PRESENCIA DE COMEDIANTES ESPAÑOLES EN EL PATIO DE LAS ARCAS DE LISBOA (1700-1755)[1]

MERCEDES DE LOS REYES PEÑA
PIEDAD BOLAÑOS DONOSO
Universidad de Sevilla

I. 1700-1720

Si el teatro en España durante la primera mitad del siglo XVIII es un pálido reflejo de lo que había sido nuestro teatro áureo, en Portugal el panorama no era más alentador pues, como indica Jorge de Faria, "em Portugal o teatro espanhol, que durante um longo século frondejara nos paços e nos pátios, agonisava".[2] Esta agonía —motivada en gran medida por el cambio de gusto estético y la competencia del teatro francés e italiano— es, sin lugar a dudas, un hecho incontrovertible, si bien hemos de admitir que se fue produciendo paulatinamente y que la presencia del teatro barroco español en el país vecino y, en concreto, en el Patio de las Arcas, puede historiarse todavía a lo largo de toda la primera mitad del setecientos.[3] Junto

[1] Este trabajo es continuación de otros anteriores: "Presencia de comediantes [españoles] en Lisboa (1580-1607)" en *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González* (estudios reunidos por María Luisa Lobato). Edition Reichenberger, Kassel, 1990, pp. 63-86; "Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1608-1640)" en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas VII-VIII celebradas en Almería* (ponencias recogidas y publicadas por Heraclia Castejón, Agustín de la Granja y Antonio Serrano). Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, Almería, 1992, pp. 105-134; y "Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1640-1697)" en *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, Cultura y Teatro en la España de Carlos II* [Actas del Simposio Internacional "El teatro español...", celebrado en Amsterdam, 6-10 de junio de 1988] (ed. Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez). *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8/I-III (1989), t. III, pp. 863-901.

[2] Jorge de Faria, "Um século de teatro francês em Portugal (1737-1837)". *Bulletim d'Histoire du Théâtre Portugais*, I, 1 (1950), pp. 62-92, p. 62.

[3] El manuscrito de la Biblioteca Pública de Evora "Titulos de Comedias para la Com-

con el cambio de gusto y los nuevos influjos venidos de Europa, la desaparición del Patio de las Arcas con el terremoto de 1755 será el hecho que ponga punto final a esa presencia.[4]

Si el Patio de las Arcas se abre en 1700, con una fisonomía diferente tras su reconstrucción después del incendio de 1697,[5] no será él solo el que presente ciertas novedades a principios de siglo, también la sociedad portuguesa —y muy especialmente la élite que podía asistir con mayor frecuencia al teatro— experimentará notables cambios con la llegada al trono de Juan V (1707), que tenía diecisiete años cuando subió al poder. Pensaba que la corte no podía ser nunca ni una sacristía ni un claustro. Para él "devia ser —dice Dantas— alguma coisa de vivaz, de brilhante, de luminoso, de magnifico, um gineceu doirado por onde o galo real passeasse, ruflando a asa e encrespando a crista, com a Jarreteira no joelho, a impertinência no olhar e o Tosao de Oiro ao pescoço".[6] Si antes se encerraban en sus habitaciones las mujeres, ahora tendrían que salir de ellas para bailar con los hombres, hablar y convivir con ellos. Todo esto significaba una conmoción, con la consiguiente controversia entre los partidarios de la tradición y los defensores de un mundo nuevo. Vencieron los que tenían que vencer: los partidarios del rey con su mejor representante a la cabeza: el conde de Ericeira. Así, el 4 de noviembre de 1708, se celebró una fiesta en la que se encontraron

---

pañia de la Legua que lebo de la Corte para representar en los lugares de la España en Henero del ano de 1714" (BPE, Cod. C 11/1-5, núm. 8, ff. 199r-200v) y las dos comunicaciones presentadas en este Congreso, apoyan nuestra afirmación. En el manuscrito citado, encontramos títulos de comedias plenamente barrocas, como *A un tiempo rey y vasallo, Cada uno para sí, Caer para levantar, Antes que todo es mi dama*... por citar algunos ejemplos. Su importancia para la historia del teatro peninsular en la primera mitad del siglo XVIII y como prueba de la vitalidad del teatro castellano en Portugal, ha sido destacado también por José Oliveira Barata, con el que no coincidimos, sin embargo, en la interpretación del documento (en *António José da Silva, Criaçao e realidade*. Universidade de Coimbra/Fundaçao Calouste Gulbenkian, Coimbra, 1983 (vol. II) y 1985 (vol. I), vol. I, pp. 254-255). Es posible que todas estas comedias se representaran en Portugal y, especialmente, en las Arcas. Más adelante, volveremos sobre este texto.

[4] El teatro portugués tardaría todavía en afirmarse, como testimonian de forma sorpresiva los viajeros de la época: "El teatro portugués aún no ha hecho grandes progresos; me han dicho —advierte el Mayor W. Dalrymple, en 1774— que no hace más que diecisiete años que comenzaron a representar en la lengua del país". Cf. *Viajes de extranjeros por España y Portugal* (recopilación, traducción, prólogo y notas por J. García Mercadal). Aguilar, Madrid, 1962, t. III, p. 708 (3 tomos). En verdad, desde algunos años antes se representaba en portugués, pero no muchos.

[5] Véase Mercedes de los Reyes Peña y Piedad Bolaños Donoso, "El Patio de las Arcas de Lisboa" en *Corrales y Coliseos en la Península Ibérica. Cuadernos de Teatro Clásico*, 6 (1991), pp. 265-315, pp. 283-300.

[6] Júlio Dantas, *O amor em Portugal no século XVIII*. Livraria Chardron, Porto, 1916, pp. 57-58.

hombres y mujeres en los mismos salones, donde ellas lucieron sus vestidos y joyas, y donde pudieron ser admiradas y galanteadas. Ese día se produjo una revolución y por lo tanto, una modificación en las costumbres y en la moral de la corte. D. Juan V llevó a las mujeres a palacio, haciendo del mismo una escuela de convivencia, de galantería, donde se pulieron, se socializaron... Desde este momento fueron mujeres conocidas —admiradas o aborrecidas por los galanes— y, sobre todo, *fuente* de inspiración para los poetas.[7] Este cambio había de favorecer también a las actrices españolas que, como ocurrió con las damas portuguesas, llegaron a los salones de palacio, donde fueron objeto de armonía y galanteos por parte de los nobles e, incluso, del propio rey, como más tarde veremos.

El Patio de las Arcas, resurgiendo como un ave fénix de sus propias cenizas, comienza a funcionar, reedificado por completo, el 12 de abril de 1700, primera semana de Pascua, como se indica en el *Livro de Receita*, 1699-1700, del Hospital de Todos los Santos, ahora dueño absoluto de aquél: "Depoco q*ue* o Hospital teue todo o pateo das comedias e ficou de todo s*enh*or delle, por compra q*ue* fes, da parte q*ue* lhe tocava, a Ant*oni*o da Silva e Souza, a quem largou 200.000 r*êi*s de juro na alf*ande*ga de Lixboa e se obrigou a dar 70.000 r*êi*s cada anno ao Conu*en*to do Carmo, se mandou reedificar com noua structura em perfeytissima forma, por ordem da Meza da Mi*zericordi*a, adm*inistrado*ra do d*ito* Hospital, e superintendencia por ella dada aos irmaôs Dom Fellipe de Souza, capitaô da guarda, e Joseph Lopes, pedreyro; no qual começaram a representar em doze de abril de mil e setesentos, pr*imeir*a s*emana* da Pascoa...".[8]

[7] Recordemos, por ejemplo, al autor Tomás Pinto Brandão, que, en diversas composiciones, hizo gala de su vasto conocimiento del mundo de la corte y lo relacionó con el de la farándula, que tan bien conocía. A muchas de estas damas las identificó con el título de una comedia. Así, a la marquesa de Fronteira se le conoció como *Más muere quien más ama*; la de Marialva, fue *El imposible más fácil*; doña María de Noronha, *El desdén con el desdén*... y así un largo etcétera. El manuscrito citado de la Biblioteca Pública de Evora, viene a ser un ejemplo más de este tipo de escritos donde se identifica el contenido de una redondilla, cuyo último verso es el título de una comedia, con un personaje o hecho concreto. Por ejemplo, el Rey es:

A todos conozco y callo
los que remediar podía,
hasta no ser algún día
A un tiempo, rey y vasallo (Ms. cit., f. 199r).

