que Dios les ha puesto. Y constándole al príncipe, que en ciudades grandes como Valencia hay mucha gente ociosa y desocupada, que vive de sus haciendas, es muy grande prudencia no prohibirlas; pues yendo los sobre dichos a las comedias se excusan muchos daños, como jugarse las haciendas, andar solicitando a las mujeres &c. Y si por los que abusan de las comedias debe el príncipe, o el gobernador impedir sus representaciones, también debían y aún con más cuidado procurar se quitaran los concursos de hombres y mujeres que hay en las iglesias y templos; porque sin duda en ellos es donde hay mayores inconvenientes, por ser la ocasión más próxima, como lo confiesan los que acuden a entrambas partes.

21. De todo lo dicho infiero, que los que tienen la opinión contraria no pueden dejar de confesar que esta opinión, de la manera que se ha explicado, por lo menos es probable. Porque si un doctor hace opinión probable, como dicen Sánchez in sum. Tom. I. lib. I. tit. 9. Un. 7. El cual cita a Navarro, Valencia, Angelo, y Filiuciom t.2. tract. 2I. cap. 4. n.134. Valero, indifferen. utr. diff. 5. Merola., tom. I. disp. 3. Cap. 4. dub. I. nu. 4. Diana, 4, par. tract. 4. mibel. resol. 30. Sierra, I. 2. q. 19. ar. 6. dub. 4. verb. siquares, alii. Esta sentencia que tiene tantos y tan graves doctores, cierto es que se ha de contestar por probable, *non solum speculative; sed in praxi*. Porque cómo dice Sancio, toda opinión que es probable *speculative* es segura in *praxi*, porque la probabilidad práctica, es efecto de la propiedad especulativa, que el obrar uno bien o mal, justa, o injustamente nace del juicio que tiene especulativo. Lo mismo dice Diana, por esta razón dicen los doctores, que está obligado el confesor a absolver al penitente, cuando sigue opinión probable, aunque él sienta lo contrario.

¹¹³⁶ S. Tho. 2. 2. Q. 169. Art. 2. Ad. 4. (Nota marginal March, A.)

22. Siendo pues esta opinión probable, no se puede decir que es ilícito contra razón el seguirla, pues como dijo Aristóteles, *probabile [...] quod est conforme rectae rationi &c.* Y así seguir esta opinión probable, no puede ser culpable. Luego de los que van a oír comedias, de los que las representan, de los que las leen, componen, imprimen y de los que las pagan, &c, no se puede decir que pecan mortalmente, pues siguen opinión probable, antes bien es gravísimo inconveniente condenarlas públicamente por pecado mortal, ocasionando en las personas sencillas del pueblo muchas conciencias erróneas y que con ellas algunos, llevados de su pasión, vayan a oírlas haciendo pecado de lo que no lo es. Y de que se escandalicen de ver que los virreyes y personas eclesiásticas muy doctas, que profesan mucha virtud, tal vez las hacen representar en sus casas, siendo en su opinión (por lo que las han predicado) pecado mortal. Todo lo cual lleva tan grandes inconvenientes, como experimentan los confesores en sus confesionarios. Y es muy saludable y aún necesario el consejo de San Pablo, singularmente para no causar escándalo y [e] irrisión en los herejes: *ut unanimes, uno ore honorificemus Deum.* Para que en los púlpitos, cátedras y confesionarios enseñemos una misma doctrina y no nos veamos obligados en los confesionarios a decir lo contrario de lo que se predicó en el púlpito. Otras razones dejo por no alargarme y por parecerme que las dichas son las que bastan para prueba de lo que se pregunta en esta presente resolución.

5.8. RESPUESTA A LA RESPUESTA DE UNA CONSULTA... DE ANDRÉS DÁVILA Y HEREDIA (1683)

*RESPUESTA A LA RESPUESTA DE UNA CONSULTA, SOBRE SI SON LÍCITAS LAS COMEDIAS QUE SE USAN EN ESPAÑA, por Andrés de Ávila y Heredia, Señor de la Garena, capitán de caballos, ingeniero militar y profesor de las matemáticas.*¹¹³⁷

A folio 7. *Sermón de las comedias, empieza: Ya sé que es ardua la materia que he emprendido.* A que respondo: Que es muy fácil y de lo que no es nada, no se debe dar cuenta.

Folio 8. Línea 31. *Para que conste más de esta verdad es de advertir, que en Grecia tomaron el nombre de comedias de ciertos sacrificios que hacían al dios Como y la tragedia tuvo principio de otros sacrificios que se hacían al dios Baco.* A que respondo: Que tuvo la tragedia su origen, según Donato, de los sacrificios que los antiguos ofrecían al dios Libero, por ocasión de los frutos de la tierra. Se llamaba tragedia, proponiéndose el cabrito por premio del canto y la tragedia se deriva de *tragu*, que en griego significa cabra. Fue Tespis, según Horacio, el que la compuso y Esquilo el primero que la representó. Más Quintiliano afirma haber sido Esquilo su primer autor. Según Donato fueron Cincio y Falisco los primeros que enmascarados representaron la comedia y Minucio y Patronio los primeros representantes trágicos. La comedia se dice de *comazin*, voz griega que quiere decir en compañía.

A folio 11, línea 24, *dice: se introdujeron otras comedias, mezclando lo lícito con lo ilícito y con lo honesto lo torpe. Y aunque en lo agudo de la poesía, en lo ingenioso de los conceptos, en lo artificioso de las trazas y de las tramoyas*

¹¹³⁷ DÁVILA Y HEREDIA, Andrés. [S.l. s.n., s.a.] El texto de Andrés Dávila y Heredia, señor de la Garena, alude directamente al Sermón de las Comedias de Luis Crespi de Borja: *Respuesta a una consulta sobre si son licitas las comedias que se usan en España*, la fecha del texto de Andrés Dávila es incierta, ¿1683?, aunque la mayor parte de su copiosa y variopinta obra se publicó en Valencia, la apariencia de la impresión de este folleto contra Crespi, coincide con la tipografía de la *Respuesta al Buen Zelo...* un folleto controversial que por la mención de responsabilidad en su portada parece fue publicado por Francisco García en Alcalá de Henares en 1683. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign. Var.200(6). Procede de la Biblioteca del Convento de Capuchinos de Valencia.

tienen mucho de indiferente, va mezclado o encubierto debajo del ingenio y de la agudeza: la liviandad de las acciones, la descompostura de los trajes, la insolencia de las mujeres, la deshonestidad de las palabras, la disolución de los bailes y entremeses, lo lascivo de los amores. A que respondo, que no he de trabajar mucho en responder a esto. Pregunto, ¿puede encubrirse debajo del ingenio la liviandad de las acciones, la descompostura de los trajes, la insolencia de las mujeres, la deshonestidad de las palabras, la disolución de los trajes? No, porque lo que es demostrativo por naturaleza, no puede ser mezclado, ni encubierto, concurriendo en lo hermoso de lo representado, es lo más demostrativo. Si está lo malo en lo representado no lo estará en lo encubierto y si está encubierto, no hará daño lo representado. Luego es lícito lo que demostrativo se permite. Decirse que la esencia del arte es templarse al natural, es engaño, porque no sería más el arte que lo que fuera el natural, variándose las esencias y formas, según las materias de diferente especie, porque tienen distinción natural y las ciencias no tendrían definición sino en orden a la capacidad de los individuos.

Fol. 12. Línea 12. *Porque a más que las personas que las representan son por la mayor parte públicamente infames y ramera.* A que respondo a esta objeción con dos razones: la primera, porque las comedias de capa y espada, de santos y de historias, son diferentes que las antiguas, pues ¿porqué en esta diferencia no se han de diferenciar los sujetos que las representan? Los antiguos representaban cosas torpes, hoy se representan cosas indiferentes y no hay razón para tratarlos como a los primeros comediantes. Siendo pues estas diferentes y distintas, el tiempo muda las cosas de manera que no guardan su semejanza en la propiedad de su principio y es de considerar que los representantes van a los palacios y no hay razón para que se diga, poniéndose delante de la majestad de un rey de España, que son hombres infames por naturaleza, ni por arte, cuando la nación española es el ejemplo de las virtudes y la que ha puesto el trono al mundo para honrar. Quien va a festejar a un rey, a la casa de un grande de Castilla, queda favorecido con la virtud de los príncipes y por esta razón con diferencia de los primeros representantes. Al punto de ramera respondo: que esto no es escribir para la educación de las costumbres. ¿Quién ha dicho en el mundo que

las comediantas son rameras? La impropiedad alabo: las comediantas no son rameras, ni las rameras comediantas y como diferentes su estimación.

Al mismo folio dice: *las materias son de ordinario de amores lascivos, bailes y cantares provocativos*. A que respondo. Platón en su *convite* llama al amor Dios grande. Sócrates, comenzando una oración en alabanza del amor dice: *magnus Deus est amor, apud Deos hominesque mirandus, ut philosophi aixerunt*. Y pues el amor no puede tenerse sin engendrarse, pregunto: ¿Qué materias tratan las comedias que son de ordinario amores lascivos, que sean ocasión de engendrar amor? ¿No son unas disposiciones naturales para el fin del matrimonio en las de capa y espada? Y es muy reparable que es necesario comprehender igualmente aquel amor que se acaba en el amante, que presupone falta en el amado y no en el amante, como puede suceder en las mujeres de las tablas para lo imposible del amor lascivo.

Platón deseó de alguna cosa o por mejor deseó de cosa buena, la cual puede ser que falte al amante y puede ser que no le falte sino al amado, como es parte del amor y Platón da a entender que el nombre el amor era universal a todo deseo de cualquier cosa y de cualquiera que desea y en particular se dice: solamente deseo de cosa hermosa y considerando lo que a uno le parece hermoso o no le parece a otro, de que se arguye que lo hermoso, que es hermoso para uno, no es hermoso para lo otro. Todos los hombres de sano juicio, de pura y templada voluntad, lo bueno tienen por bueno y lo malo por malo y en los amores lascivos es conocido el defecto, siendo así que lo hermoso es uno mismo a todos los hombres y así como lo bueno y lo malo se parecen en el ánimo a lo dulce y amargo, se hallará mujer hermosa que su hermosura incitará y al gusto de otro no lo será y esta incertidumbre de lo representado y de lo hermoso hace incierta la materia de lo lascivo.

A la proposición de los bailes San Agustín y Valerio Máximo dicen que los ídolos solían ser venerados con juegos y bailes, tanto que según refiere Alexander ab Alexandro, de ahí parece que nació atribuirse a cada uno de los dioses fiestas, juegos y bailes llamados Bacanalia, Apolinaria, Ceralia, porque unos eran dedicados solamente a Baco, otros a Floro, otros a Apolo, otros a Ceres y todos

tuvieron principio del laberinto que el Antiguo Testamento que Teseo pretendía retratar con los pies y vueltas de los danzadores y con la ceremonia que usó dando gracias a la imagen de Venus fue imitar al laberinto con los bailes, quedando recibido el baile por rito de los sacrificios.

Pregunto. ¿No son los bailes más escandalosos los que hacen en los lugares porque se juntan hombres y mujeres y bailan no sólo enseñando los pies, sino las piernas? Esto es permitido y los bailes de las comediantas, con las basquiñas arrastrando por las tablas, ¿son pecaminosos porque están en las tablas? No hay razón para que lo uno sea malo y lo otro bueno. Proclo dice que es remedio contra la melancolía el baile y Antonio Mizaldo asienta lo mismo.

A Folio 12. Línea 20. *En estas comedias llegan a besar los hombres a las mujeres, van revolcándose abrazados por el teatro.* A que respondo. Que no cabe en lo que se ve y en lo que se experimenta, porque más parece que se revuelca la pasión en el odio que en la verdad, siendo así que revolcarse abrazados es trabajoso para un retiro, ¿que será para lo público de las tablas? La misma suposición tiene el besarse.

Al mismo folio dice: *se representan incitamientos a las mujeres casadas para cometer adulterios.* A que respondo. Si la forma de lo hermoso no estuviese en la imaginación del amante, debajo de especie de hermoso, bueno y delectable, no sería jamás lo hermoso amante de él, porque los que enteramente están privados de hermosura, no tienen ni desean los que es hermoso. Más el que lo desea no está del todo privado de él, porque tiene conocimiento y su imaginación está ya enamorada de la forma de su hermosura. Más porque le falta lo principal, que es la perfecta unión con la cosa que ve, le viene el deseo del principal efecto que le falta y desea gozar con unión la hermosura, la forma de la cual impresa en su imaginación lo incita a que lo desee. En la representación se ve que su doctrina se enlaza en la imaginación de un galanteo en el deseo de un casamiento. No hay ejemplos de adulterios, ni se explican, ni se trazan y suponer que por lo amoroso de los galanes se aperciba la imaginación al adulterio, más lances se hallarán sin buscarse en lo hermoso de una corte, donde los galanes son muchos, que no en las tablas, donde son dos.

Al folio 15. Lin. 11 dice: *No sólo se habían de derribar los teatros y desterrar los poetas de estas cosas, sino cerrar las puertas de las ciudades y*

pueblos a los comediantes, como a gente que trae consigo la peste de los vicios y malas costumbres. A que respondo. Con que ligereza se alarga la pluma en las cosas del dictamen propio a la parte de desterrar los poetas. Digo que es la mejor alhaja de las cortes. Con que desterrando los poetas y las comediantas se reformarán las cortes y se podrá decir lo que dijo Terencio, cuando lo desterraron de Roma: yo voy a morir, porque me destierran adonde no hay que leer, ni qué ver, ni que mirar, ni en que divertirse.

Acuérdome que hubo en París ciertos papeles a ciertos capones y quejándose uno de ellos al parlamento, le dijo un senador en las cortes de los grandes reyes, entre los platos de gusto de los cortesanos entra este. Y dejando a las cortes sin todas las alhajas que sirven de su adorno y grandeza no se llamarán corte, sino cortijo. Es posible que no se considere en la nobleza inmemorial de la poesía. Porque Véneto, obispo de Puzol, grande investigador de historias, quiere que sea más antigua que Moisés y que casi hubiese noticia de ella en tiempo de Nembrot. Mas Leoncio afirma haber principio de los griegos, trayendo la autoridad de su maestro Barlaan, que decía haber florecido Museo, antiguo poeta el año de 3385 en tiempo de Fonneo rey de los Argivos, aunque Paulo Perasino da por autor a Orfeo. Son llamados por los latinos *vates*, de aquella fuerza de mente que dice Marco Varrón se encierra en ellos y Platón, que los poetas tienen cierta deidad divina y así dijo Ovidio: *est Deus in nobis agitante calescimus illo*.

Han sido provechosos los poetas en todas las edades. Tales, poeta lírico, sanó con sus versos a los lacedemonios de las heridas de Licurgo. Torteo, con su verso, encendió a los espartanos a batalla y huyeron los atenienses. Alejandro estimó más la *Iliada* de Homero que los despojos del rey Darío. Octaviano llamó a Virgilio Platón de los poetas y otros muchos que no refiero por no dilatarme, que han sido premiados, laureados y favorecidos de los príncipes y grandes señores. Destiérrense los poetas y las alabanzas que le han dado los continuados siglos queden también desterradas para que no quede memoria de cosa buena. A la parte de los comediantes hago reparo donde dice que traen consigo la peste de los vicios y respondo: que los más comediantes, después de salir de las tablas, pueden enseñar a muchos cortesanos doctrina y buenas costumbres, con que la peste de los vicios está en las cortes en la demasiada ociosidad y poca aplicación

a las artes y ciencias, teniéndose por loco aquel que no sigue el camino de los demás.

A folio 15, lin. 20 dice: *Y es cosa constante que no estaban tan relajadas entonces como ahora, cosa que las confiesan los mismos comediantes.* A que respondo, que el reparo es legítimo. Las de entonces y las de ahora ¿cabe en la confesión de los comediantes? No y por no gastar tiempo mire el lector en las antiguas y reconocerá como mienten los comediantes.

A folio 18. Lin. 15 dice: *Las comedias en que se escriben cosas torpes y bailes lascivos, no solo a personas fáciles y ya inclinadas sino a las más fuertes y castas, han pervertido y hecho caer en flaqueza de sensualidad.* A que respondo: esto fuera verdad si en las comedias de las tablas se representasen cosas torpes, porque no se representen se visitan primero para el buen ejemplo, en que se ve que no hay en ellas cosas torpes, sino tan es cortesanos sonde se regula la urbanidad de los galanes al punto de las damas y a ser torpes fueran malas. Porque de ver un trambuque una moza de fregar se salió de la casa de su amo para aprender el zarambeque y con esta una alhaja ejercitada entre muchas familias no se ha visto ejecutada por cosa indecente. Luego no se hallará en nuestras comedias cosas torpes.

A folio 21 dice: *Ciertos juegos hay que en sí mismos contienen torpeza y estos todos los deben evitar como los que se hacen en los teatros en que se provoca a lujuria.* A que respondo: que en estos teatros no se representan torpezas en los juegos, porque en lo cómico sólo se ve el juego de cañas, sortija, saraos y máscaras y esto no lo han inventado los poetas ni los comediantes, que antes son ejercicios nobles. Si estos juegos provocan a lujuria se experimentará el mismo peligro en cualquier, si no es mayor en las partes y lugares donde se practican. Luego nuestros teatros no tienen torpezas.

Folio 22. Línea 26 dice: *porque no hay cosa que persuada más que lo que se ve y así es arte de los oradores sacar alguna imagen o hacer alguna acción o figura que represente al vivo lo que van diciendo para mover y persuadir el auditorio.* A que respondo: que aquí tenía mucho que decir y lo omito para las ocasiones que saldrán. Sólo diré que en lo cómico, cuanto más vivas sean las

acciones, cuanto más perfectas las imágenes, cuando más activo lo representado no es defecto a las costumbres. Una de dos, lo representado es lícito o no. Si es lícito, el buscar mejores afectos será lo mejor, sino es lícito, cuanto mayores fueren los modos de mover y persuadir será pecaminoso. Lo que se representa en las tablas y a los señores reyes es lícito. Luego es primor lo bien representado y no defecto.

Folio 25. Línea 19. *Y si no, digan si quieren decir la verdad, ¿por qué se pagan mejor las primeras sillas que no se ven muchas veces las caras sino los pies?* A que respondo. Que esta es falta de inteligencia, porque los que están en los taburetes, que el autor llama sillas, cuando se mira a los pies no se ve la cara y cuando se ve la cara no se ven los pies. Porque las operaciones ópticas se observan en línea y podrá suceder, como sucede, de que las comediantas como traen en las tablas las basquiñas arrastrando, si se le mira a los pies se quede sin verla por entonces, ni los pies ni la cara.

Folio 28 dice: *las comedias torpes son malas y no impiden otro mal.* A que respondo. Las comedias que hoy se representan no son torpes, porque en ellas se tratan casos que se pueden ver en las historias, novelas, tragedias, diálogos y diferentes libros amatorios. Luego lo que es lícito y aprobado en prosa ¿por qué ha de ser escandaloso en verso? Las de capa y espada son de lances que antes avisan que enseñan y no hay razón para que el aviso sea reprehensible porque da a entender lo que es posible, es enseñar a los hombres a la desconfianza y es bueno. Luego no siendo torpes son convenientes, porque la ociosidad de los grandes pueblos es mucha y es conveniente que estén divertidas las horas del día, porque la ociosidad unida es una serpiente y la ociosidad en divertimento no es ociosidad y no hay peligro político y es reparable lo de Antonio Pérez. Los reyes deben buscar artífices a sus vasallos, porque cada uno busca el instrumento según la obra a que se inclina, considerando que no se cura un humor sin ayuda sin ayuda de los otros, ni se temple un elemento sin ayuda de otro. Las fiestas públicas de lo cómico son útiles y necesarias, lo uno porque se va a ellas y no se busca otro instrumento, lo otro porque la destemplanza de los humores de los hombres hallándose divertidos no piensa[n] en otro elemento y se asegura la

quietud con el regocijo. Con que queda respondido a todo lo dicho en este presupuesto.

*A folio 52. II. Argumento, se dice: En las repúblicas se permiten otras cosas de igual peligro que las comedias como la mercadería y la milicia de estados peligrosos de pecar. Y a folio 53. Línea 15, se dice: que es falso que en la república se permita la mercadería usuraria, ni la milicia de ladrones y que son castigados los que tal se les prueba. A que respondo, que en el mismo contexto se conoce el ímpetu de la pluma y en cuanto a dar nombre de milicia a los ladrones es ofensa grande que se hace al brazo recto de la milicia. La congregación de ladrones no es milicia ni hay en el mundo milicia de ladrones. Y pues en la respuesta del *Buen Zelo* dejé algunos puntos, espero serán motivo para que me respondan y con esta ocasión seré más largo. FIN*

5.9. *ESCRITORES DEL REINO DE VALENCIA... RESEÑA BIOGRAFICA Y OBRAS DEL VENERABLE D. LUIS Crespí DE BORJA. D. VICENTE XIMENO, BENEFICIADO DE LA CATEDRAL DE VALENCIA. (1749)*¹¹³⁸

ESCRITORES DEL REINO DE VALENCIA, CRONOLOGICAMENTE ORDENADOS, desde el año, M.CC.XXXVIII, de la cristiana conquista de la misma ciudad, hasta el de M.DCC.XL.VIII. Por Vicente Ximeno presbítero, doctor en sagrada teología, beneficiado en la santa iglesia Metropolitana de Valencia su patria y académico valenciano.

Al Ilustrísimo y reverendísimo señor Don Andrés Mayoral, arzobispo de dicha santa Iglesia, del consejo de su majestad, &c. Tomo II. Contiene los escritores que han florecido desde el año M.DC.LI, hasta el de M.DCC.XLVIII y principios de XLIX y cinco índices, uno particular de este tomo y cuatro...

En Valencia: en la oficina de Joseph Esteban Dolz, impresor del Santo Oficio. Año MDCC.XLIX.

TOMO II. Siglo XVII. Año 1663. V. D. LUIS Crespí DE BORJA. (págs. 30-36)

V. D. LUIS Crespí DE BORJA. 1663. Hermano de D. Fr. Francisco Crespí de Valldaura, obispo de Vique, referido en el año 1662 y de D. Cristóbal Crespí de Valldaura, Vicecanciller de la corona de Aragón, de quien haré memoria en el 1671. Nació de nobilísimos padres en la ciudad de Valencia para lustroso ornamento de su casa, patria y reino y aún de toda España. Miércoles a 2 de mayo del año 1607. Tomó el apellido de Crespí de Borja en veneración de su padre D. Francisco, que así quiso llamarle. Desde sus primeros años empezó a ejercitarse en la mortificación y penitencia y a campear de suerte en todas las virtudes, que le llamaban *el santo*: lenguaje que se hizo común en toda esta ciudad, hasta en las personas más autorizadas, con mucha gloria de doña Juana Brizuela su madre, señora cuidadosísima de la buena educación de sus hijos.

Al mismo paso que D. Luis se dedicaba al estudio de la virtud se adelantaba en el de las letras en esta Universidad, de donde a breve tiempo salió gramático y retórico consumado. En la filosofía, que estudió con la mayor aplicación fue discípulo de D. Fray Pedro Olginat de Médicis, poco ha referido. Y en la sagrada

¹¹³⁸ Transcripción íntegra de la entrada dedicada a Don Luis Crespí de Borja. Contiene una breve referencia bibliográfica y la reseña del conjunto de su obra varia publicada, que el autor D. Vicente Ximeno referencia en su famosa obra de consulta en dos tomos, dedicada al compendio de los *ESCRITORES DEL REINO DE VALENCIA, CRONOLOGICAMENTE ORDENADOS...*

teología hizo tan ventajosos progresos que, en un mismo año, que fue el de 1629, mereció a 13 de junio la borla de doctor y a 28 de noviembre una Pavordía en la santa iglesia Metropolitana de esta ciudad, con cátedra de teología escolástica, que regentó por espacio de veinte y dos años con gran crédito de la escuela. En el de 1631 se ordenó de sacerdote y luego empezó a sembrar en los corazones de los fieles el grano de la divina palabra, con fruto y edificación de su patria. Si bien hubo de suspenderlo, porque le fue preciso partir a Roma a 12 de abril de 1633, como apoderado de la ciudad y los pavordes, para proseguir hasta ver el fin, un pleito muy reñido, que ellos llevaban contra el cabildo eclesiástico, en puntos de preeminencias. Cuando le dieron este encargo no tenía los veinte y seis años cumplidos y era el más moderno de los pavordes; y esto, no obstante, en poco más de dos años que estuvo en Roma salió vencedor en el pleito y dejó altamente acreditada su virtud y sabiduría con los cardenales, embajadores y príncipes y con cuantas personas le trataron.

Desde luego que volvió de su viaje acudió a la regencia de su cátedra; y para desahogar el ardentísimo deseo que tenía [sic]¹¹³⁹ de emplearse en beneficio de las almas, no perdía punto ni ocasión, como industrioso y solícito hortelano de plantar virtudes y arrancar las malas hierbas de los vicios del delicioso campo de esta república, con el azadón de la palabra divina. Más como Dios le tenía destinado para cosas grandes y quería le sirviese por muchos caminos; no solamente le enriqueció con el don de la sabiduría y con todos los talentos de predicador evangélico, sino también con un don admirable de consejo, en que ostentó una extraordinaria prudencia y una política santa y muy cristiana. De ello se originó, que ya en estos juveniles años le consultaban en las materias políticas más arduas e intrincadas y en otras de conciencia los arzobispos, los virreyes, la ciudad, el reino, los eclesiásticos, los consejeros, los señores, los nobles, los plebeyos, los ricos y los pobres, porque su consejo era para todos. También le consultaba el Santo Tribunal de la Fe, del cual era calificador y juez ordinario por el obispo de Tortosa. Y por esto en breve tiempo alcanzó un crédito tan grande que, habiendo vacado el obispado de Segorbe, por muerte de D. Juan Bautista Pellicer, varón ejemplar y de vida irreprehensible en el año 1638, en que D. Luis

¹¹³⁹ Optamos por no cambiar el modo indicativo “tenía” por el subjuntivo “tuviera” que sería el apropiado para nuestra actual estructura gramatical (Nota del autor).

solos tenía treinta y uno, le consultaron para esta mitra, conociendo el señor D. Fernando de Borja, virrey de este reino, que ya en esta florida edad peinaba las canas de virtud, doctrina, juicio y prudencia, que pide el estado apostólico de los obispos.

A los principios del año 1640, volvió a Roma a instancia de la ciudad y del gremio de los pavordes, para allanar algunos embarazos que ocurrieron a la ejecución de la sentencia que había conseguido contra el cabildo; y fue tanta su aplicación que a 3 de agosto de 1641, ganó decreto de la Sagrada Congregación de Ritos, confirmando la sentencia; y para más corroborarla alcanzó bula del papa Urbano VIII, dada en 8 de los mismos, en que su santidad confirma el decreto y manda se ponga en su debida ejecución. De suerte, que los pavordes de esta santa iglesia deben a la solicitud de este caballero la paz con que hoy gozan de las preeminencias y prerrogativas propias de sus prebendas: las cuales se reducen a las mismas que gozan los canónigos, menos en los actos capitulares; debiéndose entender por estos actos solamente, según el tenor de la bula, aquellos que pertenecen al gobierno y administración de la Iglesia y a los derechos del cabildo y que piden tener voto en él. Antes de salir de aquella corte, llegando aviso de haber sacado el arcedianato de Murviedro de esta santa iglesia, el mismo papa Urbano, de propio motivo y sin que él hubiese hecho la menor diligencia, le honró con esta dignidad y hubo de menester mandato de su director para aceptarla.

Por la primavera del año 1642, se restituyó a su patria con duplicados laureles y más elevados créditos de virtud y se dedicó cuanto le permitían las ocupaciones de la cátedra a la predicación apostólica, en la cual era sobre todo encarecimiento admirable, como lo confiesa D. Nicolás Antonio,¹¹⁴⁰ que le oyó en el Colegio Imperial de Madrid. Fue discípulo en este sagrado ministerio del venerable padre Jerónimo López, referido en el año 1658 y la mayor gloria y corona de su escuela; porque como escribe el padre La Naja,¹¹⁴¹ podía competir la grandeza de su espíritu y la excelencia de su predicación, con su mismo maestro. Había tenido en Roma desde su primer viaje estrecha comunicación con los

¹¹⁴⁰ Anton, Bibliote.Nov. Tom.2. pág. 24. Col. I. (citado en nota al pie por Ximeno, Vicente. Op. cit., pág.32.)

¹¹⁴¹ La Naja Mission. Perf. Lib 3. Cap. 20. Pág. 317. Col. I. (Ibidem, pág.32.)

padres de la congregación del Oratorio y enamorado de este utilísimo instituto, le trasladó a su patria, fundando en ella el año 1646 una casa insigne, la primera de España y Portugal muy semejante a la de la Vallicela de Roma, hija primogénita del gran Patriarca San Felipe Neri. Y aunque no fue sólo, ni el primer Prepósito en esta fundación, porque concurrieron a ella otros sacerdotes ejemplares por su virtud y nobilísimos por su sangre, fue, no obstante, D. Luis el primero y más principal autor,¹¹⁴² como lo reconoció el rey Felipe IV y lo afirman concordemente los escritores.

Falleció después el arzobispo de Valencia. D. Fray Isidoro Aliaga día 2 de enero del año 1648, cuando la ferocidad de la peste estaba todavía arraigada en la ciudad y ésta juntamente con el virrey, suplicaron a su majestad católica se dignase postular para la mitra a D. Luis: *Por haber sido la persona (palabras son de la carta de la ciudad) que con más fervor y afecto se ha señalado en procurar la seguridad del beneficio común y haber sido el amparo de todos los molestados y afligidos, socorriéndolos con limosnas considerables, hasta recoger a los pobres mendigos en un puesto, para que no anduviesen por la ciudad, excusando con esto el aumento del contagio, con el contacto de ellos.* No tuvo efecto esta súplica; porque Dios, que gobierna los corazones de los príncipes, tenía reservada esta dignidad para D. Fray Pedro de Urbina de la orden de los Menores; a cuya sombra había de crecer y echar hondas raíces la congregación del Oratorio. Pero llegando el año 1651 en el venerable Don Luis podía dejar en esta utilísima casa insignes operarios, le colocó Dios sobre el candelero de la prelación, para que alumbrase otras iglesias con los brillantes resplandores de su doctrina y ejemplo: y para realzar por su medio el debido culto a la Concepción de su purísima madre. Porque dispuso, que a 24 de enero del año referido le eligiese el rey Felipe IV, para el obispado de Orihuela, a que aplicó el hombro D. Luis después de una resistencia extraordinaria; como asimismo, que en el de 1658, a tiempo que estaba consultado en primer lugar para el arzobispado de Valencia, por la promoción del señor Urbina al de Sevilla, le trasladase el rey al obispado de Plasencia, uno de los cuatro mejores de Castilla y juntamente le nombrase embajador suyo extraordinario para la corte de Roma en la causa de

¹¹⁴² Fr. Thom. De la Resurrec. Ubi supra, lib.2. cap. 2. Pag.91. y cap. 4. Pág. 102. (Ibidem, pág. 32)

Concepción de la virgen, que era el mayor empeño en la devoción de aquel monarca.

En Orihuela y Plasencia, renovó los tiempos de santo Tomás de Villanueva, de san Carlos Borromeo, de san Toribio Alfonso y de otros santos prelados celosísimos. Y en su embajada a Roma tuvo un éxito tan dichoso, como manifiesta el plausible decreto que, con regocijo universal de todo el orbe cristiano, alcanzó del papa Alejandro VII, en que declara su santidad ser el culto de la Iglesia al primer instante de la concepción Inmaculada de María. Con lo cual pone a este misterio en tan algo grado de certeza, que le deja próximamente definible. Cuantos y cuan grandes fueron los elogios que nuestro venerable obispo se mereció del sumo pontífice, de los cardenales y de otros príncipes y señores, por el buen logro de su embajada, se puede ver en la *Relación* de todo lo sucedido en este negocio, que estampó en Madrid don Joseph Sánchez Ricarte, año 1662, en las *fiestas de Valencia* por la consecución de este Decreto, que publicó don Juan Bautista de Valda; en Fray Tomás de la Resurrección, en el padre Marciani. *Tom. 5, de las Memor. Hist. delle Congreg. di. s. Fil. Neri*; en Rodrig¹¹⁴³, y en otros escritores.

A 20 de mayo de 1662 desembarcó en Barcelona, de vuelta de su embajada y a los principios de junio llegó a su dichosa patria Valencia, de donde salieron a recibirle el virrey, el arzobispo, la nobleza y todo el numeroso y regocijado pueblo, que llenaba el aire de vítores, aclamaciones y aplausos. Nada menos sucedió en Madrid, en donde entró día 5 de julio. Dio cuenta al rey de su embajada y halló en su majestad un semblante muy alegre, un ánimo contento y agradecido, mucho amor y aprecio de su persona y un elevado concepto de sus méritos, por donde pudo conocer (si no se lo despintara su humildad) que había sabido servir a su rey con acierto, en lo que más deseaba, que es el premio que más se estima en el mundo. Si bien este verdadero despreciador de las honras y estimaciones, no solicitó otra recompensa, sino la licencia para renunciar el obispado y volver a su amada congregación del Oratorio, que era el centro de sus delicias.

Halló las puertas muy cerradas a esta pretensión y así, a los últimos de octubre hubo de restituirse a su diócesis, contento por haber hecho este grande

¹¹⁴³ Rodríguez. *Bibl. Val.* pág. 298. Col 2. (Ibidem pág. 33)

obsequio a la virgen, pero muy grabado de accidentes. Luego que llegó a Plasencia, edificó un seminario, según lo ordena el concilio Tridentino, con título de la Concepción de nuestra señora, donde se criasen jóvenes hábiles e idóneos para los curatos. La acrimonia de sus males tuvo tanto aumento en el invierno siguiente, que volviendo a Madrid a instancia de los médicos, murió en el lugar de Noves, a once leguas de la corte, regalado, según piamente se cree, con música del cielo a 19 de abril de 1663 de edad de cincuenta y cinco años. Su venerable cadáver fue conducido al colegio Imperial de los padres Jesuitas de Madrid y de allí por disposición suya a la iglesia de la congregación de esta ciudad. Se celebraron solemnísimas exequias y publicaron sus virtudes en las santas iglesias de Valencia, Plasencia y Orihuela, en el colegio Imperial, en su real congregación, en esta Universidad y en otras partes. Yace al presente en el oratorio Parvo de la congregación, si bien le dieron entonces sepultura en la capilla de santa Ana, edificada a sus expensas en la iglesia antigua, bajo de una lápida negra que tenía por distintivo una mitra y un báculo, enfrente de otra que fijaron en la pared, en la cual se leía con letras de oro el epitafio que se sigue:

D.O.M.
 IN HOC
 A SE ERECTE CONGREGATIONIS SACELLO,
 NON JACET,
 QUI TOT EXANLAVIT LABORES
 QUIESCIT,
 LUDOVICUS,
 NOMEN, QUO CRESPI, VALDAURA, BORJA,
 COGNOMINA SUPERBIUNT.
 REGIUS ORATOR,
 ORIOLENSIS, AC PLACENTINUS,
 NON TAM EPISCOPUS, QUAM APOSTOLUS,
 VOX, TUBA, SONUS, VICTORIA;
 VICTORIA SOLUS VICTIS.
 PRO IMMUNITATE DEIPARA ROMAN LEGATUS
 A PHILIPPO IV. AD ALEXANDRUM VII.
 QUOD FECIT, CONFECIT.
 QUEM INSCRIPTUS HIC LAPIS MONUMENTI NEGAT,
 SCRIPTOUM SUORUM TIBI ET FORS MIRACULA
 PRODUNT.
 COELO PATUIT QUO NOS LATUIT
 DIE XIX. APRILIS M. DC. LXIII.
 AETATIS SUA LV.
 NON PLENUS DIEBUS, AST DIEBUS PLENIS.

Estas son sus obras:

1. *Origen y progreso de las Pavordías de la santa Metropolitana Iglesia de Valencia*. En Roma, en la imprenta de la Reverenda Cámara Apostólica 1641 en 4. Le dedicó a la ciudad de Valencia, a cuyo ilustre senado toca la provisión de estas prebendas; si bien disimuló su nombre con el de Silvio Ciprés de Povar, que es anagrama de Yo Luis Crespí pavorde.

2. *Sermón fúnebre en la exequias reales del serenísima señora doña Isabel de Borbón, reina de España, que celebró la insigne ciudad de Valencia en su santa iglesia Metropolitana, a 29 de septiembre de 1644*. En Madrid, por la viuda de Pedro Tazo 1645, en 4^o

3. *Retractación sobre las comedias*, firmada en la congregación del Oratorio, a 8 de septiembre de 1649. La injirió fray Tomás de la Resurrección en su Vida libro 2, cap. 41, pág. 286. Del mismo modo que su autor la había dado a la estampa después de una Junta gravísima que hubo en el Hospital General de esta ciudad a 26 de agosto del año 1649, en que se resolvió, que podían tolerarse las comedias que se usan en España; pero con tales limitaciones, que D. Luis no tuvo reparo de echar su firma. Sin ellas y con cláusulas totalmente contrarias se publicó con todas las firmas un papel intitulado: *Resolución de lo que se decretó en la Junta del Hospital General, &c.* Y aunque su voto, ni el de otros varones sabios que a ella concurrieron, no había sido lo que el papel expresaba, que era en suma: *Que las comedias son lícitas, si no son muy torpes y que no siendo, ut plurimum muy torpes, ni muy provocativas, se pueden y deben admitir como honesta recreación*; lo cual supone que aunque sean provocativas y torpes, como no lo sean excesivamente, deben ser toleradas, a lo menos como indiferentes, lo que se opone al común sentir de los santos padres y doctores católicos. Sin embargo, no quiso defenderse, como podía, manifestando lo que había pasado en la Junta, sino que más quiso retractarse públicamente, para que su forma no sirviese de escándalo a nadie que creyese haberla él puesto bajo todo lo contenido en el referido papel. Y no contento con esto dio a la estampa una doctísima.

4. *Respuesta, con un sermón, a una Consulta sobre si son lícitas las comedias que se usan en España.* En Valencia por los herederos de Crisóstomo Garriz, 1649, en 4º. Esta misma duda se suscitó modernamente en la ciudad de Granada (espero que esta noticia será agradable a algunos lectores, aunque parezca impropia de este lugar) y habiendo acudido a nuestro difunto rey Felipe V, para que su majestad diese licencia a los cómicos para representar sus comedias, despachó una Cédula real en el año de 1725, después de haber consultado a los hombres más doctos de la Universidad de Alcalá y al señor obispo de Guadix, dando su real permiso con las condiciones siguientes y no sin ellas:

- I. Que las comedias sean primero vistas, leídas, examinadas y aprobadas por el Ordinario, para que así se eviten y no se representen, las que tuvieren alguna cosa contraria a la decencia y modestia cristiana.
- II. Que se tome noticia individual del autor y representantes que lleva consigo, así hombres, como mujeres, con toda distinción.
- III. Que en el concurso tengan puesto separado los hombres de las mujeres, de tal manera, que aun para entrar y salir de las casa de las comedias, no entren, ni salgan los hombres por la puerta por donde entran y salen las mujeres.
- IV. Que los representantes suban y bajen al tablado por la parte excusada, para evitar turbación y guardar la decencia conveniente y donde los farsantes están no entre hombre, ni mujer, sino los de la farsa y así estén libres para sus vestuarios y tramoyas. &c.
- V. Que por el cerco del tablado se ponga una tabla defensiva, para que no se puedan registrar las entradas y salidas, ni los pies de las comediantas.
- VI. Que el primer banco de los concurrentes se ponga retirado del tablado más de una vara.
- VII. Que no entren mujeres a vender fruta, ni agua, ni otros géneros en las casa de las comedias; sino que esto se haga por algún hombre modesto y desde encima del tablado, como era en lo antiguo, o por algunos muchachos de muy poca edad.
- VIII. Que el autor de las comedias se le haga saber por la justicia, no permita, que entren hombres en el vestuario, de cualquier estrado y condición que sean.
- IX. Se le prevenga al alcalde, que los días que asiste al patio de las mujeres, no lleve consigo más acompañamiento que el de un escribano y dos porteros; y ningún otro entre con él, de cualquiera calidad que sea.
- X. Que a ninguno se le permita pararse, ni llegarse a las puertas por donde entran y salen las mujeres.

- XI. Que en el invierno la comedia se comience a las dos y media de la tarde y en el verano a las cuatro.
- XII. Que los bailes y sainetes que se representen o cantan, sean lícitos y honestos y esto de cele mucho.
- XIII. Que si fuera preciso que la mujer represente le papel de hombre, salga con basquiña que cubra hasta el zapato o empeine del pie.
- XIV. Que no se permitan hombres y mujeres juntos en los aposentos, aunque sean propios.

Estas catorce condiciones copió el venerable padre fray Antonio Arbiol de la orden de los Menores, de la Real Cédula de su majestad, remitida por el señor gobernador del Consejo Supremo de Castilla al arzobispo de Zaragoza en 19 de septiembre de 1725 y se hallarán en su libro titulado *Estragos de la lujuria*, desde la pág. 60.

Escribió más:

5. *Vida de San Felipe Neri, florentino, presbítero secular, fundador de la congregación del Oratorio*. En Valencia por los herederos de Crisóstomo Garriz 1651, en 4º. Es traducción de la que había compuesto en italiano el padre Pedro Jaime Bachi, aretino, prepósito de la congregación del Oratorio en Roma, en donde la tradujo don Luis cuando estuvo segunda vez por ocasión del pleito de los pavordres. Se imprimió otra vez en Barcelona año 1730, en 4. Añadiendo a lo último los *dichos, acuerdos y documentos* del santo, que la congregación de Barcelona había dado a la estampa en 1682.

6. *Carta pastoral* a todos los curas y feligreses de la diócesis de Orihuela. La mandó imprimir y publicar antes de llegar a aquel obispado y fray Tomás de la Resurrección lo incorporó en su *Vida, lib.3. cap.10. pág. 349*.

7. *Propugnaculum theologicum diffinibilitatis próxima sententia pia, negantis beatissiman virginem Mariam in primo sua conceptionis instanti originali labe fuisse infectam*. En Valencia, por Bernardo Nogués 1653, en 4º, y otra vez en Italia, como lo atestigua fray Tomás de la Resurrección.¹¹⁴⁴ Compuso nuestro prelado esta célebre obra contra el doctor Jacinto Arpalego (es nombre supuesto y afirma el arcediano Ballester que si tuviera una R más estaría ahí el

¹¹⁴⁴ *Resurrecc. Lib.3. cap. 15. Pág. 368* (Ibidem, pág. 36)

apellido del autor en anagrama),¹¹⁴⁵ el cual con el pretexto de humilde suplica a la santidad del papa Inocencio X, impugna la *Sentencia Pía* con acrimonia demasiada y con poca fidelidad en la cita de los santos padres y doctores. Y aunque fue recibido el *Propugnáculo* con tal aplauso, que fue uno de los motivos más principales de elegir el rey a don Luis por embajador suyo en la causa de la Concepción, hubo un doctor teólogo (Ballester le llama maestro y doctor por Orihuela) que callando su nombre, salió en defensa de *Arpalego* con unas *Notas* que hizo al *Propugnáculo* en lengua castellana. Por cuyo motivo escribió nuestro autor en el mismo idioma una docta y modesta

8. *Apología del Propugnáculo*. Disimulando su nombre con el Sulpicio Pesancio Bleda. La imprimió a instancia del conde de Peñaranda, virrey de Nápoles, en aquella ciudad, cuando iba su embajada en el año de 1659. Consta de 24 pliegos.

9. *Quaestiones selecta morales, in quibus nova aliqua doctrinae Illustr. Rev. Domini Joannis Caramuelis, Episcopi Mistensis confutantur. Aliquod etiam dubia ad eodem foanne proposita dissolvuntur. Disparitates pro multis casibus assignantur*. En León de Francia por Lorenzo Anisson y Juan Bautista Devenèt 1658 y 1660, en 4. Hizo tan sumo aprecio el sutilísimo obispo Caramuel de esta obra, por la legalidad con que refiere sus doctrinas y urbanidad con que las impugna, que sabiendo que estaba su autor detenido en Nápoles por la intemperie, le escribió una carta que pone Rodríguez,¹¹⁴⁶ a la letra, fecha en Sant Angelo a 27 de septiembre de 1659 en que, sentido de no poder ir a verle, por hallarse enfermo, le dice: *Desiderarem adesse, videre, audire, coram venerari ingenium, quod Europa admiratur, ego celebrabo quo ad vixeo*. Y quejándose de otros que antes le habían impugnado, añade: *scripsi, scribuns; in plurisque fidelitatem in referendo, urbanitatem in impugnando requirq. Vive tu, antagonista fidelissime, urbanissime, in arena literaria, dum nostra ingenia erudite constigunt, utriusque voluntas sit una*.

¹¹⁴⁵ Ballester. Elogio y Apolog. a los escrit. de D. Luis Crespí, al principio de la vida del mismo, pág.9. (Ibidem, pág.36)

¹¹⁴⁶ Rodrig. Ubi sup. Pag. 301.col. 2 (Ibidem, pág. 36)

Con este respeto trató a nuestro venerable obispo el sapientísimo Caramuel, sin embargo que sus robustas impugnaciones le dieron tanto cuidado, como demuestra la afectación con que imprimió ciertos juicios de Crisóstomo de Accuntis y Domingo Plato, al fin de su *Apologema pro doctrina de probabilitate*, que es libro prohibido y contenido en el Índice romano del año 1681, hasta 1704 y la respuesta que en muchas partes celebra Caramuel de Francisco Verde, insigne canonista napolitano y arzobispo surrentino, de quien habla el padre fray Miguel de S. Joseph en su *Bibliografía Crítica*; el cual dio a la estampa contra nuestro obispo y en defensa de Caramuel unas *Selectas quaestiones* en fol. Las cuales no corrieron muy próspera fortuna; porque algunas de las opiniones de Caramuel que él también defendía y había impugnado nuestro obispo, fueron condenadas por la santidad de Alejandro VII, día 24 de septiembre 1665. De aquí se puede colegir con cuánta razón el cardenal de Aguirre,¹¹⁴⁷ en el primer tomo de la *Colec. de los Concil. de España*, cuenta a D. Luis Crespí por uno de los tres prelados doctísimos y de vida ejemplarísima, que a instancia del cardenal de Toledo don Baltasar Moscoso, empezaron a oponerse a las opiniones laxas de los Cafistas y restablecieron en España la pureza de la doctrina moral, siendo los otros, D. Bernardo Hontiveros, benedictino, obispo de Calahorra y el venerable obispo de Osma D. Juan de Palafox, todo tres insignes en fama y en escritos.

10. *Carta pastoral a los arciprestes, vicarios foráneos, curas propios y tenientes, predicadores y feligreses de la diócesis de Plasencia*. Fecha allí mismo a 14 de enero 1659. Se imprimió en Madrid año 1660, en fol. Y el señor cardenal Moscoso concedió cien días de indulgencia, cuantas veces la leyeren o la oyesen leer.

