

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

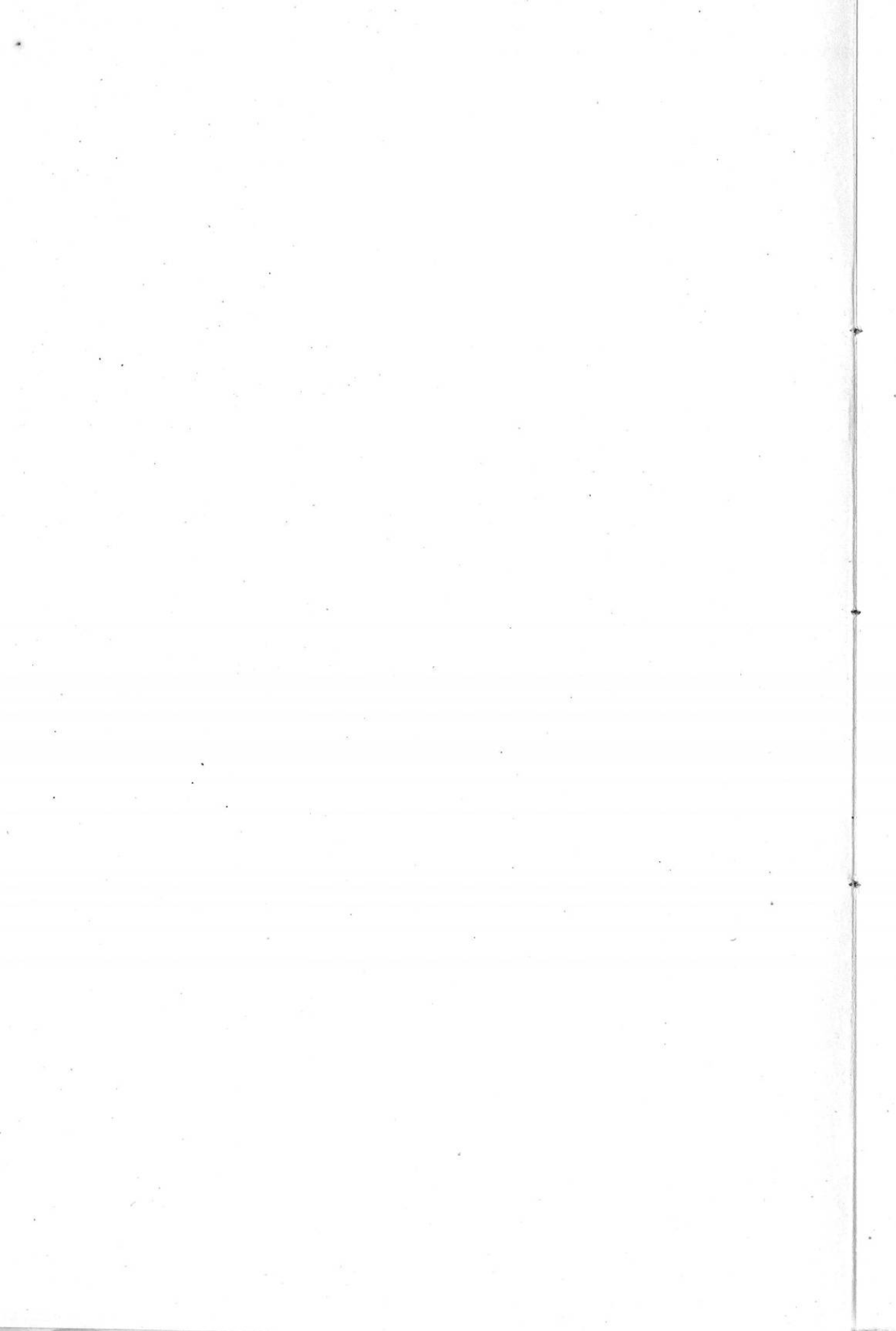
2 . ª É P O C A

Año 1956 - Número 75



SEVILLA

PUBLICACIONES DEL PATRONATO DE CULTURA
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL



ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

HISTÓRICA, LITERARIA

Y ARTÍSTICA

EJEMPLAR NÚM. 076



IMPRESO EN ESPAÑA.