(Cf. Piedad Bolaños Donoso y Mercedes de los Reyes Peña, "Una muestra de la vigencia del teatro español en Portugal durante la primera mitad del siglo XVIII" en *Philologia Hispalensis*, Año I, vol. I, fasc. I (1986), pp. 45-62, y "La *Comedia de comedias* de Tomás Pinto Brandão" en *Criticón*, 40 (1987), pp. 81-159.

[8] Archivo del Hospital de San José (en adelante: AHSJ), *Livro de Receita*, 1699-1700,

A partir de este momento, dada la propiedad total del Patio por el Hospital, era de esperar que se encontraran en sus libros abundantes anotaciones para reconstruir la historia del teatro en las Arcas. Sin embargo, son bastante más escasas que en años precedentes y en algunos no aparecen. Bien es verdad que no había que realizar ese riguroso control económico para repartir los rendimientos con el dueño del Patio, ya que todas las ganancias ahora le pertenecían, aunque observaremos que no todo el producto de las comedias serán beneficios, pues hay que descontar la parte que se lleva la compañía (la tercera) y los gastos de la representación propiamente dicha. En cuanto a la contratación de éstas, frente a lo que ocurre en algunas de las épocas historiadas anteriormente,[9] encontramos sólo una por temporada.[10]

Es de extrañar que del año de la reapertura del corral —que imaginamos sería todo un acontecimiento—, no nos hayan quedado noticias directas de la compañía que actuó. La temporada dramática abierta el 12 de abril de 1700[11] —como ya hemos comentado— hubo de concluirse el Miércoles de Ceniza del año siguiente.[12] Gracias a las indirectas, recogidas, en esta ocasión, del libro de la *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, sabemos que la actriz FRANCISCA DE LEÓN, hija de María Antonia de Soto y Francisco de León, hacía cuartas damas en la compañía que en 1700 estaba representando en Lisboa.[13] No parece que formara parte de la compañía de JUAN ANTONIO MATÍAS[14] que durante 1701 trabajó en Lisboa

---

f. 244r. Al transcribir, como se habrá observado, respetamos al máximo la grafía del original. No obstante, para favorecer la lectura, desarrollamos las abreviaturas, subrayando las letras sobreentendidas en el original; seguimos el uso moderno en el empleo de las letras mayúsculas; puntuamos y separamos las palabras con criterios actuales; y ponemos siempre que es necesario la cedilla en ç a/o/u.

[9] Véanse los dos primeros artículos citados en la nota 2.

[10] Parece ser que esto es frecuente, también, en el resto de la península. Por ejemplo, lo que sucede en Madrid o Valencia se ajustaría a este modelo (cf. Charles Davis y John E. Varey, "Las compañías de actores de los corrales de comedias de Madrid: 1708-1719" en *En torno al teatro del Siglo de Oro, Actas de las Jornadas I-VI de Almería*. Instituto de Estudios Almerienses de la Diputación de Almería, Almería, 1991, pp. 163-186; y A. Zabala, "Representaciones teatrales en Valencia durante los años 1705, 1706 y 1707" en *Anales del Centro de Cultura Valenciana*. Tomo Jubilar, II (1966), pp. 159-202).

[11] Ese día fue el lunes siguiente al Domingo de Resurrección.

[12] Cayó en 9 de febrero (1701).

[13] *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España* (ed. de N.D. Shergold y J.E. Varey). Tamesis Books, London, 1985, pp. 506-507 (II, 615) y 555 (II, 875).

[14] "Es autor, cobrador y guardarropa este año de 1702 en Cadiz en donde enpeço. A este le crio Miguel de Castro, a quien entro a seruir su madre que se llamo Catalina Rosi por hauer enbiudado y quedado pobre. Este Juan Antonio Mathias caso con Mariana de Prado [...]. Caso segunda vez con Estefania Sanchez que no represento" en *ibid.*, p. 285 (I, 1093).

(el papel de 4ª dama lo desempeñaba otra actriz) y cuya compañía podemos reconstruir gracias también a la *Genealogía de los comediantes*, como se puede observar en el cuadro I.[15] Al limitarse dicha fuente a indicar sólo el año (1701), no podemos precisar si Juan Antonio Matías estuvo en Lisboa en la última parte de la temporada dramática de 1700-1701 (meses de enero y febrero hasta Carnestolendas) o en la temporada de 1701-1702, que comenzaría tras la Pascua Florida. Este es un problema con el que nos encontraremos siempre al utilizar sólo, por no disponer de otros datos, las fechas de la *Genealogía de los comediantes*. Sin embargo, dado que las compañías se formaban durante la Cuaresma y la nueva temporada empezaba después de la Pascua, nos inclinamos a pensar que cuando la *Genealogía* habla —por ejemplo— del año 1701, como en el caso que nos ocupa, se refiere a la temporada que se abre en él, es decir, a la de 1701-1702. Mientras que para la primera de estas dos temporadas que estamos historiando (1700-1701) no hemos hallado referencias económicas en los libros de contabilidad del Hospital, de la segunda (1701-1702) se conserva una partida de 111.235 *réis*, correspondiente a ingresos por el rendimiento de las comedias, anotada en 30 de junio de 1701.[16] La mayoría de los actores de la lista ofrecida en el cuadro I, sabemos que acompañaron a su director a Cádiz, ciudad donde representaron al año siguiente (1702). Otros, sin embargo, como Juan Antonio Enrique o Diego León, se quedan en Lisboa y entran a formar parte de la compañía que, bajo la dirección de JOSÉ FERRER, empieza a trabajar en el Patio de las Arcas, a partir de 1702.

José Ferrer fue un autor que disfrutó de una hegemonía casi absoluta en el periodo que historiamos. Valenciano de origen,[17] desempeñó distintos oficios en el mundo de la farándula: desde guardarropa y cobrador en otras compañías a autor, sin que sepamos si formó, por primera vez, compañía propia estando ya en Lisboa, o llegó siendo ya "autor". Las últimas noticias que nos hablan de su presencia en la capital olisiponense datan de 1727. Su prolongada presencia en Portugal recogida en la *Genealogía de los*

[15] Los números que aparecen entre paréntesis al lado de los actores corresponden al tomo y número que tienen asignado en el libro de la *Genealogía, origen y noticias de los comediantes...*, ed. cit. Las abreviaturas que figuran en la casilla de "parentesco" equivalen a: Padre (p); esposo/a (e); hermano/a (h) y la cruz delante de ellas a defunción. El año que aparece entre paréntesis en la cabecera del cuadro es el que aporta la *Genealogía*. Los de las temporadas dramáticas, nos pertenecen.

[16] AHSJ, *Livro de Receita*, 1700-1701, f. 244r.

[17] ¿Sería pariente del editor valenciano Jusepe Ferrer que menciona en varias ocasiones Henri Mérimée en su estudio sobre el teatro en Valencia? Cf. Henri Mérimée, *El arte dramático en Valencia. Desde los orígenes hasta principios del siglo XVII* (trad. Octavio Pellisa Safont). Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 1985 (2 vols.).

comediantes: " y años a que está con su compañia en Portugal",[18] queda ratificada por nuestros documentos.

Para la última parte de la temporada de 1701-1702 (enero y febrero de 1702 hasta Carnestolendas) o, más probablemente por las razones expuestas más arriba, la de 1702-1703, y la de 1703-1704, podemos reconstruir casi toda su compañía, como se observa en los cuadros II y III. Una comparación de los mismos muestra cómo hay miembros que permanecen ambas temporadas (tres actrices y un actor)[19] mientras que otros se renuevan.

Deseamos destacar cómo por estas fechas se produce un intercambio dentro de las compañías: encontramos actores portugueses en compañías dirigidas por españoles[20] o, al contrario, autores portugueses dirigiendo una compañía de actores españoles, como es el caso de Manuel Fresneda (o Frezneda) Pezoa[21] que en el verano de 1701 estaba codirigiendo una compañía en la corte, conjuntamente con Francisco Londoño.[22]

En la temporada de 1704-1705, un ingreso en el *Livro de Receita* del Hospital, de 8 de mayo de 1704, es clara muestra de la actividad en las Arcas tras la Pascua: se anotan 58.000 *réis*, procedentes del tercio de los rendimientos del Patio;[23] y otra de fecha un poco posterior, por 36.830 *réis*, da cuenta de "hums bailes q*ue* neste se fizeraô em tres dias".[24] Según Sousa Bastos, en el año de 1704, se encuentran en Lisboa la actriz ISABEL MON-

[18] *Genealogía, origen y noticias de los comediantes...*, ed. cit., p. 213 (I, 690).