11. *Carta circular a todos los obispos de España*, dándoles cuenta de su último viaje a Roma y del motivo que le llevaba, para que rogasen a su Dios por el buen éxito de su embajada a aquella corte. La firmó en el puerto de Denia, poco antes de embarcarse, el referido año 1659. Corre impresa en papel suelto.

12. *Meditaciones de la Semana Santa*.

¹¹⁴⁷ Aguirre. *Ibi*, in *Ration. Operis ad lector. n.30*. (Ibidem, pág.37)

13. *Vida de San Efrén*. Hace memoria de estas dos obras el arcediano Ballester en la citada *Apología*, pág.7. Y el doctor Joseph Leonardo *Esteve*, teólogo insigne, cura de san Bartolomé de esta ciudad, se lamenta de otros escritos que se habían perdido, por el poco aprecio que este santo prelado hacía de sus papeles, en la aprobación que dio de la *Vida* del mismo, escrita por fray Tomás de la Resurrección, especialmente unas,

14. *Cuestiones problemáticas sobre la Escritura*. Y un,

15. Curso de Filosofía, que había escrito en contraposición del doctísimo Arriaga, más para ejercitar el ingenio, que para oponerse a este gran maestro.

16. Finalmente, en la librería manuscrita de don Luis de Salazar, que legó al monasterio de nuestra señora de Monserrate en Madrid, hay cartas suyas manuscritas en folio, sobre el misterio de la Concepción, como me avisa don Gregorio Mayans.

CONCLUSIONES

LEONARDA

No habrá noche, no habrá día,
que la casa no alborote...
—“Daca la carta de dote.
—Soltad, la hacienda, que es mía.
—Entrad en esta escritura
—No quiero. —¡Ah, sí! ¿No queréis?
Yo os haré infame, que entréis,
Si el brío de ahora os dura.”
Y que mientras más me postro,
me haga mucho más apriesa
de dos títulos condesa,
Concentaina y Puñoenrostro.
Yo he dicho.

LUCENCIO

Acabado has,
Como oración en latín

LEONARDA

Latín pudo ser el fin;
Más romance lo demás.
Esto propuse aquel día
y a ser varonil mujer,
brasas había de comer,
y abrasar alma tan fría.

Lope de Vega Carpio, *La viuda valenciana*, 1599

La comedia nueva sitúa a las mujeres en el centro neurálgico del conflicto social y del escenario, algo insólito, que resulta una primicia en la Europa de la cristiandad y en la monarquía hispánica. Desde que los griegos convirtieron su teatro en un ciclón de heroínas trágicas, las mujeres estuvieron relegadas de la escena y en muchos aspectos de la vida social. Acudir a un espacio público a la vista de todos —excepción hecha del templo— era mayormente impropio, tanto más cuanto mayor alcurnia, si bien las cortes (reales, virreinales y feudales) son espacios públicos en los que las mujeres de la nobleza están presentes. La escena que recordamos, en esta breve cita lopesca y por no extenderla al monólogo antecedente, muestra un discurso femenino, radical y contestatario, contra la tutela obligada de las viudas que deben ser controladas necesariamente por un varón. En ausencia de un marido, dichosamente fallecido para Leonarda, aparece un varón que se ve en la obligación de intervenir, ya sea este el padre, el

hermano (incluso de menor edad que la tutelada), el tío carnal, un tutor nombrado por testamento, o bien el párroco, en ausencia de todos ellos. Esa figura masculina debía supervisar la conducta y el modo de vida de la mujer, ya fuese soltera, casada o viuda. En *La viuda valenciana*, un texto que proponemos como paradigma de la sublevación de las mujeres en la comedia, la trama principal discurre hacia un final feliz, que diluye un discurso perturbador y salva el orden social establecido. Por eso no podemos sacar la cita de contexto, sin aclarar que, aunque el arranque de la comedia parece una sublevación todo volverá a su función correcta con el anuncio y disposición del matrimonio de los protagonistas en la última escena.

El amor verdadero sitúa las cosas en su sitio y aplaca un atisbo de rebeldía. En esa escena postrera y feliz, se unifican y funden la trama secundaria con la principal. Así, también se casan los criados, que llevan una urdimbre propia en cada acto. Es cierto que la operatividad de la trama secundaria, tiene una funcionalidad mecánica en la dramaturgia, en parte están para facilitar los cambios de vestuario de los protagonistas y especialmente de la actriz principal que debe intentar hacer acopio de vestuario en la comedia, cuantos más mejor. Son escenas que cumplen con la necesidad de lograr las transiciones de la trama principal, pero admitimos que la extensión del amor a los sirvientes dota de un regocijo adicional al pueblo, que se siente reconfortado. La trama secundaria, con el gracioso y los criados está puesta para esto. Si esto no fuera suficiente, justifica la amplitud unánime de la solución final y ayuda a sostener la línea de la acción, que requiere una permuta de escenas desde la trama principal a la secundaria, hasta que se unifican, en una transición a veces demasiado brusca. Así pues, el desafío de Leonarda y de sus congéneres está bajo control. Con todo, el simple hecho de plantear la rebelión contra el matrimonio de conveniencia, decidido por las familias, ya es un desplazamiento del eje del infausto casamiento, que debe ser asumido sin mayor contemplación. El teatro las libera de la ocultación y plantea una catarsis, en una sociedad muy condicionada por las costumbres inmemoriales.

Aunque publicada en 1620, *La viuda valenciana*, pudo ser escrita en 1599, para la compañía del *auctor* Gaspar de Porres. Allí trabajaba en papeles de

primera dama la actriz Mariana Vaca, reputada como una eximia intérprete en las fuentes del teatro. La comedia en cuestión es brillante, festiva y audaz. Refleja el ambiente de una Valencia en la que impera; cierta libertad de costumbres. Valencia, primera parada de destino del forzoso exilio de Lope de Vega. Leonarda, la bella protagonista de la comedia, postula la libertad de la joven viuda. Avezada en amores por interés, desafía a su tío Lucencio, que asume aquí funciones de tutor. Leonarda no quiere someterse al yugo de un obligado segundo matrimonio cuando ya ha conocido, más bien por desgracias de las demás, los rigores de la disputa, la dote mal gastada en putas, (lo dice en su monólogo Leonarda) la violencia marital, el martirio en suma de ella y de sus sufridas semejantes. Está dispuesta a escapar de este infausto y fatal destino permaneciendo, soltera, estado que todos los hombres e la comedia quieren acabar por la razón, por la imposición o por la seducción. En un contexto festivo —a las puertas del seiscientos— la trama principal de *La viuda valenciana* es un abierto desafío a la moralidad femenina y un ataque feroz a las costumbres de ese tiempo.

El teatro puede contribuir a crear determinados modelos de conducta y recibe influjos de la sociedad y los devuelve a esta misma sociedad, en una constante pleamar de cambios en la sociabilidad y las relaciones entre los sexos. Debemos señalar, como una conclusión relevante, que el hecho de identificar la imagen ficcional que proporciona la comedia, como si esto fuese un fiel reflejo de la sociedad que parece retratar, es un grave error de valoración, ya sea desde la perspectiva actual o visto desde el impacto que el teatro áureo causa en la conciencia de sus contemporáneos. La literatura dramática, con mejor o peor fortuna, es una calculada distorsión de la realidad, aunque guarda evidentes concomitancias con el propio entorno social y eso, siempre en el supuesto de que podamos ponernos de acuerdo, acerca de en qué consiste la imagen real. En este sentido, los moralistas más severos en la controversia sobre la licitud del teatro interpretaron la comedia como un desafío al orden establecido y reaccionaron con gran agitación, aunque algunos autores (reformistas) les indicaran que era más acertado consentir en el “honesto alivio y recreación”.

La primera conclusión relevante es la inusitada dureza de la controversia del teatro en España, que alcanza unos niveles de confrontación virulentos, impensables en otras cuestiones que no admiten discusión. Si los ataques contra las comedias hubiesen tenido una menor entidad quizás el público no hubiese sentido esa atracción fatal, por ese magnetismo atrayente de cualquier acción cuando está reprobada. Existe una tendencia que se observa en diferentes épocas históricas, respecto de la mayor o menor influencia del teatro: en la medida en que se ha prohibido su práctica aumenta su éxito e influencia en la sociedad hasta niveles impensables, es el caso de las comedias en el barroco español. De la misma manera cuando se institucionaliza y se acoge al poder y la protección de los poderes públicos, el teatro puede perder mucho de su atractivo y fuerza. Esto ocurre también cuando el estado decide que es mejor optar por permitir cualquier mensaje —por desafiante que parezca— y la consecuencia puede ser que el teatro consentido pierde su influencia decisiva, se mediatizan los mensajes por un contexto de tolerancia, los temas que postulan los escenarios dejan de ser un mecanismo de cambio en las costumbres y el público pierde el interés.

En la primera modernidad ya queda planteada la existencia potencial de un conflicto siempre latente y muchos sectores estuvieron dispuestos a combatir estas licencias que se tomaba el teatro. Ya hubo en el reinado de Felipe II, un intento de neutralizar el protagonismo femenino en el teatro y es por esto por lo que se les prohíbe actuar a las mujeres en 1598. La lucha contra las comedias tiene en el siglo XVII una especial virulencia, porque hay una mayor respuesta de los moralistas, cuando se produce un triunfo rotundo de las representaciones que causa un gran desconcierto, ante la perspectiva de una hecatombe en el cumplimiento de la moralidad. Es por todo esto por lo que se desencadena con furia y fuego un desatino dialéctico, y no ya para combatir el teatro, que claro está que también es el propósito, sino por una presencia inquietante que implica un desafío y que nunca fue asumido: la decisiva participación de las mujeres.

Una conclusión guarda relación con la necesidad de actualización de las fuentes primarias. En este estudio, aportamos algunos textos novedosos, que estaban enterrados en la soledad de los anaqueles de las bibliotecas históricas.

A menudo y no sólo para el profano en la materia, no se entiende la magnitud de la confrontación si no regresamos a las fuentes primigenias. El tono empleado por los detractores del teatro resultó tan agresivo como sorprendente. Era preciso leer con cierto detenimiento algunos tratados emblemáticos, para entender hasta qué punto los moralistas navegaban a contracorriente en las procelosas aguas de la secularización. Estos textos casi olvidados, que hemos pretendido rescatar, fuentes de la controversia en suma, no estaban instalados en el imaginario colectivo de una manera perceptible. Ni estaban en lugares tan recónditos, ni eran realmente tan inaccesibles, como para que fueran olvidados por la historiografía española. Y sin embargo estaban encubiertos, ocultos entre la maleza.

Los moralistas nunca aquilatan su posición hacia una realidad que muestra una situación incontrovertible, el éxito de las comedias. Antes al contrario, con el paso del tiempo se radicalizan. Actuando a veces por su cuenta y riesgo, se cargan de razones, fuerzan las suspensiones, increpando a los virreyes, los gobernadores y los regidores y a cualquiera que se ponga por delante. Las funciones se suspenden, sin posibilidad de resarcir al contratista y a los artistas. Se impide representar por la Cuaresma y por el precepto semanal. Por el luto, que es señal de respeto, se suspende a cada momento. Se muere el rey, se muere el virrey, se muere los vástagos del rey, se mueren los grandes de España y un halo luctuosos se aprovecha para suspender. Por la peste, calamidad pública, por la enfermedad de un miembro de la familia real y para que así se restablezca, un respeto. Por la alteración del orden público, por hambrunas, por algaradas, por motines frumentarios, por el estado de guerra latente. Algunos se posicionan con tal acritud para lograr la interrupción de los espectáculos que parece que tienen otra ocupación. Desatan los ataques con gran virulencia, asustan por sus invectivas, nadie les detiene, porque nadie les reprende. Ningún superior parece que desautorice a los clérigos polemistas que también parece que piensan en sus carreras, porque creen que esta actitud intransigente estaría llamada a un reconocimiento público en su momento, quizás se equivocan y el poder temporal busca pastores más tolerantes con los feligreses.

Es algo concluyente que la posición de los moralistas se acata, pero no se cumple. La corona, como interviniente en un destacado lugar, por su facultad de inspección y ser el primer promotor, los estamentos nobiliarios por su influencia, los ciudadanos enriquecidos el público mejor cualificado, los oficiales de la corona con su limitada funcionalidad, las clases de tropa (muchos de ellos analfabetos) que jalean entusiastas a las actrices y los más variopintos sectores urbanos, todos tienen algo en común, aunque pueda resultar una paradoja. Y es que todos están limitados, nadie se atreve a contestar a los teólogos y no digamos ya poder increparlos, excepción hecha de reputados reformistas que discrepan. La regla general es que (casi) nadie rechista a los moralistas. Una excepción sería el barón de Llaurí que dice lo quiere y lo hace sin tapujos. Se acatan por lo tanto en la inmensa mayoría las enérgicas llamadas al orden y la contención moral, pero desde luego que no se cumplen. En este sentido, podemos concluir que la controversia es un ejercicio de doble moral, para todos los estamentos, y que los moralistas en realidad, tanto si lo quieren admitir, como si no, en este asunto en verdad que predicán en el desierto. Las mujeres van a misa, aguantan una homilía furiosa contra el teatro y corren raudas tras la celosía de la cazuela a ver la función. Y dicho está: se acata la diatriba, pero no se cumple.

Debemos asumir como conclusión que los polemistas, renunciando al empleo del latín como lengua vehicular, tuvieron voluntad de llegar a un público más amplio y entendieron que en esta batalla publicista podían perder por incomparecencia, si sólo se leían entre ellos. Los autores de la controversia teatral, empezaron por escribir en latín del seiscientos y pronto entendieron que debían traducir su obra al castellano y sin mayores dilaciones lo hicieron. El caso paradigmático sería Juan de Mariana, que escribe *De spectaculis*, titulado de forma homónima al tratado clásico de Tertuliano. Pronto apareció el *Tratado contra los juegos públicos*, en el que el talaverano se traduce a sí mismo, con un importante éxito en los resultados. Al hacerlo, Juan de Mariana versiona libremente su propia obra, es inevitable matizar la redacción, sobrevienen nuevas ideas, se intenta mejorar la expresividad y la propia reescritura le conduce a formulaciones que aclaran mejor los conceptos y se amplían los contenidos de determinados capítulos, llegando a incluir alguno nuevo, el libro

traducido pasa de 25 a 26 capítulos. Si se comparan los textos, resultan menos relevantes los contenidos de la versión latina inicial que parece un punto de partida. La gran mayoría de esos textos controversiales, de los que hemos dado cuenta en el capítulo dedicado a la textualidad de la controversia, se publicaron en castellano, una vez que fue entendido que era preciso darle la difusión adecuada a la gravedad del asunto. Se pretendía así facilitar la comprensión del lector y ampliar la base de lectores. Desaparecen los textos latinos sobre el tema y dejan de editarse, por la presencia de constantes actualizaciones castellanas de la cuestión de la licitud del teatro. Quizás tanto partidarios como detractores del teatro esperaron que la polémica se extendiera hacia un amplio público lector. La realidad muestra justamente lo contrario. El mensaje estaba pensado para traspasar mucho más allá del selecto grupo que tenía formación en latín pero la gente prefiere leer la comedia.

El canal de difusión más extendido desde a principios del XVII, será el opúsculo, más breve, en forma de sermón, manual de confesión, carta pastoral, y que responde por estar aquilatado. Las obras generalistas con vocación integral y respondiendo a todo, quedan integradas en la vocación de la mejor tratadística castellana. El mensaje contra el teatro tiene pretensión generalista, pero se hace segmentado, este para la cura de almas, este para los fieles en la homilía, este con vocación sinodal para los párrocos, aquel otro para convencer al Consejo de su majestad con un dictamen. Los hay dirigidos a las autoridades, para garantizar el orden público. Los moralistas pretenden la prohibición general y en realidad están buscando un público lector mucho más amplio y en muchos momentos parece que no lo encuentran. Baste con cotejar las ediciones de la doctrina contra las comedias (limitadas) y las colecciones de teatro en las partes de comedias que son innumerables. No obstante, aunque de una manera subliminal, la reacción contra el teatro y todo lo demás (los toros, el baile, los tahúres, los juegos de cañas...) es algo que concierne a todos los fieles. Esto incluye a los propios eclesiásticos, que también van al teatro de tapadillo. Para todos los que entendieren, se ejerce la presión de una durísima reconvención contra el teatro, una y otra vez, para conseguir en esta llamada general a la contención, la moralidad y la vuelta a la estricta observancia de las costumbres cristianas.

Suele afirmarse que el fenómeno controversial contiene en su seno una seria disputa teológica. Esto es necesario matizarlo, hay más debate sobre costumbres que disputa teológica. Ciertamente, admitimos que las discusiones sobre la administración de los sacramentos y la prohibición del entierro en camposanto a los artistas tienen un componente teológico. En realidad la mayor parte de los contenidos presentados por los teólogos sobre la idoneidad del teatro, planteados como la necesidad de prescindir de las comedias en España, son recomendaciones sobre aspectos morales y que guardan una relación directa con la crítica de costumbres. No hay por tanto una verdadera disputa sobre teología, pero los teólogos se apoderan de la capacidad para opinar sobre este asunto. Este costumbrismo de ciertas hechuras dogmáticas está en realidad bajo la cobertura de la teología para lograr notoriedad, dotar al debate de trascendencia y fue un debate ascendido de categoría para que no entren los profanos a opinar. Cuesta encontrar verdaderas discusiones con un contenido doctrinal o dogmático, que justifique la salida a la palestra de un número tan destacable de teólogos al servicio de la moralidad pública.

La misoginia es una actitud recurrente en la controversia. Contábamos, de antemano, con la existencia de un destacado repertorio de posiciones morales desatadas. Pero esta actitud contra las mujeres no cesa en ningún momento de controversia, que tiene una duración muy prolongada, del orden de unos 350 años. Sabíamos que encontraríamos un extenso catálogo de misoginia, que aparece en otros textos y que responden por otros temas y habían suscitado un mayor interés en la Historia Social de época moderna, como el matrimonio o el cuidado de la apariencia. Pronto pudimos comprobar que quizás había pasado inadvertida para alguna tendencia historiográfica del siglo XX, la gravedad y el tratamiento de algunas opiniones extremas. Los veredictos contra el teatro, en relación con las actrices contienen ataques tan furiosos que se deben interpretar de una manera especial. De ese conjunto de la floresta de los moralistas hemos compuesto un ramillete escogido de flores envenenadas. No por el hecho de ser citas tan bellas dejan de ser menos peligrosas.

Una serie de citas alusivas, emplazadas en el comienzo de cada epígrafe nos han ayudado a resituar las magnitudes de la controversia sobre el teatro. La enorme variedad y lacerante intimidación de rebuscadas (des)calificaciones, especialmente las dirigidas a las actrices y las espectadoras, nos indican los verdaderos niveles de esta confrontación y la imposibilidad de alcanzar un compromiso transaccional. Comprobamos la existencia de una controversia de las mujeres en el teatro en las fuentes y así pudimos ver que no existía un correlato lógico entre las magnitudes de las opiniones negativas, que fueron muchas y exigían limitar y condenar la participación de las mujeres en la práctica escénica y las positivas que son contadas, como el dictamen de las actrices de Madrid en 1598, oponiéndose a la prohibición. La limitada incidencia del sesgo que adquiere las alusiones a las mujeres, en trabajos que anteriormente habían sido publicados sobre la controversia nos impulsaron a recapitular. Es por esta razón que quisimos actualizar la aproximación a las fuentes y al fenómeno histórico valorando la existencia de una línea subyacente que incardina un discurso acerca de las mujeres.

Los textos de las fuentes son desde el punto de vista primario irrefutables, dicen lo que dicen y nos explican la pugna teológica atendiendo a aspectos que responden a una perspectiva sencilla de intereses locales. Se atiende a la importancia de un texto concreto, o buscando una secuencia temporal acotada. La historiografía ha procedido en la mayoría de las ocasiones sin desagregar y sin ordenar los contenidos. Este tipo de análisis, fundados también en el estudio de personajes concretos, con textos resumidos, ideas inconexas y rupturas de continuidad en el análisis, acaban por ser relegados y se agregan a la categoría del simple anecdótico. Estas carencias de perspectiva nos impedían valorar el conjunto de medidas represivas, presiones, y estrategias que se adoptaron para incidir de una manera concreta en una lucha que se concibe con trato específico, con un discurso de las mujeres. Los moralistas estuvieron inquietos, intentando esclarecer su preocupación por la alteración del universo femenino y expusieron una cuestión esencial de búsqueda de la prohibición, para mantener el orden de las costumbres. En los contenidos que hemos empleado hay un importante catálogo de cuestiones dedicadas a cercenar el nivel de la responsabilidad y el

protagonismo de las mujeres en las prácticas que conforman el entramado de la producción escénica.

La controversia concluye por el agotamiento de uno de los bandos. Los moralistas sufrieron una serie de derrotas consecutivas y por esto cesaron los ataques publicados en el primer tercio del siglo XIX. Estos reveses ayudaron y mucho, para que el teatro dejase de ser un estigma para todos los sectores concernidos. La Compañía de Jesús, el grupo teológico mejor organizado, fue expulsada de España. La Revolución Francesa destruyó muchos círculos de influencia controlados por clérigos exaltados. En España la Guerra de la Independencia acaba con muchas resistencias y opiniones, que son resabios del pasado. El movimiento político ilustrado resulta, en la distancia larga, un instructor de la vida pública realmente serio, que actualiza muchos aspectos de la organización de la sociedad. La Revolución liberal y en la misma medida que avanza con la desamortización eclesiástica, promueve o consiente avances en el proceso de secularización. Esta actitud implica la adopción de un novedoso posicionamiento en relación con el ocio urbano y con el teatro. Surge una nueva clase emergente, empresarial y con pretensión cosmopolita, que construye un serie de nuevos recintos de teatro, en un nuevo espacio del ensanche urbano. La Controversia se acaba por incomparecencia de la parte ofendida.

La Iglesia española no mantuvo una postura unitaria sobre el teatro y esta es otra conclusión relevante. En cierta medida la amplitud y la complejidad del debate no deja de ser sorprendente. Una aproximación superficial podría dar a pensar que la Iglesia estuvo contra el teatro y en verdad que esto no fue así. Las respuestas en otros países son por una mera necesidad unánimes; la jerarquía luterana, calvinista o anglicana impusieron una postura indiscutible en cada momento, buscando la preservación de la unidad. En un país como España, donde la unidad religiosa tuvo un trazado más reconocible, siempre hubo multitud de cuestiones que no se pudieron cuestionar y ni siquiera se pudieron discutir. Sin embargo, este peliagudo asunto de la licitud del teatro tuvo grandes detractores y firmes defensores. No se puede hablar de una actitud institucional de la Iglesia católica contra las comedias en sentido estricto. Decir esto sería una deformación y una generalización injustificada. Desde un punto de vista

corporativo la Iglesia se mantuvo en momentos de situaciones comprometidas en una posición tan cauta como equidistante. Ciertamente, hubo entre los detractores eclesiásticos que emplearon su esfuerzo como decididos partícipes en la lucha contra las representaciones, porque los guardianes de la moralidad tuvieron de suyo la condición clerical. Pero la postura favorable tuvo el respaldo de partidarios de las comedias que fueron clérigos, regulares y seculares. Están los casos tan relevantes de Manuel de Guerra y Ribera, predicador y confesor real (que lo paga carísimo) y acaba relegado de sus responsabilidades como predicador y confesor. Nosotros pensamos, por decir de uno de los protagonistas que han sido objeto de esta investigación, que el dominico Acacio March de Velasco, cuya Resolución moral, en la C de Comedias, estaba inédita desde el siglo XVII y de quien nos hemos ocupado con verdadero interés, merecía esta actualización, al publicar su punto de vista que postulamos al exponerlo, cuando comprobamos que la solidez de su explicación —concediendo la licitud del teatro— es un notable ejemplo de ponderación de la virtud de Eutrapelia.

En el momento de acabar hay que intentar acertar. Sabemos que la forma de contar una historia, en tanto que siempre es la construcción de un relato, la tenemos, ganada o perdida, en función de un texto que pueda resultar asumible. La textualidad es una parte tan decisiva como inherente del resultado. Las intenciones no dejan de ser una aspiración y los resultados durante el proceso de trabajo son un objetivo bastante inasible. En la confianza de obtener un mejor resultado en el futuro, concluyendo en una coda literaria, como dice Lucencio a su sobrina Leonarda, resignado. *Acabado has, como oración en latín.*

FUENTES DE LA CONTROVERSIA SOBRE LA LICITUD DEL TEATRO

ACEVEDO, Fernando de. *Carta de Fernando de Acevedo, remitiendo una denuncia contra la obra del P. Juan de Mariana, Tractatus VII, impresa en Colonia ese año. Madrid, 28 agosto 1609* [Manuscrito]. 1609. 3 h. Biblioteca Nacional de España, Madrid. Sign. BNMADRID. Sala Cervantes, Mss/12179 (h.111r.-113v.). Encuadernado en un volumen facticio.

AFÁN DE RIBERA, Fulgencio. *Virtud al uso y mystica a la moda: destierro de hypocresia, en frasse de exhortacion à ella ... / su autor don Fulgencio Afan de Ribera*. En Pamplona: por Juan Mastranço, en la Calle del Pozo, [1729] [10], p. 54; 8º.

ALBERT, Jaume (S.I.) *Circuncisión de comedias: sermón... que contra el abuso de ellas predico en San Vicente, la tarde de la circuncisión deste año 1629, el P. Jaime Alberto...de la Compañía de Jesús...* En Lérida: por la viuda Margarita Anglada, 1629. Valencia. Instituto de Bachillerato Luis Vives, Sign. S.XVII/125 (4). _____ *Predica contro l'abuso delle comedie fatta nella città di Huesca la sera della Circoncisione dell'anno 1629*. ADIMARI, Alessandro. (Trad.) Esta segunda obra es la traducción al italiano del sermón del jesuita Jaume Albert, que aquí referenciamos "circuncisión de comedias, que se publica en un mismo volumen conjunto con la obra de Giovanni Ottonelli *Della christiana moderazione del teatro libro terzo...* (Nota del autor) Vid. OTTONELLI, Giovanni Domenico (S.I.) (1584-1670) *Della christiana moderazione del teatro libro terzo : detto le risolutioni di alcuni Dubbi, e casi di coscienza intorno agli spettatori delle comedie poco modeste / composto già da un theologo, e stampato con titolo di Ricordo à beneficio dell'anime per istanza del sig. Odomenigico Lelonetti da Fanano; et hora ristampato ... con l'aggiunta di una dotta predica intorno alle theatrali impuritá ; tradotta di spagnuolo in italiano dal sig. Alessandro Adimari...*In Fiorenza: nella Stamperia di Luca Franceschini & Alessandro Logi,1649. IV, [3] p., p. VI-XV, [1] en bl., 120 p. ; [4], 48 p. ; 4º. Biblioteca Nacional de España, Madrid. Sign. M-BN. BNMADRID. Salón General, 1/32440 Olim: 5/1689. Ejemplar único en España.

ALCALÁ, Pedro de (O.P.) (m. 1740) *Vida del U. siervo de Dios... Fr. Francisco de Possadas del... Orden de Predicadores... / escrita por... Fr. Pedro de Alcalá... de la misma... santa religion*. Impr. en Córdoba: por Acisclo Cortés de Ribera Prieto..., 1728. Hay una edición posterior de la que Cotarelo no da ninguna noticia: En Madrid: en la Oficina de Juan de Zuñiga, 1737. [16], 764 p.; _____ *Sermón en honras que el Conuento de el Santissimo Rosario y Santo Domingo de Cadiz celebró al V.P. ... Fr. Francisco de Possadas, hijo de Scala Coeli, extramuros de Cordoua... / predicado por... Fr. Pedro de Alcalá, prior de dicho Conuento en 14 de nouiembre de 1713*. Impreso en Cadiz: por los Herederos de Christoual de Requena, [s.a.]. [20], 20 p.; 4º. _____ *Destierro de las comedias de la ciudad de Córdoba en 1694 por acuerdo de su ilustre Ayuntamiento a instancia del V.P. presentado Fr. Francisco de Posadas..., sacado de su vida escrita por el Padre Maestro Fr. Pedro de Alcalá... y la prohibición de las mismas en todo este Obispado por el Sr. D. Carlos III en Córdoba: [s.n.], 1814* (En la Imprenta de Don Luis de Ramos y Coria) 36 pág.; Biblioteca de La Rioja/Biblioteca Pública del Estado en Logroño.

ALCALÁ YÁÑEZ Y RIBERA, Jerónimo (1563-1632) *Alonso, mozo de muchos amos... / compuesto por el doctor Geronimo de Alcalá Yañez*. En Madrid: por Bernardino de Guzmán, 1624. [8], 761 [i.e. 167], [1] h. 8°. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign. V-BU, Y-17/43.

ALCOCER, Francisco de. (O.F.M.) *Tratado del iuego / compuesto por Fray Francisco de Alcoçer, de la orden del bien auenturado sant Francisco*. Impresso en Salamanca: en casa de Andrea de Portonarijs..., 1559 (1558) La segunda fecha está tomada del colofón. [40], 350, [1] p.; 4°. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign. V-BU, Z-6/121.

ALEJANDRO VII, Papa. (1599-1667) *Feliz suceso de la causa de la Inmaculada Concepción de María Santísima, conseguido a instancias del rey N.S. hechas en su real nombre por el excelentísimo señor D. Don Luis Crespi de Borja, obispo de Plasencia y su embajador por esta causa en Roma. Dase cuenta de las cartas de su santidad, y otras personas grandes, escritas al rey nuestro señor, y estimación grande, que ha hecho su majestad Dios le guarde de esta nueva. Con licencia*, En Valencia, por Gerónimo Vilagrassa, impresor de la ciudad, en la calle de las Barcas, año 1662. Valencia, Biblioteca Valenciana 'Nicolau Primitiu', Sign. XVIII/1396(5).

ALFONSO X, Rey de Castilla, El Sabio. (1221-1284) *Índice de las Leyes de la Siete Partidas del rey D. Alfonso El Sabio: copiándose el que publicó el Lic.do Gregorio López de Tovar... en Salamanca, y Oficina de Portonarijs, año 1576: y en esta edición se han puntualizado muchas citas y corregido las ... erratas... y añadido proposiciones... / por... D. Joseph Berni y Catalá*. En Valencia: por Joseph Thomás Lucas, Plaza (olim) de las Comedias, 1757. [4], 550 p.; 8°. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign. V-BU, A-34/112.

AMAYA, Francisco de. *D. Francisci de Amaya I.C. Antiquariensis... Observationum iuris libri tres*. Salmanticae: excudebat Antonia Ramirez, 1625. [16], [640], [48] p.; 4°. Real Colegio Seminario de Corpus Christi. Valencia. Sign. V-BCCC, 43-2/23. ____ *D. Francisci de Amaya I.C. antiquariensis hispani, et in Pintiana curia regis Regii senatoris... Opera iuridica seu Commentarij in tres posteriores libros codicis Imp. Iustiniani¹⁴⁸, necnon obseruationes iuris nunc nouiter additae: quibus accedunt apologia eiusdem auctoris pro statuto Collegij Maioris Conchensis, contra calumniam D. Ioan. de Escobar*. Editio nouissima a mendis expurgata. Lugduni: sumptib. Philippi Borde, Laur. Arnaud et Petri Borde, 1667. [18], 630 [i.e. 632], [43] p. [1] en bl. ; Fol. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign. V-BU, Y-45/4. ____ *Doctoris D. Francisci de Amaya, Collegi Maioris Conchensis alumni... in difficillimum Arcadi, & Honori Imperat. rescriptum in I. unica, C. de Maiuma, Lib. II : pro obtinenda voluminis cathedra extemporalis interpretatio, publicae dicta 12 die Nouembris anno MDCXXI ; item nouos intellectus ad Pomp. I. C. in l. fructu 45, D. de usuris ex alia ad instit. tumultuaria relectione*. Salmanticae: ex typographia Antoniae Ramirez, 1622. [8], 40 p. ; 4°. Biblioteca Nacional de España. Madrid. Sign. M-BN, VE/43/82.

ANDOSILLA Y ENRIQUEZ, Diego Francisco. *Epitalamio, a las felices bodas de nuestros augustos reyes Filipo, y María-Ana*. Madrid. Biblioteca Nacional. Sign.: R/11453(1).

ANDRADE, Alonso de. (S.I.) (1590-1672) *Itinerario historial que debe guardar el hombre para caminar al cielo. Dispuesto en treinta y tres grados, por los treinta y tres años de la vida de Cristo. Primera, segunda y tercera parte, en que a[h]ora se añade el tercero tomo que antes andaba aparte con título de Patrocinio de N. Señora, y por ser todos exemplos de la Virgen, ha parecido juntarlos todos en un tomo. En que se pone una breve cronología de toda la vida de Cristo, y los grados de sus virtudes, hasta los diez y nueve años de su edad*. En Madrid en la Imprenta Real a costa de Gabriel de León, mercader de libros, véndese en su casa..., [s.a.]. [8], 1-288, [2], 289-514 [i.e. 516], [22], 218, [4] p. Fol. Universidad de Valencia. Valencia. Biblioteca Histórica. Sign. V-BU, Y-42/68. _____ *Itinerario historial: que debe guardar el Hombre para caminar al Cielo...* / por... Alonso de Andrade de la Compañía de Jesús...; primera, segunda y tercera parte. En Madrid: en la Imprenta Real a costa de Gabriel de Leon..., [1647] [8], 288 p.; Fol. Contiene únicamente la primera parte. Marca tip. en port. Fecha tomada de prelim. Seminario Diocesano de San Miguel, Orihuela (Alicante). Sign. A-O-BS, XVII/239(1).

ANDRÉS MORELL, Juan. (S.I.) (1740-1817) *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura/Obra escrita en italiano por el abate D. Juan Andres...; y traducido al castellano por D. Carlos Andres...* En Madrid: En la Imprenta de Sancha: Se hallará en su librería en la Aduana Vieja, editados los tomos correspondientes entre 1784-1806. (ed. Antonio de Sancha). Real Colegio Seminario de Corpus Christi. Valencia Sign. V-BCCC, T2-77. En catalogación aportada: [14]. _____ *Dell'origine, de' progressi e dello stato attuale d'ogni letteratura... Parte Prima... dell'Abate D. Giovanni Andrés...; Tomo secondo*. Edizione Prima Veneta. Venezia: appreso Giovanni Vitto, 1783.

ANTÓN Y ESPEJA, Julián de. *Discurso apologético que por los teatros de España en una junta de literatos de esta corte peroró D. Julián de Anton y Espeja en el que se hace ver qual fue la primitiva gentilica institucion de las antiguas comedias, razones que los SS. PP. tuvieron para declamar contra ellas...* / En Madrid: por Don Blas Román, 1790. 48 p.; 4º. Facultad de Teología San Vicente Ferrer. Sección Diócesis, Valencia. Sign. V-FT, P-111(B)(11)

ANTONINO DE FLORENCIA, Santo (1389-1459) (O.P.) *Secundus tomus Summe Antonini Archiepiscopi Florentini Ordinis Praedicatorum: de sept̄e vitiis laetatibus eor̄ uque sobole port̄etosa, de Simonia sarilega & usura detestabili, de restitutionibus ad ritum christianismi, de mendacio, iuramento & periurio, de votorum ligamine & eor̄ u transgressu, de infidelitate & eius propagine degeneri : haec insectiones diducuntur amplius sexcē etas & iustum implent volum̄ e ut subiecto a latere doceris regesto*. Lugduni : p... Iacob̄ u Mareschal : impensis eius, & Vinc̄ etij de Portonarijs..., 1529. 199 [i.e 196] h. ; Fol. Granada. Universidad de Granada, Biblioteca Central . Sign. GR-U, A-5-110 -- R. 3473.

ANTONIO, Nicolás (1617-1684). Mayáns y Siscar, Gregorio (1699-1781), ed. Lit. *Censura de historias fabulosas / obra póstuma de don Nicolás Antonio...; van añadidas algunas cartas del mismo autor, y de otros eruditos; publica estas*

obras don Gregorio Mayans i Siscar, autor de la vida de don Nicolás Antonio. Valencia. Biblioteca Valenciana, Sign.: XVIII/1239. Este ejemplar estuvo depositado anteriormente en la Biblioteca del Colegio del Corpus Christi de Valencia, con Sign.: XVIII/2G-10.

AÑORBE Y CORREGEL, Tomás de, ca. 1676-1741 *Princesa, ramera, y martir. Santa Afra: comedia nueva / compuesta por don Thomas de Añorbe y Corregél.* [S.l.]: se hallará en casa de Juan Pérez, [s.a.] 28 p. 4º. Universidad de Sevilla. Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla.

ARAGÓN, Enrique de, Marqués de Villena (1384-1434) *Los doce trabajos de Hercules, aplicados a los doce estados del mundo* [Manuscrito] / *copilados por Don Henrique de Villena. Y un tractado de la vida bienaventurada / compuesto por Juan de Lucena.* [S. XVII] [1], 459 h. Contiene: "Aquí comienza el libro... de los trabajos de Hércules: el cual copiló don Henrique Villena a instancia de Mosen Pero Pardo, caballero catalán..." (h. 1-267); "Aquí comienza un tractado en estilo breve... el qual ha nombre Vita beata hecho e compuesto por... Juan Lucena" (h. 269-459). En las h. 264 a 267, tabla de capítulos del libro de Villena. Real Academia Española, Madrid. Sugn.: M-RAE, Ms. 158.

ARAUJO, Francisco de. (O.P.) (1580-1664) *Illust^{mi}. et Reuer^{mi}. D.D. Francisci de Arauxo Ord. Praedicatorum...Variae et selectae decisiones morales: ad statum ecclesiasticum & ciuilem pertinentes: opus bipartitum suis summariiis & indicibus necessariis exornatum. Nunc primum in lucem prodit.* Lugduni: sumptib. Philippi Borde, Laurentii Arnaud, Petri Borde, et Guill. Barbier, 1664. [16], 618, [28] p.; Fol. Biblioteca Pública del Estado en Castellón de la Plana. Sign. CS-BP, XVII/252. Ex-libris ms. de la librería de los PP. Capuchinos de Castellón. *Illustmi. et Reuermi. D.D. Francisci de Arauxo, Ord. Praedicatorum... Variae et selectae Decisiones Morales, ad statum ecclesiasticum & civilem pertinentes: opus bipartitum suis summariiis et indicibus necessariis exornatum. Editio nova, accurata et emendata.* Coloniae Allobrogum: apud Fratres de Tournes, 1745. [14], 618, [28] p.; Fol. Biblioteca Pública del Estado "Fernando de Loazes", Orihuela (Alicante). Sign. A-O-BP, 3245

ARBIOL, Antonio. (O.F.M.) (1651-1726) *Estragos de la luxuria¹¹⁴⁹, y sus remedios conforme a las divinas escrituras y Santos padres de la Iglesia/obra posthuma del M.R. y V.P. Fr. Antonio Arbiol...Obispo electo de Ciudad-Rodrigo; lo saca a la luz... Fr. Geronimo García... Guardian actual del Convento de San Francisco.* En Zaragoza; por Pedro Carreras, 1726, 256 págs. (8º) Facultad de Teología San Vicente Ferrer. Sección Diócesis, Valencia. Biblioteca Pública del Estado "Fernando de Loazes", Orihuela (Alicante) Sign. A-O-BP, 2932. *Estragos de la lujuria, y sus remedios conforme a las divinas escrituras y Santos Padres de la Iglesia. / obra posthuma del M.R. y V.P. Fr. Antonio Arbiol... Obispo electo de Ciudad Rodrigo; la saca a la luz...Fr. Geronimo Garcia... Guardián actual del Convento de San Francisco.* En Zaragoza: por Pedro Carreras, 1726. ^32* 256 pág.; 8º. Biblioteca Pública del Estado Fernando de Loazes. Orihuela. Alicante. Sign.A-O-BP, 2932. Facultad de Teología San Vicente Ferrer. Sección Diócesis. Valencia. Sign.V-FT. MO 215.

ARGENSOLA, Lupercio Leonardo. *Primera parte de las excelencias de la virtud de la Castidad / compuesto por Fray Ioseph de Iesus Maria, de la Orden de los Descalços de la Virgen Maria del Monte Carmelo*. En Alcala: por la Biuda [sic] de Iuan Gracian, 1601. Valencia, Biblioteca Valenciana "Nicolau Primitiu", Disponible en microfilm. Texto a dos columnas, Sign. [cristus] 10, A-Z10,

ARGENSOLA, Lupercio . Bartolomé Leonardo. *Algunas obras satíricas inéditas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola / publícalas por la primera vez con un estudio crítico que las precede el Conde de la Viñaza*¹¹⁵⁰. Zaragoza: [s.n.], 1887 (Imp. del Hospicio Provincial, a cargo de Gregorio Casañal) 68 p. ; Nombre del impresor consta en el colofón.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicómaco. Ethica Nicomachea, cum nonnullis scholiis in marginibus* [Manuscrito]. ca. 1463. VII, 139 h. *Magna Moralia cum nonnullis scholiis in marginibus* (h. 102-134v). *De virtutibus et vitiis* (h. 137-139) Texto en griego. Catálogo de códices griegos de la Biblioteca Nacional. Biblioteca Nacional de España, Madrid, Sign.M-BN. BNMADRID. Sala Cervantes, Mss/4574. Procedencia: Constantino Lascaris. Catedral de Mesina. Duque de Uceda. <http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/CodicesGriegos/resources/InventarioCodicesGriegos.pdf#page=67>. Esta referencia es la copia manuscrita más antigua que existe en España de la ética nicomaquiiana aristotélica. (Nota del CCPB)

ARMONA Y MURGA, José Antonio de. (1726-1792) *Carta de José Antonio de Armona, juez protector de los Teatros, al Conde de Floridablanca en defensa de un miembro de la Congregación de Cómicos del Reino y contra la ofensa del juez eclesiástico de Murcia* [Manuscrito]. 1790, Madrid, 24 Mayo 1790, 2 h. Sign. M-BN. BN Madrid. Sala Cervantes, Mss/18544/3/5/2. _____ *Borradores de las Memorias cronológicas sobre el teatro en España* [Manuscrito] [José Antonio de Armona; ordenadas por D. Francisco Barbieri] Sign. BN. Madrid. Sala Cervantes, Mss/18474/1-4. _____ *Memorias cronológicas desde el origen de la representación de las comedias en España, desde que, particularmente en Madrid, por haberse hecho pública esta diversión, empezó a merecer las atenciones del gobierno*. [Cotarelo, *Controversias*, pág. 68] p., 3 graf. pleg. : 2 grab., 6 dib. ; 22 cm. + 1 impreso, 1 carta manuscrita. Real Academia de la Historia. Colección: M-RAH. Biblioteca General. Signatura: 9/5042.

AYALA, Alonso de. *A la muerte del ... padre... Fray Manuel de Guerra y Ribera...: soneto / compuesto por ... Alonso de Ayala*. [S.l.: s.n., s.a.][1] h.; Fol. Biblioteca Nacional de España, Madrid. Sign. M-BN, V.E./24-18. Sermón muerte a la muerte del trinitario Guerra y Ribera.

AZPILCUETA, Martín de (C.R.L.) (1492-1586) *Manual de confesores y penitentes... / compuesto por... Martín de Azpilcueta...; acrescentado agora por el mismo Doctor con las decissiones de muchas dudas... las unas de las quales van insertas... las otras en cinco Comentarios... ; con su Reportorio copiosissimo*. En Anuers: en casa de la Biuda [sic] y Herederos de Iuan Steelsio, 1568. ; 4º. *Comentario resolutorio de usuras sobre el cap. primero de la question III de la XIII causa ...*, 107 p., con port., pag. y sign. propias. Biblioteca Nacional de España, Madrid. Sign. M-BN, R/21189

BACCI, Pietro Giacomo (C.O.) (nacido. ca. 1575) CRESPI DE BORJA, Luis. (Trad. Cast.) *Vida de San Felipe Neri..., fundador de la Congregacion del Oratorio / recogida de los procesos de su canonizacion por Pedro Iayme Bachi..., de la Congregacion del Oratorio; traducida de italiano en español por... Luis Crespi de Borja..., de la Congregacion del Oratorio ; dala a la estampa la Congregacion del Oratorio de Valencia*. En Valencia: en casa de los herederos. de Chrysostomo. Garriz, por Bernardo Noguès...: véndese en casa de Benito Durànd, 1651.

BADO, Luis Santiago. *Carta familiar escrita a D. Julián de Anton y Espeja: sobre el Discurso Apologetico que por los Teatros de España, peroró en una Junta de Literatos de la Corte / por D. L. S. B. R.* En Murcia: en la imprenta de la Viuda de Felipe Teruel, calle de la Lencería, [s.a.] 58 p. ; 4º. Texto fechado en Murcia, 1791. Biblioteca Pública del Estado. Castellón. Sign. CS-BP, XVIII/1978.

BANCES CANDAMO, Francisco Antonio de. 1662-1704) *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos [Manuscrito]: historia escénica griega, romana y castellana / su autor Francisco Bances Candamo*. S. XVII. 83 h. ; 31 x 21 cm. Autógrafo. Incompleto y mal encuadernado. Biblioteca Nacional de España, Madrid. Sign. M-BN. BN MADRID. Sala Cervantes, Mss/17459. Procedencia: Pascual de Gayangos. _____ *Colección de pensamientos filosóficos, sentencias y dichos grandes de los más célebres poetas dramáticos españoles / formada por el corresponsal del censor; tomo primero; Calderón y Candamo*. Madrid: en la imprenta Real, 1786. XL, 128; 8º.

BARBOSA, Agostinho. (1590-1649). *Augustini Barbosae... Pastoralis sollicitudinis sive De officio et potestate episcopi: pars tertia: omnia ad praxim utriusque fori, interioris scilicet & exterioris & ad iurisdictionis explicationem exigenda continens. Hac ultimâ curâ ab ipso auctore recognita, variis resolutionibus exornata & multis doctorum citationibus, aliisque accessionibus illustrata*. Valencia. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign. Y-44/59.

BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la. (1815-1872). *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid [s.n.], 1860 (Imprenta y Esterotipia de M. Ribadeneyra). XIII, 724 pág. Biblioteca Valenciana. Valencia. Sign. V-BVAL., Carreres. Ex libris F. Carreres. Biblioteca Carreres.

BARRIONUEVO DE PERALTA, Jerónimo de. (1587-1671) *Cartas escritas a un Deán de Zaragoza con noticias de la Corte de Madrid y de todas partes, especialmente de los dominios españoles, desde el 1º de agosto de 1654 hasta el 24 de julio de 1658 [Manuscrito] [421 h.]* Autógrafas. Biblioteca Nacional de España. Madrid. Sign. M-BN. BN MADRID. Sala Cervantes, Mss./2397

BELMONT, Vicente (O.SS.T.) (m. 1721). *Oracion fúnebre en las exequias del RR.P.M.FR. Manuel de Guerra y Ribera... de la Orden de la Santissima Trinidad Redempcion de Cautivos, que celebro el... Convento de la Virgen del Remedio de la misma Religion de Valencia /predicada por Fr. Vicente Belmont, religioso del*

mismo habito. En Zaragoza: por los Herederos de Cortes Ossorio, Juan (S.I.) (1623-1688)

BIANCHI, Giovanni Antonio. (O. Minim.) (1686-1757) [Díez González, Santos, (trad.) Valbuena, Manuel de. (trad.)] *Conversaciones de Lauriso Tragiense, pastor arcade, sobre los vicios y defectos del Teatro moderno y el modo de corregirlos y enmendarlos / traducidas de la lengua italiana por... Santos Diez González y Manuel de Valbuena*. Madrid: en la Imprenta Real por D. Pedro Julián Pereyra, 1798. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign. V-BU, X-93/63. _____ *De i vizj e de i Difetti del Moderno Teatro: e del modo di correggergli e d'emendarli: Ragionamenti VI / di Lauriso tragiense...* in Roma: Nicola e Marco Pagliarini. 1753. Valencia. Biblioteca Valenciana. Sign. XVIII/438. Bibl. Gregorio Mayans i Siscar.