PRINTED IN SPAIN.

EN LOS TALLERES DE LA IMPRENTA PROVINCIAL
SAN LUIS, 27. — SEVILLA.

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN BIMESTRAL



2.^a Época
Año 1956



Tomo XXIV
Número 75

PUBLICACIONES DEL PATRONATO DE CULTURA
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL
SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

1956

E N E R O — F E B R E R O

Número 75

CONSEJO DE REDACCIÓN

Don Ramón de Carranza y Gómez, marqués de Soto Hermoso,
Presidente de la Excma. Diputación Provincial.—D. Alberto
BALBONTÍN DE ORTA.—D. Angel CAMACHO BAÑOS.—D. Juan DEL-
GADO ROIG.—D. Eloy DOMÍNGUEZ RODIÑO.—D. José HERNÁNDEZ
DÍAZ.—D. Federico JIMÉNEZ ONTIVEROS.—D. Manuel JUSTINIANO
MARTÍNEZ.—D. Celestino LÓPEZ MARTÍNEZ.—D. Enrique MARCO
DORTA.—D. Cristóbal PERA JIMÉNEZ.—D. Angel RODRÍGUEZ QUE-
SADA.—D. Joaquín ROMERO MURUBE.—D. José RUBIO RIVAS.—
D. Francisco RUIZ ESQUIVEL.—D. Tomás SALAS SÁNCHEZ.—
D. Federico VILLANOVA HOPPE.—Director, D. Luis TORO BUIZA.—
Secretario, D. José Andrés VÁZQUEZ.

S U M A R I O

Págs.

ARTICULOS

- Fermín de Urmeneta.—*Francisco Pacheco. Glosas al genuino Leonardo español*..... 9
P. Fernando Rubio Alvarez, O. S. A.—*Andanzas de Hércules por España, según la «General Estoria» de Alfonso el Sabio*..... 41
N. D. Shergold.—*Juan de la Cueva y los primeros teatros de Sevilla*.. 57

MISCELANEA

- Francisco López Estrada.—*Góngora considerado por Dámaso Alonso*. 67
José Félix Navarro Martín.—*Contradicción en torno a la esposa de Gustavo Adolfo Bécquer*..... 77
* * * Premios y Becas de la Excma. Diputación Provincial..... 85

- LIBROS: Varios..... 91

- CRÓNICA: José Andrés Vázquez.—*Cronista Oficial de la Provincia.— febrero, 1948*..... 99

ARTICULOS ORIGINALES

JUAN DE LA CUEVA

Y

LOS PRIMEROS TEATROS DE SEVILLA

LAS comedias y tragedias de Juan de la Cueva se representaron en Sevilla entre los años 1579 y 1581. En la edición impresa de sus obras, cada uno de los dramas va acompañado de una nota contemporánea dando el nombre del teatro en el que fué representado y el del actor-director que lo presentó (1). Once de estos dramas se representaron en el Corral o *Huerta* de doña Elvira, dos en el Corral de las Atarazanas y uno en el Corral de don Juan (2). Es probable que De la Cueva escribiera sus dramas pensando en estos determinados teatros. Dió pocas indicaciones para el juego escénico, pero el efecto general del escenario puede reconstruirse por las referencias del diálogo a sus características físicas. También hay varias indicaciones referentes a la indumentaria y efectos de que los actores podían disponer.