[19] Sólo hacen las dos temporadas los que llevan un asterisco en el cuadro III.

[20] Por ejemplo, Juan Antonio de Urrieta, portugués, que trabajó, en 1703, como cobrador, en la compañía de verano de Manuel Frezneda Pezoa y Francisco Londoño, y en 1717, con José Ferrer en Lisboa; o Mariana de Urrieta —su hija—, que trabajó también, en 1703, en aquella compañía, y con Juan Ruiz, en 1704 (cf. *Genealogía, origen y noticias de los comediantes...*, ed. cit., p. 291 (I, 1128) y 523 (II, 686), respectivamente).

[21] "Es portugues. Esta casado con Francisca de Cordoba. Fue soldado en Flandes, Milan y otras partes, y a seruido en los exercitos de España y Franzia. Este año de 1703 esta en Madrid en vna conpañia de verano en que es segundo musico y autor con Francisco Londoño. Su mujer es hija de el jardinero del Retiro". *Ibid.*, p. 291 (I, 1129).

[22] Formaron parte de su compañía los siguientes actores: Miguel Sánchez, guardarropa; Andrés Correa, barbas; Juan García, gracioso; José Cabero o Cabrero, "de por medio"; Nicolás Antonio, arpista; Francisco Londoño, 2° gracioso; Luziano Correa, 2os galanes; Francisco Antonio de Ayarzu, galanes; Francisco Joaquín de Luna, 2as barbas; Vicente Vallejo, 4os galanes; Simón Martínez, 4os galanes; Juan Antonio de Vrrieta, cobrador; Teresa Paula María, 3as damas; Juana Martínez Cabrero, damas; Leonor de Morales, damas; Jusepa de Sesma, 4as damas; Francisca de Córdoba [esposa del autor], 2as damas; y Mariana de Vrrieta, 5as damas.

[23] AHSJ, *Livro de Receita*, 1703-1704, f. 244r. El 23 de marzo había sido Domingo de Resurrección.

[24] *Idem*. Un borrón en la tinta impide ver el día exacto del apunte, pudiendo ser el 10 o el 20 de mayo. El *Corpus Christi* sería el 22 de dicho mes.

TIEL, en los papeles de 6ª dama, y el autor DOMINGO LABOANA [*sic*, por "Labraña"].[25] Según la *Genealogía*, la primera —Isabel Montiel— había estado en 1703 en Lisboa, pero no dice nada respecto a su permanencia en 1704; y el autor Domingo Labraña, ateniéndonos a la misma fuente, había muerto en Lisboa en 1703, por lo que mal pudo estar trabajando en las Arcas si la fecha de la *Genealogía* es cierta, en 1704.[26]

Si llegó a trabajar la compañía de DOMINGO LABRAÑA en la temporada de 1704-1705, a éste hubo de sucederle JUAN ANTONIO MATÍAS en 1705-1706, pues así, al menos, nos lo hace creer el testimonio recogido en la *Genealogía*, cuando anota los datos referidos a la actriz MARÍA ESPERANZA: "Esta haziendo —dice— segundas damas en Lisboa en la compañia de Juan Antonio Mathias el año 1705...".[27]

Desde 1706 a 1710, nos encontramos con una carencia total de noticias sobre representaciones en las Arcas. Ni las fuentes directas[28] ni las indirectas suministran datos respecto a actores y compañías. Nos preguntamos si la causa de esta ausencia y del vacío teatral que la provoca fuera la Guerra de Sucesión por la corona española,[29] entonces en plena actividad y en la que Portugal tomó, al entrar en la Gran Alianza (1703), el partido contrario a Felipe V.[30] De cualquier forma, el teatro español sigue presente en Lisboa, aunque documentado en representaciones ocasionales, como prueba la *Loa para la comedia con que Su Magestad que Dios guarde, festeja al dia del nombre de la Reyna Nuestra Señora*,[31] que hubo de representarse en la

[25] Dice exactamente el autor: "Em 1704 deram-se alguns bailes e trabalhou a companhia de Domingos Laboana, que aqui morreu..." (*Diccionario do Theatro Portuguez*. Imprensa Libanio da Silva, Lisboa, 1908, p. 312).

[26] *Genealogía, origen y noticias de los comediantes*..., ed. cit., p. 513 (II, 641) y 173 (I, 510), respectivamente.

[27] *Ibid*, p. 515 (II, 649).

[28] Con respecto a los libros de *Receita* se produce, en las anotaciones, un salto de siete años (desde 1703-1704 hasta 1711-1712). En cuanto a los de *Despeza*, saltan de 1696-1697 a 1715-1716.

[29] Su desarrollo y estragos se dejan sentir en la actividad teatral madrileña, como advierten y documentan N.D. Shergold, J.E. Varey y Ch. Davis, en *Teatros y comedias en Madrid: 1699-1719. Estudios y documentos*. Tamesis Books, London, 1985, pp. 38 y 39, y en los docs. a los que en ellas remiten.

[30] La guerra se inicia en 1704 y el pretendiente austriaco, el archiduque Carlos, se sirve de Portugal para, desde aquí, invadir España: en 1706, el ejército anglo-portugués alcanzó Madrid, donde proclamó al archiduque como Carlos III, pero poco después fue vencido en Almansa (1707). En los años siguientes —como indica José Hermano Saraiva, a quien seguimos— se llevaron a cabo campañas de desgaste sin éxitos definitivos. Cf. José Hermano Saraiva, *Historia de Portugal* (trad. Pedro Manuel Madera y José Luis Cuenca). Alianza Editorial, Madrid, 1989, pp. 270-271.

[31] En Lisboa, en la Imprenta de Antonio Pedrozo Gabran. Año de 1709. Biblioteca Nacional de Lisboa: L 1324A, ff. 51r-54v (numeración a lápiz).

corte, el 31 de marzo (onomástico de la reina Mariana) del año de 1709, dadas las fechas del casamiento de doña Mariana de Austria con don Juan V (9 de julio de 1708)[32] y de la impresión de la obra (1709).

Para el año de 1710, nos encontramos con un curioso documento —citado y reproducido en varios trabajos de historia del teatro en Portugal[33] que lleva por título *Informaçâo da companhia de comedias de que hé author Ferrer, que este anno de 1710 representa no Pateo de Lisboa.*[34] En él, de forma satírica y burlesca, se hace una dura crítica de esta compañía (primero en su conjunto y después de cada uno de sus componentes), cuyo autor, José Ferrer, empieza a trabajar continuadamente a partir de este año como empresario en las Arcas, ya solo o asociándose con otros. La primera invectiva va dirigida contra la compañía, en la que no hay orden ni concierto en cuanto a las funciones desempeñadas por sus miembros "porq*ue* nesta comica companhia qualquer guarda-roupa pode ser author e o autor seria guarda-roupa se na compahia a [*sic*] houvera".[35] Pero, si esto ya es malo, todavía es peor cómo se representan las comedias: bien nacidas y vestidas por los poetas, vienen al tablado como al suplicio: "Assim as vemos como malfeitoras a[r]rastadas e desconjuntadas, e taô perdidas as cores da erudiçaô como quem naô traz os sentidos em seu lugar; nas gargantas dos que as (res)ferem, morrem humas afogadas, outras saô degoladas, porque lhes cortaô as rellaçoens, e naô tem no seu agravo provimento, porque naô vay a rellaçaô ao tablado. Sem culpa, vemos as pobres comedias feitas em quartos pellas esquinas das ruas e portas da cidade; e porque nada falte a este comico supplicio, o apontador serve de pregoeiro, porq*ue* brada quando aponta". Qué poca diferencia existe entre esta crítica y aquellas otras pala-

[32] Cf. "Joâo, V.D. (1689-1750)" en *Dicionário de História de Portugal* (dirigido por Joel Serrâo). Livraria Figueirinhas, Porto, 1989, vol. III, pp. 399-402, p. 399 (6 vols.).

[33] Cf., por ejemplo, José da Costa Miranda, "Acerca do teatro espanhol em Portugal (século XVIII): alguns apontamentos críticos da Mesa Censória". *Bracara Augusta,* XXXII, Fasc. 73-74 (1978), pp. 371-382, pp. 371-372; y reproducido en José Gonçalves Ribeiro Guimarâes, "Memorias para a historia dos theatros de Lisboa". *Jornal do Commercio,* núm. 6612 (18 de noviembre de 1875), y José Oliveira Barata, *António José da Silva. Criaçao e realidade,* ed. cit., vol. II, pp. 609-614.