BOCÁNGEL y UNZUETA, Gabriel (1603-1658) *El nueuo olimpo: representacion real, y festiua mascara que a los felicissimos años de la Reyna ... celebraron la atencion amante del rey ... y el obsequio y cariño de la Serenissima Señora Infante, damas y meninas del Real Palacio ... / escriuialo ... D. Gabriel Bocangel Vnçqueta ...* En Madrid : por Diego Diaz de la Carrera, [s.a.]. [13], 62 [i.e. 42] h. ; 4º. Fecha de la aprobación, 1649. Biblioteca Nacional de España, Madrid. Sign.: M-BN, R/5782, Sign.: M-BN, R/711. Sign.: M-BN, T/24087. M-BN, T/11060.

BLANCO, Nicolás. *Examen theológico-moral sobre los theatros actuales de España / escrito por Don Nicolás Blanco [y lo dedica al ilustrísimo señor Obispo de Huesca]*. En Zaragoza: En la Imprenta de Francisco Moreno, 1766. [24], 128 págs.; 4º. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Valencia. Sign. V-BU, X-7/101.

BONACINA, Martino. (1585-1631) *Tractatus de magno matrimonii sacramento...auctore Martino Bonacina sacerdote oblato...*Lugduni: sumptibus Laurentii Durand, 1621. Valencia. Real Colegio de las Escuelas Pías. Biblioteca de los Padres Escolapios. Sign. XVII/1468.

BONETA y LAPLANA, José. (1638-1714). *Gracias de la gracia: saladas agudezas de los santos, insinuación de algunas de sus virtudes, exemplos de la virtud de la eutrapelia primera parte... / su autor el Doctor Joseph Boneta Racionero de la Santa Iglesia del Salvador de la Ciudad de Zaragoza*. Biblioteca Pública del Estado en Palma de Mallorca. [8], 420 [i.e. 422], [2] p. 8º. Sign. IB-BPM, Mont. 8.346. Ex-libris ms. del Carme de Mallorca. Barcelona: en la imprenta de Rafael Figueró, [s.a.] [1701]

BOULENGER, Jules-César. (1558-1628) [*Iulii Caesaris Bulengeri Iuliodunensis Liber de spoliis bellicis, trophaeis arcubus triumphalibus & pompa triumphi. / Cui accessit liber Onuphrij Panuini... De triumpho et] de ludis circensibus*. Parisiis: apud Bartholomaeum Macaeum..., 1601. 10],[95 h., 1] en bl., 16], [357 i.e. 355], 1] h. pleg. ; 8º. Contenido: Q. *Septimii Florentiis Tertulliani De spectaculis liber*, p. 314-357. *Onuphrii Panuini veronensis De ludis circensibus, libri II*; De triumphis, liber vnus..., con port. propia, p. 1] Tertuliano, Quinto Septimio Florente. *De spectaculis liber*. Contiene: Panuino, Onofrio. *De*

triumpho et de ludis circensibus. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign. V-BU, Y-12/141(1)-Y-12/141(2). ____ Un segundo ejemplar en: Biblioteca Pública del Estado "Fernando de Loazes", Orihuela (Alicante). Sign.A-O-BP, 16153 – el CCPB advierte de que el ejemplar deteriorado por las polillas y le faltan páginas.

BOYL VIVES, Carlos. *Et. Al. Norte de la poesia española: ilustrado del sol de Doze comedias (que forman segunda parte) de laureados poetas valencianos, y de doze escogidas loas y otras rimas a varios sugetos / sacado a luz, aiustado con sus originales por Aurelio Mey*. Impreso en Valencia: en la impresion de Felipe Mey ... : a costa de Iusepe Ferrer ..., 1616.

CABRANES, Diego de. *Abito y armadura spiritual / compuesta por... [el maestro] Diego de Cabranes, [religioso de la orden y caballería de san Tiago del espada; capellán de su magestad y vicario perpetuo de la ciudad de Mérida. Con privilegio imperial. Año M.D. xliiii (1544)]* Puebla de Guadalupe-Mérida: por Francisco Díaz Romano, 1544 (1545) [9], CCLXXXij h.; Fol. Archivo Histórico Nacional, Biblioteca Auxiliar, Madrid. Sign. M-AHN, 2532. Sello y ex-libris ms.: "de la librería del convento de Uclés".

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1600-1681) CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. (1600-1681) *Quinta parte de comedias de D. Pedro Calderon de la Barca*. En Barcelona: por Antonio la Cavalleria, 1677. [2], 232 [i.e. 228] h.; 4º. Ed. falsificada. Biblioteca Nacional de España. Madrid, Sign.M-BN, R/12589. ____ *Verdadera quinta parte de comedias de don Pedro Calderon de la Barca... / que publica don Juan de Vera Tassis y Villarroel...* En Madrid: por Francisco Sanz..., 1682. Madrid. [82], 542 [i.e. 544] p., [1] h. de grab. ; 4º. Madrid. Biblioteca Nacional, Sign. T/1844] ____ *segunda de comedias / del célebre poeta español don Pedro Calderon de la Barca*. En Madrid: por Francisco Sanz, 1688. [8], 570 p.; 4º. El volumen contiene: *El mayor encanto amor; El galán fantasma; Judas Macabeo; Argenis y Poliarco; La Virgen del sagrario; Hombre pobre todo es trazas; A secreto agravio secreta vengança; El astrologo fingido; Amor, honor y poder; Los tres mayores prodigios; El mayor monstruo los celos*. ____ *Verdadera quinta parte de comedias de don Pedro Calderon de la Barca ... / que publica don Iuan de Vera Tassis y Villarroel*. En Madrid: por Francisco Sanz ..., 1694 [68], 542 [i.e. 544] p.; 4º. Existe ed. contrahecha del s. XVIII. Biblioteca Municipal Serrano Morales, Valencia, Sign.V-BM-SM, 18/17 ____ *Tercera parte de comedias verdaderas / del célebre poeta español D. Pedro Calderon de la Barca ... Nuevamente corregidas / publicó D. Juan de Vera Tassis y Villarroel ...* En Madrid: por la Viuda de Blàs de Villanueva, 1726. [16. ____ *Tercera parte de comedias verdaderas / del célebre poeta español D. Pedro Calderon de la Barca ... Nuevamente corregidas / publicó D. Juan de Vera Tassis y Villarroel ...* En Madrid: por la Viuda de Blàs de Villanueva, 1726. [16], 586, [4] p., [2] en bl. : il. ; 4º. Contiene: *El laurel de Apolo* (pp. 1-36) ; *También ay duelo en las damas* (pp. 37-91) ; *La fiera, el rayo y la piedra* (pp. 92-153) ; *En esta vida todo es verdad y todo mentira* (pp. 154-209) ; *El maestro de dançar* (pp. 210-262) ; *Mañanas de abril y mayo* (pp. 263-304) ; *Los hijos de la Fortuna, Teágenes y Cariclea* (pp. 305-360) ; *Afectos de odio y amor* (pp. 361-414) ; *La púrpura de la rosa* (pp. 415-445) ; *La hija del ayre* (Primera parte) (pp. 446-494)

; *La hija del ayre* (Segunda parte) (pp. 495-545) ; *Ni amor se libra de amor* (pp. 546-586). Valencia. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. ____ *La fiero, el rayo y la piedra: fiesta real que se hizo á SS.MM. en el Coliseo del Buen Retiro / de don Pedro Calderón de la Barca*. Barcelona: en la imprenta de Francisco Suriá y Burgada [entre 1749 y 1793], Madrid. Real Escuela Superior de Arte Dramático, Sign: 0549(5). ____ *Comedia famosa. Afectos de odio y amor / de D. Pedro Calderon de la Barca*. En Valencia: en la imprenta de la viuda de Joseph de Orga, 1769.

CAMARGO, Ignacio de. (S.I.) (1650-1713) *Discurso theologico sobre los theatros y comedias de este siglo : en que ... se resuelve con claridad la question de si es ò no pecado grave el ver comedias como se representan oy en los theatros de España ... / el P. Ignacio de Camargo de la Compañia de Iesus*. En Salamanca : por Lucas Perez, 1689. [16], 142 p., [2] en bl. ; 4º. Instituto de Bachillerato Luis Vives. Biblioteca Histórica Valencia. Sign.V-IBLV, XVII/145(11).

CARAMUEL Y LOBKOWITZ, JUAN (O. Cist.) *Syntagma de arte typographica. Illustr. ac reverend.D. Ioannis Caramuelis...Theologia praeterintentionalis...; est theologiae fundamentalis tomus IV*. Lugduni: sumptibus Philippi Borde, Laurenti Arnaud, Petri Borde & Guillelmi Barbier, 1664, Madrid, Biblioteca Nacional. Sign.2/39731.

CARRILLO, Antonio. *Teatro de la contienda trágica de las comedias, en que se proponen los papeles de diferentes autores y se resuelve la controversia teólogo-política, ventilada en la Corte en este año de 1683* [Manuscrito]/ escrito por el P. Antonio Carrillo; y copiado por Cayetano Alberto de la Barrera. [ca. 1860] 15 hojas. M-BN. BN Madrid. Sala Cervantes, Mss/12942/14. (CCPB).

CASTELLVÍ Y LA FIGUERA, Joaquín. *Mercurio sacro y poetico en el qual se contienen algunas noticias tocantes a los progressos que ... hace la juventud valenciana que cursa las Escuelas del Seminario de Nobles de San Ignacio ... y Certamen literario de el [sic] año escolar 1745 / su autor Don Joachin Castelvi y la Figuera ...*En Valencia: en la oficina de Ioseph Estevan Dolz ..., [s. a.] [16], 183 p. ; 4º.

CAYETANO, Cardenal (O.P.) Di Vio, Tommaso. (1469.1534) [*Commentaria luculentissima ac plane diuina reuerendissimi domini Thomae de Vio Caietani, cardinalis Sancti Xisti, in tertiam partem diui Thomae Aquinatis doctoris angelici, & c. Insertis quaestionibus aliquot nullo aestimandis praetio istorum nunc temporum dogmata eruditissime discutientibus. An. Domini MDXXXVIII.*] [Roma?: s.n., 1528 [16], 544 [i.e.528], [8] h.; 8º. Biblioteca de Navarra. Pamplona. Sign.NA-BGN, FAM/395. De esta edición este es un ejemplar único en España. Aunque el libro es de 1496, hay sucesivas ediciones en Venecia, Lyon, Roma. ____ *Opuscula ommia Thomae de Vio Caietami Cardinalis... in tres distincta tomos...: quibus accessere ad obiecta aliqua sané quam acutae responsiones, aliáque permulta, quae sequens Index indicabit; item tractatus quidan contra modernos Martini Lutheri sectatores, & eorum praecipuos errores, nunquam antehac impressus*. Antuerpiae: apud viudam & haeredes Ioannis Stelsii, 1576. Seminario Diocesano, Biblioteca. Palencia. Sign. [P-SEM, 15/160(2) Enc. junto con otra obra formando 1 volumen facticio, de esta edición de Amberes este es un ejemplar único en España.

CELADA, Diego de. (S.I.) (ca.1589-1661) *Iudith illustris perpetuo commentario literali & morali: cum tractatu appendice de Iudith figurata, id est, de Virginis Deiparae laudibus / auctore R. P. Didaco de Celada... Societatis Iesu...; cum quinque indicibus...* Lugduni: sumptibus Iacobi et Petri Prost, 1637. Orihuela, (Alicante) Biblioteca Pública del Estado en Orihuela Fernando de Loazes, Sign. 580.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. (1547-1616) *Ocho comedias, y ocho entremeses nuevos nunca representados / compuestas por Miguel de Ceruantes Saauedra*. En Madrid: por la viuda de Alonso Martin: a costa de Iuan de Villarroel ..., 1615. [4], 257 [i.e. 259], [1] h.; 4º. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign.V-BU, Y-12/30. Un segundo ejemplar valenciano en: Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Sign.V-BVAL, Y-12/30. La cita corresponde al *Prólogo al lector*: -[fol. IIIr]-

CIPRIANO, Santo. (ca. 210-258) Manuzio, Paolo (1512-1574), *comp. Morelius, Guilielmus, comp. Pamele, Jacques, anot. Cypriani Carthaginensis Episcopi... Opera: iam deuo ... recognita / collatione facta editionum Pauli Manutii & Guilielmi Moreii... in tres tomus nunc primum distincta; adnotationes Iacobi Pamelii... toti operi sparsim interiectae... ab eodem recens adicta D. Cypriani vita e scriptis ipsius collecta...* Girona. Biblioteca Pública del Estado en Girona. Sign. A/6723.

CLAVARI MAJOR. *Llibre de Conte i rao*. V-1/ 448. *Farses*, fol. 62. Diputació Provincial de València. Arxiu Diputació Provincial. Arxiu Hospital General. Libro de rendición de cuentas de la Clavería, que ejerce un Ciutadà, bajo supervisión de los jurados. Esta magistratura municipal y anual, se ejerce desde el 1 de junio del año en curso y hasta el último día de mayor del año siguiente. Por razón del cargo puede decirse que el *clavari major* es administrador del hospital y de la casa de comedias de la olivera, por el privilegio que otorga al dispensario la exclusividad del teatro en la ciudad de Valencia. (Nota del autor)

CLAVERIA DE Pere Antoni Rodrigo, ciutadà, que començà lo primer del mes de juny de 1645 i finirà l'últim de maig de 1646. Arxiu Diputació Provincial *Llibre de Albarans*, 1646-1651, (tauler de dates) fol. 76 .

CLAVIJO OJERO, Luis Antonio. (O.SS.T) [*Discurso apologetico y moral: razones con que respondio/ el maestro Fray Luis Antonio Clavijo, lector General del Orden Calçado de la Santissima Trinidad Redempcion de Cautivas, a quien la persuadia la asistencia a las Comedias*]. [S.L.: s.n., s.a.] [1], 34 p.; 4º.

CONCINA, Daniele. (O.P.) (1687-1756) *De' teatri moderni contrarj alla professione cristiana: libri due del P. Daniele Concina dell'Ordine de Predicatori in conferma delle sue dissertazioni De spectaculis theatralibus alla santità de ... Benedetto XIV*. In Roma: presso gli eredi Barbiellini mercanti di libri e stampatori a pasquino, 1755. XXVIII, 376 p.; 4º. Universidad Complutense. Madrid. Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla. Sign. M-UC-NOV, BH DER 8518. _____ *De Spectaculis Theatralibus: Christiano cuique tum Laico, tum Clerico vetitis. Dissertationes Duae. Accedit Dissertatio Tertia. De prebyteris Personatis*

/ Auctore F. Daniele Concina Ordinis Predicatorum. Romae: ex Typographia Apollinea. Apud Haeredes Jo: Laurentii Barbiellini ..., 1752. LVI, 376 p. ; 4º. Biblioteca de la Universidad de Alicante. Sign. FL-INVES DRPS/FA/1383 _____
De spectaculis theatralibus christiano cuique tum laico, tum clerico vetitis dissertationes duae: accedit dissertatio tertia De presbyteris personatis / auctore F. Daniele Concina, Ordinis Praedicatorum, Editio secunda / cui S. Caroli Borromei opusculum de Choreis & spectaculis &c. eiusdemque selectae sententiae hac spectantes adiectae sunt. Romae; prostant Venetiis: apud Simonem Occhi, 1754. Real Colegio Escuelas Pías. Biblioteca de los Padres Escolapios, Valencia, Sign. V-BPEP, XVIII/2856(1) y Sign: V-BPEP, XVIII/3528. Fondo Mayoral.

CONSEJO DE CASTILLA. 1600. *Consulta del Consejo a S.M. sobre la permisión o prohibición de las comedias.* (Biblioteca Nacional Ms. 10.206, folios 136, v. a 137 v. Aparece citado en Cotarelo, *Controversias*, op. cit., pág. 163b-164ª. _____ *Alzase la prohibición de representar. Decreto de Su Majestad Felipe IV,* Madrid, 1650. _____ Comunicación al arzobispo de Zaragoza, Manuel Pérez de Araciel, de la Real Cédula de Felipe V, sobre representación de comedias, 19 de sept. de 1725 [Manuscrito] [ca. 1725] 2 h. Biblioteca Nacional de España, Madrid. Sign.M-BN. BNMADRID. Sala Cervantes, Mss/11266/73. Procede de la Biblioteca del Duque de Osuna e Infantado.

CORTÉS OSSORIO, Juan. (S.I.) (1623-1688), *Arbitrage politico-militar: sentencia difinitiva del Señor de la Garena, Ingeniero ingenioso de las Maquinas Belicas de España: pronunciada en el fantastico Congreso del Espacio Imaginario.* En Salamanca: por Lucas Pérez, 1683. 35 p.; 4º. Seminario Diocesano de San Miguel, Orihuela (Alicante) Sign. A-O-BS, XVIII/6499c33.

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1539-1613) *Tesoro de la lengua castellana, o española / compuesto por...Sebastián de Covarrubias Orozco...* En Madrid: por Luis Sánchez..., 1611. Valencia. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica, Sign.Y-23/76.

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de. ALDRETE, Bernardo José. (1560-1641) *Del origen y principio de la lengua castellana, ò Romance que oy se usa en España / compuesto por el Doctor Bernardo Alderete ... [Parte primera (-segunda) del Tesoro de la lengua castellana o española / compuesto por el Licenciado Don Sebastian de Covarrubias Orozco...; añadido por el Padre Benito Remigio Noydens ... de los Padres Clerigos Regulares Menores ...].* En Madrid : por Melchor Sanchez : a costa de Gabriel de Leon ...,1674. Ajuntament de València. Biblioteca Municipal "Serrano Morales", Valencia. Sign.V-BM-SM, 14/39.

COVARRUBIAS Y LEIVA, Diego de. (1512-1577), (editor literario), *Elogios al Palacio Real del Buen Retiro / escritos por algunos ingenios de España; recogidos por don Diego de Covarrubias i Leyva ...* En Madrid: en la imprenta del Reyno, 1635. [62] p.; 4º. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. V-BU, Var. 43(4). Procede de la Biblioteca del Convento de Capuchinos de Valencia. _____

CRESPÍ DE BORJA, Luis. (C.O.) (1607-1663) *Origen y progreso de las pabordrias de la Sancta Metropolitana Iglesia de Valencia / por Silvio Cipres de Pobar ... En Roma : en la Empronta de la Reuer. Camara Apostolica, 1641.*

_____*Respuesta a vna consulta, sobre si son licitas las comedias que se usan en España / dala con vn sermon que predico de la materia... Luis Crespi de Borja... de la Congregacion del Oratorio de San Felipe Neri ... En Valencia: en casa de los herederos de Chrysostomo Garriz, por Bernardo Noguès, junto al molino de Rouella, 1649. Biblioteca Valenciana. Sign. V-BVAL, XVIII/1703(1). Biblioteca Carreres. _____ Retractacion de la firma del Doctor D. Luis Crespi de Borja, Presbitero de la Congregacion del Oratorio de S. Felipe Neri... En el papel que anda impresso en favor de las Comedias. En Madrid: por Domingo Garcia y Morràs..., 1649. [4] p.; Fol. Real Colegio Seminario de Corpus Christi Valencia. Sign. V-BCCC, GM/566(10). _____ Nos D. Luis Crespi de Borja por la gracia de Dios, y de la sancta Sede Apostólica, Obispo de Orihuela, á todos los Rectores, Curas, Vicarios foráneos, perpetuos, y temporales... [S.l.: s.n., s.a.]. Orihuela, 1652, Madrid. Biblioteca Nacional, Sign.V.E./198-77. _____ Retractacion de la firma del Doctor D. Luis Crespi de Borja, Presbitero de la Congregacion del Oratorio de S. Felipe Neri... En el papel que anda impresso en favor de las Comedias. En Madrid: por Domingo Garcia y Morràs..., 1649. Real Colegio Seminario de Corpus Christi, Valencia. Sign.V-BCCC, GM/566(10). _____ Carta pastoral del Ilustrísimo, y Reverendísimo Señor Obispo de Plasencia [Luis Crespi de Borja] a los Arciprestes, Vicarios foráneos, Curas propios, y Tenientes, Predicadores, y Feligreses de su Diócesis. En Madrid: [s.n.], 1659. Madrid. Biblioteca Nacional, Sign.V.E./40-58 _____ Propugnaculum theologicum diffinibilitatis proximae sententiae piae negantis, beatissimam Virginem Mariam in primo suae Conceptionis instanti originali, labe fuisse infectam, obiectum Hyacinto Arpalego Theologiae Doctori, defensa Conceptio immaculata / auctore... Ludovico Crespi à Borgia episcopo Oriolensi ... ; ad ... Principem [et] Dominum D. Fr. Petrum de Vrbina Archiepiscopum Valentinum ... Valentiae : per Bernardum Noguès..., 1653. _____ Respuesta a vna consulta sobre si son licitas las comedias que se usan en España / dala con vn sermon que predico de la materia el Doctor Don Luis Crespi de Borja Presbytero de la Congregacion del Oratorio de San Felipe Neri... Obispo de Orihuela y Plasencia &c.; iuntamente con la retractacion de su firma, en que se dize auia aprobado las comedias. En Valencia: al Molino de la Robella, 1683. Biblioteca Municipal Serrano Morales, Valencia. Sign. V-BM-SM, 13/191*

CRESPÍ DE VALLDAURA, Cristóbal (1599-1671) *Excellentiss. D. Christophori Crespi de Valdaura... Observationes illustratae decisionibus Sacri Supremi Regii Aragonum Consilii, Supremi Concilii S. Cruciatæ et Regiæ Audientiae Valentinae. Editio secunda / ab authore recognita, correctæ et aucta... et duplici Indice illustrata. Antuerpiae: typis Petri Belleri, 1667. València. Biblioteca Ateneo Mercantil de Valencia. Sign.R-16.468 _____ D. Christoph. Crespi de Valdaur... Observationes illustratae decisionibus Sacri Supremi regii Aragonum Consilii, Supremi Consilii Sanctoæ Cruciatæ et Regiæ Audientiae Valentinae. Editio prima in duos tomos diuisa... Lugduni: sumptibus Horatii Boissat & Georgii Remeus, 1662. En Valencia hay tres ejemplares, para nuestro trabajo hemos empleado el que está para difusión pública en la Biblioteca Valenciana. Sign. XVII/578. Dos ejemplares en la Universidad de Valencia: Biblioteca de Ciencias Sociales. Sign.Res.636 y Sign.3-B*1612. _____ D.D. Christophori de Valdaura... Observationes illustratae decisionibus Sacri supremi Regii*

Aragonum Consilii, Supremi Consilij S. Cruciatæ, & Regiæ Audentiæ Valentiniæ... Lugduni: sumptibus Deville & Chalmette, 1730. Valencia. Biblioteca Valenciana, Sign.34/32

CUNHA E SILVA, Rodrigo da (1577-1643) *Tractatus de confessariis solicitantibus / authore... Roderico a Cunha, Episcopo Portugalsensi...; cum additionibus... Fr. Seraphin de Freitas... Mercenarijs minimi.* Vallisoleti: apud Ioannem de Rueda, 1620. _____ *Pro Sanctissimi D.N. Papæ Pauli V Statuto, nuper emisso in confessarios faeminas solicitantes in confessione motæ, solutæ quaestiones aliquot / auctore domino Roderico a Cunha.* Benauente : apud Matthæum Donatum, 1611. [6], 128, [8] h. ; 4º. Biblioteca Nacional de España, Madrid. Sign. M-BN, 3/58164.

DÁVILA Y HEREDIA, Andrés. *Respuesta al Buen Zelo, al Discurso teológico, y a los demás Papeles / por Don Andres Dauila y Heredia.* En Alcalá de Henares: por Francisco García..., 1683. 14 p., [1] h. de grab.; 4º. Documentos relacionados: Fomperosa y Quintana, Pedro (S.I.) (1639-1689) Crítica e interpretación. "El Buen Zelo, o examen de un papel..." Herrera, Agustín De, (S.I.) Crítica e interpretación. "Discurso teológico y politico..." Cortés Ossorio, Juan, (S.I.) Crítica e interpretación. "Arbitrage politico-militar..." Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign. V-BU, Var. 200 (9) Procede de la Biblioteca del Convento de Capuchinos de Valencia. _____ *Respuesta a la respuesta de una consulta¹⁵¹, sobre si son licitas las comedias que se usan en España / por Andres de Auila y Heredia, Señor de la Garena.* [S.l.: s.n., s.a.] 4 h.; 4º. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign. V-BU, Var. 200 (6). Ref.: Procede de la Biblioteca del Convento de Capuchinos de Valencia. _____ *Copia de una carta que escribió Don Andres Dávila y Heredia, Señor de la Garena... à Pedro Foppens, del Magistrado de Austradam.* Impresso en Austradam: [s.n., s.a.] _____ *Mostrar la inteligencia de Archimedes, que con el Espejo quemó la Armada enemiga: materia que hasta el día de hoy no la ha escrito nadie... / por Don Andres Dávila y Heredia...* En Madrid: por Juan García Infanzón, 1679. _____ Entre las ediciones que constan en su portada como realizadas en imprentas valencianas, de diferentes folletos de divulgación científica de Andrés Dávila y Heredia, reseñamos trabajos de muy diversa temática: 1. _____ *Arte de medir tierras: excepciones de los agrimensores, ordenanzas para las ciudades, villas y lugares de España: noticia para trazar relojes [h]orizontales...: observacion del error de los equinocios / por D. Andres Dauila y Heredia...* 2. _____ *La respuesta al famoso libro del Ente Dilucidado: Responde Don Andres Davila Heredia... al Libro del Ente dilucidado: discurso... que muestra que [h]ay en naturaleza animales y irracionales invisibles, quales sean, del Rmo. P. Fr. Antonio de Fuentelapeña...* Impresso en Madrid en la Imprenta Real, año de 1677 y reeditado al año siguiente en Valencia. 3. _____ *Palestra particular de los ejercicios del cauallo: sus propiedades y estilo de torear y jugar las cañas... / Por don Andres Dauila y Heredia...* También publicada en Valencia y de gran interés una sátira en prosa de las representaciones musicales: 4. _____ *Comedia sin musica / por D. Andres Davila y Heredia.* Igualmente publicada en Valencia una autoreseña de su trabajo como polemista: 5. _____ *Carta, que Don Andres Dauila y Heredia, Señor de la Garena... escriuiò al Abad Don Iuan Brauo de Sobremonte, en que le dà quenta como ha recibido las apologeticas respuestas*

que ha escrito impressas en Valencia. Un texto divulgativo sobre enseñanza de la geometría: 6. _____ *Clabel geometrico de medidas, vtil, y necessario à todos los Artifices* / por D. Andres Davila y Heredia... Asimismo, un tratado militar sobre fortificación, para demostrar su pericia como ingeniero militar: 7. _____ *Plazas fortificadas en el Ducado que era de Lorena / con un tratado de Geometria practica para tracar [sic] figuras regulares necesarias para el uso de los [sic] Artes con unas advertencias tocantes a los vientos y distribucion de las aguas* / por don Andres Dauila y Heredia ... Un texto variopinto: 8. _____ *Tienda de antojos politicos ... / por D. Andres Davila y Heredia y Amezcuca .../ Impreso en Valencia: por Geronimo de Villagrassa, 1673. Variedad con frut. ...por Don Andrés Davila Heredia Castillo y Amesqua...* En Valencia: [s.n.], 1672. _____ *Arbitraje político-militar. Sentencia definitiva del señor de la Garena. Ingeniero ingenioso de las máquinas bélicas de España. Pronunciada en el fantástico congreso del espacio imaginario, concurriendo a la dieta los personajes siguientes.../ En Salamanca, por Lucas Pérez, año de 1683. _____ Respuesta al buen Zelo, al discurso teológico y a los demás papeles. Por Don Andrés Dávila y Heredia, señor de la Garena, Capitán de caballos, ingeniero militar y profesor de las matemáticas. Año de 1683. En Alcalá de Henares, por Francisco García, impresor de la Universidad. Valencia. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign.Var. 200(9). Procede de la Biblioteca del Convento de Capuchinos de Valencia. _____ Respuesta a la respuesta de una consulta, sobre si son licitas las comedias que se usan en España / por Andres de Ávila y Heredia, Señor de la Garena. [S.l.: s.n., s.a.] Valencia. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign.Var. 200(6).*

DE LA BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto. *Catálogo bibliográfico y Biográfico del teatro antiguo español. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid, imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, Calle de la Madera baja, núm. 8, 1860, pág. 121. Valencia. Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, Sign. Carreres/1021. Fondo Moderno. Biblioteca Carreres

DE LA RESURRECCIÓN, (O.SS.T.) *Vida de Venerable y Apostolico Prelado...*, op. cit. Cuatro ejemplares de esta biografía del prelado Luis Crespí de Borja, están disponibles en el país valenciano: Orihuela, Benicasim y dos en Valencia: Colegio del Corpus Christi (Patriarca) y en los Escolapios de la calle Carniceros de Valencia. Biblioteca Pública del Estado "Fernando de Loazes", Orihuela (Alicante) A-O-BP, 1073. Convento de Padres Carmelitas Descalzos del Desierto de las Palmas, Benicasim (Castellón de la Plana). Sign. CS-BE-MON, A-1465. Real Colegio Seminario de Corpus Christi, Valencia. Sign.V-BCCC, XVII-1H-8. Real Colegio de las Escuelas Pías. Biblioteca de los Padres Escolapios, Valencia. V-BPEP, XVII/790. Para nuestro estudio hemos consultado el ejemplar de la biblioteca de las Escuelas Pías, que procede del fondo Mayoral, instituido por el arzobispo de Valencia Andrés Mayoral.

DE MEDINA, Bartolomé. *Breve instruction de como de administrar el sacramento de la penitencia: dividida en dos libros c-opuesta por F. Bartolome de Medina...*, de la orden de S. Domingo. En Huesca. Por Joan Perez de Valdivieso, 1579 247 [6], h.; 8º. Biblioteca Nacional de España. Madrid, Sign.M-BN, R/5905.

DE SCUDÉRY, Madeleine de. *El Artamenes ò El gran Cyro / escrito en francés por el Señor de Scudéry ; traducido en toscano por el Conde Maiolino Bisaccioni y a[h]ora en castellano por Don Nicolas Carnero*. En Madrid: en la Imprenta Real, por Mateo de Llanos, 1682. [16], 429, [7] p. ; 4º. Palau recoge que a Madeleine Scudéry lo atribuyen Brunet, Vapereau y Graesse, pero Hoefler a su hermano Georges de Scudéry.

DIANA, Antonino. *Antonini Diana... clerici regularis... Resolutionum moralium pars septima: in qua selectiores casus conscientiae... explicantur... Nunc primum in lucem prodit*, En Madrid: en la imprenta de la Viuda de Francisco Martínez: a costa de Manuel López, 1646. Orihuela. Biblioteca Pública del Estado en Orihuela "Fernando de Loazes", Sign.2832. _____ *Antonini Diana Clerici Regularis Resolutionum moralium pars prima et secunda: in quibus selectiores casus conscientiae ... sub his Tractatibus explicantur... additus est index locupletissimus notabilium & expurgatus infinitis paene mendis*. Caesaraugustae: apud Iacobum Dormer, 1632. Madrid. Biblioteca Nacional. Sign. R/23739.

DÍAZ, Gaspar (S.I.) *Consulta teologica acerca de lo ilícito de representar y ver representar las comedias como se practican en el dia de hoy en España / resuelta por ... Gaspar Diaz ... de la Compañía de Jesús*. [Cordoba] Cádiz, Imprenta Real de la Marina, reimpressa en Córdoba: [s.n.], 1815 (Imprenta Real) 70, [4], 12 p. En el colofón de las 12 p. consta: "En Córdoba: en la imprenta de Luis Ramos y Coria, plazuela de las Cañas".

DOLZ DEL CASTELLAR, Esteban. (ca. 1652-1726) *Sermon de S. Francisco de Borja en ocurrencia del Te Deum que la tarde antes se resolvió cantar, por la primera noticia que se tuvo de la feliz Vitoria de las Armas Cesareas contra el Turco ... / predicole en la metropolitana iglesia de Valencia, el D. Estevan Dolz del Castellar ... ; sacale a luz ... Iacinto Amoros*. Impreso en Valencia: en el Real Convento de Nuestra Señora del Carmen, de la Antigua y Regular Observancia, 1684. Descripción física: [6], 42 p. _____ *Año virgineo cuios dias son finezas de la gran Reyna del cielo, Maria Santissima ... : sucedidas aquel mismo dia en que se refieren : añadense à estas, trecientos [sic] y sesenta y seys exemplos, con otras tantas exortaciones, oraciones ... / autor el doctor Estevan Dolz del Castellar ... ; primera parte*. En Valencia: por Vicente Cabrera : acosta de Francisco Agrait Mercader..., 1686. [26], 392 p. ; 4º. Cabrera, Vicente (fl. 1676-1731), impresor.

ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio (1600-1663) *Santa María Magdalena, Vida y muerte de la Magdalena [Manuscrito] gran comedia / de Fernando de Zárate*. S. XVIII. Biblioteca Nacional de España, Madrid. Sign.M-BN. BNMADRID. Sala Cervantes, Mss/16732. Olim: Yy. 513. Procede de la Biblioteca del Duque de Osuna e Infantado.

ESCOLANO, Gaspar. *Segunda parte de la Década primera de la historia de la... ciudad y reino de Valencia / por... Gaspar Escolano...* En Valencia: por Pedro Patricio Mey...: a costa de la Diputación, 1611. Valencia. Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Sign.: XVII/58.

FERNÁNDEZ DE LEÓN, Melchor. *Guerra contra guerra clamores de la razón...* op. cit. València. Instituto de Bachillerato Luis Vives. Sign.: XVII/145(4). El folleto es un comentario contra el trinitario Manuel de Guerra y Ribera, por su *Primera parte de la Cuaresma continua*. Este texto (*Guerra contra guerra*) es una incógnita: la Universidad de Toronto lo atribuye a Melchor Fernández de León y otras fuentes al mercedario, natural de Altea, Cristóbal Bas.

FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso. *Vida del primer arzobispo de Granada, Don Fray Fernando de Talavera (h. 1-65). Epílogo de los arzobispos que ha habido en Granada (h. 65v-66). Instrucción que ordenó el Ilmo. Sr. D. Fray Hernando de Talavera, primer arzobispo de Granada, por do se rigiesen los oficiales, oficios y otras personas de su casa (h. 69-102v)* [Manuscrito] S. XVI. I, 102 h.; Atribuida por algunos autores a Alonso Fernández de Madrid. Título tomado de h. I, de fecha posterior. Biblioteca Nacional de España, Madrid, Sign.M-BN. BNMADRID. Sala Cervantes, Mss./11050.

FERRER, Juan Gaspar, (S.I) *Tratado de las comedias en el qual se declara si son licitas y si hablando en todo rigor será pecado mortal el representarlas, el verlas, y el consentirlas /por Fructuoso Bisbe y Vidal ... ; Va añadido un Sermon de las mascararas, y otros entretenimientos/ predicado... por el... Padre Diego Perez de Valdivia*. En Barcelona: por Geronymo Margarit, y a su costa, 1618. [16], 113 [i.e. 112], 49 [i.e. 48] h.; 8º. "Platica o lecion de las mascararas...": las últimas 48 hojas, con portada propia. Fructuoso Bisbe y Vidal es seudónimo de Juan Ferrer (S.I.) Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica, Sign. V-BU, Y-13/171(1).

FIGUEROA, Pedro de. Figueroa, Pedro (O.S.A.) *Aviso de príncipes en aphorismos politicos y morales: meditados en la historia de Saul primer libro de los Reyes desde el cap. 8 / por ... fray Pedro de Figueroa, del orden de San Agustin ...* En Madrid: por Diego Diaz de la Carrera, 1647. [24], 483, [13] p.; 8º. Biblioteca Nacional de España, Madrid, Sign. M-BN, R/31271.

FOMPEROSA Y QUINTANA, Ambrosio. *Dias sagrados y geniales, celebrados en la canonizacion de S. Francisco de Borja por el Colegio Imperial de la Compañia de Iesus de Madrid y la Academia de los mas celebres ingenios de España... / por don Ambrosio Fomperosa y Quintana*. En Madrid: por Francisco Nieto, 1672. [10], 232, 30 h. ; 4º. Contiene : "Paregirico a S. Francisco de Borja... / escriviole el padre Francisco de Alcaraz Pardo...", en h. 1 de segunda secuencia ; "Paregirico español que en variedad de metros canta los sucessos mas celebrados de San Francisco de Borja / escriviole el padre Antonio Moreno de la Compañia de Iesus...", h. 13 v. de segunda secuencia ; "Poema español a que las musas castellanas cantan la conversion de S. Francisco de Borja / escriviole el padre Diego de Calleia de la Compañia de Iesus..." en h. 22 v. Biblioteca Municipal Serrano Morales, Valencia. Sign. V-BM-SM, 1/238. Y un segundo ejemplar en el País Valenciano: Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign. V-BU, Y-13/143. _____ *Pensamiento de la Comedia. [Vencer a Marte sin Marte: fiesta real que para celebrar la memoria de la entrada de...Maria Luisa de Borbón y sus felices bodas con... Carlos Segundo, representaron en presencia de sus magestades...los estudiantes del Colegio Imperial...]*. [S.l.: s.n., ca.1681]: 7 p.; 4º. Contiene sólo el "Pensamiento de la comedia". Autor tomado de José Simón Díaz, *Historia del Colegio Imperial de Madrid*, Madrid, Instituto de Estudios

Madrileños, 1992. - Título tomado de la comedia encuadrada a continuación. Madrid. Universidad Complutense de Madrid, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla. Sign. M-UC-NOV, BH FLL 10975(1) R. i25957491. ____ *Vencer a Marte sin Marte, o Cadmo y Armonía: fiesta real que para celebrar la memoria de la entrada de la reina... Doña María Luisa de Borbón y sus felices bodas ... con Carlos Segundo representaron en presencia de sus Majestades y la... Reyna Madre D^a Mariana de Austria los estudiantes del Colegio Imperial... de la Compañía de Jesús...*, martes once de febrero de 1681. En Madrid, por Julián de Paredes..., [s.a.] Madrid, Real Academia de la Historia. Sign.9/3558(4). ____ *El Buen Zelo o Examen de un papel, que con nombre de ... Fr. Manuel de Guerra, y Ribera ... corre en vulgar, impresso por Aprobacion de la Quinta Parte verdadera de Comedias de don Pedro Calderon ...: ponense en primer lugar las sentencias de los Padres y Santos de la Iglesia, à cerca de la comedia...: referense luego por siglos y sucession de tiempos los varios estados y reformas que han tenido theatros, comedias, y comediantes: lo que los Padres y Santos han sentido dellos en todos tiempos: y ultimamente se cotejan comedias antiguas, y modernas.* Impresso en Valencia: en casa de Sebastian de Cormellas, 1683. [4], 94 [i.e. 92] p.; Fol. Obra atribuida a Agustín de Herrera (Cotarelo, "Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España") que a veces utiliza el seud. de Antonio Puente Hurtado de Mendoza, y a veces Pedro Fomperosa y Quintana. Pie de imp. falso. Sebastián de Cormellas nunca tuvo casa en Valencia (J. Moll) Biblioteca Valenciana, Sign. V-BVAL, XVII/F-51. ____ *La eutrapelia, medio que deben tener los juegos, divertimientos y comedias para que no aya en ellos pecado y puedan exercitarse ...: segun la doctrina de... San Pablo, Santo Thomàs y San Francisco de Sales, cotejase con la de el [sic] autor de la aprobacion de comedias: va añadido el contraveneno de el vulgo.* Impresso en Valencia: por Benito Macê, 1683. [4], 58 p.; 4^o. Encabezamiento tomado de Uriarte, Anónimos, I, n^o 1112. Biblioteca Valenciana. Sign. V-BVAL, XVII/117. Sello del librero Luis Bardón. Ex-libris de Nicolau Primitiu. Enc. piel. ____ *El gramatico curioso, observaciones selectas del Methodo facil, breve, y elegante de enseñar la perfeccion de la Gramatica en las Escuelas de la Compañía de Jesus ... / Pedro Miguel de Quintana.* En Madrid: Por Lucas Antonio de Bedmar, 1678. [14], 229 p.; 8^o. Notas: Pedro Miguel de Quintana es seud. de Pedro Fomperosa y Quintana. Real Academia Española, Madrid. Sign: M-RAE, 3-IX-50 An. ms.: "De la Librería... Alcalá año de 1705.

FRAGOSO, Juan Bautista (S.I.) *R.P. Baptistae Fragosi Societatis Jesu... Regiminis Reipublicae Christianae...; tomus primus ... Editio tertia ... Coloniae Allobrogum: sumptibus Maria-Michaelis Bousquet & Sociorum, 1737.* Valencia. Real Colegio de las Escuelas Pías. Biblioteca de los Padres Escolapios, Sign.XVIII/1781.

FELJOO y MONTENEGRO, Benito Jerónimo. (O.S.B.) (1676-1764) *Demostracion critico-apologetica del teatro critico universal /que dió a luz el R. P. M. Fr. Benito Geronymo Feijoo... ; adjunta una defensa de las aprobaciones de la dicha ilustracion hacela uno de los aprobantes el P. Fr. Martin Sarmiento... ; tomo primero. Teatro crítico universal, Discurso tercero, Humilde, y Alta Fortuna. §. IV.* En Madrid : Por la viuda de Francisco del Hierro, 1739.

FUSTER, Melchor. (1607-1681). *Elogio en las honras, y exequias que la Santa Metropolitana Iglesia de Valencia... dedicó al... Señor Don Luis Crespí de Borja,*

Obispo de Plasencia... / díjole el Doctor Melchor Fuster, Canónigo Magistral de aquello, celebrando de Pontifical... Don Martín López de Ontiveros su meritísimo arzobispo... En Valencia: por Geronimo Vilagrassa, 1663. Biblioteca Histórica. Universidad de Valencia, Sign.BH Var. 213 (1), pág. 13. Un segundo ejemplar en Valencia. Biblioteca Valenciana, Sign.V-BVAL, XVII/1701 (13) _____ *Breuissima methodo de componer sermones euangelicos / que escriuio a un amigo suyo el doctor Melchor Fuster.* Valencia: por Francisco Mestre..., 1681 [6], 14 p.; 4º. Valencia Biblioteca Valenciana. Sign.V-BVAL, XVII/F-167. Además de este ejemplar en Valencia del método de composición de sermones de Melchor Fuster, que se incorpora a la Biblioteca Valenciana, procedente de la colección Nicolau Primitiu, un erudito esencial y que, por su importante legado personal a la biblioteca, ese centro de referencia lleva su nombre, sólo encontramos otro ejemplar disponible en Barcelona y en un volumen facticio. Universidad de Barcelona. CRAI Biblioteca de Reserva, Sign.B-BU, B-72/3/4-1.

GAVALDÀ, Francisco. (O.P.) *Memoria de los sucessos particulares de Valencia y su reino en los años mil seiscientos quarenta y siete y quarenta y ocho, tiempo de peste / Dedicada Fray Francisco Gualdá de la Orden de Predicadores a la ... ciudad de Valencia.* En Valencia: por Siluestre Esparsa, 1651. Descripción física: [94] h.; 4º. Biblioteca Municipal Serrano Morales, Valencia, Sign.V-BM-SM, A-25/146.

GERSON, Jean de. (1363-1429) *De vita, aegritudine et morte animae spirituali.* Parisiis: [Petrus Levet]: impens. Enguilberti de Marnef (8 noviembre, 1493) Librería Conventual de San Francisco, Biblioteca Provincial, Santiago de Compostela. Sign. C-S-CF (incompleto).

GISBERT, Esteban (O.SS.T.) (m.1716). *Tierno filial dolor que en la muerte de... Fr. Manuel de Guerra y Ribera...* del Orden de la Santissima Trinidad / expresan fray Estevan Gisbert... del Orden de la Santissima Trinidad y fray Geronimo Giberto. En Valencia: por Iayme de Bordazar, 1692. [22], 50 p.; 4º. Sign. Biblioteca Valenciana V-BVAL, XVII/374 y V-BVAL, XVIII/1699(11) _____ *Tierno filial dolor que en las exequias de N. Rmo. P.M. Fr. Manuel de Guerra y Ribera..., celebradas en la villa de Alzira, ... / expressò Fr. Estevan Gisbert.* [S.l.: s.n., s.a.][6], 16, [2] p.; 4º (19 cm) Lugar y fecha aprox. deducido de prelim., Valencia, 1692. Universidad de Barcelona, CRAI Biblioteca de Reserva. B-BU, B-65/5/23-- Enq. perg., v. factici obra 3 - 861009 - R. 104791.

GONZÁLEZ DÁVILA, Gil. (ca. 1578-1658) *Teatro de las grandezas de la Villa de Madrid corte de los Reyes Católicos de España ... / por ... Gil Gonçalez Dauila.* En Madrid: por Thomas Iunti, 1623. [8], 522 [i.e. 527], [9] p., [1] h. de grab. : il. ; Fol. Dos ejemplares en la Universidad de Valencia, de un total de 45 ejemplares (CCPB). Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign.: V-BU, Y-37/9. Sign.: V-BU, Y-21/76. Copia digital : Biblioteca Digital Hispánica (Biblioteca Nacional de España). _____ *Entrada que hizo en la Corte del rey de las Españas D. Felipe quarto el serenísimo don Carlos Principe de Gales ... sacada de la historia del teatro de las grandezas de Madrid / que compuso el maestro Gil Gonzalez Davila.* En Madrid: por Alonso de Paredes ..., 1623. [2]. _____ *Teatro eclesiastico de la Iglesia de Ciudad-Rodrigo: vidas de sus obispos, y cosas memorables de su ciudad, y obispado / por Gil Gonçalez Davila.*[Salamanca :

s.n., s.a.].43 p. : il. ; Fol. Biblioteca Pública del Estado en Avila. Sign: AV-BP, PA 11/1472(2), parece un ejemplar único.

GONZÁLEZ DE SALAS, José Antonio. (1588-1651). *Nueva idea de la tragedia antigua o Ilustracion ultima al libro singular De Poetica de Aristoteles Stagirita / por DonIusepe Antonio Gonçalez de Salas*. En Madrid: lo imprimio Franc. Martinez, 1633. [12], 363, 24, [24] p., [3] h. de grab. ; 4º. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign. V-BU, Y-15/79.