Empezaremos nuestro análisis con la *Comedia de la muerte del Rey don Sancho*, representada en el Corral de doña Elvira en 1579. Aquí se utiliza una galería alta que representa las murallas de la ciudad de Zamora. En el primer acto, un guardián le habla al Cid desde la muralla en la que aparecen también doña Urraca y Arias González (I, 20). La escena siguiente entre el traidor Vellido Dolfos y el Rey Sancho, tiene lugar en el mismo escenario y con las palabras de la vieja canción «Rey don Sancho, Rey don Sancho...», el guardián de la muralla de Zamora previene al Rey de la traición (I, 22).

En la siguiente escena hay más referencias a la muralla y a un postigo (I, 25-26). La muerte del Rey ocurre en el escenario, y al final del acto son llamados los soldados para llevarse el cadáver, como era costumbre en aquellos escenarios, ya que no estaban provistos de telón de boca (I, 28). El guardián contesta desde la muralla al desafío de don

Diego, y Arias González habla desde ella en los actos II y IV (I, 32-35 y 52). Una rara modalidad de este drama es que incluye un duelo a caballo, totalmente a la vista del público, entre don Diego y los tres hijos de Arias González, que salen uno a uno a encontrar la muerte a manos de don Diego (I, 41 ff). Arias González observa la lucha desde la muralla. El escenario debió ser bastante grande para esta escena, o tal vez fueran los espectadores invitados a imaginarse los caballos, como ocurre en las escenas de batalla en el *Enrique V*, de Shakespeare; pero si los caballos se utilizaron realmente, parece más probable que el duelo tuviera lugar en el mismo *patio*, frente al escenario (3). Al final de la escena, el caballo de don Diego salta de repente; una simulación que requiere destreza en la equitación por parte del actor que hace este papel, ya que se ve obligado a saltar de la cabalgadura (I, 44).

En la *Comedia del Saco de Roma* de nuevo se utiliza una galería superior. Representa las murallas de Roma, y un personaje muere cuando intenta subir por una escala (I, 69). Para el acto final del drama son precisas las insignias imperiales, que consisten en un cetro, espada, una esfera dorada y una corona (I, 98-99). En el acto IV de *Los Siete Infantes de Lara*, la casa de doña Lambra ha sido incendiada y ésta aparece en una ventana alta tratando de huir; pero Mudarra está esperándola y dice que si salta será para caer encima de su espada (I, 149-150). No parece estar muy claro si realmente se disponía de una ventana o si ésta representábase por cortinajes en una parte de la galería superior (4). Al principio del acto IV, la galería debió haberse usado como muro. Mudarra se despidе de su madre Zaida y se pone en camino; entonces cambia la escena y aparece Gonzalo Bustos con Ruy Velázquez. Mudarra se acerca y ellos le ven venir de lejos, así como a sus acompañantes. Llega y dice: «Viara, llama a ese muro...» (I, 139), lo que hace suponer que Bustos y Velázquez deben haber aparecido arriba. Ahora salen ellos al escenario para saludarle. Mudarra, probablemente, viste traje morisco, como sin duda vestían Almanzor, Zaida y otros moros. En el acto II de este drama hay una mesa dispuesta para la cena, en la que comen juntos Gonzalo Bustos y Almanzor (I, 117, 118). En el curso del festín traen las cabezas cortadas de los Infantes y su *ayo*, cubiertas con un paño (I, 12). Para la *Tragedia de la muerte de Ajax* posiblemente se dispuso de algún artificio rudimentario para facilitar el cambio del cuerpo muerto de Ajax en una flor. Cuando se da muerte, su cuerpo no es llevado fuera del modo usual, sino que aparece la figura de *La Fama* y dice:

Griegos ingratos, nadie no se atreva

D'Ajax tocar el cuerpo glorioso,

... ..

El cuerpo vuelve en flor que del se nombre,

Y en sus hojas de Ajax quede el nombre (I, 327).