[34] A las dos copias manuscritas de este texto citadas por José Oliveira Barata, radicadas en la Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (Ms. 393, ff. 197r, 201r y 53v-56r; cf. *ibid,* p. 609), podemos añadir las existentes en la Biblioteca Nacional de Lisboa (Cod. 8691 (2). *Miscellanea litteraria. Prosa e verso)* y en la Biblioteca Pública de Evora (Cod. CXII/ 1-10, ff. 125r-130r), dos manuscritos estos últimos que presentan, aunque pocas, algunas variantes.

[35] Para unificar, citamos siempre la *Informaçâo da companhia...*, por el Ms. de la Biblioteca Pública de Evora, que ofrece una grafía de más fácil lectura. Ribeiro Guimarâes, aunque no indica la procedencia de su fuente, parece transcribir el Ms. de la Biblioteca Nacional de Lisboa.

bras que Shakespeare puso en boca de Hamlet y que decían: "¡Oh! nada lastima y empobrece mi ánimo tanto, como oir a un hombre grosera y toscamente robusto, expresar una pasión con gritos descomunales que desgarren los oidos. Yo quisiera castigar a estos Herodes del teatro que le sobrepujan, queriendo ser más impío que él [...] ¡Oh! Actores hay que he visto representar y oido elogiar con alabanzas extremadas, que ni el ademán ni sus pasos parecían ser, no ya los de un pagano, pero ni tampoco los de un hombre cualquiera...".[36] También nuestros dramaturgos barrocos habían clamado contra los estragos causados a las comedias por los malos representantes, como ocurre, por ejemplo, con Tirso de Molina en los *Cigarrales de Toledo* (1621): "Muchas comedias, dijo don Alejo, han corrido con nombre de disparatadas y pestilenciales, que siendo en sí maravillosas, la han desacreditado los malos representantes, ya por errarlas, ya por vestirlas, y ya por ser despropositados los papeles para las personas que los estudian; las cuales, después que caen en otras manos o más cuidadosas o más acomodadas, vuelven a restaurar, con el logro, la fama que perdieron".[37] Mal éste que seguirán denunciando, en el siglo XVIII, los ilustrados.[38]

En cuanto al vestuario y utensilios de la compañía, no son ni muchos ni buenos.[39] La música tampoco sale bien parada: *Más es el ruido que las*

[36] Cita tomada del libro de Enrique Sánchez de León, *Talma. Reflexiones sobre el arte teatral vertidas al castellano*. Madrid, 1879, pp. 33-34.

[37] Citamos por Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento al Barroco*. Gredos, Madrid, 2ª ed. muy ampliada, 1971, p. 213.

[38] Montiano, en su *Discurso II*, conocido sobradamente, o el propio Ramón de la Cruz, son conscientes de dicho mal, hasta el punto que este último prefiere que no se lleve a escena la obra antes de que sea destruida por una mala representación. Dice "... aì presento mi Drama, tal qual le produxo mi cortedad, para que se juzgue su mérito por el Papel, y no por la execución: porque ni quiero se atribuya a inhabilidad de la compañia su poca aceptación, ni à descuido mio las faltas que los Actores u Actrices pueden cometer" (Ramón de la Cruz, *Quien complace a la deidad, acierta a sacrificar*. Con licencia, Madrid, en la Oficina de D. Antonio Muñoz del Valle[...]. Año de 1757, p. XXVII). No hay ilustrado español que no clame contra tanta imperfección a la hora de la puesta en escena. Tomás de Iriarte, por citar otro ejemplo, decía, en *Los literatos en cuaresma*: "...y según adelanten en su profesión los actores sin cuya habilidad no hay poeta dramático que pueda parecer bueno ni aun mediano" (*La librería. Fábulas*, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones. Librería Fernando Fe, Madrid, 2ª ed., s.a., p. 87). Ni la Academia de Actores de los Reales Sitios ni la creada por Olavide en Sevilla, tuvieron que ser efectivas ya que Jovellanos, en 1789, sigue quejándose de lo mismo y propone varias soluciones (en *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*. Espasa-Calpe, Madrid, 1966, pp. 11-98; en especial pp. 88-91).

[39] No nos resistimos a ofrecer en nota su caricaturesca y humorística descripción: "O movel com que a dita companhia se governa foi herança del *Ganapan de desdichas*: hû sayo de parrilha debruado de baeta branca, que como officio de servintia em todo o corpo se aco-

nueces. En lo que respecta a la crítica particular de los actores, la *Informacâo* continúa sin desperdicio. Empieza por el primer galán ("he taô longo de estatura que se pode comprar como longariça aos palmos"), al cual describe por títulos de comedias (por ejemplo, su rostro representa *El mejor amigo el muerto*). El *segundo galán* "corta o castelhano como hum nabo —dice— e o que lhe sobra de entendimento só lhe falta de memoria". El *tercero* es casi un *cuarto*. El *barba* es un hombre de "pedra e cal". Representó en La Mancha *El villano en su rincón*, y en la corte de Lisboa *El vaquero Emperador*, porque sirve mejor para guardar vacas que los preceptos de la representación. El *lacayo (gracioso)* es lo mejor que lleva la compañía, no porque sea así realmente, sino porque en su papel todas las licencias están permitidas.

En cuanto a las damas —que son cuatro— hay que decir que "no corpo da dita companhia, saô os quatro humores". La primera dama viene descrita con ojos muy pequeños, como gateras en vez de ventanas, y cuerpo muy flaco; cuando entró en la corte representó *La más constante mujer*, pero "foi representaçaô, porque depois com os muitos particulares mostrou ser *La corsaria catalana*. Su débil voz y memoria están siempre en peligro. La segunda dama, cuyo pescuezo es un puñado de nervios, merece representar *El garrote más bien dado;* si tuviera relaciones haría *La dama capitán*, porque busca compañía. El elogio recae sobre la tercera dama —la criada— que "he o melhor barrete desta Congregaçaô, porque engraçada se inculca sem affectaçaô, bonita sem artificio, allegre com modestia, sezuda sem carranca, falla com modo, canta com garbo e baila com brio...". La *cuarta*,

---

moda; huma sotana que lhe naô chamo negra porque naô tem carapinha; hum barrete com quatro cornos de encayxe, que vem nascendo ao vejete; humas barbas postiças, que se tiraraô a furto da rabadilha de huma ovelha; tres nolletas com que anda a aleïjaô da companhia; hum quartinado de catalufa que se naô corre com a comedia, mas taô humilde que sempre anda beijando o chaô; huma golilha con seus dous cantos para mijar e hum meyo circulo de atafona; huns quadernos com mais letras que hum d*oct*or e hé o que tem sustancia em a companhia, porque como livros de cosinha andaô gordos e rotos; huma cadea que como pé forçado traz o *Conde de Saldanha* ou o *Mariscal de Viron;* huma corda torcida de falsos testemunhos, por onde correm diabos com o nome de anjos; dous tamboretes de meya idade, que sempre puzeraô travessa no jogo da pélla; hum boffete Adaô e huma cadeyra Eva, a qual nunca lhe deo os braços porque os naô teve nunca; dous costiçaes de prata da pechilaria que serven de cepo a humas bugias brancas que fazem nesta farça papel de vellas; ultimam*en*te, hum tapete em esquadria de tres palmos por cada lado. Este tapete hé hum agouro tecido em Arrayolos e hum cometa de lam sempre infausto a companhia, porque nelle sem remedio cahem todos os que morrem na comedia sem confissaô; sobre elle se vem as infaustas donzellas chorando as feridas incuraveis, as princezas, meyas acordadas, meyas dormidas, sonhaô com cazamentos, e com deffuntos, que tudo saô couzas mas; [...]; finalmente, o tapete hé na companhia mais infausto que a *Campana de Bidilha em Castelha [Belilha em Aragaô*, en el Ms. de la BNL] e a escada por onde desceo *El Rey D. Sebastiaô em Portugal*".

tiene cada una de sus partes —cabeza, ojos, boca, garganta...— de un padre y una madre distintos.