GROSSETESTE, Robert (1175-1253) *Commentaria in Posteriora Aristotelis. / Gualtherus Burlaeus: Expositio ineadem Posteriora*. Publicación: (Venetiis: Locatellus: impens. Octaviani Scoti (10 noviembre, 1494) Real Monasterio, Biblioteca. San Lorenzo de El Escorial (Madrid), Sign.M-E-RM.

GUEDEJA QUIROGA, Jerónimo. *Memorial, dádiva y petición al Excelentísimo Señor don Pedro Manuel Colón de Portugal... Rayo de la luz del desengaño, reducido a metro serijocoso sin dejar de ser prosa. Para deleitar aprovechando a los que ciegameamente sordos no escuchan ni atienden las voces de Dios y no ven a tan divina luz el error de su ceguedad, aprobando y defendiendo las comedias, sus representaciones y teatros*, [S.l.: s.n.], 1683. Real Academia de la Historia, Madrid. Sign. M-RAH, 14/6997. Ex-libris de Marchionis del Saltillo.

GUERRA Y RIBERA, Manuel de (O.SS.T) (1638-1692) *Oracion funebre en las exequias de la Reyna... Maria Luísa de Borbón que celebro la Real Congregacion de Santa Teresa en el convento de Atocha /predicada por ... fray Manuel de Guerra y Ribera ... del Orden de la Santissima Trinidad Redencion de Cautivos*. En Barcelona: por Iuan Jolis..., 1689. [2], 22 p. ;4\so\p. Real Academia Española, Madrid. Sign. M-RAE, H-1689-26. Ex-libris de Miguel Herrero Rodríguez de Miñón. _____ *Aprobacion del Rmo. Padre Maestro Fray Manuel de Guerra y Ribera... del Orden de la Santissima Trinidad Redencion de Cautiuos*. [S.l.] : [s.n.], [s.a.]. [48] p. ; 4º. Sign: Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu V-BVAL, XVIII/709(1) Ref.: procede de Biblioteca de Gregorio Mayans. Encuadernación en pergamino. Según Simón Díaz se trata de la Aprobación contenida en: *Sexta parte de comedias del poeta español Don Pedro Calderón de la Barca ... que publica Don Juan de Vera Taxis y Villarroel*. Madrid: Francisco Sanz, 1683. Título y mención de responsabilidad tomados de comienzo de texto. Texto fechado al fin en Madrid, 14 de Abril de 1682. _____ *Guerra contra guerra clamores de la razon contra tumultos de locuacidad: diuidido en seis certamenes, dala el zelo, capitan vivo en la milicia del entendimiento: presentala a la luz del Iuzio desapasionado, el buen deseo, contra los sequzes del Taravilla*. Impresso en Madrid: por Domingo Morras ..., 1683.47 p. ; 4º. Instituto de Bachillerato Luis Vives, Valencia. Sign. V-IBLV, XVII/145(4) Enc. perg. _____ *Apelacion al tribunal de los doctos, justa defensa de la aprobacion a las comedias de Don Pedro Calderon de la Barca, impressa en 14 de abril del año de 1682: impugnacion eficaz de los papeles, que salieron contra ella hasta el año de 1683... Apologia / que dexó escrita el Rmo. P. M. Fr. Manuel de Guerra y Ribera... del Orden de la SSma. Trinidad ...; sacala a luz ... Don Gonzalo Xaraba*. En Madrid: en la imprenta del Mercurio: por Joseph de Orga ...,1752. [32], 520 p. ; 4º. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign. V-BU, X-94/38 - Olim: 1/2048. Ex-libris ms.: "De la librería de PP. Capuchinos de Valencia". Enc. perg. _____ *Sermones que se predicaron al ... Señor D. Iuan de Austria ... /por*

... *Fr. Manuel de Guerra y Ribera de la Orden de la SS. Trinidad*. En Zaragoza: por Iuan de Ybar, 1671. [2], 49 p.; 4º. Biblioteca Pública del Estado "Fernando de Loazes", Orihuela (Alicante) Sign. A-O-BP, 5817(19) Índice ms. en h. de guarda. _____ *Aprobacion del Rmo. Padre Maestro Fray Manuel de Guerra y Ribera ... del Orden de la Santissima Trinidad Redencion de Cautiuos*. [S.l.]: [s.n.], [s.a.] [48] p.; 4º. Según Simón Díaz se trata de la Aprobación contenida en: *Sexta parte de comedias del poeta español Don Pedro Calderon de la Barca ... que publica Don Juan de Vera Taxis y Villarroel*. Madrid: Francisco Sanz, 1683. Biblioteca Valenciana. Valencia. Sign.V-BVAL, XVIII/709(1). Este ejemplar procede del fondo de la Biblioteca Gregorio Mayans. _____ *Aprobación del Rmo. Padre Maestro Fray Manuel Guerra y Ribera... del Orden de la Santísima Trinidad Redencion de Cautivos*. [S.l.]: [s.n.], [s.a.] [24] h.; 4º. Hay un ejemplar encuadernado con: *Respuesta a una consulta, sobre si son licitas las comedias que se usan en España*. Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Valencia. Sign. XVII/709(5), la signatura del texto de Guerra abre el volumen: XVII/709(1). El Tít. tomado de comienzo del texto. Alusivo a la *Aprobación...*/ escrita por Manuel Guerra y Ribera, requerida como motivo de la publicación de la *Verdadera V parte de comedias*. Calderón de la Barca, Pedro (1600-1681).

GUERRERO, Manuel. *Respuesta a la resolución que el reverendísimo padre Gaspar Díaz de la Compañía de Jesús dio en la consulta teológica acerca de lo ilícito de representar y ver representar las comedias, como se practican el día de hoy en España, donde se prueba lo licito de dichas comedias, y se desagravia la cómica profesión de los graves defectos, que ha pretendido imponerla dicho reverendísimo padre / su autor Manuel Guerrero*. Zaragoza: por Francisco Moreno, 1743. Alcalá de Henares. Biblioteca Complutense de la Compañía de Jesús de la Provincia de Toledo, Sign.: HUM/375(18). _____ *Respuesta a la resolucion que el reverendissimo padre Gaspar Diaz de la Compañía de Jesus dió en la consulta theologica acerca de lo ilicito de representar y ver representar las comedias, como se practican el dia de oy en España, donde se prueba lo licito de dichas comedias, y se desagravia la cómica profession de los graves defectos, que ha pretendido imponerla dicho reverendissimo padre / su autor Manuel Guerrero*. En Zaragoza: por Francisco Moreno ... 1743. [16], 60 p.; 4º. Real Escuela Superior de Arte Dramático, (RESAD) Madrid. Sign. M-RESAD, 0529 D.

GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS Y CÓRDOBA, Francisco. Gutiérrez de los Ríos y Córdoba, Francisco, Conde de Fernán Núñez (1644-1721). *El hombre práctico o Discursos varios sobre su conocimiento y enseñanza* [Manuscrito] / de Francisco de los Ríos y Córdoba, conde de Fernanúñez. 158 h.; 36 x 25 cm. http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/Inventario_Manuscritos/resources/docs/invgenmss11x1x.pdf#page=299. Copia digital: Biblioteca Digital Hispánica (Biblioteca Nacional de España) Biblioteca Nacional de España, Madrid. Sign. M-BN. BNMADRID. Sala Cervantes, Mss/6937 Olim: T. 25. Biblioteca Digital Hispánica.

GUZMÁN, Tomas. *Respuesta a un papelon que publico el buen zelo mahullador alias Marramaquíz... contra las comedias y sus aprobaciones... / don Thomas de Guzman*. En Salamanca: por Gregorio Ortiz, 1683. 58 p., [1] h. en bl. ; 4º. Palacio Real, Biblioteca, Madrid, Sign. M-PR, JC/53(3\po\s). _____ *Respuesta a un papelon que publicó el Buen Zelo mahullador, alias Marramaquíz... contra las comedias y sus aprobaciones... / Don Tomas de*

Guzman. En Salamanca: por Gregorio Ortiz..., 1683. 20 p. ; 4º. Instituto de Bachillerato Luis Vives, Valencia. Sign. V-IBLV, XVII/145(3). Encuadernado en pergamino.

HALLAYS-DABOT, Victor. *Histoire de la censure théâtrale en France*. Paris : E. Dentu editeur, Libraire de la société des gens de lettres, 1862. 368 págs. Digitalización y Contribución: University of Toronto. Robarts Library, Web. 21.08.2008.

HOSPITAL REAL Y GENERAL. VALENCIA. *Resolución de lo que se decretó en la Ilustre, Docta y Religiosa Junta que se hizo en veinte y seis de agosto, de mil y seiscientos y quarenta y nueve en la Iglesia del Hospital General de Valencia, de orden y à instancia de los Ilustres Señores Administradores del Hospital...* En Valencia: por Bernardo Nogués..., 1649. Valencia. Universidad de Valencia. Biblioteca. Histórica. Sign.Var. 45(6) Cabe determinar la autoría de este dictamen a la entidad convocante de la Junta de Teólogos de 1649: el Hospital General de Valencia. ____ *Resolución de lo que se decretó en la Ilustre, Docta, y Religiosa Junta que se hizo en veinte y seis de Agosto, de mil y seiscientos y quarenta y nueve en la Iglesia del Hospital General de Valencia, de orden, y a instancia de los Ilustres Señores Administradores del Hospital.../7* pág. Fol. Biblioteca Histórica. Universitat de València. Hay dos ejemplares disponibles en la UV. Sign.BH Var. 045(06) y BH Var. F-24/17.

HERRERA, Agustín de (S.I.) (1623-1684) [PUENTE HURTADO DE MENDOZA, Antonio.] *Discurso Teologico y Politico sobre la Apologia de las Comedias: que ha sacado a luz... Manuel Guerra co> nombre de aprobacion de la quinta y sexta parte de las Comedias de Pedro Calderon / por Don Antonio Puente Hurtado de Mendoza*. [s.l.] : [s.n], [s.a.] 83, 8 p. ; 4º. Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Valencia. Palau dice que Antonio Puente Hurtado de Mendoza es seudónimo de Agustín de Herrera. Palau IV, 114026 atribuye el pie de imp. a Alcalá de Henares o Madrid. Hay un ejemplar encuadernado con: *Respuesta a una consulta, sobre si son licitas las comedias que se usan en España*. Sign. (XVII/709)(5) Tít. tomado del comienzo del texto. Materias: Guerra y Ribera, Manuel de (O.SS.T.) (1638-1692). (Notas de la BVNP)

HURTADO DE MENDOZA, Pedro. (S.I) (1578-1651). *Disputationes de universa philosophia /authore Petro Hurtado de Mendoza... Societatis Iesu; cum indicibus necessariis noviter in meliorem formam redactis, tam disputationum et sectionum, quam materialium*. Lugduni: sumptibus Antonii Pillehotte...: ex typographia Claudii Cayne, 1617. Orihuela. Biblioteca Pública del Estado 'Fernando de Loazes', Sign.R-7303. ____ *Petri Hurtado de Mendoza scholasticae, et morales disputationes de tribus virtutibus theologicis: de fide*. Salmanticae: apud Iacintum Taberniel, 1631 (1630) [4], 794, [2] en bl., [20], [6], 795-1599, [78] p.; Fol. Contenido: "*Petri Hurtado de Mendoza scholasticae et morales disputationes de tribus virtutibus theologicis: de spe et chritate: volumen secundum ...*, p. 795 con port. propia" En port. del primer volumen consta, por error tip., "volumen secundum". Segunda fecha tomada del colofón segunda parte. Biblioteca Pública del Estado en Albacete. Sign. AB-BP, 685.

IGLESIA CATÓLICA. PAPA (1655-1667: ALEJANDRO VII) Breve, 1661-12-08. *Smi D.N. Alexandri Diuina Prouidentia Papae VII. Innouatio Constitutionum, & Decretorum in fauoren sententiae ... Beatae Mariae Virginis in sui creatione, & in corpus infusione à peccato originali praeseruata fuisse, editorum. Alexander Papa VII. Ad perpetuam rei memoriam. Sollicitudo omnium Ecclesiarum, quam, licet meritis & viribus longè impares, Dei Optimi Maximi voluntate, & providentia gerimus.* Romae: ex typographia Reu. Camerae Apostolicae, 1661.[1] h.; Fol. (54 x 40 cm) Breve fechado en Roma, 8 de diciembre de 1661. Archivo Histórico Nacional, Biblioteca Auxiliar, Madrid. Sign. M-AHN, *Clero secular y regular*. Leg. 6109.

JANSENIUS, Cornelius (1585-1638). *Cornelii Iansenii Episcopi Iprensis... Augustinus seu doctrina S. Augustini: de humanae naturae, aegritudine, mediciná adversus Pelagianos & Massilienses ; tomus I...*Louanii: typis et sumptibus Iacobi Zegeri, 1640: 6] h., 557 i.e. 560], 30] col., 1] h. de grab.; Fol. En España solo aparece un ejemplar único del famoso libro, edición *princeps* de 1640 del referente doctrinal del jansenismo el obispo francés Cornelio Jansenio: Biblioteca Pública del Estado "Fernando de Loazes", Orihuela (Alicante). Sign: A-O-BP, 2282(1).

LAMARCA, Luis (1793-1850) *El teatro de Valencia, desde su origen hasta nuestros días* / por D. Luis Lamarca. Imprenta. J. Ferrer de Orga, a espaldas del teatro. Valencia, 1840. _____ *Teatro histórico, político, y militar, noticias selectas y heroicos hechos de los príncipes, y varones más ilustres que celebra la Fama / Compuesto de la erudición de varios Autores por Luis La-Marca...* En Valencia: por Francisco Mestre, Impresor: véndese en Casa Joaquín La-Marca, Librero... 1690. Valencia. Biblioteca Municipal Serrano Morales de Valencia. Sign.7/157.

LIÑÁN Y VERDUGO, Antonio. *Guia y auisos de forasteros: a donde se les ensena a huir de los peligros que ay en la vida de corte y debaxo de nouelas morales ... Se les auisa ... de como acudiran a sus negocios cueradamente ... / por el licenciado don Antonio Liñan y Verdugo.*¹¹⁵² En Madrid: por la viuda de Alonso Martin: acosta de Miguel de Silis ..., 1620. [8], 148 h.; 4º. Palacio Real, Biblioteca, Madrid. Sgn.: M-PR, VIII- 4788.

LÓPEZ PINCIANO, Alonso. *Filosofía antigua poética/del doctor Alonso López Pinciano...*; Medico Cesareo: Dirigida al Conde Ihoanes Keuehiler de Aichelberg. [*Epístola trece y última: de los actores y representantes*]En Madrid: por Thomas Iunti, 1596. [8], 535 p. ; 4º. 3 vols. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica: Sign. Vol. I: V-BU, Z-13/244. Sign. Vol. II. V-BU, Z-7/77. Sign. Vol. III. V-BU, Z-2/89.

LOREA, Antonio de. (O. P.) *El siervo de Dios... Fr. Pedro de Tapia, de la Orden de Predicadores, Obispo de Segovia, Siguenza, Cordova y arzobispo de Sevilla...[H]istoria de su apostolica vida y prodigiosa muerte... / por... Frar [sic] Antonio de Lorea, de la mesma Orden.* En Madrid: en la Imprenta Real: por Iuan García Infançon: véndese en casa de Iulian de Paredes..., 1676.

LUGO, Juan de. (S.J.) (1583-1660) *R.P. Ioannis de Lugo... Societatis Iesu ... Disputationum de iustitia et iure tomus primus: hoc est, De rerum Dominio, De obligatione Praelati Regularis circa Paupertatem...* Lugduni: sumptibus Petri Prost, 1642. Valencia. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign.Y-10/2.

MARCH DE VELASCO, Acacio. (O.P.) *Resoluciones morales, dispuestas por el orden de las letras del alfabeto, resueltas brevemente con la claridad posible y muy útiles para un perfecto confesor y para un verdadero penitente de cualquier calidad y estado que sea / compuestas por... Fr. Acacio March de Velasco, de la Sagrada Orden de Predicadores... tomo primero...* En Valencia, por Geronimo Villagrasa: véndense en Predicadores, 1656. Valencia. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign.: Y-10/61. ____ *Resoluciones morales: dispuestas por el orden de las letras del alfabeto, resueltas brevemente con la claridad posible y muy útiles para un perfecto confesor, y para un verdadero penitente de cualquier calidad y estado que sea / compuestas por... Fr. Acacio March de Velasco de la... Orden de Predicadores...;* tomo segundo. En Valencia: por Geronimo Vilagrasa: a costa de Claudio Macé mercader de libros, 1658. Valencia. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign.Y-10/62. ____ *Nos don fray Acacio March de Velasco... obispo de Orihuela... Hacemos saber que... Alejandro... Papa VII, por su amor paternal, para extinguir los muchos escándalos, ofensas de Dios... que hasta hoy se han originado acerca de la Inmaculada Concepción... ha innovado y ampliado las Constituciones, Bulas y Decretos de sus predecesores...* Texto fechado en Orihuela: 1662. Orihuela. Biblioteca Pública del Estado en Orihuela "Fernando de Loazes". Sign.20719. ____ *Sínodo Oriolana tercera...: gobernando la Iglesia... P. Alejandro VII... / por... Fray Acacio March de Velasco...* En Murcia: por la viuda de Felipe Teruel, [s.a.] Palma de Mallorca. Biblioteca Pública del Estado. Sign.Mont.727(3) Ex-libris ms. de los Capuchinos de Mallorca (1829).

MARIANA, Juan de. (1536-1624) ____ *Ioannis Marianaе hispani e Soc. Iesu De rege et regis institutione libri III [...].* Toleti: apud Petrum Rodericum ..., 1599. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign. BU, Z-13/253 y un segundo ejemplar en la Biblioteca Municipal Serrano Morales, Ayuntamiento de Valencia, Valencia. -BM-SM, 13/114. ____ *Ioannis Marianaе hispani et societate Iesu, De rege et regis institutione libri III, ad Philippum III Hispaniae Regem Catholicum...; eiusdem de ponderibus & mensuris liber.* Biblioteca de Cataluña, Barcelona. Rev. 130- 12 R. 479788 y también: Real Academia de la Historia, Madrid. Fondos Formato, Sign. 13/4181. ____ *Discurso sobre la moneda de bellón que al presente se labra en Castilla por mandado del Rey nuestro señor* [Manuscrito] [S. XVII, post 1609] H. 588-597 [i.e. 10 h.] Obra publicada en Colonia en 1609 en latín. El título en castellano ya plantea una disidencia tan clara que es un auténtico desafío. Para nuestro trabajo seguimos la versión de la BIBLIOTECA DE Autores Cristianos. (BAC) ____ *Arrest de la Cour de Parlement ensemble la censure de la Sorbonne contre le livre de Iean Mariana ... De Regis et Rege Institutione.* [S.l.: s.n.], 1610. 14 p.; 8°. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign: Y-65/113(9).). ____ *Ioannis Marianaе Hispani, esocietati Iesu, de rege et regis institutione: libri III.* Editio secunda. Hanoviae: Typis Wecheliani, apud Haeredes Joannis Aubrii, 1611. Universidad de Oviedo, Biblioteca. Sign.BU, CGT-4560. Un único ejemplar en España. ____ *Tratado contra los juegos públicos* [Manuscrito] / Juan de Mariana. S. XVII. I, 126 h.: Inventario General de Manuscritos. Sin datación los problemas de

Mariana con la Inquisición impidieron la publicación de esta traducción castellana *De Elena Osorio Spectaculis*. El manuscrito está disponible en la Biblioteca Nacional en copia digital: Las Bibliotecas Digitales Hispánicas (Biblioteca Nacional de España). ____ *Ioannis Mariana e Societate Iesu. Tractatus VII. Nunc primum lucem editi*. Coloniae Agrippinae: sumptibus Antonii Hierati, sub Monocerote, 1609. Facultad de Teología San Vicente Ferrer. Sección Diócesis, Valencia. ____ *Discours des grands defauts qui sont en la forme du gouvernement des Iesuites /traduit d'Espagnol en françois par [Auger de Moléon sieur de Granier]* Bordeaux, 1625. ____ *Discurso de las enfermedades de la Compañía por el padre Juan de Mariana; con una disertación sobre el autor y legitimidad de la obra, y un apéndice de varios testimonios de jesuitas españoles que concuerdan con Mariana, 1841 [S.l.] [s.n.]*. ____ *Discurso de las cosas de la Compañía de Jesús... [Manuscrito] /escrito por el Padre Juan de Mariana*. S. XVII. 72 h. Biblioteca Nacional de España, Madrid BN Sala Cervantes, Mss/3470Olim: K. 330 Ex-libris de Ricardo Heredia, Conde de Benahavis.

MENDOZA, Alfonso de. (O.E.S.A.) *Fratris Alphonsi Mendozae ex Ordine Eremitarum D. Augustini... Quaestiones quodlibeticae et Relectio theologica de Christi regno ac dominio: cum triplici indice...* Salmanticae: ex Typographia Michaëlis Serrani de Vargas. Valencia. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica, Sign. Z-4/117.

MORCILLO RUBIO DE AUÑÓN, Diego (O.SS.T.) (1642-1730). *Clamores de la obligacion, deudas del reconocimiento, efectos de amor y gratitud... honras que hizo a su difunto padre y amado hijo el Rmo. P.M. Fr. Manuel de Guerra y Ribera... su... Convento de Madrid.../ dixola... Fr. Diego Morcillo*. En Madrid (s.n.]1692. 12], 22 p.; 4º. Biblioteca Pública del Estado "Fernando de Loazes", Orihuela (Alicante). Sign.A-O-BP, 5814(6)Ex-libris ms.: "...librería del Colegio..."

MORLÀ, Pere Jacint., et alii. *Parte veinte y nueve: contiene doce comedias famosas de varios autores...* En Valencia: por Silvestre Esparsa: a costa de Juan Sonzoni..., 1636. Contiene: Pérez de Montalbán, Juan (1602-1638). *Un gusto trae mil disgustos*. Calderón de la Barca, Pedro (1600-1681). *La dama duende*. Mira de Amezcua, Antonio. *Galán valiente y discreto*. Vega, Lope de. (1562-1635). *Hay verdades que en amor*. / Pérez de Montalbán, Juan (1602-1638). *Aborrecer lo que quiere*. Villayán, Jerónimo de. *Venga lo que viniere*. Pérez de Montalbán, Juan (1602-1638). *Olimpa y Vireno*. Vega Carpio, Lope de. (1562-1635). *Guante de doña Blanca*. /Calderón de la Barca, Pedro (1600-1681). *Casarse por vengarse*. Pérez de Montalbán, Juan (1602-1638). *Toquera vizcaína*. Morlá, Pedro. *Entremés famoso del doctor Rapado*. Rojas Zorrilla, Francisco de. *Persiles y Segismunda*. Calderón de la Barca, Pedro (1600-1681) *Casa con dos puertas, mala es de guardar*. Madrid. Palacio Real, Biblioteca. Sign.XIX-2009.

MOURE FERNANDES, Antonio. *Examen theologiae moralis: medullam omnium casuum conscientiae summatim complectens .../ authore Antonio Fernandez de Moure ...* Editio nouissima. Lugduni: sumptibus Claudii Lariot ..., 1627. Castellón, Biblioteca Pública del Estado en Castellón. Sign. XVII/1090.

MUÑOZ DE LA CUEVA, Juan. (O.SS.T.) (1660-1728). *Oracion funebre en las honras que celebros el muy religioso Convento de la Santissima Trinidad*

Redención de Captivos de la... Ciudad de Toledo... del Rmo. P.M. Fr. Manuel de Guerra y Ribera... / dixo el P.M. Fr. Juan Muñoz de la Cueva...; sacala a la luz el M.R.P. Presentado Fr. Diego de Araujo. En Toledo: por Agustín de Salas Zaço..., 1692. 8], 22, 1] p.; 4º. Precede al título: *Gloria Tibi Trinitas Ane Maria.* Real Academia Española, Madrid. Sign. M-RAE, H-1692-8.

NAVARRO CASTELLANOS, GONZALO. *Discursos políticos, y morales en cartas apologeticas, contra los que defienden el uso de las Comedias Modernas que se Representan en España, en comparacion del Teatro antiguo, y favorecen nuestros desordenes, desacreditando las virtudes de algunos Filósofos de los mas principales: primera, y segunda parte / obra posthuma por Gonzalo Navarro Castellanos; Joseph Navarro Castellanos.* En Madrid: en la Imprenta Real Por Mateo de Llanos, 1684. [16], 266, 160, [8] p.; 4º. Segunda parte de las cartas apologeticas contra los que desacreditan las virtudes de algunos principales Filósofos, 160, [8] p., con port. y sign. Propias. Facultad de Teología San Vicente Ferrer - Sección Diócesis, Valencia. Sign. V-FT, MO 220.

NUÑEZ DE CASTRO, Alonso. (1627-1711) *Libro historico politico solo Madrid es corte y el Cortesano en Madrid: Diuidido en quatro Libros... / por Don Alonso Nuñez de Castro ... A D. Fernando de Fonseca Ruiz de Contreras.* En Madrid: por Andres Garcia de la Iglesia: Vendese en su Imprenta ..., 1658. [12], 133, [7] h.; 4º. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign. V-BU, Y-65/19.

ORGA, José de. Viuda de. (imp.) *Comedia famosa, La Conquista de Valencia por el rey D. Jaime / de un ingenio valenciano.* En Valencia: en la imprenta de la viuda de Joseph de Orga, 1762. Valencia, Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, Sign.: XVVV/1703(18), Biblioteca Carreres.

ORIHUELA, DIOCESIS. *Biografías de los reverendísimos e Ilmos. Sres. Obispos que han gobernado y regido la diócesis de Orihuela, desde el día en que ella fue erigida, la silla episcopal desmembrada de la de Cartagena.* [S.L: s.n.], Murcia, Folletín de La Crónica. 1856, y Orihuela, 1886, págs. 23-24. Archivo Municipal de Murcia, Biblioteca Auxiliar. Sign.1-B-4(11), págs. 23-24.

ORTI Y MAYOR, José Vicente. (Letra). MORERA, Francisco. (Música) (1731-1793) *Villancicos que se han de cantar en la Santa Metropolitana Iglesia... de Valencia en los solemnes maytines del nacimiento de Christo en este año 1755 / puesto en musica el primero por Don Joseph Pradas ..., los demas por Francisco Morera.* [Valencia?]: [s.n.], [s.a] Según consta en el Archivo de la Catedral de Valencia el autor de la letra es José Vicente Orti y Mayor.

OTTONELLI, Giovanni Domenico (S.I.) (1584-1670) *Della christiana moderazione del teatro libro terzo : detto le risolutioni di alcuni Dubbii, e casi di coscienza intorno agli spettatori delle comedie poco modeste / composto già da un theologo, e stampato con titolo di Ricordo à beneficio dell'anime per istanza del sig. Odomenigico Lelonetti da Fanano; et hora ristampato ... con l'aggiunta di una dotta predica intorno alle theatrali impuritá ; tradotta di spagnuolo in italiano dal sig. Alessandro Adimari...In Fiorenza: nella Stamperia di Luca Franceschini & Alessandro Logi, 1649. IV, [3] p., p. VI-XV, [1] en bl., 120 p. ; [4], 48 p. ; 4º. Incluye anexo con el sermón traducido del Padre Jaume Albert: *Predica contro l'abuso delle comedie, fatta nella città di Huesca...**

OVIDIO NASÓN, Publio. *Opera Metamorphoses.(I) Amores, vel Elegiae. Ars amandi. Pulex. Remedia amoris. Heroidum epistolae. De nuce. Medicamina faciei feminae. Ibis. Tristia. Sappho ad Phaonem. Epistolae ex Ponto. Fasti).* / *Seudo-Ovidio: Consolatio ad Liviam. (II).* Romae: Conradus Sweynheym et Arnoldus Pannartz ([d. 18 julio, 1471]) Valencia. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica.

PELLICER, Casiano. *Tratado historico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España: con las censuras teologicas, reales resoluciones y providencias del Consejo Supremo sobre Comedias y con la noticia de algunos célebres comediantes y comediantas asi antiguos como modernos, con algunos retratos* /por Casiano Pellicer. Madrid: [s.n.], 1804 (En la Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia) 2 volúmenes. Parte primera ([12], 282 p.) y parte segunda ([10], 230 p.)

POLO, Juan Bautista. (O.P.) (1596-1667) *Consultación en Derecho sobre la veneración y culto...* Valencia. Instituto de Bachillerato Luis Vives, Sign.: S. XVII/117(21)

PUNTE HURTADO DE MENDOZA, Pedro (S.I.) *Petri Hurtado de Mendoza scholasticae, et morales disputationes de tribus virtutibus theologicis: de fide... Salmanticae: apud Iacinthum Taberniel, 1631 (1630) Barcelona.* Biblioteca Pública Episcopal del Seminario de Barcelona, Sign.241.51.

PUIG TORRALVA, José María y MARTÍ GRAJALES, Francisco. *Estudio Histórico-Crítico de los poetas valencianos de los siglos XVI, XVII, XVIII. Premiado por el certamen celebrado el día 9 de diciembre de 1882 por la Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia.* Valencia, Imp. de la viuda de Ayoldi, 1882, pág. 68. , Sign.Carrerres/740.

RODRIGO I DIONÍS DASSIO, Pere Antoni. V-1 -439- farses, fol. 63. *Llibre de Conte i raó.* Clavería 1645-1646. Arxiu de l' Hospital, Diputació Provincial de València.

PÉREZ, Miguel (C.S.B.) *Oración funebre, en las honras que la ilustre, doctisima Vniversidad de Salamanca celebros... al R.R.P.M. Fr. Manuel de Guerra y Ribera... / dixola... Miguel Perez, de la esclarecida religión de S. Basilio...; sacala a la luz el colegio de Calzados de la Santisima Trinidad.* En Salamanca: en la imprenta de Gregorio Ortiz Gallardo, [s.a.] [2], 30 p.; 4º. Precede al tit.: "Ave Maria Sanctissima". Real Academia Española, Madrid M-RAE, H-1692-7 An. ms. en h. de guarda: "1692". Ex-libris de Miguel Herrero Rodríguez de Miñón. Enc. hol.

PUNTE HURTADO DE MENDOZA, Antonio. *Censura iocosa moral...con titulo [sic] de entremés...* Valencia. Instituto de Bachillerato Luis Vives. Sign.: XVII/126(20). Ex-libris del Colegio de la Ciudad. Obra atribuida a Agustín de Herrera (Cotarelo, "Bibliografía de las controversias") y También a Pedro Fomperosa y Quintana que a veces utiliza el seud. de Antonio Punte Hurtado de Mendoza. Pie de imp. falso. Sebastián de Cormellas nunca tuvo casa en Valencia (J. Moll).

PÉREZ DE VALDIVIA, Diego. *Platica o lecion [sic] de las mascarar [sic] en la qual se tracta, si es peccado mortal, o no, el enmascararse: y se ponen en ella principios y reglas generales, para juzgar de semejantes obras si son peccado mortal: como son yr [sic] a representaciones, fiestas, saraos... / hecha y predicada en Sancta Maria de la [sic] Mar de la ciudad de Barcelona dia de la [sic] conuersion de S. Pablo a... 25 dias de Henero [sic] de 1583 por el muy Reverendo padre Diego Perez de Valdiuia.* Impresa en Barcelona: en casa de Iayme Cendrat: vendense en casa de Hieronymo Genoues, 1583. [5], 42, [1] h.; Fol. Real Academia de la Historia, Sign. M-RAH, 2/3333. Un segundo ejemplar de esta edición de 1583: Universidad de Barcelona, CRAI Biblioteca de Reserva, Sign. B-BU, B-67/8/7.

QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de. (1580-1645) *Epicteto y Phocílides en español con consonantes. Con el origen de los estoicos, y su defensa contra Plutarco, y la defensa de Epicuro, contra la común opinión... / Don Francisco de Quevedo Villegas...* En Barcelona: en casa de Sebastián y Jaime Matevad: A costa de Juan Saperá Librero, 1635. Valencia. Biblioteca Municipal Serrano Morales de Valencia, Sign.3/269

REAL COLEGIO-SEMINARIO DE CORPUS CHRISTI. *Constituciones del Colegio y Seminario de Corpus Christi: fundado por la buena memoria del...Señor Don Juan de Ribera, Patriarca de Antioquía y arzobispo de Valencia.* En Valencia: en la imprenta de Antonio Bordazar, 1732. Valencia, Biblioteca Valenciana 'Nicolau Primitiu', Sign.XVIII/1399.

RESURRECCIÓN, Fray Tomás de la. *Vida del Venerable y apostólico prelado el Ilustrísimo y Excelentísimo Señor D. Luis Crespi de Borja, Obispo que fue de Orihuela, y Plasencia y embajador extraordinario por la Majestad católica del Rey Felipe III, a la Santidad de Alejandro VII. Para la Declaración del Culto de la Concepción de María felizmente conseguida. Escribela el padre Fray Tomás de la Resurrección, Religioso Descalzo de la Orden de la Santísima Trinidad Redención de Cautivos, natural de la Ciudad de Valencia, y Predicador en su Convento de nuestra Señora de la Soledad.* En Valencia: por Iuan Lorenço Cabrera..., 1676. Valencia. Real Colegio de las Escuelas Pías. Biblioteca de los Padres Escolapios. Sign.XVII/790.

RIBADENEYRA, Pedro de (S.I.) (1527-1611) *Princeps Christianus adversus Nicolaum Machiavellum: caeterosq. huius temporis Politicos / A P. Petro Ribadeneira Nuper Hispanicè, nunc Latinè. Antuerpiae: apud Ioachimium Troгнаesium, 1603.* Universidad Complutense, Madrid, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, Sign.BH FLL 13839 ex-libris ms. de la Librería del Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid. ____ *Tratado de la religion y virtudes que debe tener el principe christiano, para gobernar y conservar sus estados, contra lo que Nicolas Maquiavelo, y los politicos en este tiempo enseñan / escrito por el P. Pedro de Ribadeneira, de la Compañía de Jesus ...* En Madrid: en la Oficina de Pantaleon Aznar, 1788. [8], XII, 541, [6] p., [1] h. de grab. ; 8º. ____ *Tratado de la tribulacion: repartido en dos libros: en el primero se trata de las tribulaciones particulares y en el segundo de las generales que Dios nos embia y del remedio dellas / compuesto por el P. Pedro de Ribadeneira ...*

de la Compañía de Iesus. En Madrid: por Pedro Madrival, 1589. [8], 253, [3] h.; 8º. Biblioteca Nacional de España, Madrid. Sign.M-BN, R/22364.

RIBERA, Francisco (S.I) *Francisci Riberae presbyteri Societatis Iesu ... in librum duodecim prophetarum Commentarii sensum eorundem prophetarum historicum & moralem persaepe etiam allegoricum complectentes*. Romae: ex typographia Iacobi Tornerii, 1590 (apud Franciscum Zannettum) Universidad Pontificia Comillas, Madrid. Sign.: M-UPC, B/III/625(I/II)

RIBERA, Juan de. (1532-1611) *Historia Sacra del Santísimo Sacramento contra las herejías destes tiempos / autor F. Alonso de Rivera predicador general de la Orden de Stº. Domingo...* En Madrid: por Luis Sánchez..., 1626. Castellón. Biblioteca Pública del Estado. Sign.XVII/181.

RIVET, André. *Instruction chrestienne, touchant les spectacles publics des comoedies & tragoedies : où est décidée la question, s'ilz doivent estre permis par le magistrat ...* Par André Rivet... Editeur Theodore Maire, La Haye 1639. Bibliothèque nationale de France, département Philosophie, histoire. Sign. : D2-10739. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb312225484> Puesta en línea : 28-03-2016.

ROCABERTÍ, Hipólita de Jesús (O.P.) *Comentario y mística exposición del sagrado libro de los divinos Cantares de Salomón: dividido en dos libros / que compuso... la venerable madre Hipólita de Jesús y Rocabertí; sale a luz de orden del ilustrísimo... D. F. Juan Thomas de Rocabertí...* En Valencia: por Manuel Gómez González de Lastra, Imprenta Viuda de Benito Macé, 1683. Biblioteca Pública del Estado "Fernando de Loazes". Orihuela. Alicante. Sign.4299.

RODRIGUES, Manoel. (O.F.M.) (1545-1619) *Summa de casos de consciencia, con advertencias muy provechosas para confesores: con un Orden Judicial a la postre en la qual se resuelve lo mas ordinario de todas las materias morales / compuesta por P.F. Manuel Rodriguez Lusitano*. En Salamanca, por Juan Fernandez, 1594. [16] 746 p.; 4º.

ROJAS VILLANDRANDE, Agustín de (1572-ca. 1635). *El viaje entretenido / de Agustín de Rojas...; con una exposición de los nombres historicos y poeticos que no van declarados*. (En Madrid en casa de la viuda de Alonso Martin: a costa de Miguel Martinez..., 1614. [16], 288 h.; 8º. Para nuestro cometido seguimos la edición del francés Resson: *El viaje entretenido*, Clásicos Castalia, Madrid, 1972, pág. 220. Edición introducción y notas de Jean Pierre Resson.

ROJAS, Fernando de. (ca. 1470 ca. 1541) *Tragicomedia de Calisto y Melibea... nuevamente añadido el tratado de Centurio* [Roma: M. Silber, 1506-1516] La 1ª ed. de Roma se encuentra en la British Library; Madrid. Biblioteca de D. Francisco Zabálburu. Universidad de Valencia, Biblioteca Histórica. Sign.BH B-06/050.

ROUSSEAU, Jean Jacques. *Lettre sur les spectacles*. Edition Hachette, Paris, introduction par L. Brunel, pág. XI. Citado por Margaret M. Moffat, pág. 7, in fine.

SALAS BARBADILLO, Alonso Jerónimo de. (1581-1635). *Don Diego de noche... / autor Alonso Geronimo de Salas Barbadillo. En Madrid: por la viuda de Cosme Delgado: a costa de Andrés de Carrasquilla ..., vendese en Palacio y en su casa en la calle mayor, 1623. [8], 215 h.; 8º. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid. Sign. M-FLG, Inv. 883. Ex-libris ms "De Bury". Marc Vitse en *Eléments pour une théorie...* pág. 87 nos indica la existencia de un texto olvidado de la *Controversia* en la "Aventura tercera" de este libro de Salas Barbadillo e incluye algún extracto y comentarios entre las páginas 106-112 de su libro. _____ *Don diego de noche.../ autor Alonso Gerónimo de Salas Barbadillo...* En Barcelona: por Esteban Liberós: a costa de Miguel Menescal...1624. Valencia. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign.Y-17/44, pág. 114.*

SÁNCHEZ ARJONA, José. *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII. Establecimiento tipográfico de A. Alonso Madrid, 1887*

SÁNCHEZ DE VILLAMAYOR, Andrés Antonio. *La muger fuerte, asombro de los desiertos, penitente ... Santa María Egipciaca ... / su autor Andres Antonio Sanchez de Villamayor. En Málaga: por Mateo Lopez Hidalgo, 1677. Universidad Pontificia Comillas, Madrid. Sign.M-UPC, [Archivo Jesuitas Alcalá] AM/321.*

SAN JOSÉ, Antonio de. (O.C.D.) (1716-1794) *Compendio moral salmaticense según la mente del angélico doctor: en el que se reduce a mayor brevedad el que en lengua latina público Fr. Antonio de San Joseph... de Carmelitas Descalzos de España... formado en lengua vulgar... por Fr. Marcos de Santa Teresa... de Carmelitas descalzos. Pamplona, 1805 (Imprenta de Josef de Rada) 2 vol. (XXII, 662; XVI, 679, VIII pág.) Facultad de Teología San Vicente Ferrer. Sección Dominicos. Torrente. Valencia. Sign.V-TO-FTSD, 262-B-46-*

SÁNCHEZ, Tomás (S.I.) (1550-1610) *Compendium totius tractatus de S. Matrimonii Sacramento R.P. Thomae Sanches è Societate Iesu / ab Emanuele Laurentio Soares... alphabetice breuiter dispositum. Lugduni: Sumpt. Antonii Pillehote..., 1623. Zaragoza. Colegio de los Padres Escolapios, Biblioteca, Sign.38-b-49.*

SANTA TERESA, Alejandro (O.C.), *Hydra prophanarum novitatum sive descriptio historico-theologica causarum principalium omnium irrepentium haereseon ac schismatum: unaque generalis earundem prophanatum novitatum confutatio.../authore R. P. Alexandro à S. Teresia ordinis FF. B. V. Mariae de Monte Carmelo. Coloniae Agrippinae: imprimebat Petrus Alstorff, 1684. Ejemplar único en la Biblioteca Nacional de España, Madrid. M-BN, 3/56286.*

SANTO TOMÁS, Fray Juan de. (1589-1644). *Explicación de la doctrina cristiana y noticia cumplida y necesaria para los curas de almas / por el R. P. M. Fr. Juan de S. Tomas...* Impreso en Barcelona: en la imprenta de Pedro Juan Dexeñ, 1646. Barcelona. Biblioteca Balmes. Sign.1/4-3.

SERRANO Y MORALES, José Enrique. (1851-1908) *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia: desde la introducción del arte tipográfico en España hasta el año 1868: con noticias bio-bibliográficas de los principales impresores / por José Enrique Serrano y*

Morales. Valencia: [s.n.], 1898-99 (Imprenta de F. Domenech) XXVIII, 655, [3] p.: il.; Obra premiada por el Ayuntamiento de Valencia en los Juegos Florales celebrados por la Sociedad "Lo Rat-Penat" en el año 1893. Valencia. Biblioteca Valenciana. Sign.V-BVAL, Ej. 78 de una tirada especial de 100. Donación de Pere María Orts.

TAPIA, Diego de (O.S.A.) *Fratri Didaci de Tapia... Ordinis Eremitarum Diui Augustini In tertiam partem Diui Thomae libri duo: vnus de Incarnatione Christi Domini, alter de admirabili Eucharistiae sacramento: adiectus etiam est in fine Tractatus de ritu missae*. Salmanticae: ex officina Michaelis Serrani de Vargas, 1589. [4], 630 [i.e. 628], [14] p.; Biblioteca Nacional de España, Madrid. Signatura: M-BN, R/30561.

TEATRO Coliseo de México. Pliego de condiciones del arrendamiento [Manuscrito]. [ca. 1774]. 4 h.; México, 19 de mayo de 1774. Paz, América (2ª ed.), p. 184, n. 567. Biblioteca Nacional de España. Madrid. Sign.M-BN. BNMADRID. Sala Cervantes, Mss/18744/34.

TEMPLADO, Francisco. *Responde D. Francisco Templado a los diez pliegos, y medio de D. Antonio Puente Hurtado de Mendoza, en vn pliego de papel*. [S.l.] : [s.n.], [s.a.]. 8 p. ; 4º. El texto alude a la obra *Discurso teologico y político sobre la Apología de las Comedias...* de Agustín de Herrera firmada bajo el seudónimo de Antonio Puente. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Valencia. Sign. V-BU, Var. 200(7) Procede de la Biblioteca del Convento de Capuchinos de Valencia. Según Palau, 329942 está impreso entre 1689 y 1690.

TERENCIO AFRICANO, Publio. *Comoediae omnes. Terentii Afri... comoediae omnes / cum absolutis commentariis Aelii Donati, Guidonis Iuuenalis... Petri marsi in omnes fabulas; Ioannis Calphurnii... in Heautontimorumenon; accedunt Antonii Goveani epistola ... de castigatione harum comoediarum; eiusdem de versibus Terentianis... Bartholomaei Latomi in singulae scanas argumenta...Henrici Loriti in carmina Terentii...iudicium*. Venetiis: apud Ioannem Mariam Bonellum, 1567. Madrid, Biblioteca Nacional, Sign.R/18176.

TERTULIANO, Quinto Septimio Florente. *Opera quae hactenus reperiri... op. cit.* Valencia. Instituto de Bachillerato Luis Vives, Sign.: XVII/1-261.

TOMÁS DE AQUINO, Santo. (1225-1274) *Diui Thomae Aquinatis... Scriptum secundum in quatuor libros sententiarum ad Annibaldum Annibaldensem romanum... / cum indice articulorum et materiarum amplissimo et locupletissimo*. Antuerpiae: apud Ioannem Keerbergium, 1612 (Moguntiae: typis Balthasari Lippij, 1611). Orihuela. Biblioteca Pública del Estado en Orihuela "Fernando de Loazes", Sign.2194 (2)._____ *Sancti Thomae Aquinatis Ordinis Fratrum Praedicatorum...Expositio continua super quatuor euangelitas ex latinis & graecis authoribus ac praesertim ex Patrum sententiis & Glossis miro artificio quasi uno tenore contextuque conflata et Catena aurea iustissimo titulo nuncupata: prima pars ... [-quarta pars ...] Nunc verò tandem ab innumeris [et] enormibus mendis aliarum editionum expurgata... per R.P.F. Ioannem Nicolai, ex eodem ordine Fratrum Praedicatorum...Parisiis: apud Societatem Bibliopolarum ..., 1657. Girona. Biblioteca Pública del Estado en Girona, Sign.A/6796.*

TOMÁS DE VILLANUEVA, Santo (1486-1555) *Sancti Thomae a Villanova archiepiscopi Valentini... Opera omnia...: quinque tomis distributa / opera et studio R. P. M. Fr. Emmanuelis Vidal, Augustiniani ...; tomus II continens canciones omnes a domin. II quadrag. usque ad octavam Paschae.* Salmanticae: excudebat Eugenius Garcia de Honorato..., 1761. Valencia. Real Colegio Escuelas Pías. Biblioteca de los Padres Escolapios, Sign. XVIII/288.

TURIA, Ricardo del. *Norte de la poesia española: ilustrado del sol de Doze comedias (que forman segunda parte) de laureados poetas valencianos, y de doze escogidas loas y otras rimas a varios sugetos / sacado a luz, aiustado con sus originales por Aurelio Mey.* (1616) Impreso en Valencia: en la impresion de Felipe Mey...: a costa de Iusepe Ferrer ..., 1616. Palacio Real. Madrid

ULLOA PEREIRA, Luis de. *Versos que escriuió D. Luis de Vlloa Pereira.* En Madrid: por Diego Diaz, 1659. [8], 205 [i.e. 215], [5] h.; 4º. *Defensa de libros fabulosos y poesias honestas y de las comedias que ha introducido el uso... en España...*, h. 190-215. Fecha de tasa y fé de erratas: 1660. Real Academia Española, Madrid. Sign. M-RAE, RM-6827.

VALDA, Joan Baptista (1612-1669) *Solenes fiestas que celebros Valencia a la Inmaculada Concepcion de la Virgen Maria: por el supremo decreto de N.S.S. Pontífice Alejandro VII... / Escriuelas de orden de la misma Ciudad Iuan Bautista de Valda.* En Valencia: por Geronimo Vilagrassa, impressor de la ciudad, en la calle de las Barcas, año 1663. [36], 632 [i.e.634], 112 p., 21 h. de lám.: il. ; 4º. Contiene los sermones predicados en la fiesta por el canónigo Melchor Fuster p. 1-112. Viñetas y páginas de grabados calcográficos, que representan los artísticos carros de triunfo de los gremios, y de la Universidad, lienzos y altares que se utilizaron en la: "I Felipe" y "Candi". Biblioteca Valenciana. Sign: V-BVAL, XVII/72. Ex-libris de Nicolau Primitu. Grabados de José Caudí.