Esto no requería gran ingeniosidad por parte de los actores, pues podía hacerse desaparecer fácilmente el cuerpo por medio de una trampa y poniendo la flor en su lugar. Para *La Constanca de Arcelina* se necesitaban ramas de árbol. Arcelina se esconde tras de ellas dispuestas a modo de maleza para ocultar a una persona (II, 42-53). La Furia Tesifona y Zoroastro aparecen, posiblemente a través de una trampa (II, 38), y cuatro almas cruzan el escenario, pero no hablan (II, 31 ff). No hay indicación alguna de como visten estos personajes. El diálogo hace suponer que el pastor Olimpo estaba vestido realmente como un pastor, y había de cambiar sus ropas, en escena, con Fulcino (II, 50-51). En *El Tutor* un personaje viste de demonio (I, 378 *et passim*). Esta comedia, como otras de De la Cueva, fué representada por Pedro Saldaña e incluye una referencia a los intermedios cómicos o *entremeses*, que era costumbre representar en los entreactos de un drama (I, 367). En *El Degollado*, al final del drama muéstrase un cuerpo decapitado; probablemente descorriendo una cortina (I, 268).

En *La Comedia del Príncipe Tirano* hay el efecto extremadamente dramático de las tres Parcas que hilan el hilo de la vida de Elidora y lo cortan cuando el Príncipe la hiere con su daga (II, 147). Una trampa representa la sepultura de la Princesa, en la que el cuerpo es enterrado seguidamente (II, 144-147). Esta se utiliza también para la disposición de un segundo cuerpo (II, 148). Las tres Parcas están presentes durante toda la escena, que comentan a la manera de un coro griego, y es posible que no aparezcan en el escenario propiamente dicho, sino observando a los mortales desde la galería superior. Esta se utiliza más tarde para representar el muro de la prisión en la cual está encarcelado el Príncipe; y el diálogo hace suponer que bajo esta galería había un escenario interior que representaba su celda dentro del edificio. Después de una escena en la que los jueces decretan su muerte, se ve al Príncipe en esta celda con Gracildo. Está encadenado (II, 180) y Gracildo le habla de un canal subterráneo que él mismo excavó cuando lo encarcelaron allí (II, 138). Al parecer, los dos personajes se mueven hacia adelante desde el interior al escenario exterior durante el curso de esta escena, y al final de ella Gracildo dice al Príncipe que se retire a su habitación: «Recógete a tu aposento» (II, 185). La escena siguiente tiene su acción en el escenario exterior. Gracildo, instruyendo a Arganto —que es capitán de la guardia—, describe la prisión del Príncipe, que consiste en una muralla y dos torres. Arganto, entonces, pide ver al prisionero y Gracildo llama al Príncipe, que responde: «¿Quién me llama?». Gracildo le ruega que venga a presencia de ellos; entonces el Príncipe aparece, posiblemente al descorrerse una cortina. Sale a la plataforma abierta, y al final del acto, Arganto le suplica que vuelva detrás del muro (II, 189-190). En el acto IV, Arganto habla a los guardianes desde lo alto de la muralla (II, 193-194) y al mismo tiempo el Príncipe se hace ver. Se despidе de sus cadenas y de la

prisión y desaparece, mientras Arganto se dirige otra vez a los guardianes. La escena que sigue muestra que el Príncipe ha escapado y ha ido a refugiarse a la casa de Beraldo. Cuando Arganto, más tarde, descubre la huida de su prisionero, dice al Rey que el Príncipe consiguió escapar cavando bajo los muros (II, 201), y la manera como está dispuesta la escena hace suponer que esto pudo muy bien haberse mostrado a los espectadores, haciendo desaparecer al Príncipe por medio de una trampa en el escenario interior y salir otra vez al escenario exterior a través de otra trampa, la cual, posiblemente, había previamente servido para la sepultura de Eliodora. Las frecuentes referencias a las torres hace suponer que debió haber alguna especie de saliente a cada lado del escenario interior con puertas en la parte baja. Por otra parte, los personajes podían haber entrado a través de aberturas en la cortina del fondo, en cuyo caso las torres debía imaginarlas el público. Hay también aquí una escena de hechicería en la que las almas de Eliodora y Tracildoro surgen de la trampa que representa la fosa donde fueron sepultados (II, 164). En el primer acto, el Príncipe se esconde tras de unos árboles figurados por ramas, seguramente (II, 141).