El texto que acabamos de considerar no tiene firma ni en el Ms. de la Biblioteca Nacional de Lisboa ni en el de la Biblioteca Pública de Evora, aunque en el *Catálogo* de ésta se le atribuye a Francisco Luiz Ameno.[40] Sin embargo, aparece firmado por el "Capitaô(?) Joâo Cardozo", en el Ms. de la Biblioteca de la Universidad de Coimbra que trascribe J. Oliveira Barata.[41] De cualquier forma, quienquiera que fuera el autor, se advierte en él un implícito deseo de mejora de la escena portuguesa, situándose a medio camino entre la literatura paródica y de denuncia, o denunciando a través de la parodia. Es incuestionable que el autor poseía un sobrado conocimiento teatral, la erudición propia de los cultivadores de este tipo de obras que se valían de los títulos de comedias, un género muy frecuente en nuestra literatura barroca y muy del gusto del poeta portugués Tomás Pinto Brandâo.[42]

El año de 1710 —al que pertenece la *Información de la compañía de Ferrer*—, es el de la llegada a Lisboa del actor ANTONIO RUIZ, natural de Valencia, el cual desde puestos menos importantes en la nómina de las compañías, ascendió hasta el de primer galán.[43] A éste, dicho año, lo encontramos representando en Madrid, pero cuando las tropas del archiduque de Austria —titulado Carlos III— abandonan la capital de España, ocupada por ellas desde el 28 de septiembre al 9 de noviembre de 1710 en el conflicto por la Sucesión a la Corona Española, Antonio Ruiz se marcha con ellos.[44] Su buen hacer le llevó a congratularse en tierras lusitanas con el mismo rey, quien le asignó una pensión de seis monedas de oro al mes.[45] Es muy posible que, desde el principio, se incorporara a la compañía de Ferrer, que en 1710 representaba en las Arcas, como indica la citada *Información*.

Carecemos de documentos que nos faciliten el nombre de la compañía o compañías que pasaron por las Arcas durante las temporadas de 1711-1712 y 1712-1713, aunque es más que probable que representara la de FE-

[40] Además del título, se le añade: "Satyra. Letra de Francisco Luiz Ameno, e talvez obra sua" (Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara y Joaquin Antonio de Sousa Telles de Matos, *Catalogo dos Manuscriptos da Bibliotheca Publica Eborense*. Impresa Nacional, Lisboa, 1869, 2 tomos; t. II que comprende la Litteratura, p. 633).

[41] Cf. José Oliveira Barata, *António José da Silva. Criaçâo e realidade*, ed. cit., vol. II, p. 614, nota.

[42] Véase nuestro artículo "Tomás Pinto Brandâo: *La comedia de comedias*", art. cit., especialmente pp. 104-110.

[43] *Genealogía, origen y noticias de los comediantes...*, ed. cit., p. 89.

[44] Cf. "Las compañías de actores de los corrales de comedias en Madrid: 1708-1709", art. cit., pp. 168-169 y 178 (primer cuadro).

[45] Cf. *Genealogía, origen y noticias de los comediantes...*, ed. cit., p. 89.

RRER.[46] Actividad en el Patio, desde luego, existió: una partida, de 9 de julio de 1712, recoge el importe correspondiente al Hospital "do rendim*en*to do Pateo das Comedias, q*ue* principiaraô em 25 do mes de Agosto do anno de 1711 thê dia de Entrudo de 1712",[47] es decir, de la temporada dramática de 1711-1712; y otra, de 19 de julio de 1713, anota los ingresos procedentes del rendimiento de algunos aposentos del año pasado de 1712,[48] sin que podamos determinar, en este caso, si pertenecían al final de la temporada de 1711-1712 (meses de enero y febrero de 1712), en la que sabemos que hubo representaciones, o a la de 1712-1713 (desde Pascua Florida a diciembre de 1712), sobre la que no tenemos otros datos. Tampoco en palacio (la corte era uno de los más importantes centros promotores de espectáculos, en palabras de J. Oliveira Barata),[49] en la temporada de 1711-1712, faltó la actividad dramática: el 22 de octubre de 1711, para celebrar el cumpleaños de Juan V, su esposa —doña Mariana de Austria— le obsequia con la *Fabula de Acis y Galatea, fiesta armonica con violines, violones, flautas y ubues.*[50]

Durante la temporada de 1713-1714[51] y, con toda seguridad, en la de

[46] Según J. Golçalves Ribeiro Guimarâes, José Ferrer permanece en Lisboa, dirigiendo las compañías solo o asociado con otros, desde 1710 hasta 1725 (*Jornal do Commercio*, núm. 6612, 18 de noviembre de 1875).

[47] AHSJ, *Livro de Receita*, 1711-1712, f. 334r. En una *verba*, situada en la mitad inferior del folio, se desglosa la cantidad total de dicho rendimiento (4.284.090 *réis*) entre los distintos beneficiarios:

1.575.600 .....Que cobrou Hosp*it*al
1.428.030 .....da 3ª p*arte*. da Comp*a*ñia
1.280.460 .....Que cobrou a Mi*zericordi*a.

Fechada y firmada el 9 de julio de 1712.

Como puede observarse, sólo la tercera parte corresponde a la Compañía, repartiéndose entre el Hospital y la Mesa de la Misericordia —su administradora—, casi a partes iguales, las otras dos.

[48] AHSJ, *Livro de Receita*, 1712-1713, f. 214r.

[49] Cf. J. Oliveira Barata, *António José da Silva. Criaçâo e realidade*, ed. cit., vol. I, p. 286, que recoge, en nota (3), varias referencias a manifestaciones teatrales realizadas en el Palacio Real, siendo de 1722 la más temprana reseñada.

[50] ... *à la celebridad de los felizes años del Augustissimo Señor D. Juan V, Rey de Portugal, que en su aplauso le dedica la Reyna nuestra señora D. Mariana de Austria. En 22 de octubre de 1711*. En Lisboa, en la Imprenta Real Deslandesiana. MDCCXI. Con todas las licencias necessarias (B. Nacional de Lisboa: L.1324A. Es un libro de varios).

[51] Es probable que la actitud del monarca castellano, Felipe V, y su Real Cédula, firmada el 10 de abril de 1713, favoreciera la actividad teatral y reforzara la vitalidad de las compañías, al manifestar en dicha Real Cédula, lo lícito de la labor histriónica como posible oficio a desempeñar por personas honradas (cf. Manuel García de Villanueva Hugalde y Parra, *Origen, épocas y progresos del teatro español: discurso histórico* [...]. En Madrid, en la Imprenta de Don Gabriel de Sancha, año de 1802, que nos habla sobre lo sucedido a Juan Álvarez, segundo galán de la compañía de José Garcés, que por aquel entonces trabajaba en Madrid, p.

1714-1715, la compañía de JOSÉ FERRER debió seguir trabajando en las Arcas, pues encontramos su firma, el 2 de septiembre de 1714, en el *Livro de Despesa* del Hospital, en un recibo donde cobra su parte de "camarotes" alquilados.[52]

FIRMA DE FERRER
(AHSJ, *Livro de Despesa,* 1714-1715, f. 242r)

Además, sabemos por la *Genealogía de los comediantes*, que ANTONIO VELA (que estuvo en Madrid, en 1713, en la compañía de José Garcés) pasó a Lisboa, en 1714, donde continuó, en 1715, haciendo graciosos en la compañía de Ferrer.[53] Su mujer, JUANA OROZCO (como se desprende de la solicitud y concesión de licencia citadas), le acompañó en el desplazamiento.

Conviene aludir a estas alturas —por su cronología— a un texto cuyo estudio habíamos dejado aplazado: el manuscrito "Titulos de Comedias para la Compañia de la Legua que lebo de la Corte para representar en los lugares de la España, en Henero del ano de 1714".[54] Aunque nos aparte por unos momentos del Patio de las Arcas, nos parece significativo por la información que proporciona en cuanto al gusto y a las obras que por entonces se representaban y eran familiares al público. Es, como también apuntábamos, uno de esos papeles curiosos en cuya composición juegan un papel fundamental los títulos de comedias: no siempre reproducidos completos ni fielmente, sirven como soporte y cierre a cada una de las estrofas (redondillas) que lo forman. Mientras para J. Oliveira Barata "trata-se de um verdadeiro repertório criteriosamente escolhido em função dos gostos do público a que o chefe desta Companhia destinava todo o seu trabalho",

289). Actitud ésta que, pasados algunos años, se haría más estricta: por ejemplo, en 1728, Bernabé Álvarez no puede examinarse para obtener permiso para ejercer la medicina porque su mujer formaba parte de una compañía de cómicos (cf. J.E. Varey y Ch. Davis "Los actores y la movilidad social en las primeras décadas del siglo XVIII" en *op. cit.*, pp. 629-638, pp. 630-631). En Portugal, el estatuto profesional del actor evolucionó lentamente hasta su rehabilitación total decretada en 1771 por el marqués de Pombal (cf. Luiz Francisco Rebello, *História do Teatro Português*. Publicações Europa-América, Lisboa, 3ª ed., 1980, p. 72).