VEGA CARPIO, Lope de. (1562-1635). *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo / por Lope de Vega Carpio...* En Madrid: por la viuda de Alonso Martin, 1621. Madrid. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Sign. I/227. — *Arte nuevo de hacer comedias...* op. cit. versos, del 97 al 101 — *Veinte y una parte verdadera de las Comedias del Fenix de España Frei Lope Felix de Vega Carpio...: sacadas de sus originales.* En Madrid: por la viuda de Alonso Martin: a costa de Diego Logroño..., 1635. — *La Dorotea: accion en prosa / de Frey Lope Felix de Vega Carpio.* En Madrid : en la Imprenta del Reyno : a costa de Alonso Perez ..., 1632. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign.V-BU, Y-14/123. Legado por D. Giner. Perellós. De esta edición *princeps*, que hemos consultado en la Universidad de Valencia, sólo hay un segundo ejemplar disponible en Asturias. Universidad de Oviedo, Biblioteca. O-BU, CEA-066. Según indica Palau, (CCPB) estamos ante la 1ª ed. de esta obra, reeditada con regularidad hasta nuestros días y que cuenta con numerosas ediciones. (Nota del autor). — *Ramillete de flores. Cuarta parte de flor de romances*, (fol 25v). — *Trezena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio...* En Barcelona: en casa de Sebastián de Cormellas y a su costa, 1620. Madrid. Palacio Real, Biblioteca. Sign.: I.C.299. — *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio / recopiladas por Bernardo Grassa ...; Las que en este libro se contienen va a la buelta desta hoja. Agora nueuamente impressas y emendadas.* En Valladolid: por Luys Sanchez: vendense en casa de Alonso Perez, 1604. [2], 332

h.; 4º. Santuario de Loyola, Azpeitia (Guipúzcoa). Sign.SS-A-SL, 0098,3-001. _____ *Rimas de Lope de Vega Carpio: primera parte: va al fin el nuevo Arte de hacer comedias*. En Lisboa: [s.n.], 1605. [16], 143, [2], 22 p.; 8º. Contiene varias rimas sacras de Lope de Vega Carpio. Biblioteca Municipal Serrano Morales, Valencia. Sign.V-BM-SM, 13/304. _____ *Trezena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*. En Madrid: por la viuda de Alonso Martin: a costa de Alonso Pérez..., 1620. [4], 152, 335 [i.e. 151] h.; 4º.

VIQUE, Diego. [VICH, Diego] *Breve discurso en el qual aunque quedó determinado ya en la junta que hubo en la Iglesia del Hospital General de... Valencia a 26 de agosto 1649... ser la representación de Comedias acto indiferente... / Don Diego Vique, Caballero del Habito de Alcántara... discurre en la misma materia desta suerte*. [S.l.] ([s.n.], [s.a.]) Existen únicamente dos ejemplares de este pequeño folleto, disponibles para su consulta pública: Huesca. Biblioteca Pública del Estado en Huesca, Sign: B-52-8026(13). Para nuestro trabajo hemos empleado el ejemplar de la Biblioteca histórica del Ayuntamiento de Valencia. (Nota del autor) Biblioteca Municipal Serrano Morales, Valencia V-BM-SM, 11/42(22) Falto de portada. Enc. Pergamino, en un volumen facticio.

VILLALÓN, Cristóbal de (ca. 1505-ca. 1581) *El Cróton de Cristóforo Gnophoso, natural de la ínsula Eutrapelia, una de las ínsulas fortunadas [Manuscrito] en el qual se contrahaze aguda e ingeniosamente el sueño o gallo de luçiano, famoso orador griego*. S. XVI.:X, 211 h.; Biblioteca Nacional de España, Madrid, Sign.M-BN. BNMADRID. Sala Cervantes, Mss/18345.

VILLAROYA, José (1732-1804) *Disertacion sobre el origen del nobilissimo arte tipografico y su introduccion y uso en la ciudad de Valencia de los edetanos / escribiala D. Joseph Villarroya*. En Valencia: y oficina de D. Benito Monfort, 1796. [4], 99 p.; 4º. Valencia, Biblioteca Valenciana, Sign.V-BVAL, XVIII/356. Bibl. Gregorio Mayans i Siscar.

VILLEGAS, Alonso de. (1534-ca. 1615) *Flos sanctorum nuevo e historia general de la vida y hechos de Jesucristo y de todos los santos de que reza y hace fiesta la Iglesia Catolica /Alonso de Villegas*. En Toledo: en casa de Iuan Rodriguez, 1583.

VITORIA, Baltasar de (O.F.M.) *Primera parte del Teatro de los Dioses de la Gentilidad / autor ... Fray Baltasar de la Vitoria*. En Valencia: en casa de los herederos de Crystostomo Garriz, por Bernardo Nogués: a costa de Iuan Zonzoni, 1646. [16], 750, [8] p., [2] en bl. il.; 4º. Biblioteca Valenciana V-BVAL, XVII/146. Ex-libris de Nicolau Primitiu Ex-libris ms. de José María Moreno. _____ *Segunda parte del Teatro de los Dioses de la Gentilidad / autor... Fray Baltasar de Vitoria*. En Valencia: en casa de los herederos de Chrysostomo Garriz, por Bernardo Nogués: a costa de Iuan Zonzoni..., 1646.[8], 650, [6] p.; 4º. La obra fue continuada por J.B. Aguilar en la tercera parte. Biblioteca Valenciana. Sign.V-BVAL, XVII/147. Ex-libris de Nicolau Primitiu.

VIVES, Juan Luis (1492-1540) *Ioannis Lodouici Viuis... De subuentione pauperum, siue de humanis necessitatibus libri duo*. Parisiis : ex Officina Simonis Colinaei, 1530. 1 v. ; 8º. Copia digital: Biblioteca Digital Dioscórides (Universidad Complutense) Universidad Complutense, Biblioteca Histórica

Marqués de Valdecilla. ____ *Tratado del socorro de los pobres / compuesto en latín por ... Juan Luis Vives ; traducido en castellano por el Dr. Juan de Gonzalo Nieto, Ivarra*. En Valencia: en la imprenta de Benito Monfort ..., 1781.[4], XXXIV, VI, 250 p. ____ *Quintus tomus operum D. Aur. Augustini Hipponensis Episcopi / XXII libros de civitate Dei diligenter recognitos per..Ioan. Lodouicum Viuem, ac eiusdem Commentarijs denuo ab autore reuisis illustratos, continens*. Basileae: [Froben], 1552.. Valencia. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign. BH Z-13/012.

XIMENO, Vicente. *Escritores del reino de Valencia: cronológicamente ordenados desde el año MCCXXXVIII... hasta el de MDCCXLVIII / por Vicente Ximeno...; tomo II: contiene los escritores que han florecido desde el año MDCLI hasta el de MDCCXLVIII y cinco índices...* En Valencia: en la oficina de Joseph Estevan Dolz..., 1749. Valencia. Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica. Sign.B-4/16, Tomo II, pág. 11.

ZABALETA, Juan de (1626-1667) *El día de fiesta por la tarde: parte segunda del día de fiesta ... / su autor D. Iuan de Zaualeta*. En Madrid: por Maria de Quiñones: a costa de Iuan Valdes ..., vendese en su casa ..., 1660. H. [9], 120 +; 8º. Biblioteca Pública del Estado en Palma de Mallorca, Sign.IB-BPM, 20263. Faltan h. 74-79 y h. Para nuestro trabajo seguimos la edición de Sanz Cuadrado (1942), que acredita que esta segunda parte aparece en 1660, es por tanto la edición princeps y que la primera parte, titulada: *El día de fiesta por la mañana*, es de 1654.

ZAMORA, Rodrigo. “*Speculum vitae humanae*, impreso por el ingenio de Rodericus, Conrado y Arnolfo, alemanes, en Roma en casa de Pedro Máximo, M. CCCC. LXVIII. En folio, sin portada, foliación ni signaturas. Principia con la dedicatoria al papa Pablo II”. [...] “En el libro I hay el Capitulum XXXI. *De sexta arte mechanica, videlicet teátrica et ludis et de partibus sub alternatis et de diversitate omnium ludorum, et di illorum utilitate damnis et periculis*”.

ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de. (1590-ca. 1661). [Novelas, saraos / Doña Maria de Zayas y Sotomayor; primera y segunda parte], [s.l.] : [s.n.], [s.a.], +1-494 p. ; 4º. Contiene : *Aventurarse perdiendo*, p. 4-32 ; *La burlada Aminta, y venganza del honor*, p. 32-56 ; *El castigo de la miseria*, p. 57-80 ; *El prevenido engañado*, p. 81-110, *La fuerza del amor*, p. 111-124 ; *El desengaño amado, y premio de la virtud*, p. 124-144 ; *Al fin se paga todo*, p. 144-162 ; *El imposible vencido*, p. 162-181 ; *El juez de su causa*, p. 181-197 ; *El jardín [sic] engañoso*, p. 197-208 ; *Saraos de Doña Maria de Zayas, parte segunda, dividese en diez noches*, p. 209-494. Seminario Diocesano de Menorca. Biblioteca, Sign. IB-C-OM, 9912.

ANÓNIMO. Carta en que, con ocasión de haber aprobado el Padre Guerra, de la Santísima Trinidad...

ANÓNIMO. *Dialogo en verso, por preguntas, y respuestas, en que se declaran los mas principales misterios de nuestra santa Fè: y mucha variedad de Coplas deuotas para los niños, a diferentes asuntos, y desengaños, para aborrecimiento del pecado, y aprecio de la virtud, y destierro de los malos cantares*. En Madrid: por Maria de Quiñones: vendese en casa de Iuan de

Vadès..., 1657. [8] p.; 4°. Biblioteca Nacional de España, Madrid, Sign.M-BN, V.E./1202-26 Poesía religiosa española del siglo XVII. El folleto sufrió los avatares de la hoja suelta volandera: este de la BNE es un ejemplar único.

ANÓNIMO. Discurso sobre la prohibición ó permisión de las comedias y lición de poetas en libros fabulosos (h. 124r-138v).

ANÓNIMO. *Del peligro de oír comedias lascivas, y asistir a bailes y danzas* [Manuscrito]. S. XVII. 10 h. ; 21 x 15 cm. Biblioteca Nacional de España, Madrid. Sign. M-BN. BNMADRID. Sala Cervantes, Mss./12961/9.

BIBLIOGRAFÍA DE LA CONTROVERSIA SOBRE LA LICITUD MORAL DEL TEATRO

ADELANTADO SOBRINO, Vicente. *Rituales, procesiones, espectáculos y fiestas en el nacimiento del teatro valenciano*, (tesis doctoral) Josep-Lluís Sirera i Turó (Dir). Universitat de València, Departamento de Filología Española, Valencia, 1995.

AGREDA, Sor María de Jesús de. *Cartas de Sor María de Agreda y de Felipe IV*, Madrid, Epistolario español, 1958 Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.E.), tomo 108.

AGÜNDEZ SAN MIGUEL, Leticia. “Carreras eclesiásticas y redes clientelares en la Castilla bajomedieval: la provisión de beneficios menores en el cabildo de la catedral de Burgos (1456-1470),” en: *Anuario de estudios medievales*, nº 44, 2, 2014, págs. 665-687.

ALBALADEJO MARTÍNEZ, María. “Fasto y etiqueta de la casa de Austria: breves apuntes sobre su origen y evolución,” en: *Imafronte*, nº. 21-22, 2009-2010.

ALCALÁ-ZAMORA y QUEIPO DE LLANO, José. “La literatura y el teatro como fuentes de la historia”, en: *La reflexión política en el itinerario del teatro calderoniano. Discurso leído en el acto de su recepción pública*. Real Academia de la Historia, Madrid, 1989.

ALIÑÓ TESTOR, María Socorro. *Enrique IV de Francia y su tiempo: el primer Rey de la dinastía Borbón*. Tesis doctoral dirigida por Vicente Rodríguez Casado (dir. tes.). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1982.

ALONSO GARCÍA, Gregorio. *La nación en capilla: Ciudadanía católica y cuestión religiosa en España, 1793-1874*. Comares, 2014.

ALONSO MORÁN, Sabino. “Los párrocos en el Concilio de Trento y en el Código de Derecho Canónico.” *Revista Española de Derecho Canónico*. Vol. 2, nº 6, 1947, págs. 947-979.

ALVARADO TEODORIKA, Tatiana. “La violencia y el amor en las comedias mitológicas de Calderón,” en: *La violencia en el teatro de Calderón: XVI Coloquio angloamericano sobre Calderón. Utrecht y Amsterdam, 16-22 de julio de 2011*. Manfred Tietz (ed. lit.) Gero Arnscheidt (ed. lit.), Robert Folger (col.), Yolanda Rodríguez Pérez (aut.), Antonio Sánchez Jiménez (col.) Academia del Hispanismo, Vigo, 2014, págs. 59-70.

ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro. Las controversias sobre los cometas de 1680 y 1682 en España. *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, Vol. 20, Nº Extra-1, 1997 (Ejemplar dedicado a: *Del Barroco a la Ilustración*).

ÁLVAREZ SANTALÓ, León Carlos. “El espectáculo religioso del barroco”, en: *Manuscrits*, nº 13, enero, 1995, pág. 161.

ALVEAR, Inmaculada y Valero de BERNABÉ. “La historia en el teatro y el teatro en la historia,” en: *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, nº 20, 1991, págs. 41-42.

AMPELIO, Alonso y LÓPEZ, Julio de Atienza, Barón de Cobos de Belchite, Conde del Vado Glorioso, Vicente de Cadenas y Vicent. *ELENCO DE GRANDEZAS y Títulos Nobiliarios Españoles*. Instituto "Salazar y Castro", C.S.I.C. Madrid, Editorial Hidalguía, 1961.

AMPUDIA DE HARO, Fernando. *Las bridas de la conducta: una aproximación al proceso civilizatorio español*. Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), Madrid, 2007.

ANDIOC, René. *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, (tesis doctoral) Bordeaux, (Francia) Féret & fils, Bibliothèque de l'École des Hautes Études Hispaniques, vol. XLIII, 1970, 721 Págs. ____ “Teatro y público en la época de ‘El sí de las niñas’”, en: *Creación y público en la literatura española*, Jean François Botrel, Serge Salaün, (Coords.) Editorial Castalia, 1974, Madrid, págs. 93-110. ____ «La Raquel de Huerta et la censure», en : *Actes du IX^e Congrès des Hispanistes français de l'Enseignement supérieur*, Dijon, 1973, segunda ed. en: *Le 18^{ème} siècle en Espagne et en Amérique Latine*, Hispanística XX, Dijon, 1987, págs. 5-32 *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid, Fundación Juan March. Editorial. Castalia, 1976, 571 Págs. (2^a ed., Madrid., Castalia, 1988). ____ «Lectures inquisitoriales de El sí de las niñas», en: *Critique sociale et conventions théâtrales*, Pau (Francia) Cahiers de l'Université de Pau, 1989, págs. 145-164. ____ «Justa repulsa de iniquas acusaciones,» en: *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse, (Francia) P.U.M., 1994, págs. 19-36. ____ “De algunos enigmas histórico-literarios”, en: *Estudios dieciochistas en homenaje al profesor José Miguel Caso González*, Oviedo, I.F.E.S. XVIII, 1995, 1, págs. 63-77. ____ *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, (Francia) Presses Universitaires du Mirail, 1996, 2 vols. ____ «Les Français vus par les ‘tonadilleros’ de la fin du XVIII^e siècle», en : *Bulletin Hispanique*, vol. 96, núm. 2 (1994).

ANDRÉS MORELL, Juan. *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, Trad. de Carlos Andrés (vols. I-V) y de Santiago Navarro Pastor (vol. VI), dir. por Pedro Aullón de Haro, eds. J. García Gabaldón, S. Navarro Pastor, C. Valcárcel, I: Estudio Preliminar, Historia de toda la Literatura, II: Poesía, III: Elocuencia, Historia, Gramática, IV: Ciencias Naturales, V: Ciencias Naturales, VI: Ciencias Eclesiásticas, Addenda, Onomástica, Madrid, Verbum-Biblioteca Valenciana (Col. Verbum Mayor), 1997-2002, 6 vols.

ALCALÁ-ZAMORA y QUEIPO DE LLANO, José. “La literatura y el teatro como fuentes de la historia”, en: *La reflexión política en el itinerario del teatro calderoniano. Discurso leído en el acto de su recepción pública*. Real Academia de la Historia, Madrid, 1989.

ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María. *La retórica en España durante los siglos XVIII y XIX*. Tesis doctoral dirigida por José Domínguez Caparrós (dir. tes.). UNED. Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) (1996).

ARCINIEGA GARCÍA, Luis. "Santa María de la Murta (Alzira): Artífices, comitentes y la *Damnatio Memoriae* de D. Diego Vich", en: *La orden de San Jerónimo y sus monasterios. Actas del Simposium (I). San Lorenzo del Escorial, 1/5-IX-1999*. Real Centro Universitario Escorial-María Cristina Madrid, 1999.

ARCURI, Andrea. "El control de las conciencias: El sacramento de la confesión y los manuales de confesores y penitentes," en: *Chronica nova: Revista de historia moderna de la Universidad de Granada*, nº 44, 2018, págs. 179-213.

ARELLANO AYUSO, Ignacio. *Jacinto Alonso Maluenda y su poesía jocosa*, Pamplona, Ed. Eunsa, 1987. Categorías: Poetas de España del siglo XVII Dramaturgos de España del siglo XVII Escritores. ____ Edición crítica y anotación filológica en textos del siglo de oro: notas muy sueltas," en: *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro: Actas del Seminario Internacional...*/ coord. Por Jesús Cañedo Fernández, Ignacio Arellano Ayuso, 1990, págs. 563-586. ____ "La controversia sobre la licitud del teatro" y "Breve antología de preceptiva dramática del Siglo de Oro," en: *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995. ____ "Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas", en: RILCE, *Revista de filología hispánica*, Vol. 27, nº 1, 2011 (Ejemplar dedicado a: *El "arte nuevo": de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: teoría y práctica*, págs. 9-34.

ARIAS, Luis. "Pecado original y concupiscencia en el 'opus imperfectum' de San Agustín. Religión y cultura, Vol. 31, nº 147-149, 1985, págs. 567-586.

ARIAS CONZÁLEZ, Luis y VIVAS MORENO, Agustín. "Fuentes documentales para el estudio de la prostitución en los siglos XVI y XVII en el Archivo y Biblioteca de Salamanca," en: *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, nº 22, 1998, págs. 51-62.

ARMENGOT VILAPLANA, Alicia. "La protección de los derechos de propiedad intelectual en la legislación española," en: *Anuario da Facultade de Dereito da Universidade da Coruña*, nº 6, A Coruña, 2002, págs. 133-160.

AROCA BERNABEU, Mónica. *Intimidación y proceso de secularización según Charles Taylor*. Tesis doctoral: Enrique Anrubia Aparici (dir. tes.) Universidad CEU - Cardenal Herrera, (2017).

ARIZA CANALES, Manuel. *La crisis moral de la primera mitad del siglo XVII contemplada a través del "Sueño del infierno" de Francisco de Quevedo*. Andalucía Moderna: actas del II Congreso de Historia de Andalucía: Córdoba, 1991, Vol. 9, 1995 (Historia Moderna III.)

ARREDONDO LÓPEZ, Pablo. "Los deportes y espectáculos del Imperio Romano vistos por la literatura cristiana" en: *Foro de Educación*, nº. 10, 2008, págs. 265-280.

AZCONA, Tarsicio de. (O.F.M. Cap.) “El privilegio de presentación de obispos en España concedido por tres papas al emperador Carlos V (1523-1536”, en: *Anuario de historia de la Iglesia* nº. 26, 2017, págs. 185-215.

AZPILCUETA, Martín de. (C.R.L.) (1492-1586) *Manual de confesores y penitentes ... / compuesto antes por un religioso de la orden de Sant Francisco ... y despues ... por el ... doctor Martin de Azpilcueta. Y agora ...tan reformado ... que puede parecer otro.* Conimbrica : Ioannes Barreirus et Ioannes Alvarez, 1553. [8], 564, [20] p.; 4º. Biblioteca de Castilla-La Mancha. Biblioteca Pública del Estado en Toledo, Sign. TO-BCM, 3726.

BADA ELÍAS, Joan. “Iglesia y sociedad en el Antiguo Régimen: el clero secular,” en: *Iglesia y sociedad en el Antiguo Régimen. Vol. 1. Actas de la reunión científica de la Asociación Española de Historia Moderna.* Enrique Martínez Ruiz y Vicente Suárez Grimón (eds.) Universidad Las Palmas de Gran Canaria, 1994, pág. 82

BADÍA HERRERA, Josefa. “Indagación sobre las posibilidades dramáticas del Gran Teatro del Mundo,” en: *Ars Theatrica: Estudios e Investigación.* Valencia, 2003.

BALTAR GARCÍA-PEÑUELA, Ernesto. *Pensamiento barroco español: filosofía y literatura en Baltasar Gracián.* Tesis doctoral dirigida por Ana María Leyra Soriano (dir. tes.). Universidad Complutense de Madrid (2015).

BARISH, Jonás. *The Antitheatrical prejudice,* Berkeley, California (USA) University of California Press, 1981. ---ROSE, Mary Beth. *The expense of Spirit: Love and Sexuality in English Renaissance Drama,* Ithaca, New York, (USA) Cornell University Press, 1988.

BARRIO GOZALO, Maximiliano. “El derecho de presentación de los obispos en la España del Antiguo Régimen y su institución canónica”, en: *Estudios en homenaje al profesor Teófanos Egido / coord. por María de los Angeles Sobaler Seco, Máximo García Fernández,* Vol. 1, 2004, págs. 131-149.

BARRIO MOYA, José Luis. “Libros aragoneses, catalanes, mallorquines y valencianos en la Biblioteca de Don Juan José de Austria (1681)”, en: *Revista de llibreria antiquària,* Vol. 7, nº. 12, 1986, págs. 37-46_____ “La introducción de la insaculación en el Antiguo Régimen de Valencia. Xàtiva, 1427”, en: *Dels furs a l'estatut: actes del I Congrés d'Administració Valenciana, de la Història a la Modernitat,* València, 1992, págs. 499-503

BENITO, Fernando. “Sebastiano del Piombo y España”, en: *Catálogo de la exposición Sebastiano del Piombo y España,* Madrid, Museo Nacional del Prado, 1995, págs. 45-79.

BENLLIURE ANDRIEUX, Félix. *Los hugonotes. Un camino de sangre y lágrimas.* Editorial Clie. Viladecavalls (Barcelona), 2008,

BERNABÉ GIL, David. “El control de la insaculación en los municipios realengos,” en: *Dels furs a l'estatut: actes del I Congrés d'Administració*

Valenciana, de la Història a la Modernitat, València 1992, 1992, págs. 505-510.

_____. “Los municipios valencianos de bolsa única: identidades sociales en la implantación de la insaculación,” en: *Las ciudades españolas en la Edad Moderna: oligarquías urbanas y gobierno municipal* / coord. por María Ángeles Faya Díaz, 2014, págs. 63-90.

BERNARDI LÓPEZ VAZQUEZ, José Manuel. “La representación del pecado de lascivia contra la naturaleza y de otros vicios a través de actos y afectos”, en: *Valor discursivo del cuerpo en el barroco hispánico* / coord. por Rafael García Mahiques, Sergi Doménech García, 2015.

BERNAT I ROCA, Margalida y SERRA I BARCELÓ, Jaume. “¿Lícito o conveniente? Una junta de teólogos sobre el burdel de Ciutat de Mallorca (1659),” en: *Ocio y vida cotidiana en el mundo hispánico en la Edad Moderna* / coord. por Francisco Núñez Roldán 2007, págs. 643-666.

BERTORELLO, Adrián. “Batjín: acontecimiento y lenguaje”, en: *Revista Signa 18*, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), 2009, págs. 131-157.

BETRÁN MOYA, José Luis. “El pastor de almas: la imagen del buen cura a través de la literatura de instrucción sacerdotal en la Contrarreforma española”, en: *Discurso religioso y contrarreforma* / Coord. por Eliseo Serrano Martín, Antonio Luis Cortés Peña, José Luis Betrán Moya, 2005, págs. 161-202.

BLANCO, Mercedes. “De la tragedia a la comedia trágica”, en: *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*. Franfort-Vervuert (Germany) Christoph Strosetzki (ed), 1998.

BOLAÑOS DONOSO, Piedad. “El Hospital de la Misericordia y el teatro gaditano en el siglo XVII. Aportaciones documentales (II)”, en: *Cuadernos de Aleph*, n.º. 10, 2018, págs. 94-136.

BOLUFER PERUGA, Mónica. “Del salón a la asamblea: sociabilidad, espacio público y ámbito privado (siglos XVII-XVIII)”, en: *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, n.º 56, 2006, págs. 121-148. _____. “El arte de las costumbres: una mirada sobre el debate de la civilidad en España a finales del siglo XVIII,” en: *Res publica: revista de filosofía política*, n.º. 22, 2009 (Ejemplar dedicado a: *Floridablanca y su época*), págs. 195-224.

BONETA, Joseph. *Gracias de la Gracia. Saladas agudezas de los santos*. Mundo latino. Compañía Iberoamericana de Publicaciones, Madrid, 1931.

BOURQUIN, Louis. *La controverse sur la comédie au XVIII^{ème} siècle et la lettre à d'Alambert sur les spectacles*. Revue d'Histoire littéraire de France, Paris, janvier, mars 1919, 1920, 1921.

BOUZA ÁLVAREZ, Fernando. *Dásele licencia y privilegio: Don Quijote y la aprobación de libros en el Siglo de Oro*. Tres Cantos, Madrid: Akal, D.L. 2012.

BRAVO VILLASANTE, Carmen. *La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI-XVII)*. Madrid, Mayo de Oro, 1988.

BRAIN, Cecilia. "Juan Everardo Nithard, protagonista de 'La estatua de Prometeo' de Calderón de la Barca", en: *Anuario calderoniano*, nº. 6, 2013 (Ejemplar dedicado a: *Un Calderón de capa y espada* / coord. por Juan Manuel Escudero Baztán, págs. 31-47.

BÉRCHEZ, Joaquín. "Consideraciones sobre la casa del Embajador Vich en Valencia", en: *Historia de la ciudad. I: recorrido histórico por la arquitectura y el urbanismo de la ciudad de Valencia* / Sonia Dauksis Ortolá (ed. lit.), Francisco Taberner Pastor (ed. lit.), 2000, págs. 116-129.

BRIZUELA CASTILLO, María Luisa. *Los paratextos en la obra dramática de Calderón de la Barca*. Tesis doctoral. Ana Suárez Miramón. (Dir. tes.) Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) 2015.

BUEZO, Catalina. "En los límites del decoro: la comedia moretiana *Primero es la honra*". *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, Vol. 85, nº 7-8, 2008 (Ejemplar dedicado a: *De moretiana fortuna: estudios sobre el teatro de Agustín Moreto* / coord. por María Luisa Lobato López, Ann L. Mackenzie).

BURDIEL, Isabel. "La dama en blanco: notas sobre la biografía histórica", en: *Liberales, agitadores y conspiradores: biografías heterodoxas del siglo XIX* / coord. por Isabel Burdiel, Manuel Pérez Ledesma, 2000a, págs. 17-48. ____ "Las reinas y los molineros, o para qué sirven las biografías," en: *Revista de libros*, nº 46, 2000b, págs. 18-20. ____ "Biografía, Biografía de reyes: Isabel II como problema," en: *El otro, el mismo: biografía y autobiografía en Europa (siglos XVII-XX)* / coord. por Colin Davis J., 2005, págs. 141-176. ____ *La historia biográfica en Europa: nuevas perspectivas*, coord. por Isabel Burdiel, Roy Foster. Institución Fernando el Católico, 2015. ____ "¿Qué biografía para qué historia? Conversación con Isabel Burdiel y María Sierra", en: *¿Y ahora qué?: nuevos usos del género biográfico* / coord. por Henar Gallego Franco, y Mónica Bolufer Peruga, 2016, págs. 19-35. ____ "Historia, literatura, biografía: os espazos dun diálogo," en: *O(s) sentido(s) da(s) cultura(s) II: cultura, sentido e política* / coord. por Ramón Máiz Suárez, Rosario Álvarez Blanco (pr.) 2019, págs. 141-162. ____ *Emilia Pardo Bazán*. Españoles eminentes. Penguin Random House y Taurus. Barcelona, 2019. Introducción, pág. 19.

BURKE, Peter. *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid, Alianza Universidad, 1991.

BUSTILLO MERINO, María. "Gaspar de Haro, VII marqués del Carpio: mecenas y coleccionista de arte," en: *Santander. Estudios de Patrimonio*, nº. 1, 2018.

CABALLERO ESCAMILLA, Sonia. "La imagen femenina y la devotio moderna," en: *Feminismo ecológico: estudios multidisciplinares de género* / coord. por Carmen Velayos Castelo, Olga Barrios Herrero, Ángela Figueruelo Burrieza, 2007, págs. 141-170.

CABRERA SENDRA, Inés. “José Orient, ‘Retrato de Luis Crespí de Borja,’ agente de Felipe IV en la causa de la Inmaculada Concepción,” en: *Intacta María: política y religiosidad en la España barroca = Unblemished Mary : politics and religiosity in baroque Spain : 30 noviembre 2017, Museo de Bellas Artes de Valencia* / coord. por Pablo González Tornel Árbol académico, Valencia, 2017, págs. 256-259.

CALERO, Francisco. “Luis Vives y la reforma luterana”, en: *Studia Philologica Valentina*, Vol. 10, nº 7, 2007, págs. 301-319.

CALPENA, LUIS. “Anuario de Predicación Parroquial por Luis Calpena, Presbítero”, tomo segundo. Felipe González Rojas. Editor. Madrid. 1905, 5 tomos, pp. 225-238.

CANDAU CHACÓN, María Luisa. “Literatura, género y moral en el barroco hispano: Pedro de Jesús y sus consejos a señoras y demás mujeres,” en: *Hispania sacra*, Vol. 63, nº 127, 2011, págs. 103-131.

CALVO POYATO, José. *Juan José de Austria: un bastardo regio*. Plaza & Janés, Madrid, 2002.

CALLADO ESTELA, Emilio. *Devoción popular y convulsión social en la Valencia del Seiscientos*. Valencia, Diputació Provincial de València-Institució Alfons el Magnànim, 2000. ____ “Don Luis Crespí de Borja, Capitán triunfador de los ejércitos reales de la Emperatriz del Cielo y Tierra concebida sin la original culpa,” en: *Valencianos en la historia de la Iglesia (volumen III)* Valencia, Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 2009. ____ “El oratorio de San Felipe Neri y la Controversia sobre las comedias en la Valencia del siglo XVII”, en: *Hispania Sacra*. LXIII. 127, enero-junio 2011, págs. 133-153. ____ *Sin pecado concebida. Valencia y la Inmaculada en el siglo XVII*. Valencia, Diputació Provincial de València, Institució Alfons el Magnànim, 2012. ____ *Entre la cátedra y el púlpito: los pavorde de la Universidad de Valencia, (siglos, XVI-XVII)* Universitat de València, Servei de Publicacions, Valencia, 2016. Cinc Segles, 37. 332, págs.

CANAVAGGIO, Jean. “Los disfrazados de mujer en la Comedia. La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII”, en: *Actas del II coloquio del grupo de estudios sobre teatro español* (GESTE), Toulouse, (Francia) Université de Toulouse II-Le Mirail, 1978.

CANDAU CHACÓN, María Luisa. *Literatura, género y moral en el barroco hispano: Pedro de Jesús y sus consejos a “señoras y demás mujeres”*. Hispania Sacra, LXIII, nº 127, 2011, págs. 103-131.

CALLADO ESTELA, Emilio. (2009), “Don Luís Crespí de Borja, capitán triunfador en los ejércitos reales de la emperatriz del cielo y tierra concebida sin la original culpa...” en: *Valencianos en la Historia de la Iglesia*, Callado Estela, Emilio (coord.), Valencia, Universidad Cardenal Herrera-CEU, t. III, págs. 14-101. ____ Una familia valenciana en el gobierno de la Monarquía Católica: los Crespí de Vallaura y Brizuela”, en: *¿Decadencia o reconfiguración?: las monarquías de España y Portugal en el cambio de siglo (1640-1724)* / coord. por José Martínez Millán, Félix Labrador Arroyo, Filipa María. Valido-Viegas de Paula-Soares, Ediciones Polifemo, Madrid, 2017, págs. 115-137. ____ *El*

embajador de María. Don Luis Crespí de Borja, Silex Ediciones, Madrid, 2018, las dos cuartetas incluidas en las págs. 102 y 104. _____ *Origen, progreso y primeras tribulaciones del oratorio de San Felipe Neri en España. El caso valenciano*. Libros de la Corte.es, n.º. Extra-3, 2015, págs. 51-72. _____ *Iglesia, poder y sociedad en el siglo XVII: el arzobispo de Valencia fray Isidoro Aliaga*. Valencia: Direcció General del Llibre, Arxius i Biblioteques, Conselleria de Educació i Cultura, 2001.

CARPALLO BAUTISTA, Antonio. *Análisis documental de la encuadernación española*. Tesis doctoral dirigida por María Adelaida Allo Manero (dir. Tes.) José López Yepes. (dir. Tes.) Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2001.

CARREÑO, Antonio. (Ed.) *Poesía Selecta. Lope de Vega*. Cátedra. Letras Hispánicas, Madrid, 1984.

CARRETERO SUÁREZ, Helena. “El primer golpe de estado de la España moderna: Las conspiraciones juanistas para acabar con Nithard,” en: Clío: Revista de historia, n.º. 168, 2015, págs. 56-62. Cfr.

CASALS MARTÍNEZ, Ángel. “La crisis del siglo XVII: ¿de imprescindible a inexistente?,” en *Vínculos de Historia*, n.º 2, 2013 (Ejemplar dedicado a: *La crisis en la Historia: noción y realidades*).

CASAGRANDE, Carla. VECCHIO, Silvana. *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, Editions Aubier, Paris, 2003.

CASCIO, Paolo. “Un modelo de temporada de ópera italiana en el Teatro del Príncipe. La correspondencia desde Milán del empresario D. Cristóbal Fernández de la Cuesta en 1826,” en: *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 17, 2009, págs. 61-78.

CASEY, James . “De reino a provincia: de la Valencia foral a la absolutista (1609-1707),” en: *Historia del pueblo valenciano*. Manuel Cerdá (Dir.) Levante el Mercantil Valenciano. Valencia, 1988.

CALLADO ESTELA, Emilio. “El oratorio de San Felipe Neri y la controversia sobre las comedias en la Valencia del siglo XVII,” en: *Hispania sacra*, n.º 127, 2011, pág. 143 _____ “Origen, progreso y primeras tribulaciones del oratorio de San Felipe Neri en España. El caso valenciano, en: *Libros de la Corte.es*, n.º. extra-3, 2015, págs. 51-72. _____ *Sin pecado concebida. Valencia y la Inmaculada en el siglo XVII*. Valencia, Diputació Provincial València, Institució Alfons el Magnànim, 2012. [la intervención de Luis Crespí en la cuestión inmaculista entre las págs. 151-254. _____ “Gozos y desventuras del pavorde don Luis Crespí de Borja en la Universidad de Valencia,” en: *Matrícula y lecciones: XI Congreso Internacional de Historia de las universidades hispánicas (Valencia, noviembre 2011)* / Mariano Peset Reig (pr.), Jorge Correa Ballester (pr.), Vol. 1, 2012 (Volumen I), págs. 267-286. _____ *El embajador de María. Don Luis Crespí de Borja*. Silex Ediciones. Madrid, 2018. _____ *Sin pecado concebida: Valencia y la Inmaculada en el siglo XVII*. Diputació Provincial de Valencia. Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2012.

CASTAÑEDA, Vicente. “Un curioso bando sobre representación de comedias en Valencia en el siglo XVIII” / Madrid: [s.n.], 1924 (Imprenta de los sucesores de Hernando) P. [577]-582; Datos tomados de cubierta que ejerce de portada, en: *Separata de: Homenaje a Menéndez Pidal, t. I*. Monasterio de San Juan de Poyo, PP. Mercedarios (Pontevedra).

CASTAÑÓN, Lilia Elisa et GUEVARA DE SUERO, Beatriz. “Reflets de la société du XVIIe siècle dans Cinna de Corneille et Esther de Racine,” en: *Actas de las Primeras Jornadas Nacionales de Literatura Francesa* / coord. por Pierina Lidia Moreau, 1995, págs. 7-24.

CASTELLANO, Juan Luis. “La violencia estructural en el Barroco,” en: *Violencia y conflictividad en el universo barroco*, Julián José Lozano Navarro, Juan Luis Castellano, (coords.) Editorial Comares, Albolote (Granada), 2010, págs. 1-12.

CASTILLO MARTOS, Manuel y RODRÍGUEZ MATEOS, Joaquín. *Sevilla barroca y el siglo XVII*. Universidad de Sevilla, 2017.

CASTILLO ROSSELLÓ, Lluïsa. “El santo y su esposa en dos comedias hagiográficas de Lope de Vega”, en: *Pratiques hagiographiques dans l’Espagne du Moyen Âge et du Siècle d’Or*, Françoise Cazal, Claude Chauchadis, Herzig, Carine. (Eds.) Université de Toulouse-Le Mirail- Meridiennes, Toulouse, 2005.

CATURLA VILADOT, Alberto. *A orillas del texto. Por una teoría del espacio paratextual narrativa*. Tesis doctoral dirigida por Robert Caner Liese (dir. tes.), Barcelona, Universitat de Barcelona (2009).

CAZAL, Françoise. *Pratiques hagiographiques dans l’Espagne du Moyen Âge et du Siècle d’Or*. (Ed.). Toulouse, (Francia) Université de Toulouse-Le Mirail-Meridiennes, 2005 ____ “El santo frente a la sollicitación amorosa en tres piezas de Lope de Vega (El santo negro Rosambuco, El Serafín Humano, Barlán y Josafá)”, en: *Pratiques hagiographiques dans l’Espagne du Moyen Âge et du Siècle d’Or*, Cazal Françoise. Chauchadis, Claude. Herzig, Carine. (Eds.). Toulouse (Francia) Université de Toulouse-Le Mirail- Méridiennes, 2005.

CERDAN, Francis. “Elementos para la biografía de Fray Hortensio Félix Paravicino y Arteaga”, en *Criticón*, nº 4, 1978, págs. 40-74

CIVARDI, Jean-Marc. «Bibliographie critique des querelles théâtrales en France au XVIIe siècle», en: *Littératures classiques* 2006/1 (Nº 59), p. 193-221.

CLAVERÍA LIZANA, Carlos. “Sobre el uso de los pronombres objeto (Loísmo, Leísmo, Laísmo)” «Om användningen av objektspronomen lo, le, la i spanskan (loísmo, leísmo, laísmo)», en: *Moderna Språk*, XL/1946, págs. 13-20.

COFIÑO FERNANDEZ, Isabel. La fortuna crítica de los artistas y las obras barrocas durante la Ilustración y el siglo XIX. Correspondencia e integración de las artes: 14º Congreso Nacional de Historia del Arte: Málaga, del 18 al 21 de septiembre de 2002 / coord. por Juan Antonio Sánchez López, Isidoro Coloma Martín, Vol. 2, 2003.

COLOMBO, Angelo, "Totus mundus agit histrionem': Riuso, mascheramento e falsificazione nel Medioevo popolare di 'Mistero buffo", en: *Otto/Novecento: rivista quadrimestrale di critica letteraria*, Vol. 37, nº. 1, 2013.

COLÓN CALDERÓN, Isabel. SANZ CABRERIZO, Amelia. "Figuras de rey. Enrique IV," en: *La historia de Francia en la literatura española: Amenaza o modelo* / coord. por Mercedes Boixareu Vilaplana, Robin Lefere, 2009, págs. 215-230.

CONNOR SWIETLICKI, Catherine. *Teatralidad y resistencia. El debate sobre la mujer vestida de hombre*. Asociación Internacional de Hispanistas, Actas XI, 1992, pág. 139. Aunque este trabajo de la profesora de la Universidad de Wisconsin sirve de recapitulación sobre este tema no estamos de acuerdo con la utilización del término "resistencia" que consideramos un anacronismo que no ayuda a contextualizar la cuestión. ____ "Hacia una nueva teoría sociocultural del teatro barroco," en: *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto de 1995*, Birmingham, (Inglaterra) 1995, Vol. 2, 1998 Estudios áureos I, Jules Whicker, (Coord.).

CONTRERAS SOTO, Eduardo. "Los nuevos ante los antiguos, como siempre," presentación en: *Epístolas sobre el arte dramático (De Filosofía Antigua Poética) de Alonso López Pinciano*. Universidad Nacional Autónoma de México UNAM, México D.F. 2006, págs. 7-28.

CORBÍN FERRER, Juan. Luis. *Monografía histórica del Instituto de Enseñanza Media «Luis Vives» de Valencia*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1979.

COTARELO y MORI, Emilio. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España. Contiene la noticia, extracto o copia de los escritos, así impresos como inéditos en pro y en contra de las representaciones*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904. ____ *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del siglo XVIII*, Madrid, Ed. Bailliére, 2 vols. (B.A.C). t. 17 y 18). ____ *Bibliografía de las Controversias sobre la licitud*, op. cit. Madrid. Cantoblanco., Universidad Pontificia Comillas de Madrid, Sign.: 4140-1. ____ *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: [s.n.] 1924, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, Sign. M-FLG, Inv. 6010(I).

CORNEJO, Manuel. "La funcionalidad de los juegos de toros y cañas en el teatro de Lope de Vega," en: *Nuevos caminos del hispanismo...: actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. París, del 9 al 13 de julio de 2007* / coord. por Pierre Civil, Françoise Crémoux, Vol. 2, 2010 ([CD-ROM]).

CORTÉS, Josepa. "El papel y la encuadernación mudéjar: dos aportaciones de la civilización árabe", en: *Entre tierra y fe: los musulmanes en el reino cristiano de Valencia (1238-1609)* / Coord. Norberto Piqueras, Valencia, 2009, págs. 285-300

CORTINA RIU, Carles. FUENTE LAFUENTE, Carlos. "Protocolo eclesiástico, civil y popular del Corpus Christi y Patum", en: *Cauriensia: revista anual de Ciencias Eclesiásticas*, nº. 10, 2015 (Ejemplar dedicado a: *Lenguajes culturales*

de la evangelización, desde la Edad Media hasta el siglo XXI en España, con atención especial a su manifestación en las diócesis extremeñas.), págs. 265-288.

COSTER, Adolphe. *Baltasar Gracián*. Traducción y notas Ricardo del Arco. Institución Fernando el católico. (CSIC) Diputación Provincial de Zaragoza, 1947. Zaragoza, pág. 351.

CRESPÍ DE VALLDAURA Y BOSCH LABRÚS, Gonzalo. Conde de Orgaz. (Ed.) *Diario del señor D. Cristóval Crespí desde el día en que fue nombrado presidente del Consejo de Aragón (9 de junio de 1652)*. Ediciones del Boletín Oficial del Estado, Madrid, 2012.

CROUZET, Denis. « Louis D'Orleans ou le massacre de la Saint-Barthélemy comme un coup d'état, » en : *Conflits politiques, controverses religieuses : essais d'histoire européenne aux 16e-18e siècles* / coord. por Ouzi Elyada, Jacques Le Brun, 2002, págs. 77-99. Les Editions Fayard, Paris, 2000. ____ *Calvino*. Versión española, Ignacio Hierro (trad.) Editorial Ariel, Barcelona, 2001.

CRUZ SUÁREZ; Juan Carlos. *Ojos con mucha noche: el ingenio filosófico-preceptivo en la configuración de la identidad poética del barroco español*. Tesis doctoral dirigida por Fernando Rodríguez de la Flor Adánez (dir. tes.). Universidad de Salamanca (2010).

CUEVAS GARCÍA, Cristóbal. "Juan de Zabaleta y la funcionalidad moral del costumbrismo," en: *Homenaje a Don Agustín Millares Carlo*, Vol. 2, 1975, págs. 497-524.

CUTILLAS SÁNCHEZ, Vicente. "El teatro y la pedagogía en la historia de la educación", en: *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, n.º. 28, 2015.

CHACÓN JIMÉNEZ, Francisco. La España del siglo XVII: ¿crisis o readaptación? *Aula historia social*, n.º 14, 2004.

CHARTIER, Roger. "Las prácticas de lo escrito", en: *Historia de la vida privada*, Peter Brown, Evelyne Patlagean, Michel Rouche, Yvon Thébert, Paul Veyne, (Coords.) Vol. 3, (*Del Renacimiento a la Ilustración*), Madrid, Taurus, 1989, págs. 113-162. ____ *L'ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV^e et XVII^e*, Paris, 1992. ____ *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*, Madrid, Gedisa, 1992. ____ "De la historia social de la cultura a la historia cultural de lo social", en: *Historia social*, n.º 17, 1993, págs. 97-103. ____ *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en la Europa de los siglos XVII y XVIII*. Editorial Gedisa, Barcelona, 1994. ____ *Entre poder y placer: cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*, Madrid, Cátedra, 2000. ____ "La pluma, el papel y la voz: entre crítica textual e historia cultural", en: *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Francisco Rico Manrique, (Coord.) Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000, págs. 243-257. ____ "Risa y sacralidad", en: *Revista de libros*, n.º. 64, 2002, pág. 19. ____ "Privado/público. Reflexiones historiográficas sobre una dicotomía", en: *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, n.º. 9, 2002, págs. 63-73. ____

“Risa y sacralidad”, en: Revista de libros, nº: 64, 2002, pág. 19. ____ *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 2005, pág. 1. ____ “Literatura e historia”, en: Letra internacional, nº 86, 2005, págs. 4-9. ____ *Inscribir y borrar: cultura escrita y literatura (siglos XI-XVIII)*, Buenos Aires (Argentina) Víctor Goldstein, 2006. ____ “Ocio vida cotidiana en el mundo hispánico en la Edad Moderna”, en: *Ocio y vida cotidiana en el mundo hispánico moderno*. Francisco Núñez Roldán (coord.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, págs. 13-26. ____ “Representación de la práctica, práctica de la representación”, en: *Historia, antropología y fuentes orales*, nº 38, 2007, págs. 29-34. ____ “Representación de la práctica, práctica de la representación”, en: *Historia, antropología y fuentes orales*, nº 38, 2007, págs. 29-34. ____ “El sentido de la representación”, en: *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, 2013, Número 42, págs. 39-51.

CHAUCHADIS, Claude. “Lo ridículo mata a la hagiografía,” en: *Pratiques hagiographiques dans l’Espagne du moyen âge et du siècle d’Or*. Françoise Cazal, Claude Chauchadis et Carine Herzig. (eds.) CNRS Université de Toulouse–Le Mirail. Toulouse, 2005, pág. 265.

CHAVES MONTOYA, María Teresa. “Las rimas, el color y el canto engañarán las almas con deleitoso encanto: Baccio del Bianco, Giulio Rospigliosi y las “fortunas” del “parlar cantando” en el teatro calderoniano”, en: *Criticón*, nº 87-89, 2003 (Ejemplar dedicado a: *Homenaje a Stefano Arata*).