En la *Tragedia del Príncipe Tirano* se traen al escenario mesas y sillas y el Príncipe se sienta a cenar en compañía de dos muchachas, Teodosia y Doriclea. Durante el curso de la cena, llevan al escenario el marido de Teodosia y el padre de Doriclea, que son sepultados hasta los pechos en las fosas que el Príncipe ha ordenado excavar previamente (II, 261-263). Por lo tanto, parece que para esta tragedia el escenario estaba provisto de dos trampas. Para la coronación del Príncipe son necesarios un cetro, una corona y una espada (II, 228-229), y en la primera parte del drama las figuras simbólicas llevan vestiduras especiales: un hombre mudo aparece llevando una guadaña y un libro (II, 221-222) y la figura del Reino aparece con una espada atravesándole el pecho y el cuello bajo un yugo (II, 231). Beraldo y Leutonio llevan espadas y dagas para el duelo entre ellos (II, 249).

El escenario interior parece haberse utilizado de nuevo en la *Tragedia de Virginia y Appio Claudio* como prisión de Claudio. Este, cargado de cadenas, recita un monólogo y después se suicida. El diálogo que sigue inmediatamente parece tener lugar en el escenario exterior. Al Alcalde se le ordena sacar al prisionero: «Sacadlo fuera»; entonces se descubre el cadáver, que es recogido y llevado fuera para ser arrojado al Tíber (II, 128, ff.). Al principio del drama hay un estrado, con asientos, para el juicio de Marco Claudio (II, 124).

En *El Infamador* se hace referencia a un ruidoso golpear en las puertas y un personaje aparece en una ventana (II, 439). Parece que hay dos ventanas, una a cada lado del escenario (II, 440). Hay una escena de conjuro al final del acto II, en la que dos alcahuetas lanzan su hechizo; y de una trampa parecen salir una calavera y una corona

(II, 450-452). El escenario interior se utiliza en el tercer acto para figurar la casa de Eliodora. El diálogo da a entender que Eliodora y su doncella se hacen ver primero en esta habitación, donde las ven las alcahuetas, que aparecen antes en el escenario exterior y luego son recibidas (II, 456-458). Leucino y sus dos compañeros vienen entonces por el escenario exterior recitando unos cuantos versos, e irrumpen ante Eliodora (II, 464).

En el último acto, el escenario interior representa la celda en la que está encarcelada Eliodora. Felicina, la doncella, aparece en el exterior, fuera del edificio, y luego entra (II, 474). Sigue un monólogo —unos trece versos— de Eliodora, y entonces entra en la celda Felicina. Los dos personajes se mueven del interior al exterior, como hacen Gracildo y el Príncipe en la *Comedia del Príncipe Tirano*; pero, cuando ellas oyen venir gente, se retiran al interior y la plataforma exterior vuelve a ser la calle otra vez (II, 475-476). El magistrado y sus privados aparecen en la calle, se decreta la sentencia de muerte de Eliodora; mas cuando el notario va a la puerta de la prisión a notificarla, le obstruye el camino un salvaje (II, 478). Vuélvese al magistrado, que viene él mismo a llamar a la puerta, y recibe la réplica de otro salvaje desde dentro (II, 478). Aparece la diosa Diana y trae a Eliodora de su prisión, encadenada (II, 480-481). En otra parte del drama el escenario interior debió utilizarse para figurar la caverna donde tiene su lecho el dios del Sueño (II, 436). En el drama está previsto el doblaje de los papeles de Venus y Felicina, que están claramente designados para ser representados por la misma persona. En una escena dice Venus:

Yo quiero ir a casa de Eliodora
Y la forma tomar de Felicina.