[52] AHSJ, *Livro de Despesa,* 1714-1715, f. 242r.

[53] *Genealogía, origen y progreso de los comediantes*..., ed. cit., p. 257 (I, 952). La licencia solicitada por Antonio Vela para pasar con su mujer a Portugal, aunque negada por el rey en un primer momento (en 31 de julio de 1714), le fue concedida y notificada poco después (7 de agosto de 1714). Cf. N.D. Shergold y J.E. Varey, con la colaboración de Charles Davis, *Teatros y comedias en Madrid: 1699-1719*, ed. cit., pp. 186-187, doc. núm. 112.

[54] Véase la nota 3.

en el que "antes de cada título de comédias surge a indicaçâo do local a que se destinava a representacâo [se refiere a lo que podríamos considerar como adscripciones del parlamento, en este caso de las estrofas]",[55] para nosotras se trata de una sátira política que, bajo el disfraz del repertorio de una compañía, critica la situación de España y Europa (a través de países, instituciones, estamentos, personas..., a los que se identifica con títulos de comedias).[56] Recordemos que en abril de 1713, se había firmado la Paz de Utrecht, que puso fin a la Guerra de Sucesión Española, donde se habían implicado numerosas naciones europeas. No obstante, el que no fuera un repertorio real no anula su valor como testimonio de los gustos y presencias del público de esta época, pues, para que este tipo de composiciones tuvieran eco, era necesario que las comedias utilizadas le fuesen conocidas.[57] Del total de los 61 títulos empleados, pertenecientes a muy diversos dramaturgos barrocos,[58] la mayoría corresponde a obras de Calderón, con una abrumadora diferencia sobre los restantes autores. Algo semejante ocurre

[55] José Oliveira Barata, *António José da Silva. Criaçâo e realidade*, ed. cit., vol. I, p. 254, n. 1.

[56] Sobre las modalidades de la sátira política y su importancia en el siglo XVII español, consúltese, entre otros, a Mercedes Etreros, *La sátira política en el siglo XVII*. Fundación Universitaria Española, Madrid, 1983.

[57] He aquí la relación de las mismas, tal como aparecen citadas en nuestro texto: A un tiempo rey y vasallo. -Lanzes de amor y fortuna. -Primero soi yo. -Cada vno para si. -Don Quixote de la Mancha. -Caer para lebantar. -Engañar p*a*ra reynar. -El Bruto de Babilonia. -El imposible vencido. -En esta vida todo es verd*a*d y todo es mentira. -El amante mudo. -La tercera de si misma. -Antes que todo es mi dama. -Las amazonas. -La roca del onor. -Mas el nombre q*ue* el ombre. -El mexor par de los doze. -A fuerza de armas el cielo. -La estatua de Prometeo. -El esclabo en grillos de oro. -Los hijos de la fortuna. -El Domine Lucas. -El condenado de amor. -La dicha es la desdicha. -La orca para su dueño. -Athila, azote de Dios. -El amor al vso. -El mejor amigo el muerto. -Perico Urdemalas. -El traidor contra su sangre. -El pintor de la desonrra. -El luçero de Castilla. -Don Juan de Espina en Milán. -El caballo vos han muerto. -Las armas de la hermosura. -Enfermar con el remedio. - El alcaide de si mismo. -Quando no se aguarda. -Mañanas de abril y mayo. -El correo del cielo. -Basta callar. -El paje de Don Albaro de Luna. -Las cadenas del demonio. -La cisma de Inglaterra. -Los vandos de Verona. -Montescos y Capeletes. -Abrir el ojo. -La traición busca el castigo. -El golfo de las sirenas. -Mudanzas de la fortuna. -No puede ser...-Fuego de D*i*os en el querer bien. -La desdicha de la voz. -La fuerza del natural. -Como se comunican dos esencias. -Peor esta que estaba. -Las visperas Sicillianas. -El escondido y la tapada. -Quien es quien premia el amor. -Todo es enrredos de amor. -Dar tiempo al tiempo.

[58] Belmonte Bermúdez, Rojas Zorrilla, Calderón de la Barca, Lope de Vega, Antonio de Solís, Véles de Guevara, Matos Fragoso, Guillén de Castro, Leyva de Arellano, Agustín Moreto, Cañizares, Bances Candamo, Cervantes... Para la autoría de las comedias citadas en el manuscrito, remitimos a J. Oliveira Barata, *António José da Silva. Criaçâo e realidade, ed. cit.*, vol. I, pp. 607-694, de cuya identificación nos hemos servido.

por estas mismas fechas en la cartelera teatral madrileña, donde Calderón es también el comediógrafo al que se acude con más frecuencia.[59]

Volviendo al Patio de las Arcas tras este paréntesis, durante la temporada de 1715-1716 debió continuar en él JOSÉ FERRER, pues sabemos que la sevillana MARGARITA DE SOTO formó parte de su compañía en 1715.[60] Hacía *damas*, "... quedando mui satisfechos los portugueses de su abilidad —dice la *Genealogía*...— y de lo bien que representa [...]. Danza a la española y a la franzesa con gran primor y sin que aia quien la exceda. Tiene muchas y buenas galas. No canta por ser su boz algo delicada. Alta de cuerpo pero mui modada".[61] Después de una serie de desgraciadas peripecias a causa de su abandono por José de Salas, con quien desde su encuentro en 1718 en Madrid vivía amancebada, vuelve a unirse con éste y ambos se van a Lisboa (no sabemos el año exactamente), donde "por ser ella tan conozida por sus buenas mañas, logró que la pusiesen en un recojimiento en donde aseguran la mantiene el Rei de Portugal".[62] ¿Se trataría de la actriz a la que Júlio Dantas atribuye la anécdota del anillo? Parece ser que una tal "Margarita", muy bella y escultural, entrando un día a caballo en la comedia *El mejor par de los doce*[63] tuvo la desgracia de caer del caballo y perder un anillo muy valioso. Las quejas de la actriz vinieron a ser replicadas por la voz de un caballero que le dijo: "¡Otras caballadas te darán sortijas!", saltando al tablado para ayudarla. Al día siguiente recibió un obsequio de más sortijas que dedos tenía en las manos.[64]

Otra mujer de vida un tanto "turbulenta" fue PETRONILA XIBAJA, excelente actriz, siendo el prototipo de las damas de teatro que viene citada, habitualmente, por los historiadores no sólo por sus cualidades artísticas sino por esa vida llena de aventuras en las que se vio envuelto el propio rey, Juan V. Fue conocida por "La portuguesa",[65] debido a su larga residencia en Lisboa. La crítica que se ha vertido sobre esta mujer es de índole muy diversa: si para unos era 'bella y buena cómica', para otros —como, por

[59] Cf. René Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Fundación Juan March y Editorial Castalia, Madrid, 1976, p. 18.

[60] Cf. *Genealogía, origen y progreso de los comediantes*..., ed. cit., p. 564 (II, 922).

[61] *Idem*.

[62] *Ibid*., p. 565.

[63] Es uno de los títulos que aparece en el repertorio de la compañía de la 'legua' que hemos mencionado anteriormente.

[64] Cf. Júlio Dantas,"Aves de arribaçâo" en "Folhetim de *O Comercio do Porto*, núm. 139 (12 de junio de 1932).