CHEVALIER, Maxime. “Conceptismo, culteranismo, agudeza.” Cuaderno gris, nº 1, 2002 (Ejemplar dedicado a: *Gracián hoy: la intemporalidad de un clásico*/coord. por Alfonso Moraleja; José Luis López Aranguren (pr.), págs. 107-114.

DE LA GRANJA, Agustín. “Un caso de amancebamiento en la compañía de Juan Jerónimo Valenciano,” en: *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español : actas del congreso internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII, organizado por el Departamento de Filología Española/ coord. por Teresa Ferrer Valls, Nel Diago, 1991, Universitat de València, Valencia, 1991, págs. 349-368. ____ “Sin los pies en la cazuela: público femenino y ruptura de las normas en los corrales españoles de los siglos XVI y XVII,” en: *En torno al teatro del siglo de oro: XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro: [Almería, 5 al 15 de marzo 1998]* / coord. por Irene Pardo Molina, Antonio Serrano Agulló, 2001.*

DELEITO Y PEÑUELA, José. *El rey se divierte (recuerdos de hace tres siglos)*, Madrid. Espasa Calpe, 1935.

DEMATTE, Claudia. “El teatro caballeresco del siglo XVII: hacia una clasificación de las dinámicas transtextuales,” en: *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de Julio de 2001* / coord. por Isaías Lerner, Roberto Nival, Alejandro Alonso, Vol. 2, 2004 (Literatura española, siglos XVI y XVII), págs. 181-186.

DEN BOER, Harm. “La representación de la Comedia Española en Holanda,” en *Cuadernos de historia moderna*, nº 23, 1999 (Ejemplar dedicado a: 'Ingenio fecundo y juicio profundo' (Estudios de historia del teatro en la Edad Moderna).

DENIS, D. y SPICA, A.-É.(dir.) *Madeleine de Scudéry : une femme de lettres au XVIIIe siècle*, Arras, Presses de l'Université de L'Artois, 2002.

DE SALVO, Mimma. ____ Pedro de Valdés: biografía de un matrimonio de representantes en la España del Seiscientos”, Alejandro Gadea Raga y Mimma de Salvo, en: *Diablotexto: Revista de crítica literaria*, nº 4-5, 1997-1998, págs. 143-176. ____ “Apodos de los actores del Siglo de Oro: procedimientos de transmisión”, en: *Scriptura*, nº 17, 2002 (Ejemplar dedicado a: *Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*), págs. 293-318. ____ “Notas sobre Lope de Vega y Jerónima de Burgos: un estado de la cuestión”, en: *Homenaje a Luis Quirante, Cuadernos de Filología*, Anejo L, 2 vols., tomo I. Valencia, 2003. Revisado en 2008 texto en la web: Midesa, s.r.l. ____ “Notas sobre Lope de Vega y Jerónima de Burgos: un estado de la cuestión”, en: *Homenaje a Luis Quirante*, Rafael Beltrán Llavador (Coord.)Vol. 1, Valencia, Universitat de València, 2003, págs.141-156. ____ *La importancia de las sagas familiares en la transmisión del oficio teatral en la España del Siglo de Oro: el caso de las actrices*, en: Estudios de literatura hispánica, ALEPH (Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica) Departamento de Filología Española, Universitat de València, Valencia, 2004, págs. 178-187. ____ “Jerónima de Burgos y *La mujer en la práctica escénica de los siglos de oro: la búsqueda de un espacio profesional*/ (tesis doctoral), dirigida por Teresa Ferrer Valls y Fausta Antonucci, (Dir.) Valencia, Universitat de València, Departamento de Filología Española, 2006.

DESPREZ DE BOISSY, Charles. *Lettres sur les spectacles ; avec une histoire des ouvrages pour et contre les théâtres*, Genève, (Suiza) Slatkine Reprints, 1970.

DIALLO, Karidjatou. “Don Rodrigo Calderón o el emblema de una caída estrepitosa sátiras del conde de Villamediana contra un ministro de Felipe III” en: *Lectura y signo: revista de literatura*, nº. 7, 1, 2012.

DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso (1860-1935) *La bella calderona : novela histórica* / [Narciso Díaz de Escovar] Madrid: s.n. 1922, Imprenta de Alrededor del Mundo. Serie Los Contemporáneos. Real Escuela Superior de Arte Dramático, Madrid. Sign.: M-RESAD, 1210(41) ____ *Boceto dramático en un acto y en verso* /original de Narciso Díaz de Escovar. Madrid : [s.n.], 1911 (R. Velasco) Estrenada en el teatro de la Real Academia de Declamación de Málaga, la noche del 6 de octubre de 1911. Sociedad General de Autores y Editores, Madrid. Sign. M-SGAE, 377/8706. ____ “Antiguos comediantes españoles: Cristóbal Ortiz de Villaizán,” en: *Boletín de la Real Academia de la Historia*, nº 86, Madrid, 1925.

DÍAZ DE MIRANDA MACÍAS, María Dolores. HERRERO MONTERO, Ana María. “El estudio de la filigrana papelera como medio de datación de las encuadernaciones.” Aabadom: *Boletín de la Asociación Asturiana de Bibliotecarios, Archiveros, Documentalista y Museólogos*, Vol. 15, nº 2, 2004, págs. 37-43.

DÍAZ MARROQUÍN, Lucía. “La disonancia y otras desviaciones del discurso en la poética literaria, musical y gestual del culto a la Razón. (De la norma de Zarlino a la gestualidad de la Zarabanda),” en: *Revista de literatura*, Tomo 71, nº 141, 2009, pág. 57

DIDEROT, Denis. *La paradoja del comediante*, Daniel Sarasola (Trad.), Madrid: Ediciones del Dragón, 1986. ____ “Paradoja del comediante”, en: *Paradoja del comediante y otros ensayos*. Mondadori, Madrid, 1990.

DÍEZ BORQUE, José María. ____ *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976. ____ “La comedia de Lope de Vega como propaganda política y militar, en: *Cuadernos hispanoamericanos*, 1977, págs. 150-168. ____ *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Madrid, Antoni Bosch Editor, 1978. ____ “Relaciones de teatro y fiesta en el barroco español”, en: *Teatro y fiesta eel Barroco: España e Iberoamérica*, José María Díez Borque, (coord.) Madrid, Ediciones del Serbal, 1986, págs. 11-40. ____ “Liturgia-fiesta-teatro: órbitas concéntricas de teatralidad en el siglo XVI”, en: *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, nº 6, 1987, págs. 485-500. ____ “Liturgia-fiesta-teatro: órbitas concéntricas de teatralidad en el siglo XVI”, en: *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, nº 6, 1987, págs. 485-500. ____ “Púlpito y máscaras en el Siglo de Oro”, en: *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Javier Huerta Calvo (coord.) Madrid, Ediciones del Serbal, 1989, págs. 183-208. ____ *La vida española en el siglo de oro, según los extranjeros*. Ediciones Serbal, Barcelona, 1990. ____ *Teoría, forma y función del teatro español de los siglos de oro*, Madrid, José J. de Olañeta Editor, 1996. ____ “Teatro español del siglo XVII: pluralidad de espacios, pluralidad de recepción”, en: *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica: encuentros y revisiones*, Enrique García Santo-Tomás (coord.), Madrid, Iberoamericana-Vervuert Verlagsgesellschaft, 2002, págs. 139-172. ____ “Teatro español del siglo XVII: pluralidad de espacios, pluralidad de recepción, en: *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica: encuentros y revisiones*, Enrique García Santo-Tomás (coord.), Madrid, 2002, págs. 139-172. ____ “Proyección y significados del teatro clásico español”: en: *Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*. José María Díez Borque, José Alcalá-Zamora, (Coords.) Madrid, Sociedad Estatal Acción Cultural Exterior, 2004. ____ “Lope y sus públicos: estrategias para el éxito”, en: *RILCE: Revista de filología hispánica*, Vol. 27, nº 1, 2011 (*Ejemplar dedicado a: El "Arte nuevo" de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: teoría y práctica*).

DOMÉNECH RICO, Fernando. *La Compañía de los Trufaldines y el primer teatro de los Caños del Peral*. Tesis doctoral dirigida por Joaquín Álvarez Barrientos (dir. tes.). Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2006.

DOMERGUE, Lucienne. “La Academia de la Historia y la censura en tiempos de las Luces”, en: *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas* Evelyn Rugg, Alan M. Gordon, (Coords.) Madrid, University of Toronto, 1980, págs. 211-214. ____ “El alcalde de Casa y Corte en el ‘Coliseo’: Teatro y policía en España a fines del Antiguo Régimen”, en: *Coloquio internacional sobre el teatro español de siglo XVIII*, Madrid, Piován Editore, 1988, págs. 167-188. ____ “Secularización y censura en tiempos de un monarca ilustrado”, en: *Actas del congreso internacional sobre "Carlos III y la Ilustración"*. Vol. 3, Madrid,

Ministerio de Cultura, 1989, págs. 267-278. ____ “La censura en los albores de las luces: el caso del Padre Feijoo y sus aprobantes”, en: *Estudios dieciochistas en homenaje al profesor José Miguel Caso González*, Vol. 1, Oviedo, Universidad de Oviedo-Instituto Feijoo de estudios del siglo XVIII, 1995, págs. 227-238. ____ *La censure des livres en Espagne à la fin de l'Ancien Régime*. Bibliothèque de la Casa de Velázquez nº 13. Casa de Velázquez, 1996. Madrid, pág. 189. ____ “El escritor y el Estado en tiempos de las luces”, en: *1802, España entre dos siglos*. Antonio Morales Moya, (Coord.) Vol. 3, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003.

DOMINGO MALVADI, Arantxa. *La producción escénica del Padre Pedro Pablo Acevedo: Un capítulo en la pedagogía del latín de la Compañía de Jesús en el siglo XVI*, (tesis doctoral) Carmen Codoñer (Dir.). Salamanca. Universidad de Salamanca, 1997.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. *Diccionario de métrica española*. Biblioteca temática, BT8110. Alianza Editorial, Madrid, 1999.

DOMÍNGUEZ MATITO, Francisco. “Los obispos de Calahorra ante la controversia sobre la licitud del teatro (ss. XVI-XVIII),” en *Kalakorikos*, Nº 7, 2002.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *La sociedad española en el siglo XVII. II El estamento eclesiástico*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas (C.S.I.C) Madrid, 1970, págs. 11-12 y nota 39.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *La sociedad española en el siglo XVII. II El estamento eclesiástico*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas (C.S.I.C) Madrid, 1970, págs. 11-12 y nota 39. ____ “La batalla del teatro en el reinado de Carlos III”, en: *Anales de Literatura española*, nº 2, Madrid, 1983, pág. 179. ____ *El Antiguo Régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias. Vol 3. Historia de España*. Miguel Artola (Dir), Alianza Editorial, Madrid, 1988. Cit. por Suárez García, José Luis, pág. 53. “A cambio de tantos favores, la Compañía se tornó cada vez más áulica y predicó la necesidad de apoyar a un gobierno que era el brazo armado de la Iglesia.”

DOS SANTOS JUNIOR, Jaime Fernando. *Revoluciones y crisis del siglo XVII*. Semata: Ciencias sociais e humanidades, Vol. 28, nº 28, 2016 (Ejemplar dedicado a: La Revolución en la Historia. Conceptos, usos y debates).

DUBU, Jean. «L'Église catholique et la condamnation du théâtre en France au XVIIe siècle», *Quaderni Francesi*, 1970, nº 1, p. 319-349.

DUFOUR, Gérard. “La iglesia y el control de las consecuencias en España al final del Antiguo Régimen,” en: *La Iglesia española en la crisis del Antiguo*. / coord. por Blanca Esther Buldain Jaca, Isidro Sepúlveda Muñoz, 2003, págs. 79-92.

DUTTON, Richard. *Mastering the revels: the Regulation and Censorship of English Renaissance Drama*. Iowa City: the University of Iowa Press , cop. 1991

EBERSOLE, Alva. "La originalidad de 'Los malcasados de Valencia' de Guillen de Castro", en: *Hispania*, LV, 1972, págs. 456-462. ____ "El arte dramático de Guillen de Castro a través de tres obras de tema cervantino", en: *Perspectivas de la Comedia*, Valencia, Hispanófila, 1978.

ECHEVARREN FERNÁNDEZ, Arturo. "Notas de tradición clásica en el Tratado de la Tribulación," en: *Analecta Malacitana*, nº 30, 2011, págs. 35-57.

ELIAS, Norbert. *La sociedad cortesana*, México, Fondo de Cultura Económica (FCE) 1982. ____ *El proceso de la civilización. Investigaciones psicogenéticas y socio genéticas*, Fondo de Cultura Económica (FCE), México, 1987.

ELIZALDE ARMENDÁRIZ, Ignacio. "El teatro escolar jesuítico en el siglo XVII", en: *Teatro del Siglo de Oro: Homenaje a Alberto Navarro González*, 1990, págs. 109-140.

ELIZALDE, Marisa E. "El teatro escolar jesuítico en el siglo XVII", en: *Teatro del Siglo de Oro: Homenaje a Alberto Navarro González*, 1990, págs. 109-140. ____ "Furor poético: creación y preceptiva en los sonetos de Lope de Vega," en: *Anclajes*, Vol. 11, nº. 12, 2008, págs. 79-94.

ELLIOT, John Huxtable y BROWN, Jonathan. *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Alianza Editorial. Madrid, 1981. ____ *El conde duque de Olivares*, Editorial Crítica, Barcelona, 1990.

ESCUADERO LÓPEZ, José Antonio. "Luis Vives y la Inquisición," en: *Revista de la Inquisición: (intolerancia y derechos humanos)*, nº 13, 2009.

ESQUERDO, Vicenta. "Aportación al estudio del teatro en Valencia durante el siglo XVII: actores que representaron y su contratación", en: *Madrid, Boletín de la Real Academia Española*, (BRAE) 1975, págs. 429-530.

EZQUERRA REVILLA, Ignacio Javier. *La Junta de Reformación de 1586: "tapadas", comedias y vicios cortesanos*. Revista de historia moderna: Anales de la Universidad de Alicante, nº 30, 2012.

FELICI CASTELL, Andrés. *La santidad local valenciana: la tradición de sus imágenes y su alcance cultural*. Tesis doctoral dirigida por Rafael García Mahiques (dir. tes.) Departamento del Historia de Arte. Universitat de València (2017), pág. 629.

FELIPO ORTS, Amparo. *Provisión de cátedras entre 1620 y 1630. Datos para la historia de la Universidad de Valencia*, Estudios: Revista de historia moderna, nº 9, 1981-82, pág. 90. ____ *Insaculación y élites de poder en la ciudad de Valencia*. Edicions Alfons El Magnànim, Valencia, 1996. ____ *Insaculación y élites de poder en la ciudad de Valencia*, Edicions Alfons El Magnànim, Diputació Provincial de València, València, 1996 ____ *Entre la cátedra y el púlpito: los pavordes de la Universidad de Valencia, (siglos, XVI-XVII)* Universitat de València, Servei de Publicacions, Valencia, 2016. Cinc Segles, 37. 332, págs.

FERNÁNDEZ ARRILLAGA, Inmaculada. “Entre el repudio y la sospecha: los jesuitas secularizados,” en: *Revista de Historia Moderna: Anales de la Universidad de Alicante*, nº 21, 2003 (Ejemplar dedicado a: *Iglesia y religiosidad*), págs. 349-364.

FERNÁNDEZ CABEZÓN, Rosalía. “Elementos maravillosos y escenografía en ‘Princesa, ramera y mártir. Santa Afra’, de Tomás de Añorbe y Corregel”, en: *La comedia de magia y de santos* / coord. por Francisco Javier Blasco Pascual, Ricardo de la Fuente Ballesteros, Ermanno Caldera, Joaquín Álvarez Barrientos, Ediciones Júcar, Gijón, 1992.

FERNÁNDEZ COLLADO, Angel. *Obispos de la Provincia de Toledo 1500-2000*. Estudio Teológico de San Ildefonso, Toledo, 2000.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, Jorge. “Retórica monstruosa: el motivo de la hidra en la tradición emblemática”, en: *Imago: revista de emblemática y cultura visual*, Nº3, 2011, Págs. 63-72.

FERNÁNDEZ SANTOS, Jorge, & José Luis COLOMER (eds.) ELLIOT, John H. (prologue.) OCHOA BRUN, Miguel Angel. (epilogue.) *Ambassadors in Golden Age Madrid The Court of Philip IV through Foreign Eyes*. Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH), Madrid, 2020.

FERNÁNDEZ VALBUENA, Ana Isabel. “Tres hombres y un texto sobre los vicios y defectos del teatro moderno”, en: *Cuadernos de Filología Italiana*, 1999, nº 6, págs. 155-171. ____ “El melodrama en los tratadistas italianos del siglo XVIII”, en: *Cuadernos de filología italiana*, nº. 5, 1998, págs. 147-174.

FERNÁNDEZ URIEL, Pilar. “Nerón y neronismo. Ideología y mito”, en: *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie II, H/ Antigua, t. IV, 1991.

FERRER BENIMELI, José Antonio. “Córcega: última escala y expulsión de los jesuitas españoles,” en: *Memoria de la expulsión de los jesuitas por Carlos III* / coord. por Inmaculada Fernández Arrillaga, Verónica Mateo Ripoll, Manuel Pacheco Albalate, Rosa Tribaldos Soriano, 2018, págs. 111-132.

FERRER VALLS, Teresa. “Producción municipal, fiestas y 'comedia de santos': la canonización de San Luis Bertrán en Valencia (1608)”, en: Joan Oleza (ed.) y Canet, José Luis (coord.), en: *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, págs. 156-186. ____ *Orígenes y desarrollo de la práctica escénica cortesana: del fasto medieval al teatro áulico en el reinado de Felipe III*. Tesis doctoral, dirigida por Joan Oleza Simó, Valencia: Universidad de Valencia, Departamento de Filología Española, 1987. ____ “Las dos caras del diablo en el teatro antiguo español”, en: M. Chiabò, y F. Doglio, en: *Actas del Congreso Diavoli e mostri in Scena dal Medio Evo al Rinascimento* (Roma 30 de junio-3 julio 1988), Roma (Italia), Centro di Studi sul teatro Medioevale e Rinascimentale, 1989, págs. 303- 324. ____ “El erotismo en el teatro del Primer Renacimiento”, en: *Edad de Oro*, IX, 1990, págs. 51-67 ____ *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, London: Tamesis Books Limited, València: I.V.E.I-Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1991. ____ “La fiesta cívica en Valencia en el siglo XV”, en: *Cultura*

y representación en la Edad Media. *Actas del II Festival de Teatre-Música Medieval*. Evangelina Rodríguez Cuadros (ed.) (Elche, 28 de octubre-1 de noviembre de 1992), Alicante, Conselleria de Cultura, 1994, págs.145-146. _____

“De los entremeses de circunstancias políticas a las piezas dramáticas de circunstancias políticas: el preludeo del drama histórico barroco”, en: *Formes teatrals de la tradició medieval*. F. Massip (ed.) *Actes del VII Col·loqui de la Societat Internacional per l'Estudi del Théâtre Medieval (Girona 29 de junio a 4 de julio de 1992)*, Barcelona, Institut del Teatre -Diputació de Barcelona, 1995, págs. 417-424. _____

“La viuda valenciana de Lope de Vega o el arte de nadar y guardar la ropa”, en: *Doce comedias buscan un tablado*, F.B. Pedraza (ed.) *Cuadernos de Teatro Clásico*, nº11, 1999, págs. 15-30. _____

“El duque de Lerma y la corte virreinal en Valencia: fiestas, literatura y promoción social. El Prado de Valencia, de Gaspar Mercader”, en: *Quaderns de Filologia. Estudis literaris, V, Homenaje a César Simón*, València, Facultat de Filologia-Universitat de València, 2000, págs. 257-71. _____

La viuda valenciana, Lope de Vega; edición, introducción Teresa Ferrer Valls, Madrid, Castalia, 2001. _____

“La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro”. En: *Calderón. Entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja (7, 8 y 9, abril de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2000)*, Francisco Domínguez Matito y Julián Bravo Vega, (eds.) Logroño, Universidad de La Rioja, 2002, págs. 139-160. _____

“La vigencia en cartel de una comedia: La viuda valenciana, del repertorio de Gaspar de Porres al de Hernán Sánchez de Vargas”, en: *Homenaje a Luis Quirante*, R. Beltrán, M. Haro, J. Lluís. Sirera y Antonio Tordera (eds.) *Estudios teatrales, I, Anejo nº L de la Revista Cuadernos de Filología, Valencia, Facultat de Filologia- Universitat de València, 2003a, 2 vols., t. I, págs.175-90.* _____

“La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral”, en: *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, J. M^a Díez Borque (coord.), Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España (SEACEX), 2003b, págs. 27-37. _____

“Damas enamoran damas, o el galán fingido en la comedia de Lope de Vega”, en: *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega, Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, F. Pedraza, R. González Cañal y E. Marcello (eds.) *Almagro 9, 10 y 11 de julio de 2002*, Almagro, Festival de Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha, 2003c, págs. 191-212. _____

“Damas enamoran damas, o el galán fingido en la comedia nueva”, en: *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega : actas de las XXV Jornadas de teatro clásico, Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2002 / coord. por Felipe B. Pedraza Jiménez, Elena E. Marcello, Rafael González Cañal, 2003, págs. 191-212.* _____

“Sustento, en fin, lo que escribí: Lope de Vega y el conflicto de la creación”, en: *Pigmalión o el amor por lo creado*, Facundo Tomás e Isabel Justo (eds.), Barcelona, Anthropos, 2005a, págs. 99-112. _____

“El espectáculo de la fe: manifestaciones religiosas de la fiesta pública en el siglo XVI”, en: *Teatro religioso en la España del siglo XVI*, Seminario de la Casa de Velázquez (Madrid, 22-23 de noviembre de 2004), M. de los Reyes Peña y Marc Vitse, (eds.) *Criticón*, nº 94-95, 2005b, págs. 121-135. _____

Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT). Edición digital, Teresa Ferrer Valls (dir.), VIII, 48 págs. + DVD-ROM, Edition Reichenberger, 2008a, Kassel (Alemania) _____

“Teatro y mecenazgo en el Siglo de Oro: Lope de Vega y el Duque de Sesá” en: *Mecenasgo y humanidades en tiempos de Lastanosa*, Aurora Egido y Enrique Gil Laplana (eds.), Zaragoza, Institución Fernando el Católico (CSIC), Diputación de Zaragoza, 2008b, págs. 113-34. _____

“Las entradas reales en tiempos de Felipe II: las relaciones hispano-italianas”, en:

Italia nos spagnola e monarchia spagnola tra '500 e '600. Política, cultura e letteratura, Giuseppe di Stefano, Elena Fasano, y Alessandro Martinengo (eds.) Florencia, Olschki, 2008c, págs. 179-199. ____ “La mujer sobre el tablado en el siglo XVII: de actriz a autora”, en: *Damas en el tablado. Actas de las XXXI Jornadas Internacionales de teatro clásico de Almagro (1-3 de julio de 2008)*, Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal, y Almudena García González (eds.), Almagro, Universidad de Castilla La Mancha, 2009, págs. 83-100. ____ “Preceptiva y práctica teatral: El Mayordomo de la duquesa de Amalfi, una tragedia palatina de Lope de Vega”, en: *Revista de filología hispánica*, Año 2011, Vol. 27, ejemplar dedicado a: *El "Arte nuevo" de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: teoría y práctica*. ____ “Preceptiva y práctica teatral: El Mayordomo de la duquesa de Amalfi, una tragedia palatina de Lope de Vega”, en: *Revista de filología hispánica*, Año 2011, Vol. 27, ejemplar dedicado a: *El "Arte nuevo" de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: teoría y práctica*.

FINNIS, John M. “Aristóteles, Santo Tomás y los absolutos morales”, en: *Persona y derecho: Revista de fundamentación de las Instituciones Jurídicas y de Derechos Humanos*, n.º. 28, 1993, págs. 9-26.

FLOREZ ASENSIO, María Asunción. “El Marqués de Liche: Alcaide del Buen Retiro y Superintendente de los Festejos Reales”, en: *Anales de historia del arte*, n.º 20, 2010, págs. 145-182

FRANCO MATA, María Ángela. “Arte románico, gótico y mudéjar en la encuadernación hispánica,” en: *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, n.º 26, 2010, págs. 105-138.

FROLDI, Rinaldo. *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*. Anaya, Salamanca-Madrid, 1968, 2ª ed. 1973. ____ “El teatro valenciano y la formación de la comedia nueva”, en: *Historia y crítica de la literatura española / Francisco Rico, (coord.) Vol. 3, Tomo 1, 1983 Siglos de Oro, Barroco*. Aurora Gloria Egido Martínez, (coord.) Madrid, Editorial Crítica, 1983, págs. 234-238. ____ *La mujer sobre el tablado en el siglo XVII: de actriz a autora*, en: *Damas en el tablado: XXXI Jornadas de Teatro Clásico: Almagro, 1, 2 y 3 de julio de 2008 / coord. por Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Almudena García González*, 2009.

FRANGANILLO ÁLVAREZ, Alejandra. *La reina Isabel de Borbón. Las redes de poder en torno a su casa (1621-1644)* Carmen Sanz Ayán (Dir. Tes.) Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2015, pág. 243.

FRUTOS CORTÉS , Eugenio. (Ed). CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Auto sacramental alegórico, El gran teatro del mundo*. Versos 36-50. Cátedra, Madrid, 1999.

FUENTE LAFUENTE, Carlos. CORTINA RIU, Carles. “Protocolo eclesiástico, civil y popular del Corpus Christi y Patum”, en: *Cauriensia: revista anual de Ciencias Eclesiásticas*, n.º. 10, 2015 (Ejemplar dedicado a: *Lenguajes culturales de la evangelización, desde la Edad Media hasta el siglo XXI en España, con*

atención especial a su manifestación en las diócesis extremeñas.), págs. 265-288.

FUENTES FERNÁNDEZ, Francisco José. “Lo que sucedió en Novés al tiempo de la muerte del obispo de Plasencia”, en: *Biblioteca Virtual Comarca de Torrijos*, 2009, pág. 7. Visionado 8/08 2012. <http://www.bibliotecacomarcatorrijos.com>

FUMAROLI, Marc. *La querelle du théâtre au XVII siècle*. Gallimard, Les cahiers de médiologie, n^o1, págs. 29-37. 1996.

FURIÓ, Antoni. *Història del País Valencià*. Edicions Alfons el Magnànim. Valencia, 1995.

FUSTER, J. “Consideracions sobre la situació del teatre Valencià”, en: *Joan fuster obres completes. V Literatura i llegenda*. Barcelona, Edicions 62, 1977.

GADEA, Alejandro y DE SALVO, Mimma, “Jerónima de Burgos y Pedro de Valdés: biografía de un matrimonio de representantes en la España del Seiscientos”, en: *diablotexto*, 4-5 (1997-1998), pp. 143-75.

GALÍ OROMÍ, Neus. (Trad.) *Ovidio. Mil formas de amor*. Ediciones Península/ Nuestros contemporáneos, 25. Barcelona 2002.

GALLARDO, Carmen. “El teatro como predicación: la homilética del Padre Acevedo”, en: *Edad de oro*, Vol. 16, 1997, págs. 161-170.

GARCÍA BERRIO, Antonio. *Intolerancia de poder y protesta popular en el Siglo de Oro: los debates sobre la licitud moral del teatro: lección de apertura del curso académico 1978-79*, Málaga, Universidad de Málaga, 1978. ____ “El debate en torno al deleite en la polémica barroca sobre la licitud del teatro. Poética, política y prejuicios morales en la sociedad española del Siglo de Oro”, en: *Formación de la teoría literaria moderna (2): teoría poética del Siglo de Oro*, Antonio García Berrio, (Coord.) Murcia: Universidad de Murcia, Departamento de Lengua Española, 1980, págs.483-546. ____ “Tradición tópica y complejidad textual,” en: *Acta poética*, Vol. 3, n^o 1-2, 1981, (*Ejemplar dedicado a: Acta poética*), pág. 83. ____ “Los debates sobre la licitud del teatro”, en: *Historia y crítica de la literatura española*, Francisco Rico Manrique (Coord.), Vol. 3, Tomo 1, Siglos de Oro, Barroco. Aurora Egido (Coord.), Madrid, Editorial Crítica, 1983, págs. 276-282.

GARCÍA CÁRCEL, Ricardo. *Cortes del Reinado de Carlos I*, Departamento de Historia Moderna. Universidad de Valencia, Valencia, 1973 págs. 40 y 77.

GARCÍA GONZÁLEZ, Almudena. “El bandolero histórico como personaje de comedia en Lope”, en: *Anuario Lope de Vega: Texto, literatura, cultura*, n^o. 18, 2012, págs. 63-79.

GARCÍA COLLADO, María Ángeles. “Los pliegos sueltos y otros impresos menores,” en *Historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914* /Coord. Por Nieves Baranda, Víctor Infantes de Miguel (dir.) François López (dir.) Jean-François Botrel (dir.), págs. 368-377.

GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz. “Hagiografía popular y comedias de santos,” en: *La comedia de magia y de santos* / coord. por Francisco Javier Blasco Pascual, Ricardo de la Fuente Ballesteros, Ermanno Caldera, Joaquín Álvarez Barrientos, Ediciones Júcar, Gijón, 1992.

GARCÍA FERNÁNDEZ, MÁXIMO. “Cultura material, consumo, moda e identidades sociales la almoneda de bienes,” en: *Cultura material y vida cotidiana moderna: escenarios* / coord. por Máximo García Fernández, Sílex Ediciones, Madrid, 2013, págs. 235-259.

GARCÍA GIBERT, Javier. “Los fundamentos epistemológicos del Conceptismo”, en: *Barroco* / coord. por Pedro Aullón de Haro, 2004, págs. 483-520.

GARCÍA GÓMEZ, Ángel María. “Poder, secreto y violencia en ‘Nadie fie su secreto’, ‘No hay cosa como callar’ y ‘Basta callar’,” en: *La violencia en el teatro de Calderón: XVI Coloquio anglogermano sobre Calderón. Utrecht y Amsterdam, 16-22 de julio de 2011*.

GARCÍA GONZÁLEZ, Almudena. “El bandolero histórico como personaje de comedia en Lope”, en: *Anuario Lope de Vega: Texto, literatura, cultura*, n.º. 18, 2012, págs. 63-79.

GARCÍA MOSCARDÓ, Verónica. “El baile en La Botiga de la Balda Registro de los espectáculos representados en base a los datos recopilados en los Libros de cuentas del teatro (1761-1832)”, en: *Culturas: Revista de Gestión Cultural*, Vol. 3, n.º. 1, 2016, págs. 15-34.

GARCÍA PAREJO, Isabel. *El campo semántico “placer” en español*. (tesis doctoral, edición electrónica), Gregorio Salvador Caja. (Dir.) Madrid, Universidad Complutense, 1998.

GARCÍA REYDY, Alejandro. *Lope de Vega frente a su escritura: el nacimiento de una conciencia profesional*, (tesis doctoral) Teresa Ferrer Valls (Dir.) Valencia. Departamento de Filología Española, Universitat de València, 2010. _____ “Mujeres y criados”, una comedia recuperada de Lope de Vega, *Revista de Literatura*, LXXV, 150 (2013b), págs. 417-438. _____ *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*. Iberoamericana-Vervuert, Madrid, Frankfurt am Maine, 2013a.

GARCÍA RUEDA, Isis María. “El proceso de secularización: orígenes de la secularización en occidente, en: cristianismo, islam y modernidad”, en: *[actas del] II Congreso de Teología de la Facultad de Teología de Granada: [10-12 de febrero de 2010]* / coord. por José Luis Sánchez Nogales, Serafín Béjar Bacas, Pablo Ruiz Lozano, 2011

GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique. “Creación/recreación: Lope de Vega y las bofetadas a Elena Osorio,” en *Criticón*, n.º 65, 1995. _____ (Ed.). VEGA CARPIO, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*. Catedra. Letras Hispánicas. Madrid, 2006.

GARCÍA TEMPLADO, José. "Teatro de la historia en la historia del teatro. Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones", en: *Actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, Cuenca, UIMP, 25-28 de junio, 1998 / coord. por José Nicolás Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbayo, 1999, págs. 319-338.

GEMIN, Nathalie. *El santo, el diablo y el amor en tres comedias de santos de Agustín Moreto (El más ilustre francés, San Bernardo; Santa Rosa del Perú; La vida de San Alejo)*, en: *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, Françoise Cazal, Claude Chauchadis. Carine Herzig (Eds.). Université de Toulouse-Le Mirail-Meridiennes, Toulouse, (Francia) 2005.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, pág. 10. Existe edición española del libro, un referente inequívoco para la crítica textual : *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Ed. Taurus, Madrid, 1989.

GENTILONI, Filippo. "Cuius regio, eius religio" en: *Democrazia e diritto*, n.º 2-3, 1994 (Ejemplar dedicado a: *Nazione*), págs. 139-144.

GIL FERNÁNDEZ, Luis. "Comedia ática y sociedad ateniense: III. Los profesionales del amor", la Comedia Media y Nueva, en: *Estudios clásicos*, Tomo 19, n.º 74-76, 1975, págs. 59-88. ____ "Un testimonio crítico sobre la España de Felipe V", en: *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Vol. 5, 1983, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1983, págs. 437-464. ____ "Procul recedant somnia: los sueños eróticos en la antigüedad pagana y cristiana", en: *Symbolae Ludovico Mitxelena septuagenario oblatae*, Vol. 1, 1985a, págs. 193-219. *Censura en el mundo antiguo*, Alianza Editorial, Madrid, 1985b. ____ "La curación por la palabra en la antigüedad clásica", *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, n.º 562-563, 1992, págs. 175-182. ____ "La risa y lo cómico en el pensamiento antiguo", en: *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, n.º 7, 1997, págs. 29-54. ____ "La Palinodia de Juan Lorenzo Palmireno. Calamus renascens", en: *Revista de humanismo y tradición clásica*, n.º 1, 2000, págs. 139-150. ____ "El humanismo valenciano del siglo XVI", en: *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Fontán*. José María Maestre, Luis Charlo Brea, Joaquín Pascual Barea, (Coords.) Vol. 1, (*El Humanismo y los humanistas*), Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003, págs. 57-160. ____ *Formas y tendencias del humanismo valenciano quinientista*, Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003. ____ "Terencio en España: del Medievo a la Ilustración", en: *Estudios sobre Terencio*. María de Fátima de Sousa e Silva, Beatriz Rabaza, Andrés Pociña Pérez, (Coords.) Granada, Universidad de Granada, 2006, págs. 431-460.

GISBERT TEROL, Ana y ORTELLS PÉREZ, M^a. Lutgarda. *Catálogo de obras impresas en el siglo XVI de la Biblioteca General e Histórica de la Universidad de Valencia*. Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1992. ____ *Catálogo de obras impresas en el siglo XVII de la Biblioteca Histórica de la Universitat de València*. Valencia, Universitat de València, 2005.

GIULIANI, Luigi. "La parte de comedias como género editorial", en *Criticón*, n.º 108, 2010, pág. 28

GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER, Guillermo. *Del corral al papel: estudio de impresores españoles de teatro en el siglo XVII*. Tesis doctoral dirigida por Abraham Madroñal Durán (dir. tes.), Javier Huerta Calvo (dir. tes.). Universidad Complutense de Madrid (2015).

GOMIS COLOMA, Juan. *Menudencias de imprenta: producción y circulación de la literatura popular en la Valencia del siglo XVIII*. Tesis doctoral dirigida por Mónica Bolufer Peruga (dir. tes.). Valencia. Universitat de València (2011).

GONZÁLEZ ALCÁZAR, Felipe. *Principios de poética en los preceptistas españoles del siglo XIX*. Tesis doctoral dirigida por Juan Felipe Villar Dégano (dir. tes.). Universidad Complutense de Madrid (2002).

GONZÁLEZ-ARIZA, Fernando. “Los bailes y pantomimas en Madrid en el siglo XVIII: escenografía y fuentes,” En: Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica, vol. 26, págs. 73-82, la cita corresponde a la pág. 73.

GONZÁLEZ ASENJO, Elvira. *Don Juan José de Austria y su relación con el arte y la cultura del Siglo XVII*. Tesis doctoral dirigida por Alfonso Emilio Pérez Sánchez (dir. tes.). Universidad Complutense de Madrid, Madrid. (2003).

GÓMEZ CENTURIÓN JIMÉNEZ, Carlos María. “Al cuidado del cuerpo del Rey: los sumilleres de corps en el siglo XVIII,” en: *Cuadernos de Historia Moderna*. Anejos, nº 2, 2003 (*Ejemplar dedicado a: Monarquía y Corte en la España Moderna*), págs. 199-239.

GONZÁLEZ GUTIERREZ, C. “El teatro en los colegios de jesuitas del Siglo de Oro”, en: Entemu, nº 15, 2003, págs. 81-118.

GONZÁLEZ, Lola. “La praxis teatral en el Siglo de Oro. El caso de las prohibiciones para representar” en: *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo... París, del 9 al 13 de julio de 2007*

GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Carlos Alberto. *Epistolario de Lope de Vega Carpio, (1935-43)* Madrid, RAE Real Academia Española, Madrid, 1989. ____ Barroco "versus" ilustración en el tráfico atlántico de libros. Bulletin hispanique, Vol. 113, nº 1, 2011.

GONZALEZ-SARASA HERNÁEZ, Silvia. Tipología editorial del impreso antiguo español. Tesis doctoral dirigida por Fermín de los Reyes Gómez (dir. tes.). Universidad Complutense de Madrid (2013).

GRAYLING, Anthony Clifford. *La era del ingenio. El siglo XVII y el nacimiento de la mente moderna*. Ariel, Barcelona, 2017, págs. 362-363.

GUENTHER, Melissa. “L’Espagne sous le regard d’une française : la Relation du voyage d’Espagne (1691) de Madame d’Aulnoy”, en *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, nº. 2, 2010.

GUEVARA DE SUERO, Beatriz et Lilia Elisa CASTAÑÓN. “Reflets de la société du XVIIe siècle dans Cinna de Corneille et Esther de Racine,” en: *Actas de las Primeras Jornadas Nacionales de Literatura Francesa* / coord. por Pierina Lidia Moreau, 1995, págs. 7-24.

GUILLOT ALIAGA, María Dolores. “Mujer y marginación: prostitutas, alcahuetas y concubinas en la ciudad de Valencia (s. XIV-XVII),” en: *Comercio y cultura en la Edad Moderna: Actas de la XIII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna* / coord. por Juan José Iglesias Rodríguez, Rafael M. Pérez García, Manuel Francisco Fernández Chaves, Vol. 2, 2015 (*Comunicaciones de la XIII Reunión científica de la Fundación Española de Historia Moderna*), págs. 2025-2027.

HART, T. R. *Teatro vicentino y teatro valenciano*, en: *Actas del Cuatro Congreso de Hispanistas*, Salamanca, 1982.

HERNÁNDEZ ARAICO, Susana: “Mudanzas del sarao: entre cortes y calles, conventos y coliseo vueltas entre páginas y escenarios,” en: *La creatividad femenina en el mundo del barroco hispánico: María de Zayas, Isabel Rebeca Correa, Sor Juana Inés de la Cruz*, Vol. 2, 1999, págs. 517-534. BOSSE, Monika. “El Sarao de María de Zayas y Sotomayor: Una razón (femenina) de contar el amor,” en: *La creatividad femenina en el mundo del barroco hispánico: María de Zayas, Isabel Rebeca Correa, Sor Juana Inés de la Cruz*, Vol. 1, 1999, págs. 239-300.

HERMANN DE FRANCESCHI, Sylvio. « Le goût du théâtre et la corruption des mœurs au temps des Lumières » en : *Dix-huitième siècle : revue annuelle de la Société Française d'Etude du Dix Huitieme Siecle*, n° 50, 2018.

HERMENEGILDO, Alfredo. “Ejercicio del poder y asunción de la libertad en el teatro del siglo XVI”, en: *Proyección y significados del teatro clásico español: homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*. José María Díez Borque, José Alcalá-Zamora, (Coords.) Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004. págs. 29-50.

HERRERO MONTERO, Ana María y DÍAZ DE MIRANDA MACÍAS, María Dolores. “El estudio de la filigrana papelera como medio de datación de las encuadernaciones.” *Aabadom: Boletín de la Asociación Asturiana de Bibliotecarios, Archiveros, Documentalista y Museólogos*, Vol. 15, n° 2, 2004, págs. 37-43.

HERRERO SALGADO, Félix, “La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII”, en: *La predicación en la Orden de la Santísima Trinidad, predicadores mercedarios, predicadores procesados por la Inquisición*, vol. V, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006.

HERZIG, Carine. *L'affaire Guerra: un épisode de la Controverse éthique sur la légitimité du théâtre dans l'Espagne de Charles II. (1682-1684)*, Toulouse, (Francia) Textes et contextes, 2003. ____ *El «caso Guerra»: un episodio de la controversia ética acerca de la licitud del teatro en la España de Carlos II. Textos y contextos (1682-1684)*. (tesis doctoral), Marc Vitse. (Dir.) Toulouse (Francia)

Universidad de Toulouse-Le Mirail, 2003. _____”*L'affaire Guerra : un épisode de la Controverse éthique sur la légitimité du théâtre dans l'Espagne de Charles II : textes et contextes (1682-1684)* / Carine Herzig ; sous la direction de Marc Vitse. (2004) Micro fichas. Lille : Atelier national de reproduction des thèses, 2004. Université de Toulouse-Le Mirail, Organisme de soutenance. _____ “Fray Manuel de Guerra y Ribera, Aprobación a la Verdadera quinta parte de comedias de don Pedro Calderón (1682): estudio, edición y notas”, en: *Criticón*, nº 93, 2005, págs. 95-154. _____ “Un episodio de la controversia ética sobre la comedia de santos: en torno a la ‘Aprobación’ del Padre Fray Manuel de Guerra y Ribera (1682-1684), en: *Homenaje a Henri Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*. Marc Vitse (Coord.) Madrid, Iberoamericana, 2006, págs. 713-724. _____ “Crítica a las comedias de santos y problemática de la recepción en el ‘Buen celo’ (1683) del padre jesuita Pedro Fomperosa y Quintana”, en: *La comedia de santos: coloquio internacional*, Almagro, Felipe Blas Pedraza Jiménez, Almudena García González, (Coords.) Almagro, Casa de Velázquez-Festival de Almagro, 2008, págs. 53-64. _____ “La polémica en torno a la Aprobación del Padre Fray Manuel de Guerra y Ribera (1682-1684) y la moralización de la Comedia”, en: *Criticón*, nº 103-104, 2008 (Ejemplar dedicado a: *La literatura española en tiempos de los novatores (1675-1726)*), págs. 81-92. _____ Crítica a las comedias de santos y problemática de la recepción en el Buen Celo (1683) del padre jesuita Pedro Fomperosa y Quintana,” en: *La comedia de santos, Actas del Coloquio Internacional celebrado en Almagro (1, 2 y 3 de diciembre de 2006)*, éd. Felipe Pedraza Jiménez. y Almudena García González, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 53-64. _____ «La Carta anonyme de 1682: caractéristiques formelles et signification au sein de la polémique anti-théâtrale de la fin du XVIIe siècle,» en : *La correspondance dans le monde méditerranéen (XVIe-XXe siècles). Pratiques sociales et représentations culturelles*, éd. Vincent Parello, Perpignan, PUP, 2008, pp. 109-121. _____ «Teatro breve y controversia ética en España a finales del siglo XVII: realidad vs ficción», en: *Comedia burlesca y teatro breve del Siglo de Oro*, éd. A. Bègue, Carlos Mata Induráin et P. Taravacci, Pamplona, Eunsa, 2013a, págs. 169-178. _____ «El concepto de tragedia en la controversia estética y la controversia ética sobre la legitimidad del teatro español (1580-1640): definiciones y evoluciones,» en: *La tragédie espagnole et son contexte européen (XVIe-XVIIe siècles)*, éd. Christophe Couderc et Hélène Tropic Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2013b, págs. 159-167.

HUMBRECH, Thierry-Dominique. “Fray Manuel de Guerra y Ribera, Aprobación, a la Verdadera Quinta parte de comedias de don Pedro Calderón, edición y notas.” *Criticón*, nº 93, 2005, pág. 96. _____”*El teatro de Dios: discurso sin pretensiones sobre la elocuencia cristiana*. Salamanca, Editorial San Estéban. 2006. _____ Un episodio de la controversia ética sobre la comedia de santos: en torno a la ‘Aprobación’ del Padre Fray Manuel de Guerra y Ribera (1682-1684)”, en: *Homenaje a Henri Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro* / Marc Vitse (ed. lit.), Henri Guerreiro (hom.), 2006, págs. 713-724.

HOFFMANN, Martin. “La Reforma, un nuevo paradigma de la teología,” en: *Revista Espiga*, Vol. 16, nº. 33, 2017 (Ejemplar dedicado: *500 años de la Reforma Protestante*), págs. 19-32.

HUERTA CALVO, Javier. "Teatro escolar latino-castellano en el siglo XVI," en: *Historia del teatro español*, (dir.) Madrid, Gredos, 2003, 2 vols., vol. I, págs. 581-608.

IBAÑÉZ, Isabel. "El teatro hagiográfico en el centro de la controversia sobre la licitud de la Comedia: una poética 'en acto': 'Lo Fingido Verdadero de Lope de Vega'", en: *Homenaje a Henri Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*. Marc Vitse, (Coord.) Madrid, Iberoamericana, 2006, págs. 725-739.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor. *Memoria sobre espectáculos y diversiones públicas; Informe sobre la Ley agraria*, Madrid: Cátedra, 1997. "Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España: Libertad para divertirse", en: *El ensayo español / Jesús Gómez; José. (Coord.) Carlos Mainer Baqué (Pr.)*, Vol. 2, 1997, págs. 285-300.

JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo. "El teatro en Valencia de 1630 a 1640" en: *Boletín de la Real Academia Española*, II, 1915, págs. 527-547. ____ *Poetas dramáticos valencianos*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1929. ____ *Representaciones teatrales de carácter popular en la provincia de Castellón*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1932. ____ *Aportaciones bibliográficas. Comedias raras existentes en la Biblioteca Provincial de Toledo*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1932. ____ "Lope de Vega y Valencia", en: *Revista de las ciencias*, II, n° 3, 1935. ____ "Un dramaturgo valenciano desconocido", en: *Revista de Bibliografía nacional*, 1941. ____ *Nuevos datos sobre la casa de la Olivera en Valencia*, en *BRAE*, XXX, Madrid, 1950. ____ *La Asunción de la Virgen y el teatro primitivo español*, en *BRAE*, Madrid, 1961. ____ "Nuevos datos sobre la casa de la Olivera de Valencia", en: *Boletín de la Real Academia Española*, Tomo 30, Cuaderno 129, Madrid, Real Academia Española, 1950, págs. 47-86.

JULIO, M^a Teresa "El arte de fingir: juegos meta teatrales en 'Lucrecia y Tarquino' de Francisco de Rojas Zorrilla", en: *Lectura y signo: revista de literatura*, n° 2, 1, 2007, págs. 157-174.