Este puede compararse con un episodio similar en la *Comedia del Príncipe Tirano*, en la que la Furia Alecto se disfraza de Merope, la nodriza. Son necesarios unos trajes especiales para los salvajes, para Morfeo, que debía llevar alas; y es de presumir que también para las diosas. Asimismo se requerían un cesto de flores, una daga ensangrentada y una corona (II, 473, 465, 481).

Todos los dramas arriba tratados fueron representados en el Corral de doña Elvira, pero según las dos comedias de De la Cueva que se representaron en las Atarazanas, parece que fué acondicionado un escenario de características similares en este teatro. En *La Libertad de Roma por Mucio Cevola* es necesaria una galería superior para figurar las murallas de Roma, desde la que un personaje desciende, por medio de una escala, a tomar parte en un combate (II, 369 *et passim*). Después de dar muerte a su enemigo vuelve a subir la escala y aparecen dos Furias que se llevan el cuerpo (II, 403-404). En el acto siguiente, Mucio da muerte a un sol-

dado y pone el cuerpo en una *gruta oscura*, la cual pudo haberse figurado por una trampa o por el escenario interior con sus cortinas (II, 412). También es posible que las puertas puedan haber representado las entradas de Roma (II, 373). Algo debió intentarse para representar la mutilación de Sulpicio, que aparece ante las murallas con las orejas, nariz y una mano cortadas (II, 386-387 y 394). En el acto IV, Mucio pone su mano en el fuego como penitencia por haber dado muerte a un intendente en vez de al Rey (II, 414). En la *Comedia de la Libertad de España por Bernardo del Carpio*, los personajes llaman violentamente a una puerta (I, 182). Un personaje es cegado en el escenario (I, 174).

Sólo uno de los dramas de De la Cueva se sabe que haya sido representado en el Corral de don Juan: la *Comedia del viejo enamorado*. Este drama necesita un escenario interior que representa una caverna en una montaña, la cual abre a Olimpia una Furia. Olimpia obliga a la Furia a hacer esto al encender un fuego y hacerle aspirar el humo (II, 353). Dentro de la cueva está Arcelo sujeto a una pesada cadena (II, 355). Es posible que la Furia vistiese un traje especial, porque el mago Rogerio, en una escena de conjuro, hace mención de su *infernál hábito* (II, 317), al final de la cual ella puede haber desaparecido por medio de una trampa (II, 317). Sin embargo, la característica más interesante de este drama es que el diálogo parece pedir la utilización de un mecanismo en una escena, la del duelo en el que las cuatro Furias se llevan a Arcelo (II, 327). En el *Argumento* se declara que las Furias *bajan* (II, 318) y un paje que escondido ha presenciado la última escena, dice que Arcelo fué levantado en el aire:

Señor, despierto como estoy agora
 Vide salir con una furia estraña
 Aquella infesta escuadra robadora,
 Diciendo: Asidlo, vaya a la montaña
 Donde no tenga de descanso un hora!
 Y asidas todas del, alçando el buelo,
 Fué llevado en el aire el triste Arcelo (II, 340).

Siempre es posible que las Furias salgan de detrás de una cortina, por el foro o por las puertas, llevándose a Arcelo; pero también es posible que un mecanismo se utilizara para lograr este efecto. Esto pudo hacerse fácilmente por medio de un *araceli*, especie de máquina que se usaba en los dramas religiosos para transportar ángeles y otros personajes del cielo a la tierra y viceversa, y que no habría dificultad para instalar una en un *corral*. En el siglo diez y siete esas máquinas se usaban mucho en los dramas que se representaban en los teatros públicos, y es probable que fueran ya conocidas en el tiempo de De la Cueva.