[65] No debe ser confundida con Catalina de Chaves, a quien llamaron también "la portuguesa" por haber pasado allí algún tiempo (cf. *Genealogía, origen y progreso de los comediantes*..., ed. cit., pp. 501 y 273 (I, 1031). Aparece, también, citada en dicha fuente otra "portuguesa" —Margarita— de la que desconocemos prácticamente toda su existencia (*ibid*., p. 481).

ejemplo, para Francisco Xavier de Oliveira que la conoció personalmente, según testifica Ribeiro Guimarães— estaba desprovista de 'belleza y merecimientos'. Pero, sin duda, tenía que poseer algún encanto pues llegó a cautivar al propio rey. Por esta causa y las desconfianzas de la reina, tuvo que abandonar Lisboa, regresando a Madrid cargada de alhajas y galas, hasta tal punto "que con el deseo de uerlas —añade la *Genealogía de los comediantes*— acudia la gente mas que por su representacion". Ya en la corte madrileña, se acomodó, en 1721, en la compañía de Antonio o José de Prado, con quien se casó.[66] Es posible que a esta actriz se refiera Tomás Pinto Brandão cuando habla de "Gibaya Fontes" en su "Relassão da comedia *También se ama en el Abismo*, traduzida em Portuguez E aplicada a hû bofetao q*ue* a Seg*und*a Dama da comedia, a pequena, deu na Primera, a grande, dentro no vestuario".[67]

Durante el año de 1715 (meses de abril a julio) se ejecutan importantes obras en la cubierta del Patio de las Arcas,[68] sin que sepamos con seguridad si estamos ante una remodelación o reparación del techo del mismo (tal vez necesaria tras los quince años transcurridos desde su reedificación) o ante el primer levantamiento de un techo que cubriera un patio abierto al cielo. No obstante, nos inclinamos por la primera posibilidad.[69]

En la temporada de 1716-1717, asistimos a una renovación de la compañía de JOSÉ FERRER. En el epígrafe de los ingresos del Patio recibidos por el Hospital se escribe: "Rendim*en*to do Patio das Comedias pella Noua Comp*añh*ia dos Castelhanos".[70] Pero no sólo se hacen comedias, sino que se aprovecha el Patio para otras actividades lúdicas en el periodo de Cuaresma. Así, desde el 1° de marzo de 1716 comienzan los *volatines* a hacer sus funciones, actividad que desarrollan hasta el 14 de abril del mismo año.[71]

[66] Cf. Casiano Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España.* Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, Madrid, 1808, P. II, pp. 119-134; Bartolomé J. Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*. M. Rivadeneyra, Madrid, 1863-1889, t. I, col. 670 (4 tomos); José Gonçalves Ribeiro Guimarães, "Memorias para a historia dos theatros de Lisboa". *Journal do Commercio*, núm. 6614 (20 de noviembre de 1875) y núm. 6618 (25 de noviembre de 1875) y *Genealogía, origen y progreso de los comediantes*..., ed. cit., pp. 569-570 (II, 950).

[67] Este texto fue estudiado por nosotras y publicado en "Una muestra de la vigencia del teatro español en Portugal...", art. cit.

[68] AHSJ, *Livro de Despesa*, 1714-1715, ff. 208r-209r: "Despesa das obras do Patio das comedeas".

[69] Véase Mercedes de los Reyes y Piedad Bolaños, "El Patio de las Arcas de Lisboa", art. cit., p. 298.

[70] AHSJ, *Livro de Receita*, 1715-1716, f. 270r.

[71] El Hospital les paga las siguientes cantidades:

1 de marzo/ 7 de marzo.....	45.013 réis.
8 de marzo/14 de marzo.....	22.946 réis.

No hay duda de que el autor de la compañía "renovada" es JOSÉ FERRER, pues así se nos declara expresamente en una partida del libro de *Despesa* del Hospital, que dice: "180.558 reis q*ue* recebeo Jozephe Ferr*eir*a, autor desta conpanhia, da terça p*ar*te q*ue* lhe toca das seis semanas *que* reprezentou no patio das comedias, q*ue* prinsipiaraô em binta hû de majo deste presente anno the sinco de julho do dito anno" [Lo firmó José Ferrer, el 6 de julio de 1716].[72] Con respecto a la renovación de la compañía, sabemos que el Hospital paga a Pedro Payba, calesero, por el alquiler de dos calesas y un carromato, más dos mulas, para que trasladara desde Madrid a la corte olisiponense a JOSEPHA LOPES, 4ª dama, y JOSEPH CAMACHO, con la finalidad de incorporarlos a la compañía.[73] La actriz Josefa López, andando el tiempo, se integrará, en 1718-1719, en la compañía de José de Prado para desempeñar papeles de 5ª dama, en Madrid.[74] Se contrataron, igualmente a ÁNGELA DE FUENTES[75] y MANUEL JOAQUÍN,[76] su marido, a los que transportaron dos calesas, un carromato, dos mulos de carga y una mula de silla.[77] A estos nombres, habría que añadir el de MANUEL BELBIS, según la *Genealogía de los comediantes*.[78] Pensamos que la segunda parte de esta temporada —desde el 6 de julio de 1716 hasta el 9 de febrero de 1717— estaría ocupada, igualmente, por Ferrer, pues el Hospital le abona su parte proporcional del rendimiento de las comedias durante ese periodo y su firma atestigua su recepción.[79]

En el *Livro de Receita* de 1717-1718,[80] en dos entradas que figuran

---

15 de marzo/22 de marzo..... 34.640 réis.
23 de marzo/ 5 de abril ..... 44.473 réis.
12 de abril /14 de abril ..... 7.800 réis.

Los tres últimos días realizados por los volatines estaban ya en periodo dramático hábil de comedias, pues el 12 de abril había sido Domingo de Resurrección (AHSJ, *Livro de Despesa*, 1715-1716, f. 200r).

[72] *Ibid.*, f. 205r.

[73] *Ibid.*, f. 202r.

[74] Cf. Charles Davis y J.E. Varey, "Las compañías de actores...", art. cit., p. 177.

[75] Había hecho damas ya en 1705, y, durante los años de 1712 y 1713 desempeñó el papel de 2ª dama en la Compañía de José de Prado, en Madrid. Cf. N.D. Shergold y J.E. Varey, *Genealogía, origen y noticias de los comediantes*..., ed. cit., p. 554 (II, 0870) y Charles Davis y J.E. Varey, "Las compañías de actores...", art. cit., p. 177.

[76] Trabajó, como segundo galán en la compañía de Juan Álvarez, en Madrid, en 1718. Cf. Charles Davis y J. E. Varey, "Las compañías de actores...", art. cit., p. 181.

[77] AHSJ, *Livro de Despesa*, 1715-1716, f. 202v.

[78] Había llegado a Madrid en 1717, procedente de Lisboa, donde representaba en la compañía de José Ferrer. Cf. *Genealogía, origen y noticias de los comediantes*..., ed. cit., p. 145 (I, 389).

[79] AHSJ, *Livro de Despesa*, 1716-1717, f. 215r (23 de julio de 1717).

[80] Aunque los años que figuran en el lomo del citado *libro* son 1716-1717, las fechas de sus partidas corresponden al del año siguiente: 1717-1718. El error puede ser debido a que

bajo el epígrafe "Rendim*en*to do patio da comedia e cazas a elle anexas", aparecen los nombres de "Diogo de Leaô, 2° graciozo", y de "Margarida Souto", como inquilinos del "segundo" y "treceiro andar" de dichas casas, respectivamente. Por el alquiler de ese segundo piso, para que viva en él Diogo de Leaô, paga José Ferrer, autor de la compañía, 24.000 *réis* cada año; y por el tercero abona Margarida Souto, 30.000.[81] Mientras que en el primer caso se trata con toda seguridad del actor DIEGO DE LEÓN, que en los años de 1701 y 1702 encontrábamos ya en Lisboa, en el segundo, nos preguntamos si se trataría de la actriz MARGARITA DE SOTO, que, en 1715, había formado parte de la compañía de Ferrer.

Pocos cambios presenta la temporada de 1717-1718 con respecto a la anterior. Permanece a cargo de la compañía el autor FERRER y, también, antes de la inauguración de la nueva temporada actuarán "volatines" los días de la Cuaresma (1717), empezando el 14 de febrero y terminando el 30 de marzo.[82] Dos meses más tarde, en sábados de junio, julio y agosto, encontraremos de nuevo volatines en el Patio. Son irlandeses y los pagos que reciben los firma un tal John Riner.[83] En cuanto a los miembros de la compañía, los libros de contabilidad del Hospital nos facilitan los nombres de JUAN BAUTISTA VENTURA —apuntador—, ANTONIO RUIZ y la primera dama, mujer de MANUEL o ANTONIO ARAUJO —arpista(?)—, que vino de Madrid con su marido y demás familia.[84] La *Genealogía de los comediantes*, una vez más, nos permite ampliar esta lista, con los de: PRUDENCIO ZAPATA, MARÍA DE VILLAVICENCIO —mujer de Antonio Ruiz— y JUAN ANTONIO DE URRIETA.[85] Portugués este último, es un buen ejemplo de ese intercambio entre actores de ambas naciones al que aludíamos más arriba. El periodo de actividad dramática es totalmente regular: se abre el 18 de mayo de 1717 y se cierra el martes de Carnestolendas,[86] sin descanso en los meses

---

este año tiene dos volúmenes. Para diferenciarlos, marcaremos el primero de ellos —errado en el lomo— con un asterisco.