KALLENDFORF, Hilaire. "Vicios deleitosos: la Lujuria en la comedia," en: *Pictavia aurea: actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Poitiers, 11-15 de julio de 2011) / coord. por Alain Bègue, Emma Herrán Alonso*, Asociación Internacional Siglo de Oro, 2013, págs. 919-928.

KAMEN, Henry. *The Phoenix and the flame. Catalonia and the Counter Reformation*, New Haven, 1993.

LAMARCA RUIZ DE EGUILAZ, Rafael. *La representación del no creyente en los emblemas de las decoraciones festivas barrocas: de la bestia del "Apocalipsis" de San Juan a la tradición hercúlea de la Hidra de Lerna*, en *La fiesta: actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña, 1998) / coord. por Sagrario López Poza, Nieves Pena Sueiro*, 1999.

LAMAS DELGADO, Eduardo. "Astro que reverbera la majestad del Monarca Sol: el mecenazgo de don Luis de Haro y del marqués de Heliche en la corte de Felipe

IV de España. Fiestas, pinturas y espacios de recreo,” en: *El rey festivo: palacios, jardines, mares y ríos como escenarios cortesanos (siglos XVI-XIX)* / coord. por Inmaculada Rodríguez Moya, 2019, págs. 95-134.

SALA VALLDAURA, Josep María. “El teatro entre el primer y el segundo siglo XVIII”, en: *La luz de la razón: literatura y cultura del siglo XVIII: a la memoria de Ernest Lluch* / coord. por Aurora Egido, José Enrique Laplana Gil, Barcelona, 2010.

LARRABE, José Luis. “La reforma parroquial del Concilio de Trento”, en: *Scriptorium victoriense*, Vol. 17, nº 1, 1970, págs. 94-111.

LAZARD, Madeleine. *Le Théâtre en France au XVI siècle*, Paris, PUF, 1980.

LARA GARRIDO, José. “El jardín y la imaginación espacial en el teatro barroco español”, en: *Jardines y paisajes en el arte y en la historia*, Carmen Añón Feliú, (Coord.) Madrid, Universidad Complutense, 1995, págs. 109-156.

LARA MARTÍNEZ, María. *Procesos de secularización en el siglo XVII y su culminación en el pensamiento ilustrado*. Tesis doctoral dirigida por Gerardo López Sastre (dir. tes.) Universidad de Castilla-La Mancha (2010).

LAZARD, Madeleine. *Le Théâtre en France au XVI siècle*, Paris, PUF, 1980. ---
ROSSIAUD, Jacques. *La prostituzione nel Medioevo*, Roma-Bari. Laterza, 1985.

LE JUMEL DE BARNEVILLE AULNOY, Marie Catherine. *Relación del viaje de España*, Miguel Ángel Vega Cernuda; Rosa Pilar Blanco (trad.) Cátedra, Madrid, 2000.

LEÓN FLORIDO, Francisco. “Entre Medioevo y Renacimiento: El protohumanismo de los moderní,” en: *Relectiones : revista interdisciplinar de filosofía y humanidades*, nº. 5, 2018 (Ejemplar dedicado a: *Reforma universitaria y Humanismo en el Renacimiento español: Vitoria y Cisneros*), págs. 149-159.

LEÓN VEGAS, Milagros. “Abstinencia sexual en tiempo de Cuaresma: la prostitución en Antequera a comienzos del siglo XVII,” en: *Baética: Estudios de arte, geografía e historia*, nº 26, 2004, págs. 321-340.

LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, María Victoria. “Mujer, poder y apariencia o las vicisitudes de una regencia,” en: *Studia historica. Historia moderna*, nº 19, 1998, págs. 49-66.

LÓPEZ MARTÍNEZ, Nicolás. “Teología de controversia sobre judíos y judaizantes españoles del siglo XV: ambientación y principales escritos,” en: *Anuario de historia de la Iglesia*, nº. 1, 1992, págs. 39-70.

LÓPEZ TERRADA, María Luz. *El Hospital General de Valencia en el siglo XVI (1513-1600)* Universitat de València, Servicio de Publicaciones, Valencia, 1987. _____. “Los recursos y la asistencia sanitaria,” en: *Ciudad y Reino: claves del siglo de oro valenciano* / coord. por Rafael Narbona Vizcaíno, 2015, págs. 216-218.

LLANOS LÓPEZ, Rosana. ____ “Espacios del placer y espacios de la realidad en tres comedias de capa y espada de Calderón de la Barca”, en: *Calderón: protagonista eminente del barroco europeo*. Theo Reichenberger, Kurt Reichenberger, (Coords.) Vol. 1, Kassel (Alemania), Edition Reichenberger, 2000, págs. 295-317. ____ *Historia de la teoría de la comedia*, Madrid, Arco Libros, Madrid, 2007. “La comicidad en Calderón: de la risa a la euforia”, en: *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre 2000, Vol.1*. Ignacio Arellano Ayuso (Dir.), Kassel (Alemania) Edition Reichenberger, 2002, págs. 1047-1064. ____ “La comedia española como proceso de inversión,” en: *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de Julio de 2001*. Isaiás Lerner, Roberto Nival, Alejandro Alonso, (Coords.) Vol. 2, 2004 (Literatura española, siglos XVI y XVII), New York, (USA) Juan de la Cuesta, 2004, págs. 345-354. ____ “Humor inofensivo / humor tendencioso: los géneros de la (son)risa”, en: *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*. Francisco Domínguez Matito, María Luisa Lobato, (Coords.) Vol. 2, 2004, págs. 1165-1176. ____ “La preceptiva cómica áurea desde la psicocrítica contemporánea”, en: *Actas del Congreso ‘El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio’*. Carlos Mata Induráin, Miguel Zugasti, (Coords.) Pamplona, Universidad de Navarra, Ediciones Universidad de Navarra. EUNSA Vol. 2, 2005, págs. 1025-1036. ____ “Sobre el género de la Comedia de Santos”, en: *Homenaje a Henri Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Marc Vitse, (Coord.) Madrid, Iberoamericana, 2006, págs. 809-826. ____ “La aportación de Pinciano a la teoría de la comedia”, en: *El Siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse*. Odette Gorsse, Frédéric Serralta, (Coords.) Toulouse, Université de Toulouse II-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail 2006, págs. 541-551.

LEÓN NAVARRO, Vicente “Las oposiciones en el *Cursus Honorum* del canónigo Juan Bautista Hermán,” en: *La catedral ilustrada: Iglesia, sociedad y cultura en la Valencia del siglo XVIII* / coord. por Emilio Callado Estela, Vol. 2, 2014, págs. 63-89.

LINAGE CONDE, Antonio. “En torno a las encuadernaciones en los monasterios”, en: *El libro como objeto de arte: actas del I Congreso Nacional sobre bibliofilia, Encuadernación Artística, Restauración y Patrimonio Bibliográfico*. Cádiz, 1999, págs. 285-302.

LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, María Victoria. “La literatura religiosa y moral como conformadora de la mentalidad femenina (1760-1860)”, en: *La mujer en la historia de España (siglos XVI-XX): actas de las II Jornadas de Investigación Interdisciplinaria* / coord. por Pilar Folguera, 1990, págs. 59-70

LOPÉZ, Fátima. “El Paseo de Gracia de Barcelona y la arquitectura del ocio en el Modernismo: orígenes de la fisonomía urbanística actual,” en: *Vestir la arquitectura: XXII Congreso Nacional de Historia del Arte* / René Jesús Payo Hernanz (ed. lit.), Elena Martín Martínez de Simón (ed. lit.), José Matesanz del Barrio (ed. lit.), María José Zaparaín Yáñez (ed. lit.), Vol. 2, 2019, págs. 1377-1382.

LÓPEZ, François. “La comedia suelta y compañía, mercadería vendible y teatro para leer,” en: *El Teatro español del siglo XVIII* / coord. por Josep María Sala Valldaura, Vol. 2, 1996, págs. 589-604.

LÓPEZ PIÑERO, José María. “Datos estadísticos en la descripción epidemiológica de la peste: Francisco Gavalda (1651)”, en: *Los orígenes en España de los estudios sobre la salud pública*. Madrid: Ministerio de Sanidad y Consumo; 1989, págs. 33-34 y 115-124. ____ “La memoria socioeconómica y estadística de Miguel Gavalda sobre la epidemia de peste en la Valencia de 1647”, en: *Clásicos valencianos de la salud pública*. Valencia, Cátedra de Eméritos de la Comunidad Valenciana, 2003, págs. 19-22; 108-110. ____ “Francisco Gavalda: adelantado en el estudio social y estadístico sobre la peste”, en: *Revista española de salud pública*, Vol. 80, nº 3, 2006, págs. 279-281.

LÓPEZ TERRADA, María Luz. *El Hospital General de Valencia en el siglo XVI (1513-1600)* València: Universitat de València, Servicio de Publicaciones, 1987. ____ “El Hospital General”, en: *Historia de la Universidad de Valencia* / coord. por Mariano Peset Reig; Pedro Ruiz Torres (pr.), Vol. 1, 1999(El Estudio general Mariano Peset Reig (aut.), págs. 249-258.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. “Manuales de crítica textual: las líneas maestras de la ecdótica española,” en: *Revista de poética medieval*, nº 2, 1998, págs. 115-154.

LLORET I ESQUERDO, Jaume. “La casa de les Comèdies d’Alacant (1616-1793)”, en: *El teatre català dels orígens al segle XVIII*, edició a cura d’ Albert Rossich, Kurt und Roswitha Reichenberger, (Eds.) Kassel, (Alemania) Edition Reichenberger, 2001, págs. 313-347.

M. ARREONDO, M. CIVIL y M. MONER, *Paratextos en la Literatura española (siglos XV-XVIII)*, Madrid, 2009.

MADROÑAL DURÁN, Abraham. “La Sátira en defensa de las comedias de Pedro Jacinto Morlá (1649), una apología de Lope y su teatro”, en: *Anuario Lope de Vega*, nº 9, 2003. ____ “Teatro breve de autores bilingües: el caso de Pedro Jacinto Morlá,” en: *Actas del Congreso "El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio"* / coord. por Carlos Mata Induráin, Miguel Zugasti Zugasti, Vol. 2, 2005, págs. 1089-1108.

MADRID NAVARRO, Mercedes. *La misoginia en Grecia*. Ediciones Cátedra. Universitat de València. Instituto de la Mujer. Colección feminismos, nº49. Madrid. 1999, pág. 256-259.

MALACARNE, Giancarlo. “La comedia en la corte bajo el signo del deleite,” en: *Teatro clásico italiano y español: Sabbioneta y los lugares del teatro* / coord. por María del Valle Ojeda Calvo, Marco Presotto, 2013, págs. 165-200.

MALDONADO ARAQUE, Francisco Javier. “La determinación clásica en la Philosophia Antigua Poetica de Alonso López Pinciano: anclaje medieval y

proyección renacentista,” en: *Myrtia: Revista de filología clásica*, nº 25, 2010, págs. 243-258.

MANZANEDO, Marcos F. (O.P.) “La delectación y sus causas”, en: *Studium: Revista cuatrimestral de filosofía y teología*, Vol. 28, nº. 2, 1988, págs. 265-295.
MARAVALL, José Antonio. *El proceso de secularización en la España de los Austrias*, Revista de Occidente, Nº 88, 1970, págs. 61-99. ____ *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Seminario y Ediciones S.A., Madrid, 1972, págs. 31-40. ____ *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Madrid, Siglo XXI editores, 1979. ____ “Interpretaciones de la crisis social del siglo XVII por los escritores de la época”, en: *Homenaje a Marcel Bataillon: seis lecciones sobre la España de los Siglos de Oro (Literatura e Historia)*. Pedro Manuel Piñero Ramírez, Rogelio Reyes Cano, (Coords.) Sevilla, Universidad de Sevilla, 1981, págs. 111-158. ____ “La cultura del Barroco: una estructura histórica”, en: *Historia y crítica de la literatura española*, Francisco Rico Manrique, (Coord.) Vol.3, Tomo 1, 1983a. *Siglos de Oro, Barroco*. Aurora Egido (Coord.), págs. 49-52. ____ “Cultura, historia y desarrollo social”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 395, 1983b, págs. 303-315. ____ “Teatro, fiesta e ideología en el barroco”, en: *Teatro y fiesta en el Barroco: España e Iberoamérica*, José María Díez Borque (coord.), Madrid, Ediciones del Serbal, 1986, págs. 71-97. ____ “Teatro y literatura en la sociedad barroca”, José Antonio Maravall, y Francisco Abad Nebot. Barcelona: Editorial Crítica, 1990.

MARTIAL, Isabela. “Introducción al problema de la ironía en las obras del ‘ciclo de senectute’ de Lope de Vega,” en: *Campus stellae: haciendo camino en la investigación literaria* / coord. por Dolores Fernández López, Mónica Domínguez Pérez, Fernando Rodríguez-Gallego López, Vol. 1, 2006

MARINO, Giuseppe. “Del peligro de oír comedias lascivas y asistir a bailes y danzas. Un manuscrito inédito y anónimo sobre las controversias teatrales en España (siglo XVII),” en: *Bulletin of Hispanic studies*. Liverpool. England. 2002, Vol. 92, nº. 7, 2015, págs. 775-790.

McKENDRICK, Melveena. *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the "Mujer Varonil."* Cambridge: Cambridge University Press, 1974. ____ *El teatro en España (1490-1700)* José J. de Olañeta, Editor. Palma de Mallorca, 1994. ____ *La venera de Isabel Crespo: resonancias de un objeto material*, en: *Calderón, protagonista eminente del barroco*. Kurt & Theo Reichenberger (ed.) Kassel, 2000, págs. 319-335.

McKENZIE. D.F. *Bibliography and the sociology of texts*, Londres, The British Library, 1986, p. 4: “The discipline that studies texts as recorded forms and the processes of their transmission, including their production and reception”. [Trad. esp.: *Bibliografía y sociología de los textos*, Madrid, Akal, 2005, p. 30].

MARTI GRAJALES, Francisco. *Estudio histórico-crítico de los poetas valencianos de los siglos XVI, XVII y XVIII / por José M^a Puig Torralva y Francisco Martí Grajales*, Valencia, Imp. de la viuda de Ayoldi, 1883. ____ *Cancionero de la Academia de los Nocturnos de Valencia / extractada de sus actas por Francisco Martí Grajales*, Valencia, Imprenta de Francisco Vives y Mora, 1905-1912. ____ *Ensayo de un diccionario biográfico de los poetas que*

florecieron en el Reino de Valencia hasta el año 1700. Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1927. ____ *Ensayo de una bibliografía valenciana del siglo XVIII: descripción de las obras impresas en Valencia en dicha época, con un apéndice de documentos inéditos referentes a autores y tipógrafos*; prólogo de Ricard Blasco, València, Diputació de València, 1987. ____ *Fiestas nupciales que la ciudad de Valencia hizo al casamiento de Felipe III / por Gaspar Aguilar; publicadas nuevamente, Francisco Carreres Vallo; precedidas de un estudio biográfico y bibliográfico por Francisco Martí Grajales*, Valencia, [s.n.], 1910.

MARTÍN BENITO, José Ignacio. “El *cursus honorum* de Enrique Pimentel (1574-1653), obispo de Valladolid y Cuenca”, en: *Brigecio: revista de estudios de Benavente y sus tierras*, nº 27, 2017, págs. 59-82.

MARTÍN CONTRERAS, José Carlos. *Arte y teatro en las relaciones sociales del siglo XVII español*. Multidisciplinary views on popular culture: [Archivo de ordenador] proceedings of the 5th International SELICUP Conference = Visiones multidisciplinares sobre la cultura popular: actas del 5º Congreso Internacional de SELICUP / coord. por Eduardo de Gregorio Godeo, María del Mar Ramón Torrijos, 2014, págs. 77-94.

MARTÍN VEGA, Arturo. *La obra literaria de Andrés Dávila y Heredia*. (tesis Doctoral). Antonio Prieto Martín (Dir.) Facultad de Filología, Departamento Literatura Española. Universidad Complutense. Madrid. 1988. ____ “La polémica de 1682 acerca de la licitud del teatro en España: orientación bibliográfica”, en: *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, nº 17, 1993, págs. 125-134.

MARTINEZ BONANAD, David. “Costumbres, usos y representaciones del luto durante el gobierno de la Casa de Austria. El caso de las estancias reales durante la viudedad de Mariana de Austria,” en: *Vestir la arquitectura: XXII Congreso Nacional de Historia del Arte / René Jesús Payo Hernanz (ed. lit.), Elena Martín Martínez de Simón (ed. lit.), José Matesanz del Barrio (ed. lit.), María José Zaparaín Yáñez (ed. lit.)*, Vol. 1, 2019, págs. 931-935.

MARTÍNEZ DE LAGOS FERNÁNDEZ, Eukene. “La femme aux serpents. Evolución iconográfica de la representación de la lujuria en el Occidente europeo medieval,” en: *Clío & Crimen: Revista del Centro de Historia del Crimen de Durango*, nº 7, 2010 (Ejemplar dedicado a: *Pecado-Crimen y Penitencia-Castigo en la Edad Media a través de la literatura y el arte*, pág. 141.

MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo. “La Casa de Farsas del Hospital de Nuestra Señora de Gracia en Zaragoza (1590-1778): de corral de comedias a teatro a la italiana,” en *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, nº 12, 1996-1997, págs. 193-216. ____ . “La casa de farsas del Hospital de Nuestra Señora de Gracia en Zaragoza (1590-1778). De corral de comedias a teatro a la italiana,” en: *Artigrama*, nº 12 1996-1997, págs. 193-215. ARCHIVO MUNICIPAL DE ZARAGOZA. AMZ, 1588-1737, Caja 7758, Expediente II- n.º 1, (sin foliar).

MARTÍNEZ MORO, Juan. La ilustración como categoría: *Una teoría unificada sobre arte y conocimiento*. Ediciones Trea, S.L.

MARTÍNEZ QUEVEDO, L.F. "El teatro escolar de los jesuitas: una revisión bibliográfica," en: *Florentia iliberritana: Revista de estudios de antigüedad clásica*, nº 25, 2014, págs. 96-113.

MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan. "Trento: encrucijada de reformas." *Studia philologica valentina*, nº 10, 2007, págs. 2001-239.

MARTÍN-RETORTILLO BAQUER, Lorenzo. "Cuius regio, eius religió," en: *Miscelánea de estudios en homenaje a Guillermo Fatás Cabeza / coord. por María Victoria Escribano Paño, Antonio Duplá Ansuátegui, Laura Sancho Rocher, María Angustias Villacampa Rubio*, 2014, págs. 519-528.

MARTÍN VEGA, Arturo. "La polémica de 1682 acerca de la licitud del teatro en España: orientación bibliográfica," en *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, nº 17, 1993, pág. 127.

MAS I USÓ, Pascual. *La práctica escénica del Barroco tardío: Alejandro Arboreda*. València: IVEI-Alfons el Magnànim, 1987. ____ *Justas, Academias y Convocatorias Literarias en la Valencia Barroca (1591-1705). Teoría y práctica de una convención* [Tesis Doctoral]. Universidad de Valencia, 1992. *Justas, Academias y Convocatorias Literarias en la Valencia Barroca (1591-1705). Teoría y práctica*. Valencia, Universitat de València, 1993a. ____ *De las Academias a la Enciclopedia* [et alii]. València: IVEI-Alfons el Magnànim, 1993b. ____ *José Ortí y Moles: "Academia a las Señoras (1698)"*. Kassel (Alemania) Reichenberger, 1994. ____ *Academias y Justas literarias en la Valencia Barroca*. Kassel, Edition Reichenberger, 1996. ____ *Antonio Folch de Cardona: "Lo mejor es lo mejor"* [amb Xavier Vellón]. Kassel: Reichenberger, 1998. ____ *La famosa representación de la Asunción de nuestra Señora a los cielos* [et alii]. Castellón, Diputació de Castelló, 1999. ____ *Academias valencianas del barroco: Descripción y diccionario de poetas*. Kassel (Alemania) Reichenberger, 1999. ____ *Académies et sociétés savantes en Europe (1650-1800)* [et alii]. Paris: Honoré Champion, 2000.

MATA INDURAIN, Carlos. *Vida y obra de Lope de Vega*, Madrid, Homo Legens, Madrid, 2011.

MATEOS ROYO, José Antonio. "Instituciones representativas y reformas fiscales: cortes y servicios reales en la Corona de Aragón (1510-1604)," en: *Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante*, n.º 36 (2018), págs. 10-43.

MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús. ____ "Teatro e Iglesia: las Constituciones Sinodales, documentos para la reconstrucción del teatro religioso en la Edad Media y el Renacimiento", en: *Archivum*, 48-49, 1998-1999, págs. 271-332. ____ "Teatro e Iglesia en el siglo XVI: de la reforma católica a la contrarreforma del Concilio de Trento", en *Criticón*, nº 94-95, 2003, págs. 49-67 ____ "Teatro escolar latino-castellano en el siglo XVI," en: *Historia del teatro español*, Javier Huerta Calvo, (dir.) Madrid, Gredos, 2003, 2 vols., vol. I, págs. 581-608. ____ "El

teatro hagiográfico en el Siglo de Oro español: aproximación a una encuesta bibliográfica”, en: *Memoria Ecclesiae*, nº 21, 2004, págs. 721-802. ____ “El santo como modelo en el teatro jesuítico del Siglo de Oro”, en: *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro, II. El sabio y el santo*, Ignacio Arellano y Marc Vitse, (Coords.) Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2005. ____ “Teatro e Iglesia en el siglo XVI: de la reforma católica la contrarreforma del Concilio de Trento.” *Criticón*, nº 94-95, 2005. (Ejemplar dedicado a: *Teatro religioso en la España del siglo XVI*, págs. 49-67.

MEUNIER, Jean-François et Zoé SCHWEITZER. *Le paratexte théâtral face à l'auctoritas : entre soumission et subversion. Regards croisés en Itali et Zoé Schweitzer e, France et Espagne aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Textes édités par Sandrine Blondet et Marc Vuillermoz. Éditions de l'université de Savoie Mont Blanc. Chambéry, 2016.

MÉRIMÉE, Henri. *Espectáculos y comediantes en Valencia (1580-1630)* Institució Alfons el Magnànim (Diputació Provincial de València). Colecció Estudis Universitaris, nº96. València, 2004, pág. 142. Vicenta Esquerdo Sivera (Trad.) Título original de la edición francesa: *Spectacles et Comédiens à Valencia (1580-1630)* Toulouse, 1913. ____ *Spectacles et comédies à Valencia (1580-1630)*, Toulouse, (Francia) 1913. ____ *L'Art dramatique a Valencia depuis les origines jusqu'au commencement du XVIIIe siècle*, Toulouse, Bibliothèque méridionale Impr. et Librairie E. Privat, 1913. ____ *El arte dramático en Valencia*, Diputació Provincial de Valencia, Valencia, Institució Alfons el Magnànim (2 vols.) 1985.

MERINO QUIJANO, GASPAR. *Los bailes dramáticos del siglo XVII*, (tesis Doctoral) José Fradejas Lebrero (Dir.) Madrid, Universidad Complutense, 1982.

MESTRE MARÍN, Rafael. “Calderón de la Barca-Baccio del Bianco: un binomio escénico”, en: *Revista de historia moderna: Anales de la Universidad de Alicante*, nº 11, 1992 (Ejemplar dedicado a: *Aspectos de la vida cotidiana en la España Moderna (II)*), págs. 239-250.

MESTRE SANCHIS, Antonio. “La espiritualidad del Siglo de Oro en los ilustrados españoles”, en: *II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo: (ponencias y comunicaciones)*. Vol. 2, 1983, págs. 363-407. ____ “La Inquisición en la España borbónica, el declive del Santo Oficio (1700-1808): los hechos y las actividades inquisitoriales”, en: *Inquisición y corrientes ilustradas. Historia de la Inquisición en España y América/* Bartolomé Escandell Bonet (dir.), Joaquín Pérez Villanueva (dir.), Vol. 1, 1984 (*El conocimiento científico y el proceso histórico de la Institución (1478-1834)*), págs. 1247-1264. ____ *Correspondencia entre Voltaire y Mayans sobre Teatro*, (Edición Conmemorativa del día Mundial del Teatro, 27 de Marzo de 1998), Valencia, Diputación de Valencia, 1998.

MOFFAT, Margaret M. *La controverse sur la moralité du théâtre après la lettre s D'Alembert de J.-J. Rousseau. Thèse pour le doctorat de l'Université. Présentée à la Faculté de Lettres de l'Université de Paris*. E. de Boccard, Editeur. Paris, 1930. ____ *Rousseau et la querelle du théâtre au XVIIIe siècle*, Genève: Slatkine Reprints, 1970.

MOIR, D. *The Classical Tradition in Spanish Dramatic Theory and Practice in the Seventeenth Century*, En: *Classical Drama and its Influence. Studies in honour A. Kitto*, London, Methuen, 1965, págs. 191-228.

MOLINA MOLINA, Ángel Luis. "Del mal necesario a la prohibición del burdel: La prostitución en Murcia (siglos XV-XVII)" en: *Contrastes: Revista de historia moderna*, nº 11, 1998-2000, págs. 111-126.

MOLL, Jaime. "El impresor, el editor y el librero. Historia de la edición y de la lectura en España. 1475-1914", en: *Historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914*, Víctor Infantes, François López, Jean-François Botrel (Eds.), Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003.

MONCUNILL BERNET, Ramón. "Los pecados capitales en los autos sacramentales de Calderón", en *Theatralia: revista de poética del teatro*, nº. 17, 2015 (Ejemplar dedicado a: *Los siete "pecados" capitales en el teatro*), págs. 65-79.

MONZÓ NEBOT, Esther "Reeducación y desculturación a través de géneros en traducción jurídica, económica y administrativa", en: *El género textual y la traducción. Reflexiones teóricas y aplicaciones pedagógicas*. I. García Izquierdo (ed.). Bern, (Switzerland) 2005, Ed. Peter Lang, pág. 70.

MONARES RUIZ, Andrés. "Calvinismo, ilustración y Ciencias Sociales: Providencia absoluta, negación del libre albedrío y leyes de la conducta," en *Persona y sociedad*, Vol. 17, Nº. 1, 2003, págs. 285-298.

MORABITO, María Teresa y TOBAR ANGULO, María Luisa. "Los siete pecados capitales en las comedias mitológicas de Calderón," en *Theatralia: revista de poética del teatro*, nº. 17, 2015 (Ejemplar dedicado a: *Los siete "pecados" capitales en el teatro*), págs. 137-168.

MORANT DEUSA, Isabel, y BOLUFER PERUGA, Mónica. *Amor, matrimonio y familia. La construcción histórica de la familia moderna*. Editorial Síntesis. Madrid. 1998, pág. 19

MORGADO GARCÍA, Arturo Jesús. *Pecado y confesión en la España Moderna: Los manuales de confesores*, Trocadero: Revista de Historia Moderna y contemporánea, 1996-1997, nº 8 y 9, pág. 123.

MORGAN, Fidelis. *The female Wits: Women Play rights of the Restoration*. Londres, Virago, 1981.

MOUYEN, Jean. "El teatro en la Olivera de Valencia en 1678-1682: tentativa de definición sociológica de su público", en: *le Colloque sur les pays de la Couronne d'Aragon, Pau (Francia)* Université de Pau, 1979 _____ "El corral de la Olivera de Valencia y su público en la mitad del siglo XVII", en: *Comedias y comediantes. Estudio sobre el teatro clásico español*, Universidad de Valencia. Valencia, 1989. _____ "El corral de la Olivera de Valencia y su público en la segunda mitad del siglo XVII", en: *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español: actas del congreso internacional sobre teatro y prácticas escénicas en*

los siglos XVI y XVII, organizado por el Departamento de Filología Española, Teresa Ferrer, Manuel Diago Moncholí. (Coords.) Valencia, Universidad de Valencia, 1991, págs. 407-432. _____ “Un témoignage valencien de la controverse éthique sur la licéité du théâtre: la Sátira en defensa de las Comedias, de Mosén Pedro Jacinto Morlà”, en: *Bulletin Hispanique*, Tome 96, n° 2, 1994, págs.301-334.

MUGURUZA ROCA, María Isabel. “Género y sexo en los confesionales de la contrarreforma. Los pecados de las mujeres en el *Manual de confesiones y penitentes de Martín de Azpilcueta*,” en: *Estudios humanísticos. Filología*, n° 33, 2011.

MUÑOZ NÚÑEZ, María Dolores. “De una visión monosémica a una visión polisémica en la semántica de prototipos”, en: *Estudios de lingüística: E.L.U.A.*, n° 10, 1994-1995, pág. 250: _____ *La polisemia léxica: propuesta de delimitación e identificación funcional de los significados de sustantivos polisémicos*. Cádiz, Universidad de Cádiz, Secretariado de Publicaciones, 1996.

NARBONA, Rafael; MUÑOZ, Rosa; CRUSELLES, Enrique (1988). «Las instituciones». Manuel Cerdá (dir.), ed. *Historia del pueblo valenciano*. Valencia: Levante.

NAVARRO DURÁN, Rosa. —“De Diana a Palas Atenea: La mujer y el poder en una comedia de Lope de Vega”, en: *Vivir al margen. Mujer poder e institución literaria*. María Pilar Celma Valero, Mercedes Rodríguez Pequeño. (eds.) 2009. _____ *Caballeros que no lo son y damas que no lo parecen: entra Lope pisando fuerte*, en: *La desvergüenza en la comedia española. XXXIV Jornadas de Teatro Clásico*. Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (eds.), 2013. — *Disciplinas, saberes y prácticas: filosofía natural, matemáticas y astronomía en la sociedad española de la época moderna*. Publicaciones de la Universidad de Valencia, Valencia, 2014.

NAVAS RUIZ, Ricardo. “Los Corrales y la comedia del Sigo de Oro,” en: *Boletín AEPE*, n° 38 y 39.

NEGREDO DEL CERRO, Fernando. “Clientelas y estrategias eclesiásticas en palacio. La Capilla Real como plataforma de ascenso social en el Barroco”, en: *Iglesia, poder y fortuna: clero y movilidad social en la España Moderna* / coord. por Enrique Soria Mesa Árbol académico, Antonio José Díaz Rodríguez. Árbol académico, 2012, págs. 7-27.

NEWELS, M., *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, London, Tamesis Books, 1974.

NICHOLSON, Eric A. “El teatro, imágenes de ella”, en: *Historia de las mujeres en Occidente*. Georges Duby Michelle Perrot (Dirs.), Vol. 3, 1992 (*Del Renacimiento a la Edad Moderna* / Natalie Zemon Davis Arlette Farge (Dirs.), págs. 311-334. _____ “El teatro: imágenes de ella,” en: *Historia de las mujeres*. Georges Duby y Michelle Perrot (Dir.) Vol. 3 *Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Arlette Farge y Natalie Zemon Davies, Taurus minor. Santillana de ediciones, Madrid. 2000, pág. 320.

NICOLE, Pierre. *Traité de la comédie*, Lieja 1667. Edition contemporaine de Chiara Mainardi, 2014. Université Paris-Sorbonne, Labex Obvil., 2014.

NIETO ALCAIDE, Víctor. “La aparición del libro como objeto artístico: las encuadernaciones ricas”, en: *Encuadernación de arte: Revista de la Asociación para el Fomento de la Encuadernación*, nº 1, 1993, págs. 7-12._____ “Felipe II y la imagen del libro: las encuadernaciones y la biblioteca del Escorial.” En : *Reales sitios: Revista de Patrimonio Nacional*, nº 135, 1998 (Ejemplar dedicado a: *IV Centenario de Felipe II: la imagen y el Rey*), págs. 46-55._____ “La encuadernación, lenguaje artístico”, en *Grandes encuadernaciones en las bibliotecas reales; siglos XV-XXI*. Coord. Por María Luisa López-Vidriero, 2012, págs. 17-54.

NODAR ALONSO, Francisco. “El concepto platónico de transtextualidad escénica”. *Teatro: revista de estudios teatrales*, nº 5, 1994 (Ejemplar dedicado a: *La enseñanza del teatro en la universidad*), págs. 165-178.

NOGALES ESPERT, Amparo. *La sanidad municipal en la Valencia foral moderna 1479-1707*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1997.

NORTON, Frederick John. *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal (1501-1520)*, Cambridge (Inglaterra), Cambridge University Press, 1978, págs. 152-153._____

O’CONNOR, Thomas Austin. *Love in the “corral”. Conjugal spirituality and anti-theatrical polemic in early modern Spain*. New York (USA), Peter Lang, 2000.

OEHRLEIN, Josef. *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Editorial Castalia, 1993.

OLIVÁN SANTALIESTRA, Laura. “Gobierno, género y legitimidad en las regencias de Isabel de Borbón y Mariana de Austria”, en: *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, nº 31, 2014 (Ejemplar dedicado a: *Las reinas y la legitimidad de la monarquía en España, siglos XVII-XX*), págs. 21-48.

OLLAQUINDIA AGUIRRE, Ricardo. “El juego de pelota en el Tesoro de Covarrubias,” en: *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, año nº 24, nº 60, 1992, págs. 289-294.

ORREGO GONZÁLEZ, Francisco. *La administración de la conciencia: cultura escrita, confesión e ilustración en el mundo católico hispano a fines del Antiguo Régimen*. Tesis doctoral dirigida por Enrique Martínez Ruiz (dir. tes.). Universidad Complutense de Madrid (2014).

PARAIN, Brice. (Dir.) *La filosofía medieval en Occidente. Historia de la Filosofía*. Siglo XXI de España editores. Madrid, 1974, pág. 39. Primera edición en francés : *Histoire de la Philosophie I. Encyclopédie de la Pléiade*. Editions Gallimard. Paris, 1969.

PARDO TOMÁS, José. *Ciencia europea y censura inquisitorial española (1559-1707)*, Universitat de València, 1987. ____ *Ciencia y censura: la Inquisición española y los libros científicos en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991. ____ “Palabra de hereje: ciencia y ortodoxia religiosa en controversias médicas cortesanas (1665-1724)”, en: *Las Españas que (no) pudieron ser: herejías, exilios y otras conciencias (s. XVI-XX)*. Manuel Peña Díaz, (Coord.) Huelva, Universidad de Huelva, 2009, págs. 75-92.

PARKER, Geoffrey. Guerra, clima y catástrofe: *una reconsideración de la crisis general del siglo XVII y de la decadencia de España*. Compostella aurea [Recurso electrónico]: actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO), Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008 / coord. por Antonio Azaustre Galiana, Santiago Fernández Mosquera, 2008.

PASSOLA TEJEDOR, Antoni. “Insaculación, monarquía y élites urbanas,” en: *El poder real de la Corona de Aragón: (siglos XIV-XVI)*, Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Jaca (Huesca) 1993. Gobierno de Aragón, Zaragoza, 1996, Vol. 2, págs. 291-310.

PAZ Y MELIÀ, Antonio. *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1934.

PECES-BARBA MARTÍNEZ, Gregorio. “El Edicto de Nantes”, en: *Historia de los derechos fundamentales* / coord. por Francisco Javier Ansuátegui Roig, José Manuel Rodríguez Uribe, Gregorio Peces-Barba Martínez, Eusebio Fernández García, Vol. 1, 1998, págs. 685-712.

PEARSON, Jacqueline. *The Prostituted Muse: images of Women and Women Dramatists, 1603-1660*, Oxford, (Inglaterra) Oxford University Press, 1988.

PEDRAZA MARTÍNEZ, Pilar. “Breves notas sobre la cultura emblemática barroca”, en: *Saitabi: Revista de la Facultad de Geografía i Historia*, n.º. 28, 1978, págs. 181-192. ____ *Barroco efímero en Valencia*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1982. ____ “El Silencio: algunas repercusiones de la emblemática renacentista en la cultura política del Barroco”, en: *Filosofía y ciencia en el Renacimiento: actas del Simposio celebrado en Santiago de Compostela, del 31 de octubre al 2 de noviembre de 1985*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1988, págs. 329-338.

PEDRAZA RODRÍGUEZ, Amanda. “La nueva poesía en tela de juicio: apuntes sobre el debate literario en torno a la obra de Luis de Góngora,” en: *Literatura: teoría, historia y crítica*, Vol. 17, n.º 1, 2015, págs. 13-48.

PÉLADAN, Aurélie. « La virtud de eutrapelia en Gracias de la gracia del Padre Boneta », en: *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, Françoise Cazal. Claude Chauchadis, Carine Herzig. (Eds.), Toulouse, (Francia), Université de Toulouse-Le Mirail Meridiennes 2005.

PÉREZ DE GIUFFRÉ, Martha. “El aspecto estético en el teatro jesuítico guaraní,” en: *Signos Universitarios: Revista de la Universidad del Salvador*, n.º. 19, 1991 (*Ejemplar dedicado a: Número Especial 35º Aniversario-Miscelánea I*), págs. 13-32.

PÉREZ GARCÍA, Pablo. "Municipalización hospitalaria y reforma de la beneficencia", en: *De subventionem pauperum: una nota valenciana al programa vivesiano sobre la organización de la asistencia pública*, en *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, nº Extra 1, 1996 (Ejemplar dedicado a: *Homenatge a la Dra. Milagro Gil-Mascarell*), págs. 115-140. _____ "La criminalización de la sexualidad en la España Moderna", en: *Furor et rabies: violencia, conflicto y marginación en la Edad Moderna*, José Ignacio Fortea Pérez, Juan Eloy Gelabert González, Tomás Antonio Mantecón (Coords.) 2002, págs. 355-402.

PÉREZ PUCHAL, Pedro. *Geografia de la població valenciana*, València, L'Estel, 1978.

PETRUCCI, Armando. *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Turín, Einaudi, 1986, pp. XVIII-XXV.

PFANDL, Ludwig. *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII*. Editorial Araluce, 1929, Barcelona. _____ *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*. Sucesores de Juan Gili, Barcelona, 1933.

PINO, Rosa María. "Apuntes sobre una función preceptiva en las loas," en: *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana: Loas completas de Bances Candamo: estudios y ediciones críticas* / coord. por Ignacio Arellano, Kurt Spang, Carmen Pinillos Salvador, 1994, págs. 81-101.

PONS ALÓS, V., y MUÑOZ FELIU, M. C. (2006). "La Nova Noblesa Valenciana. L'exemple dels Vich," en: *L'Ambaixador Vich. L'Home i el seu temps*. E. Callado Estela, J. Gavara Prior, M. C. Muñoz Feliu, V. Pons Alós, y P. Valor Moncho, págs. 43-74. Valencia: Generalitat Valenciana.

PONS FUSTER, Francisco. *Místicos, beatas y alumbrados. Ribera y la espiritualidad valenciana del s. XVII*. Valencia, Diputació Provincial de València, Institució Alfons el Magnànim, 1991.

PORRES MARIJUÁN; María Rosario. "Insaculación, régimen municipal urbano y control regio en la monarquía de los Austrias: (representación efectiva y mitificación del método electivo en los territorios forales)" en: *El poder en Europa y América: mitos, tópicos y realidades* / coord. por Ernesto García Fernández Árbol académico, 2001, págs. 169-234.

PORTUGAL BUENO, María del Carmen. *El obispo a lomos de una mula: El ceremonial de la entrada episcopal de la Diócesis de Orihuela-Alicante*. Edición de M.C. Portugal, Orihuela (Alicante) 2015.

POMARA SEVERINO, Bruno. "Violencias en el Mediterráneo católico (ss. XVI-XVII)" en: *Estudis: Revista de historia moderna*, nº 41, Valencia, 2015, págs. 131-15.

POPPENBERG, Gerhard. "La licitud del teatro: los argumentos del debate y el argumento del drama a partir de Lo fingido verdadero de Lope de Vega", en:

Teatro español del Siglo de Oro: teoría y práctica, Christoph Strosetzki, (coord.) Vervuert Verlagsgesellschaft, 1998, págs. 283-304. ____ “Religión y política en algunos autos sacramentales de Calderón”, en: *Calderón: protagonista eminente del barroco europeo*. Theo Reichenberger, Kurt Reichenberger, Vol. 1, (Coords.) Kassel (Alemania) Edition Reichenberger, 2000, págs. 87-116.

PROFETI, Maria Grazia. “Estudio biográfico y psicocrítico: literatura y estudio biográfico”, en: *Psicocrítica, Métodos de estudio de la obra literaria*, José María Díez Borque (Coord.) Madrid, Taurus, 1985, págs. 313-354. ____ *La vil quimera de este monstruo cómico. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro.*, Kassel, (Alemania) Edition Reichenberger, 1992, 360 págs. ____ “La danza y las relaciones sociales en la España del siglo XVII”, en: *Salina: revista de lletres*, n.º 8, 1994, págs. 37-41. “Comedias representadas / textos literarios: los problemas ecdóticos”, en: *Teatro, historia y sociedad: Seminario Internacional sobre el teatro del Siglo de Oro Español*, Murcia, octubre 1994 María del Carmen Hernández Valcárcel, (Coord.) Murcia, Universidad de Murcia, 1996, págs. 205-216- ____ “La magia en los siglos de oro: Signos antropológicos y signos literarios”, en: *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, n.º 7-8, 1996-1997, págs. 321-328. ____ “Desnudos femeninos y comedia”, en: *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica: actas del II coloquio del Aula-Biblioteca "Mira de Amescua"*, celebrado en Granada-Úbeda del 7 al 9 marzo de 1997 y cuatro estudios clásicos sobre el tema, Roberto Castilla Pérez, Juan Antonio Martínez Berbel, (Coords.) Granada, Universidad de Granada, 1998, págs. 493-504. ____ “Rimas bíblico-simbólicas: burla, transgresión y moda”, en: *El siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse*, Odette Gorsse, Frédéric Serralta (Coords.) Toulouse, (Francia) Université de Toulouse-Le Mirail, 2006, págs. 793 805. ____ “La comedia de santos entre encargos, teatro comercial, texto literario”, en: *La comedia de santos: coloquio internacional*, Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006: actas publicadas con la participación de la Casa de Velázquez, Felipe Blas Pedraza Jiménez, Almudena García González, (Coords.) Almagro, Casa de Velázquez-Festival de Almagro, 2008, págs. 233-254. ____ “Calderón y la razón de Estado. Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época”, en: *XIV Coloquio Anglo-germano sobre Calderón*, Manfred Tietz, Gero Arnscheidt, (Coords.) Heidelberg (Alemania) 2008, págs. 423-440.

QUEIPO DE LLANO, José y ALCALÁ-ZAMORA “La literatura y el teatro como fuentes de la historia”, en: *La reflexión política en el itinerario del teatro calderoniano. Discurso leído en el acto de su recepción pública*. Real Academia de la Historia, Madrid, 1989.

QUINTANA ORIVE, Elena. “Sobre la condición jurídica de los actores en el derecho romano,” en: *Revue internationale des droits de l'antiquité*, n.º 50, 2003, págs. 301-316.

RAMÓN GRAELLS, Antoni. “Els inventors del teatre a la italiana”, en: *3ZU: revista d'arquitectura*, n.º. 4, 1995.

RAMOS VÁZQUEZ, Isabel. *De meretricia turpidine: una visión jurídica de la prostitución en la Edad Moderna castellana*. Universidad de Málaga (UMA), Málaga, 2005.

RAGEL SÁNCHEZ, Luis Felipe. "La propiedad intelectual como propiedad temporal", en: *La duración de la propiedad intelectual y las obras en dominio público* / coord. por Luis Felipe Ragel Sánchez, Carlos Rogel Vide, 2005, págs. 17-32.

RAMÍREZ VILLA, Osdiel Rogel.TENREIRO CHONG, Ailyn. "Las costuras de libros y su conservación en la época actual." *Bibliotecas. Anales de Investigación*, nº 10, 2014, págs. 214-223.

RAMOS FERNÁNDEZ, Eugenia. "Comedia, economía productiva y economía moral en los textos de la controversia teatral", en: *Edad de oro cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro* / Anthony J. Close (ed. lit.), Sandra María Fernández Vales (col.), 2006, págs. 515-520. La cita en pág. 516. ____ "Condena y absolución a la comedia barroca. El caso del Padre Pedro Fomperosa y Quintana", en: *Miscelánea Comillas*. Vol. 67, núm. 131, 2009.

RAMOS TOLEDANO, Joan. "The juridical construction of intellectual property: from privilege to property", en: *Teknokultura*, nº. 2, 2017 (Ejemplar dedicado a: *Comunicación, innovación y cambio social en la Red*), págs. 383-396. ____ "La represión de la prostitución en la Castilla del siglo XVII", en: *Historia. Instituciones. Documentos*, nº 32, 2005, págs. 263-286.

ROCA BAREA, María Elvira. "Teatro y predicación: la predicación como espectáculo en el bajo medievo y el Renacimiento", en: *En torno al teatro del Siglo de Oro: actas de las jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, José Juan Berbel Rodríguez, (coord.) Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1996.

ROMERO MATEO, Mari Cruz, y BURDIEL, Isabel. "Historia y lenguaje: la vuelta al relato dos décadas después," en: *Hispania: Revista española de historia*, Vol. 56, nº 192, 1996, págs. 333-346.

ROVIRA REICH, Ricardo. "La peculiar relación de Baltasar Gracián con la censura jesuítica", en: *Censura y libros en la Edad Moderna* / coord. por Javier Vergara Ciordia, Alicia Sala Villaverde, Editorial Dykinson, 2017.

REINOSO BOLAÑOS, Arturo. (Ed.). PAPA CLEMENTE XIV. "Dominus Ac Redemptor. Breve de supresión de la Compañía de Jesús," en: *Xipe Totek: Revista trimestral del Departamento Filosofía y Humanidades ITESO*, Vol. 23, Nº. 92, 2014, págs. 320-348.

RENNERT, Hugo Albert. « The staging of Lope de Vega's comedias », en: *Revue hispanique: recueil consacré à l'étude des langues, des littératures et de l'histoire des pays castillans, catalans et portugais*, Tome 15, nº 47-48, 1906, págs. 453-485. ____ « Spanish actors and actresses between 1560 and 1680 », *Revue hispanique : recueil consacré à l'étude des langues, des littératures et de l'histoire des pays castillans, catalans et portugais*, Tome 16, nº. 50, 1907, págs. 334-538. ____ *The Spanish Stage in the time of Lope de Vega*, New York, The Hispanic Society of America, 1909. ____ *Spanish Stage in the time of Lope de Vega*, Nueva York, 1909. ____ « Bibliographic of dramatic works of Lope de

Vega Carpio based upon the catalogue of John Rutter Choley », en: *Revue hispanique: recueil consacré à l'étude des langues, des littératures et de l'histoire des pays castillans, catalans et portugais*, Tome 33, N^o. 83, 1915, págs. 1-284.

REVUELTA GONZÁLEZ, Manuel. "El proceso de secularización en España y las reacciones eclesiásticas," en: *Librepensamiento y secularización en la Europa contemporánea* / Pedro F. Álvarez Lázaro (ed. lit.), 1996, págs. 321-372. _____

REY HAZAS, Antonio. "Algunas reflexiones sobre el honor como sustituto funcional del destino en la tragicomedia barroca española," en: *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español: actas del congreso internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII, organizado por el Departamento de Filología Española de la Universitat de Filología*, / coord. por Teresa Ferrer Valls, Nel Diago, Valencia, 1991, págs. 251-262.