Es evidente, como más arriba se declara, que De la Cueva descri-

biera una plataforma o trasto parecido a los que se encuentran en los teatros públicos de la Inglaterra isabelina. En la parte posterior había un escenario interior o *estudio* cubierto con una cortina, el cual se usaba para representar las escenas de interiores, y desde el que los personajes podían moverse hacia el escenario exterior, con objeto de darle a la habitación mayor amplitud para actuar. Una vez mostrada la escena en el escenario interior, estaba fija y si se cambiaba la escena, primero había que correr el telón para cubrirla. El escenario exterior, sin embargo, estaba sin localizar y la escena que se representaba cambiaba con el movimiento de los personajes. Había dos entradas, una a cada lado del escenario frente al público. Podían ser puertas practicables, o simplemente aberturas en la cortina del fondo; pero más probablemente eran cortinajes abiertos entre las columnas de madera que soportaban la galería superior. El efecto de golpear en las puertas, podía producirse martilleando en esas columnas; y en las escenas al aire libre podían convertirse en árboles por el sencillo procedimiento de revestirlas de follaje. Al nivel del primer piso, un cortinaje abierto entre columnas podía hacer las veces de una ventana: las cortinas podían quitarse cuando se necesitaba la galería superior para representar una muralla. Las columnas del primer piso tendrían, naturalmente, que estar precisamente encima de las del bajo, y así las *ventanas* estarían sobre las entradas del escenario. Se utilizaban trampas, y posiblemente alguna maquinaria. En un drama el *patio* mismo parece haber sido convertido en un circo para representar un duelo a caballo. Se disponía de una gran variedad de trajes y efectos, pero no es probable que se usara ninguna decoración pintada. Este tipo de escenario y los necesarios convencionalismos, fueron de uso general en el Siglo de Oro, y aunque se introdujeron en este tiempo nuevas modalidades, básicamente era el mismo hasta que los *corrales* fueron reemplazados por los teatros edificados del modo familiar a nosotros en nuestros días.

N. D. SHERGOLD.

*King's College,
Newcastle-upon-Tyne.*

Del *Bulletin of Hispanic Studies*. Traducción de Blanca Vázquez.

(1) En este artículo las referencias están tomadas por volumen y página de *Las Comedias y Tragedias*, de Juan de la Cueva, ed. F. A. de Icaza, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 2 volúmenes. (Madrid, 1917). La edición se basa en la *Primera Parte de las Comedias y Tragedias*. (Sevilla, 1588), privilegio fechado en 1584.

(2) Sobre los teatros de Sevilla en el siglo diez y seis, véase *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, de H. A. Rennert (New York, 1909), III, 47-61; y *Teatros y Comediantes Sevillanos del Siglo XVI* (Sevilla), de C. López Martínez (Sevilla, 1940). El estudio de estos teatros, de Rennert, se basa principalmente en datos tomados de *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, de J. Sánchez Arjona. (Sevilla, 1898).

(3) En el prólogo de las *Ocho Comedias...* (1615), Cervantes se refiere a los

duelos a caballo como característica de los dramas del principio del siglo diez y siete; y las acotaciones de varias comedias dan a entender que los personajes, a veces, cabalgaban a través del patio.

(4) En Valladolid, en el teatro en 1585, parece haber sido costumbre usar una ventana de una de las casas que daban al corral. Un documento de aquel año dice que a los espectadores se les permitía ocupar «el aposento que está sobre el teatro... los días que el autor no tiene personajes que hacer en él». N. Alonso Cortés, *El Teatro en Valladolid*. (Madrid, 1923), pp. 42-43, nota. W. H. Shoemaker, observa en su «*Windows on the Spanish Stage in the Sixteenth Century*», HR, II (1934), 303-18, que las escenas de ventanas eran frecuentes en el drama español. Deduce que se precisaría un sólido andamiaje para representar escenas de esta clase y que la ventana probablemente formaba parte del corredor alto.