RIBADENEYRA, Pedro de. *Tratado de la tribulación*. Fundación Universitaria Española, Madrid.1988.

RICO GARCÍA, José Manuel. "Sin poetas hay poéticas: los tratados de preceptiva literaria y el canon en el siglo XVII," en: *El canon poético en el siglo XVII: IX Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro, (Universidad de Sevilla, 24-26 de noviembre de 2008)* Coord. por Begoña López Bueno, 2010, págs. 93-124.

RICO CALLADO, Francisco Luís. *Misiones populares en España entre el barroco y la Ilustración*. Valencia, Diputació Provincial de València, Institució Alfons el Magnànim, València, 2006. _____ *Misiones populares en España entre el barroco y la Ilustración*. Valencia, Diputación Provincial de Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2006. _____ *La práctica de la confesión en la España Moderna a través de la actividad de las órdenes religiosas*. Studia histórica: Historia Moderna, n^o34, 2012 (Ejemplar dedicado a: *Perspectivas del mundo urbano (siglos XV-XVII)*), págs., 303-330. _____ *La polémica sobre el probabilismo y los desencuentros sobre su uso en la Compañía de Jesús a través del estudio de dos autores: Pedro de Calatayud (1689-1773) y Jerónimo Dutari (1671-1717)*. Cuadernos Dieciochistas, n^o. 17, 2016 (Ejemplar dedicado a: *Arquitectura y urbanismo en la España de la segunda mitad del Siglo XVIII*), págs. 297-328.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina. *La técnica del actor español en el barroco. Hipótesis y documentos*. Madrid, Castalia, 1998. _____ "Los epígonos del teatro barroco en Valencia: la coherencia con una tradición" en: *Teatro y prácticas escénicas. II. La comedia, Londres, Támesis Books 1986*, págs. 347-375. 1998. _____ "La gran dramaturgia de un mundo abreviado", en: *Edad de oro*, Vol. 5, 1986, págs. 203-216. _____ *La técnica del actor español en el barroco. Hipótesis y documentos*. Madrid, Castalia, 1998. _____ *Pràctiques escèniques de l'edat mitjana als segles d'or*. Valencia, Universitat de València, 1999. _____ (Ed.) VEGA CARPIO, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo dirigido a la Academia de Madrid*. Clásicos Castalia, Madrid. 2011.

RODRIGUEZ CUADROS, Evangelina y SIRERA TURÓ, Josep Lluís. *Pràctiques escèniques de l'edat mitjana als segles d'or*. Valencia, Universitat de València, 1999.

RODRIGUES DA CONCEIÇÃO, Douglas. "Abraham sacrificant": o sacrificio d'Isaac, según Théodore de Bèze (1519-1605)." *Estudos de religiao*, Vol. 33, nº. 3, 2019 (Ejemplar dedicado a: *Estudos de Religião* - set.-dez.), págs. 53-71.

RODRÍGUEZ DONIS, Marcelino. "Fuentes grecolatinas en el ateísmo del Theophrastus", en: *Thémata: Revista de filosofía*, nº 24, 2000. ____ *Ateísmo en el siglo XVII: análisis del "Theophrastus Redivivus"*. Agora: Papeles de filosofía, Vol. 22, nº 1, 2003.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A. Fernando Martínez Gil. "Del Barroco a la Ilustración en una fiesta del Antiguo Régimen: El Corpus Christi.", en: *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, nº. 1, 2002 (Ejemplar dedicado a: *De mentalidades y formas culturales en la Edad Moderna*), págs. 151-175.

ROLDÁN PÉREZ, Antonio. "Reflexiones sobre la producción literaria de los funcionarios inquisitoriales", en: *Perfiles jurídicos de la inquisición española*. José Antonio Escudero López (Coord.), 1986, págs. 477-504. ____ "Censura Inquisitorial y Licitud Moral del Teatro", en: *Homenaje al profesor Juan Torres Fontes*, Vol. 2, Murcia, Universidad de Murcia, 1987, págs. 1437-1458. ____ "Polémica sobre la licitud del teatro: actitud del Santo Oficio y su manipulación", en: *Revista de la Inquisición: (intolerancia y derechos humanos)*, nº 1, 1991, págs. 63-104. ____ "D. Antonio Valladares de Sotomayor y la Inquisición Murciana: Censura Inquisitorial y Polémica sobre la Licitud del Teatro", en: *Revista de la Inquisición: (intolerancia y derechos humanos)*, nº 6, 1997a, págs. 45-72. ____ "El diablo predicador: una comedia cuestionada. El Consejo de la inquisición contra el Tribunal de Sevilla", en: *El centinela de la fe: estudios jurídicos sobre la Inquisición de Sevilla en el siglo XVIII*, Enrique Gacto Fernández, (coord.) 1997b, págs. 399-469. ____ "Censura civil y censura inquisitorial en el teatro del siglo XVIII", en: *Revista de la Inquisición: (intolerancia y derechos humanos)*, nº 7, 1998, págs. 119-136.

RONDET-MONANGE, Catherine. « Risa del infiel y carnavalización del rito martirial en el Diálogo de los mártires de Antonio de Sosa », en: *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, Françoise Cazal. Claude Chauchadis, Carine Herzig (eds.). Toulouse (Francia) Université de Toulouse- Le Mirail-Meridiennes, 2005.

ROSE, Mary Beth. *The expense of Spirit: Love and Sexuality in English Renaissance Drama*, Ithaca, New York, (USA) Cornell University Press, 1988.

ROSO DÍAZ, José. "El recurso del engaño en el teatro del ciclo 'De Senectute' de Lope de Vega", en: *Homenaje a la profesora Carmen Pérez Romero*, 2000. ____ "La Noche de San Juan": máquina de amor y arquitectura perfecta en el ciclo de 'senectute' de Lope de Vega, en: *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*, nº 28, 2010.

ROSSIAUD, Jacques. *La prostituzione nel Medioevo*, Roma-Bari. Laterza, 1985.

ROZAS LÓPEZ, Juan Manuel. *Textos olvidados sobre preceptiva y licitud del teatro barroco*. En: *Estudios sobre la literatura y arte: dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz* / coord. por Nicolás Marín, Antonio Gallego Morell, Andrés Soria Olmedo, Vol. 3, 1979, págs. 149-162.

RUANO DE LA HAZA, José María (et al). *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Editorial Castalia.1994.

RUBIÓ i BALAGUER, Jordi. “Sobre el primer teatre valencià”, en: *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XXIV; 1949, págs. 367-377. Reeditado en *La Cultura catalana del Renaixement a la Decadencia*, Barcelona, Barcino, 1964.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. “El conde de Aranda y el teatro: los bailes de máscaras en la polémica sobre la licitud del teatro”, en: *Alazet: Revista de filología*, nº 6, 1994, págs. 175-202.

RUIZ MAYORDOMO, María José. “Jácara y zarabanda son una misma cosa”, en: *Edad de oro*, Vol. 22, 2003, págs. 283-307.

RUIZ, L. *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Museo Nacional del Prado, 2005.

RUIZ ORTIZ, María. “Pecado de escándalo y cotidianeidad transgresora: una reflexión sobre la moral femenina en la Andalucía moderna (siglos XVI-XVII)” *Hairesis. Revista de investigación histórica*, nº 1, 2013, págs. 177-189. ____ “Normas y resistencias femeninas: una mirada a través de las sumas de confesión (ss. XVI-XVIII)”, en: *Las mujeres y el honor en la Europa Moderna*. M^a Luisa Candau Chacón (ed.) Servicio Publicaciones Universidad de Huelva, Huelva, 2014, pág. 179. ____ “Sexo y confesión”, en: *Andalucía en la historia*, nº. 21, 2008, pág. 57.

RUIZ RODRÍGUEZ, José Ignacio. “Juan Everardo Nithard, un jesuita al frente de la Monarquía Hispánica,” en: *Reflexiones sobre poder, guerra y religión en la Historia de España* / coord. por Leandro Martínez Peñas, Manuela Fernández Rodríguez, 2011, págs. 75-110.

RULL FERNÁNDEZ, Enrique. “Creación y evolución en el Auto Sacramental de Calderón”, en: *Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero* / coord. por Antonio Lorente Medina, José Nicolás Romera Castillo, Ana María Freire López, Vol. 1, 1993, págs. 427-440

SAENZ-RICO URBINA, Alfredo. “Las controversias sobre el teatro en la España del siglo XVII: I La polémica acerca de la licitud de las comedias, especialmente en Barcelona y en Mallorca durante el último cuarto del siglo XVII”, en: *Pedralbes: Revista de historia moderna*, nº 2, 1982, págs. 69-100. ____ “Las Controversias sobre el teatro en la España del siglo XVII: II El conflicto sociopolítico provocado por las comedias en Mallorca en 1687 y su repercusión en 1699”, en: *Pedralbes: Revista d'història moderna*, nº 3, 1983, págs. 175-216.

SALA SÁNCHEZ, Pascual. “Discurso del presidente del Consejo General del Poder Judicial”, en: *Derechos de autor y derecho conexos en los umbrales del año 2000*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1991 (Ejemplar en 2 vols. Dedicados a *Congreso Iberoamericano de Propiedad Intelectual (1. 1991. Madrid)*).

SALOMON, Nöel. *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid, Editorial Castalia, 1985.

SALVADOR ASTOLFO, Ángel. “Acerca del cuerpo y de la delectación sensible en algunos textos de la primera parte de la Summa de Teología,” en: *Veritas: revista da Pontificia Universidade Catolica do Rio Grande do Sul*, Vol. 44, nº 3, 1999, págs. 607-620.

SANCHIS MORENO, Francisco José. *El Hospital General de Valencia y su archivo 1512-1868*, 350 años de información y documentos. pág. 143. Institució Alfons el Magnànim. Arxius i Documents. Diputació Provincial de València. 2012.

SÁNCHEZ MENCHERO, Mauricio. “Hacia una historia cultural de las diversiones públicas: estudios culturales sobre el juego, la risa y el sobrecogimiento,” en: *Estudios sobre culturas contemporáneas*, nº. 26, 2007, págs. 25-45.

SANCHIS GUARNER, Manuel. *Els valencians i la llengua autóctona durant els segles XVI, XVII i XVIII*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1962. ____ “Por lo que se refiere al teatro: un resumen de la historia del teatro en Valencia, en *Ferriario*”, nº 27, Mayo 1963. ____ *Els orígens del teatre valencia*, Valencia, Universidad, 1980. ____ *La ciutat de València. Síntesi d’història i de geografia urbana*, Valencia, Ajuntament de València, 1972.

SANHUESA FONSECA, María. “El mundo del sarao en la narrativa española breve del siglo XVII”, en: *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002 / coord. por Francisco Domínguez Matito, María Luisa Lobato López*, Vol. 2, 2004, págs. 1619-1627.

SANDUVETE CHAVES, José Antonio. “La Astronomía de un humanista, Juan Andrés”, en: *Cuadernos Dieciochistas*, nº. 7, 2006.

SANTIAGO GARCÍA, José Antonio. “El proceso de secularización: Apuntes sobre el cambio histórico de la religión a la ciencia,” en: *Revista internacional de sociología*, nº. 31, 2002, págs. 59-79

SANTOS YANGUAS, Narciso Vicente. “La nueva gladiatura cristiana en el marco de la gladiatura romana”, en: *Hispania antiqua*, nº 32, 2008, págs. 183-212.

SANZ AYÁN, Carmen. “Felipe II y los orígenes del Teatro Barroco”, en: *Cuadernos de historia moderna*, nº 23, 1999 (Ejemplar dedicado a: *Ingenio fecundo y juicio profundo* (Estudios de historia del teatro en la Edad Moderna). ____ *Peor está que estaba: la crisis hacendística, la cuestión del vellón y su reflejo teatral en tiempos de Calderón*, en: *Calderón de la Barca y la España del Barroco / coord. por José Alcalá-Zamora, Ernest Belenguer Cebrià*,

Vol. 1, 2003. ____ *Hacer escena: capítulos de historia de la empresa teatral en el Siglo de Oro*, Madrid: Real Academia de la Historia, 2013.

SARACINO, María Agustina. *Chartier, Roger: La obra, el taller y el escenario. Tres estudios de movilidad textual, Salamanca, Confluencias, 2015*. Revista Rey Desnudo: Revista de Libros, Vol. 5, Nº. 9, 2016, págs. 97-102.

SARRIÓ RUBIO, María Pilar. “Sobre los miembros de las compañías teatrales”, en: *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, nº 8, 3, 1989 (Ejemplar dedicado a: *El teatro español a fines del siglo XVII, Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II. Representaciones y fiestas*), págs. 853-862. ____ *Los postnocturnos y la teatralidad valenciana: catálogo y calendario: el caso de Antonio Folch Cardona*, Valencia, Universitat de València, 1991. ____ “San Pascual Bailón: una comedia de santos del XVII”, en: *La comedia de magia y de santos*, Francisco Javier Blasco Pascual, Ricardo de la Fuente Ballesteros, Ermanno Caldera, Joaquín Álvarez Barrientos, (Coords.) Gijón, Ediciones Júcar, 1992, págs. 207-222. ____ “Lo mejor es lo mejor: una comedia espectáculo de Antonio Folch de Cardona”, en: *Quaderns de filologia. Estudis literaris*, nº 1, 2, 1995 (Ejemplar dedicado a: *Homenatge a Amelia García-Valdecasas*), págs. 773-798. ____ “Representación extraordinaria: algo más que una fiesta (S. XVII)”, en: *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*: (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996), Vol. 2, 1998, págs. 1499-1508. ____ *La vida teatral valenciana en el siglo XVII: fuentes documentales*, València, Diputació Provincial València-Institució Alfons El Magnànim, 2001. ____ *Escritores valencianos de comedias del siglo XVII. Un ejemplo. Antonio Folch de Cardona*. Valencia, Diputació Provincial de València-Institució Alfons el Magnànim, 2010.

SEBOLD, Russell P. “Antes hubo poesía que preceptiva. Orígenes y liberalismo de la poética clásica,” en: *Salina: revista de lletres*, nº. 16, 2002, págs. 109-116. ____ *Lírica y poética en España, 1536-1870*, Madrid, Cátedra, 2003.

SEGOVIA, Juan Fernando. “De la devotio moderna al protestantismo y al modernismo”, en: *Revista de formación cívica y de acción cultural, según el derecho natural y cristiano*, núm. 583-584, 2020.

SENDER CONTELL, Marina. *El Monasterio de Santa María de la Murta. Análisis arquitectónico de un Monasterio Jerónimo*. Tesis doctoral: Pablo Navarro Esteve (dir. tes.). Universitat Politècnica de València (2014).

SERRANO DEZA, Ricardo. “De Las mocedades de Castro al Cid de Corneille,” en: *Atalanta: Revista de las Letras Barrocas*, Vol. 7, nº. 2, 2019, págs. 190-205.

SHERGOLD, N.D. *A history of the Spanish stage from Medieval Times until the end of the Seventeenth Century*, Oxford, (Inglaterra) University Press, 1967.

____ “Documentos sobre Cosme Lotti, escenógrafo de Felipe IV”, en: *Studia iberica: Festschrift für Hans Flasche / coord. por Karl-Hermann Körner, Klaus Rühl*, 1973, págs. 589-602.

SIERRA MARTÍNEZ, Fermín. “El contexto histórico, cultural y teatral en Holanda en la segunda mitad del siglo XVII”, en: *Diálogos hispánicos de*

Amsterdam, nº 8, 1, 1989 (Ejemplar dedicado a: *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*. págs. 179-203. _____ “Calderón y el lenguaje visual del teatro barroco”, en: *Calderón: protagonista eminente del barroco europeo*. Vol. 1. Kassel (Alemania) Edition Reichenberger, 2000, págs. 523-532.

SIMÓN DÍAZ, José, *El libro español antiguo: análisis de su estructura*, Kassel (Alemania) Reichenberger. 1983.

SIMONET LEÓN, María del Carmen. “El reflejo de las mujeres del siglo de Oro a través de su testimonio cultural.” *Hespérides: Anuario de investigaciones*, nº 23-24, 2015-2016, págs. 429-438.

SIRERA TURO, Josep Lluís. *El fet teatral dins las societats valenciana*, Valencia, Linds, 1979. _____ “Passat, present i futur del teatre valencià,” Valencia, Diputació Provincial de València-Institució Alfons el Magnànim, 1981. “La evolución del espectáculo dramático en los autores valencianos del siglo XVI desde el punto de vista de la técnica teatral”, en: *Bulletin of the Comediantes*, nº 39, 1982. “Panorama, crítico de los estudios sobre la historia del teatro valenciano (siglos XIII al XVII)”, en: Joan Oleza (et al.). *Teatros y prácticas escénicas 1. El Quinientos Valenciano*, Valencia, Diputació Provincial de València-Institució Alfons el Magnànim, 1984. págs. 43-60. _____ “Los santos en sus comedias: hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico”, en: *Comedias y Comediantes: estudios sobre el teatro clásico español: actas congreso internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XV-XVII*, Departamento de Filología Española, Valencia, Universitat de València, 1991, págs. 55-78. _____ “El documento histórico como materia teatral: el caso del teatro catalán”, en: *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones: actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, Cuenca, UIMP, 1998 José Nicolás Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbayo, (Coords.) Cuenca, 1999, págs. 221 -232. _____ “¿Ir más allá del texto?: Los retos actuales de la historiografía teatral española”, en: *Teatro: Revista de estudios teatrales*, (Ejemplar dedicado a: *La teoría de motivos y estrategias para el estudio de las artes escénicas*), nº 21, 2007, págs. 211-224.

SIRERA TURÓ, Josep Lluís. RODRIGUEZ CUADROS, Evangelina. *Pràctiques escèniques de l'edat mitjana als segles d'or*. Valencia, Universitat de València, 1999.

SIXTO BARCIA, Ana maría. “Pecados y escándalos femeninos. Imagen y representación femenina en los sínodos diocesanos gallegos y en las visitas pastorales de Época Moderna”, en: *As mulleres na historia de Galicia / coord. por Miguel García-Fernández, Silvia Cernadas Martínez, Aurora Ballesteros Fernández*, Vol. 2, 2012 (CD), pág. 20-37.

SOCAS GAVILÁN, Francisco (Trad.) Ovidio (Publius Ovidius Naso) *Obra Amatoria I: Amores*. Antonio Ramírez de Verger (Ed.) Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, Madrid, 1991.

SOLÀ COLOMER, Xavier. *La Reforma Catòlica a la muntanya catalana a través de les visites pastorals: els bisbats de Girona i Vic (1587-1800)* Tesis doctoral dirigida por Joaquim M. Puigvert i Solà (dir. Tes.) Universitat de Girona, 2006.

SOLÍS DE LOS SANTOS, José. “Un testimonio latino desconocido en la controversia sobre la licitud del teatro en el Siglo de Oro: Araoz, De bene disponenda Bibliotheca (Matriti 1631)”, en: *Habis*, n^o 26, 1995, págs. 227-242.

SORIA ORTEGA, Andrés. *El maestro Fray Manuel de Guerra y Ribera y la oratoria Sagrada de su tiempo*. Universidad de Granada, Granada, 1950. _____ *El maestro Fray Manuel Guerra y Ribera y la oratoria sagrada de su tiempo*, ed. facsímil, Granada, Universidad de Granada, 1991.

SOTO RÁBANOS, José María. “Disposiciones sobre la cultura del clero parroquial en la literatura destinada a la cura de almas: siglos XIII-XV.” Anuario de estudios medievales, n^o 23, 1993, págs. 257-356.

SOUFI, Mayssa. « La paratextualité une éventuelle ‘Entrée en littérature’ en classe de langue. » Damascus University Journal, Vol. 22, No. (3+4), 2006, pág. 65.

STROSETZKI, Christoph. *La literatura como profesión. En torno a la autoconcepción de la existencia erudita y literaria en el Siglo de Oro español*. Traducido del alemán por Rafael Abad Soria. Kassel (Alemania) Edition Reichenberger, 1997.

SUAREZ GARCÍA, José Luís. *La controversia sobre la licitud del teatro en el Siglo de Oro. Edición de un nuevo texto: Discurso segundo de "Noticias de los Juegos Antiguos, Comedias y Fiestas de Toros de Nuestros Tiempos" (Granada, 1642) del Licenciado Juan Herreros de Almansa*. Alberto Porqueras Mayo (Dir. Tes). University of Illinois at Urbana Champaign. 1991, Illinois, USA. _____ “Un nuevo texto de la controversia sobre la licitud del teatro en el Siglo de Oro: edición del discurso segundo de 'Noticia de los juegos antiguos, comedias y fiestas de toros de nuestros tiempos' (Granada, 1642) del licenciado Juan Herreros de Almansa”, en: *Criticón*, n^o 59, 1993, págs. 127-159. _____ “Enemigos del Teatro en el Siglo de Oro: El padre Juan de Mariana”, en: *El escritor y la escena III: estudios en honor de Francisco Ruiz Ramón: actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (9-12 de marzo de 1994, Ciudad Juárez, Ysla Campbell, (ed.) Ciudad Juárez, (México), Edición de la Universidad Autónoma, 1995, págs. 119-134. _____ “Toros y teatro en el Siglo de Oro: Juan Herreros de Almansa y la licitud de la fiesta”, en: *Mira de Amezcua en candelero: Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amezcua y el Teatro Español del Siglo XVII*, (Granada, 27-30 octubre 1994), Agustín de la Granja, Juan Antonio Martínez Berbel, (Coords.) Vol. 2, 1996a, págs. 479-496. _____ “Apologistas y detractores del teatro en la segunda mitad del siglo XVI”, en: *Teatro, historia y sociedad: Seminario Internacional sobre el teatro del Siglo de Oro Español, Murcia, octubre 1994*, María del Carmen Hernández Valcárcel, (Coord.) 1996b, págs. 53-70. _____ *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Emilio Cotarelo y Mori, José Luis Suárez García, (Intr. y Ed.) Universidad de Granada, 1997. _____ “La licitud*

del teatro en el reinado de Felipe II: textos y pretextos,” en: *El teatro en tiempos de Felipe II. Actas de las XXI jornadas de Teatro Clásico, Almagro Julio de 1998*. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.) Almagro, Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha: Festival de Almagro, 1999. _____ “De rondas, cortejos y galanteos profanos: la mujer en los tratados sobre la licitud moral del teatro español del Siglo de Oro”, en: *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro: actas sobre el I Curso de Teoría y Práctica de Teatro, celebrado en Granada, los días 7-9 de noviembre de 2002*, Roberto Castilla Pérez, (Coord.) 2003a, Granada, Universidad de Granada, págs. 343-358. _____ *Teatro y toros en el Siglo de Oro español: estudios sobre la licitud de la fiesta*, Granada, Universidad de Granada, 2003b. _____ *La licitud del teatro áureo y la modernidad de la censura: Los besos*, en: *Miscelánea filológica dedicada a Alberto Porqueras Mayo* / coord. por Dolores González Martínez, 2011, págs. 483-496 _____ *Tratado contra los juegos públicos*, Universidad de Granada, 2004. Incluye la edición anotada de *Tratado contra los juegos públicos*, tercera parte de *Tractatus VII* y el capítulo XVI del tratado de educación de príncipes *De Rege et regis institutione*, titulado *De los espectáculos*.

SUÁREZ GARCÍA, José Luis. MADROÑAL, Abraham. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas, desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII* / Emilio Cotarelo y Mori. Granada: Universidad de Granada, 2000.

SUBIRÁ, J. *El gremio de representantes y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, Centro Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) Madrid, 1960.

SUBIRATS, Rosita. *Contribution à l'établissement du répertoire théâtral à la Cour de Philippe IV et Charles II*, en *Bulletin Hispanique*, LXXIX, 1977, págs. 401-479. _____ “Sobre unos ensayos de fiestas palaciegas en tiempos de Carlos II”, en: *Hommage a Jean-Louis Fleckiakoska*, Montpellier, (Francia) 1980, vol. II, págs.403-424.

SUREDA, Francis. *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVII*. Valencia, Diputació Provincial de València-Alfons el Magnànim, 1960. _____ *Comedias en Valencia durante 1712*, en: *Anales de Cultura Valenciana*, XXXIV 1973. _____ « *Physionomie du public valencien de 1700 à 1712: limites d'une approche socio-économique* », en : *Théâtre et société*, Pau, (Francia) Cahiers de l'Université, t, 1974, págs. 119-139. _____ “Teatro y público en Valencia durante la Guerra de Sucesión”, en: *Questions valencianes I*, Valencia, Del Cenja al Segura, 1979, págs. 93-122. _____ “A propos de la représentation de “comedias de bandoleros” à Valencia sous le regne de Philippe V”, en: *Actes de 1^{er} colloque sur le Pays Valencien a l'époque moderne*. Pau, 21, 22 et 23 avril de 1978, Pau (France) Université de Pau, 1980. _____ “Algunas tragedias del Siglo de Oro ante el público valenciano del XVII,” en: *Criticón*, nº 23, 1983, págs. 117-132. _____ “El público de los teatros valencianos del setecientos: aportación a su estudio”, en: *Coloquio internacional sobre el teatro español de siglo XVIII*, 1988, págs. 367-382.

SUÁREZ GARCÍA, José Luis. _____ “Toros y teatro en el Siglo de Oro: Juan Herreros de Almansa y la licitud de la fiesta,” en: *Mira de Amescua en candelero: Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el Teatro Español del Siglo XVII, (Granada, 27-30 octubre de 1994)* / coord. por Agustín de la

Granja, Juan Antonio Martínez Berbel, Vol. 2, 1996a, págs. 479-496. ____ “Apologistas y detractores del teatro en la segunda mitad del siglo XVI,” en: *Teatro, historia y sociedad: Seminario Internacional sobre el teatro del Siglo de Oro Español, Murcia, octubre 1994* / coord. por María del Carmen Hernández Valcárcel, 1996b, págs. 53-70. ____ *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Emilio Cotarelo y Mori (aut.) José Luis Suárez García (ed.) Universidad de Granada, 1997. Edición facsímil del libro de Cotarelo. Con estudio introductorio y actualización de bibliografía sobre la Controversia del teatro. ____ *Teatro y toros en el siglo de oro español: estudios sobre la licitud de la fiesta*. Universidad de Granada, 2003. ____ *Tratado contra los juegos públicos*, (Suárez García, José Luis (ed.) Universidad de Granada, 2004. ____ “Esta perniciosa afición a las comedias: el P. Ignacio de Camargo y su discurso teológico sobre los teatros (1689),” en: *En Torno al Teatro del Siglo de Oro. Jornadas XVIII-XX*. Instituto de Estudios Almerienses, Colección letras, nº16. Diputación Provincial de Almería, Almería, 2006, pág. 37. ____ “La licitud del teatro áureo y la modernidad de la censura: Los besos,” en: *Miscelánea filológica dedicada a Alberto Porqueras Mayo* / coord. por Dolores González Martínez, 2011, págs. 483-496.

TAVANNO, Angelo. *Comedias de Lope de Vega, Parte primera*, pág. 44. Prólogo, cit. por GIULIANI, Luigi., “La parte de comedias”... op. cit. pag.29.

TENREIRO CHONG, Ailyn. RAMÍREZ VILLA, Osdiel Rogel. “Las costuras de libros y su conservación en la época actual,” en: *Bibliotecas. Anales de Investigación*, nº 10, 2014, págs. 214-223.

TEODORO PERIS, Josep Lluís. “Les Femmes Illustres ou Harangues Héroiïques (1642) de Madeleine i Georges de Scudéry » en : *Misogínia, religió i pensament a la literatura del món antic i la seua recepció* / coord. por Jordi Redondo, Ramón Torné i Teixidó; Juan José Pomer Monferrer (aut.), 2013 .

TESTAL PARRILLA, Mercedes. MÍNGUEZ, Carlos. COPERNICO, Nicolás. *Sobre las revoluciones de los orbes celestes*. Editora Nacional. Clásicos para una Biblioteca Contemporánea. Madrid, 1982

THIEULIN-PARDO, Hélène. “Yo pecatriz pequé en estas cosas dichas: Péchés de femmes dans les manuels de confession des derniers siècles du Moyen Âge,” en: *Cahiers d'Etudes hispaniques médiévales*, nº 34, 2011, págs. 235-274

TOBAR ANGULO, María Luisa y MORABITO, María Teresa. “Los siete pecados capitales en las comedias mitológicas de Calderón,” en *Theatralia: revista de poética del teatro*, nº. 17, 2015 (Ejemplar dedicado a: *Los siete "pecados" capitales en el teatro*), págs. 137-168.

TRAMBAIOLI, Marcella. “Lope de Vega y el poder monárquico: una puesta al día”, en: *Impossibilia*, nº. 3, 2012 (Ejemplar dedicado a: *Literatura y Poder I*), págs. 16-36.

TROPÉ, Hélène. Vega, Lope de. *Los locos de Valencia*. (Ed.) Clásicos Castalia, Madrid, 2003.

TRUJILLO MAZA, María Cecilia. *La representación de la lectura femenina en el siglo XVI*. Tesis doctoral dirigida por María José Vega Ramos (dir. tes.) Universitat Autònoma de Barcelona, 2009.

TURISO SEBASTIÁN, Jesús. ____ “La violencia en el discurso, sobre el mal y el pecado” ..., op. cit. pág. 3, nota 1. *La ciudad de Dios*. México. Ed. Porrúa, 1966, ____ “La violencia en el discurso sobre el mal y el pecado: el problema de la sexualidad en la Nueva España.” *Navegamérica*, nº 7, Universidad de Murcia, 2011, págs. 01-25.

UDÍAS VALLINA, Agustín. “Jesuitas astrónomos en Beijing”, 1601-1805, en: *Revista española de física*, Vol. 6, Nº. 4, 1992.

UTRERA BONET, María del Carmen. *La pragmática del 1558 sobre impresión y circulación de libros en Castilla a través de los fondos de la biblioteca de la Universidad de Sevilla*. Funciones y prácticas de la escritura: I Congreso de Investigadores Noveles en Ciencias Documentales, 2013, págs. 277-28.

URZAINQUI SÁNCHEZ, Inmaculada. “Un modelo de santidad alegre : Feijoo y Boneta”, en: *Pratiques hagiographiques dans l’Espagne du Moyen Âge et du Siècle d’Or*, Françoise Cazal. Claude Chauchadis, Carine Herzig, (Eds.). Toulouse (Francia) Université de Toulouse- Le Mirail-Meridiennes, 2005.

URZAINQUI SÁNCHEZ, Sergio. *Bandidos y bandolerismo en la Valencia del siglo XVII: Nuevas fuentes, nuevas perspectivas*. Tesis doctoral. Jorge Antonio Catalá Sanz (dir. tes.). Universitat de València (2016).

VALEVICIUS, Andrius, “San Juan Crisóstomo,” en: *La Torre del virrey: revista de estudios culturales*, nº. 19, 2016, págs. 7-15.

VAÑÓ SILVESTRE, Francisco. “La designación de autoridades por insaculación”, en: *Primer Congreso de Historia del País Valenciano: celebrado en Valencia del 14 al 18 de abril de 1971*, Vol. 3, 1976 (Edad Moderna), págs. 189-200.

VAREY, John E. “La mayordomía mayor y los festejos palaciegos del siglo XVII”, en: *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº. 4, 1969, págs. 145-168. ____ “La creación deliberada de la confusión: estudio de una diversión de Carnestolendas de 1623”, en: *Homenaje a William L. Fichter estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*. A. David Kossoff, José Amor y Vázquez, (Coords.) 1971, págs. 745-754. ____ “El teatro palaciego y las crisis económicas del siglo XVII”, en: *Homenaje a José Antonio Maravall*. Carlos Moya Espí, Luis Rodríguez de Zúñiga, Carmen Iglesias, (Coords.) Vol. 3, 1985, págs. 441-446. ____ “Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón, en: *Edad de oro*”, Vol. 5, 1986, págs. 271-298. ____ *Sobre un posible diccionario biográfico de actores españoles*, Varia bibliographica: homenaje a José Simón Díaz, 1988, págs. 641-644. ____ “El influjo de la puesta en escena del teatro palaciego en los corrales de comedias”, *Diálogos hispánicos de Ámsterdam*, nº 8, 1989 (Ejemplar dedicado a: *El teatro español a fines del siglo XVII Historia*,

cultura y teatro en la España de Carlos II. Representaciones y fiestas), págs. 715-730. ____ “Los actores y la movilidad social en las primeras décadas del siglo XVII”, en: *Teatro del Siglo de Oro: Homenaje a Alberto Navarro González*, 1990, págs. 629-638. ____ “La minoría de Carlos II y la prohibición de comedias de 1665-1667”, en: *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Vol. 3, Tomo 1, 1991, págs. 351-358. ____ *Los hospitales y los primeros corrales de comedias vistos a través de documentos del Archivo Histórico Nacional, Teatros y vida teatral en el siglo de oro a través de las fuentes documentales* / Luciano García Lorenzo (aut.), John E. Varey (aut.), Madrid, Tamesis Book Limited, 1992. ____ “Carros y corrales, Divinas y humanas letras, doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón”, en: *actas de Congreso Internacional*, Pamplona, Universidad de Navarra, 26 febrero-1 marzo, 1997. Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos, Blanca Oteiza, Juan Manuel Escudero, (Coords.) 1997, págs. 553-564. ____ “Espacio y tiempo en la comedia”, en: *The medieval mind: hispanic studies in honour of Alan Deyermond*. Ian Macpherson, Ralph J. Penny, (Coords.) 1997, págs. 481-500. ____ *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid, 1574-1615: estudio y documentos. Fuentes para la historia del teatro en España*, 20. Madrid, Tamesis, 1997.

VAREY, John. E. y SHERGOLD, N. D. “Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid: prohibiciones de autos y comedias y sus consecuencias (1644-1651)”, en: *Bulletin Hispanique*. Tomo 62, nº3, 1960, págs. 286-325. ____ “Fuentes para la historia del teatro en España. I. Representaciones palaciegas: 1603-1699”, en: *Estudio y Documentos*. Londres, 1982, también el volumen V (1666-1687, Londres, 1973) y VI (1688-1699, Londres, 1979). ____ “La decadencia de los corrales y el florecimiento de la corte: la vida teatral a través de los documentos (1651-1665)”, en: *Historia y crítica de la literatura española*, Francisco Rico Manrique, (Coord.) Vol. 3, Tomo 1, 1983 (Siglos de Oro, Barroco, Aurora Egido (Coord.), págs. 283-290 ____ *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, N. D. Shergold y J. E. Varey, (eds.) London, (Inglaterra) Tamesis Books, 1985.

VÁZQUEZ ESTÉVEZ, Ana. “Catàleg de manuscrits de teatre en català de l’ Institut del Teatre”, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 1981. ____ *Impresos dramáticos españoles de los siglos XVI y XVII en las bibliotecas de Barcelona: La transmisión teatral impresa*, Kassel, (Alemania) Edition Reichenberger, 1995.

VÁZQUEZ ESTEVEZ, Margarita. *Comedias sueltas sin pie de imprenta en la Biblioteca del ‘Institut del Teatre’ (Barcelona): repuesta al anexo “Comedias sueltas impresas en Valencia, según Fajardo en el RIEPI”, T.I Kassel (Alemania), Reichenberger, 1987.*

VÁZQUEZ, Lidia. “Madeleine de Scudery”, en: *Ambigua: revista de investigaciones sobre género y estudios culturales*, nº. extra-1 (Monografías, Serie de Didáctica), 2020. (Ejemplar dedicado a: *Antología literaria de escritoras francesas* / Lydia Vázquez (aut.), Juan Manuel Ibeas Altamira (aut.), Beatriz Onandia Ruiz (aut.), Nadia Brouardelle (aut.), págs. 23-27.

VECCHIO, Silvana y CASAGRANDE, Carla. *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, Editions Aubier, Paris, 2003.

VEGA, Ángel Custodio. (O.S.A.) *España Sagrada. Tomos LIII y LIV. De la Santa Iglesia apostólica de Iliberri (Granada)*. Madrid. Real Academia de la Historia, Imprenta y Editorial Maestres, 1961.

VELAZA FRÍAS, Javier. “¿La ecdótica en la encrucijada? Reflexiones sobre el futuro de la edición de textos latinos de época clásica,” en: *Ianua Classicorum: temas y formas del mundo clásico* / coord. por Jesús de la Villa Polo, Patricia Cañizares Ferriz, Emma Falque Rey, José Francisco González Castro, J. Siles Ruiz, Vol. 2, 2015, págs. 749-760.

VERARDINI, Valentina. “La teatralità implicita nei sermoni di Bernardo da Siena: indagine sulle proposizioni interrogative”, en: *Erebea: Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, n.º. 1, 2011, págs. 177-201.

VIDALES DEL CASTILLO, Felipe. “Dando forma a un valido. La estrategia de don Luis de Haro para la consolidación del marqués de Heliche,” en: *Hijas e hijos de validos: familia, género y política en la España del siglo XVII* / coord. por Rafael Valladares Ramírez, 2018, págs. 199-225.

VILANOVA, Antonio. “El tema del gran teatro del mundo”, en: *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* (XXIII). Barcelona, 1950, págs. 341-372.

VILLALÓN, Cristóbal de. (ca. 1505-ca. 1581). *El Scholastico* / Cristóbal de Villalón. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Madrileños, 1911 (Imprenta de Fortanet)

VILAR DEVÍS, Mercedes. *El Hospital General de Valencia en el siglo XVII (1600-1700)* Estudis: Revista de historia moderna, n.º 17, 1991, págs. 213-228. _____ *pestes del siglo XVII en Valencia: Su incidencia y repercusión en el Hospital General (1600-1700)* Estudis: Revista de historia moderna, n.º 18, 1992, págs. 119-146.

VINCENT-CASSY, Cécile. “Llevando a Santo Tomás de Villanueva a los altares: del proceso al modelo de santidad”, en: *Chronica nova: Revista de Historia Moderna de la Universidad de Granada*, n.º 43, 2017, (ejemplar dedicado a: *Santidad y Política: modelos de santos y su vínculo con el poder en la monarquía hispana (siglos XVI y XVII)*) págs. 109-138.

VITSE, Marc. *Eléments pour une histoire du théâtre espagnol du 17eme siècle*, Thèse d’Etat, défendu par Marc Vitse, sous la direction de Robert Jammes. Université de Toulouse 2. Toulouse (France) 1987. _____ *Éléments pour une théorie du Théâtre espagnol du XVII^e*, Presses Universitaires du Mirail et France-Ibérie, Toulouse, 1990. _____ “Teoría y géneros dramáticos en el siglo XVII”, en: *Historia del Teatro español, De la Edad Media a los siglos de Oro*. Abraham Madroñal Durán y Héctor Urzáiz Tortajada (Coords.) Javier Huerta Calvo (Dir.) Madrid, Gredos, 2003, págs. 718-755. _____ “El teatro religioso del Quinientos: su (i)licitud y sus censuras”, en: *Criticón*, n.º 94-95, 2005 (Ejemplar dedicado a: *Teatro religioso en la España del siglo XVI*), págs. 69-105. _____ “Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: nueva reflexión sobre las formas englobadas (el caso de Peribáñez)”, en: *Métrica y estructura*

dramática en el teatro de Lope de Vega, Fausta Antonucci, (coord.) Kassel (Alemania) Ediciones Reichenberger, 2007, págs. 169-206.

VITSE, Marc. Avec CHAUCHADIS, Claude: «Le théâtre comme moyen de diffusion d'une culture: le Discorso apologético en aprobación de la comedia (Anonyme, 1649) », en: *Traditions populaires et diffusion de la culture, XVIe-XVIIe siècles*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1983, pp. 169-189. VITSE, Marc. «Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du xviiie siècle.» Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1988 (2e éd., Toulouse, PUM/France-Ibérie Recherche, 1990; Vid. Capítulo I íntegro, ya que resulta una aportación decisiva: «La controversie éthique », pp. 29-168). _____ “La epístola al Apolo de España de Cascales y el Discorso apologético en aprobación de la Comedia», en: *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*. José María Ruano de la Haza, (ed.) Ottawa, Dovehouse Editions, 1989, pp. 119-136. _____ «Théâtre et politique: le point de vue de la controverse», en: *Littérature et politique en Espagne aux siècles d'or*, éd. Jean-Pierre Étienne, Paris, Klincksieck, 1998, pp. 295-302. _____ «Choix de textes polémiques et théoriques sur la comedia » (pp. 1425-1453), avec Notice (pp. 1935-1944) et Notes (pp. 1959-1976), en : *Théâtre espagnol du XVIIe siècle. II*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade), 1999. _____ «El teatro religioso del Quinientos: su (i)licitud y sus censuras», en: *Teatro religioso del siglo XVI*, *Criticón*, 94-95, 2005, pp. 69-105. _____ «Un texto (casi) olvidado de la controversia sobre la licitud del teatro: las Apologías trágicas de fray Francisco de Rojas (1654)», en: *Homenaje a / Hommage à Francis Cerdan*, ed. Françoise Cazal, Toulouse, CNRS/Université de Toulouse-Le Mirail (Méridiennes), 2007, pp. 705-716. _____ «Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro: algunas reflexiones sobre una paradoja», en: *Congreso internacional «Los mundos de Javier» (Pamplona, 8-11 de noviembre de 2006)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo/ Institución Príncipe de Viana, 2008, pp. 445-457.

VON KALNIEN, Albrecht. “Dos facetas modernistas del primer ministro Don Juan José de Austria: formación intelectual y afán de publicidad” en: *Diálogos hispánicos de Ámsterdam*, nº 8, 1989 (Ejemplar dedicado a: *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, págs. 15-34.

VON DER HEYDEN-RYNSCH, Verena. *La passion de séduire. Une histoire de la galanterie en Europe*. Editions Gallimard, Düsseldorf und Zürich, 2005, pág. 93.

VILLENA, Enrique de. *Los doze trabajos de Hércules*; edición, prólogo y notas de Margherita Morreale, Madrid, Real Academia Española, 1958.

VIZUETE MENDOZA, José Carlos. “¿Dolor de corazón? Contrición, literatura espiritual y formación de una de una sensibilidad religiosa postridentina”, en: *Vínculos de Historia*, nº 4, 2015 (Ejemplar dedicado a: *la historia de las emociones*), págs. 106-124.

VON KALNIEN, Albrecht. “Dos facetas modernistas del primer ministro Don Juan José de Austria: formación intelectual y afán de publicidad,” en: *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, nº 8, 1989 (Ejemplar dedicado a: *El teatro español a*

finis del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II, págs. 15-34.

VON TSCHILSCHKE, Christian. "Aspectos del ocio y de la ociosidad en el teatro y en el discurso sobre el teatro dieciochesco español," en: Cuadernos Dieciochistas, n.º. 19, 2018 (Ejemplar dedicado a: *Artes decorativas en España*), págs. 245-260.

WAITE, Gary K. "The Chambers of Rhetoric as Agents of Communication and Change in Sixteenth Century Netherlands," en: *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, Vol. 40, 2018, págs. 436-446.

WILHELM, Gottfried. "Compendio de la controversia de la Teodicea: G.W. Leibniz." Rogelio Rovira (Trad.) Ediciones Encuentro, Madrid, 2001.

ZABALA, Arturo. *Versos y pervivencia de Lope en el siglo XVIII*, Madrid: Revista bibliográfica y documental, (C.S.I.C) Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948. ____ *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*, Valencia, Diputació Provincial de València- Institutió Alfons el Magnànim-Instituto de Literatura y Estudios Filológicos, 1960. ____ "Representaciones teatrales en Valencia durante los años 1705, 1706 y 1707", en: *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, XXVII, n.º 51, Valencia, 1966. ____ "Comedias en Valencia durante 1712", en: *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, n.º. 58, 1973, págs. 91-103. ____ "Sobre la primitiva Casa de la Olivera (dos documentos para la historia del teatro en Valencia)", en: *Homenaje al Dr. D. Juan Reglà Campistol*, Vol. 1, 1975, págs. 427-436. ____ *El teatro en la Valencia de finales del siglo XVIII*, Valencia, Diputació Provincial de València- Institutió Alfons el Magnànim, 1982. ____ "El decorado verbal y otras observaciones en y sobre comedias valencianas de Lope de Vega", en: *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español: actas del congreso internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII*, organizado por el Departamento de Filología Española de la Universitat de Valencia, Teresa Ferrer, Manuel Vicente Diago Moncholi, (Coord.) 1991, págs. 143-164.

ZAMORA VICENTE, Alonso. *Lope de Viva. Su vida y su obra*. Editorial Gredos. Madrid. 1961

ZANÓN RODRIGO, Francisco. "De *Llibrers* y *Lligadors*: encuadernaciones de archivo en la Valencia foral," en: *Homenaje a Pilar Faus y Amparo Pérez*, Valencia, 1995, págs. 623-638.

ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, María Teresa. *La Corte de Felipe IV se viste de fiesta: la entrada de Mariana de Austria (1649)*. Universitat de València, Servei de Publicacions, Valencia, 2016.

ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, Teresa. *Las sesenta y siete célebres preguntas del teólogo español Zapata, dirigidas a una junta de doctores por las cuales fue quemado en Valladolid en 1631: tomadas del ejemplar que se conserva en la biblioteca de Brunsvik*. Editorial Maxtor Librería, 2001. ____ *La corte de Felipe IV se viste de fiesta. La entrada de Mariana de Austria (1649)*. Universitat de València, 2016. València

ZAYAS HERNANDO, Felipe. “Los géneros discursivos y la enseñanza de la composición escrita,” en: *Revista Iberoamericana de Educación*, Vol. 59, n° 1, 2012, págs. 63-85.

ZILLER CAMENIETZKI, Carlos. “Savants du bout du monde : les jésuites astronomes de Salvador », en : *Archives internationales d'histoire des sciences*, Vol. 52, N° 148, 2002.

DEDICATORIA

Este trabajo está dedicado a mi esposa Sabina Bellver, restauradora de obra gráfica, por atreverse a restaurar los grabados de Goya, que se mancharon de barro en casa de Benlliure, en la riada del 57. Por salvar de los hongos una carta de petición de donativo de Carlos V a los jurados. Por dejar impoluta de humedades otra carta, esta de Felipe IV dando prisas a Valencia con la guarnición de Tortosa... y todo esto se hace cada mañana, semana tras semana, mes tras mes, en la soledad del torreón suroeste de un monasterio valenciano, que antes fue alquería árabe y luego convento de los Jerónimos, prisión de los vencidos tras la guerra civil, y aun antes palacio de la virreina que fue, D^a Germana.

Roberto Lisart

COLOFÓN

Este documento, fue preparado como una tesis doctoral y memoria para optar al grado de doctor en la Universidad de Valencia. Con la salvedad de una estancia académica del doctorando en 2019 en INGENIO-CSIC, centro de investigación adscrito a la Universidad Politécnica de Valencia, el trabajo fue redactado en la Facultad de Geografía e Historia, de la Universidad de Valencia, hasta el 15 de febrero de 2020. En mi domicilio de Alfara del Patriarca (Valencia) tuvo su continuidad por los imponderables de la pandemia hasta su conclusión. La tesis fue escrita desde el 1 de noviembre de 2015 y concluida en la madrugada del 5 de enero de 2022, en la noche de Epifanía.