[81] AHSJ, *Livro de Receita*, 1717-1718*, f. 246r y v.

[82] *Ibid.*, f. 384r y v.

[83] *Ibid.*, f. 384v y *Livros de Despesa*, 1716-1717, f. 240r y v, 1717-1718, f. 190r.

[84] AHSJ, *Livro de Despesa*, 1716-1717, ff. 213r y v y 214r. Las abreviaturas y la difícil grafía nos han hecho dudar en la lectura del nombre del marido de la primera dama. De aquí las interrogaciones.

[85] Cf. *Genealogía, origen y noticias de los comediantes...*, ed. cit., pp. 266 (I, 992); 485 (II, 520); y 291 (I, 1128).

[86] Cf. AHSJ, *Livro de Receita*, 1717-1718*, f. 389v y 1717-1718, f. 248v. En el *Livro de Despesa*, 1717-1718, f. 193r, se anota: "e declaro que neste dia [o primeiro de março de 1718] teve fim a reprezentaçaô da comp*anhi*a da Comedia". El 2 de marzo fue Miércoles de Ceniza.

estivales (julio y agosto), a pesar de las obras que se realizan en el Patio.[87]

Una partida que merece comentario, porque muestra la apetencia por las "comedias nuevas" del público portugués —igual que ocurría en España—, es la de 14.400 *réis* que recibe el actor ANTONIO RUIZ "de goantes p*a*ra o façillitar a que estude comedias novas, por se entender que d'ahy rezultara conveniencia a Hosp*ital*, attendendo ao pouco lucro que ganha a comp*anhi*a por se entender que nasce de comedias ja sabidas [la firma Antonio Ruiz, el 6 de junio de 1717].[88] ¡El Hospital velaba por sus propios intereses! También queremos comentar cómo el compromiso adquirido por las dos partes del contrato —Compañía y Mesa de la Misericordia— tenía que ser respetado; si alguna de ellas dejaba de cumplir lo estipulado, sería sancionada. Esto es lo que observamos en una entrada que recoge la punición impuesta a Ferrer por haberse detenido un día en N*ossa* S*enhora* do Cabo y no representar en las Arcas. Se le castiga con una multa de 9.000 *réis*,[89] en 24 de julio de 1717.

Hagamos un breve descanso en nuestro *per corso* cronológico, para acompañar en su retiro a una gran actriz castellana, ISABEL GAMARRA, que, en enero de 1718, profesó en el convento de las Mónicas de Lisboa, sin haber cumplido siquiera el año de noviciado.[90] Se dijo de esta mujer que fue la actriz más famosa que se acercó a las tablas del Patio de las Arcas. "Era moça, —en palabras del Cavalheiro d'Oliveira, reproducidas por Ribeiro Guimarães— jovial e insinuante, e muito espirituosa; tinha grande viveza, e singular encanto em toda a sua pessoa. Apenas se lhe notava um defeito: o de ser *affectada infiel*".[91] No nos extraña demasiado; era normal entre estas mujeres... Isabel Gamarra estaba casada y tenía un amante: el marqués de Gouveia; pero a ambos traicionaba, pues su corazón se lo había entregado a Valentim da Costa Noronha, que sufrió con dos intentos de asesinato y prisión los celos del marqués. No son demasiados los datos que conocemos de su biografía pero los expuestos son de gran fiabilidad por proceder del Caballero de Oliveira, un contemporáneo y amigo íntimo de Valentim da Costa Noronha y de la actriz. Sus comentarios son de este tono: "Gamarra veiu a ser marqueza; que digo? é a senhora de um galan (o marquez de Gou-

[87] AHSJ, *Livro de Receita*, 1717-1718*, f. 389v y 1717-1718, f. 248v; y *Livro de Despesa*, 1717-1718, ff. 190v-191r. En 18 de agosto de 1717, el Hospital abona una cantidad por limpiar el Patio "das caliças e entulhos q*ue* nelle tinham ficado das obras q*ue* nelle se fes". (*Ibid.*, f. 190r; y, en 1° de septiembre, otra por el empedrado del patio y sus corredores. *Ibid.*, f. 190v).

[88] AHSJ, *Livro de Despesa*, 1716-1717, f. 214r.

[89] AHSJ, *Livro de Receita*, 1717-1718*, f. 273v.

[90] Cf. *Genealogía, origen y noticias de los comediantes*..., ed. cit., p. 560 (II, 904).

[91] J. Gonçalves Ribeiro Guimarães, "Memorias para a historia dos theatros de Lisboa". *Jornal do Commercio*, núm. 6618 (25 de noviembre de 1875).

veia). Naô parece o mesmo; hontem era o fidalgo por ventura mais altivo da corte, hoje é um escravo submisso e humilde, da Gamarra. E mister obtemperar aos seus mandados, mesmo com preferencia aos do rei".[92] Pero a Isabel le duró poco su "muy visitada" reclusión pues, muerto el marqués, (el 9 de marzo de 1723), reclamó a su marido, tratando de anular los votos y, al no conseguirlo, escapó del convento, desde donde huyó con él, dirigiendo sus pasos a Madrid, ciudad en la que se incorporó al mundo de la farándula.[93]

El gran poeta de las cómicas, Pinto Brandâo, le dedicó esta bella composición cuando, con gran ostentación, hizo los votos:

De seguir melhor estrella
dâo hoje em distincta voz,
El juramento ante Dios,
Las firmesas de Isabela;
no theatro de uma cella
com Deus se quer desposar
e em melhor papel mostrar
que foi todo o seu viver
Querer por solo querer
Caer para levantar.[94]

Como era normal, antes de iniciarse la temporada siguiente la Mesa de la Misericordia libra una cantidad para ayuda de costa de la nueva compañía. La cantidad asciende a 2.000.000 *réis* y la temporada que debemos examinar es la de 1718-1719.[95] Sin embargo, los gastos totales efectuados para renovar la compañía ascendieron a 2.185.500 *réis*. Esta es la cantidad abonada por el Hospital a JOSÉ FERRER, "autor da Comp*anhi*a das Comedias per conta de ajuda de custo p*ar*a repartir com as partes da Comp*anhi*a e carruagens que vieraô de Castella p*ar*a reprezentar em na primeira outaua da Pascua este anno de 1718".[96] A ella, habría que sumarle la cantidad que se le dio a ANTONIO RUIZ, primer galán de la compañia, que había permanecido sin

[92] *Idem.*

[93] Cf. *idem* y Camillo Castello Branco, *Noites de insomnia, offerecidas a quem nâo póde dormir*. Livraria Internacional, Porto/ Braga, núm. 5 de mayo de 1874, pp. 7-13.

[94] Citamos por J. Gonçalves Ribeiro Guimarâes, art. cit.

[95] El 17 de abril fue Domingo de Resurrección. La fecha en la que se firma la liberalización del dinero es de 12 de marzo (1.440.000 *réis*) y 7 de abril (560.000 *réis*) de 1718. (AHSJ, *Livro de Receita*, 1717-1718, ff. 265r y 266r).

[96] AHSJ, *Livro de Despesa*, 1717-1718, f. 193v. La anotación está realizada el 30 de julio de 1718.

moverse en Lisboa.[97] Son los únicos datos que podemos ofrecer para esta temporada, de la que sólo hemos encontrado una partida de ingreso procedente del rendimiento del Patio: la de un "camarote" ocupado "no anno *que* teue fin pello Emtrudo de 1719".[98]

Una nueva temporada (1719-1720) dará inicio la primera semana de Pascua de 1719 y se completará en Antruejo de 1720 —el 14 de febrero sería Miércoles de Ceniza. Los datos que nos han quedado reflejados en los libros de cuentas para estos años son de una riqueza extraordinaria, ya que al anotarse la ayuda de "costa" dada a cada uno de los actores, de acuerdo con la categoría de su papel, conocemos prácticamente la composición de la compañía. La misma quedaría como muestra el cuadro IV.[99]

Este conjunto de actores, con algunas variantes de mayor o menor importancia, es el que se mantendrá en el Patio de la Arcas hasta el año de 1726, fecha en que se produce la renovación del primer galán: ANTONIO RUIZ es sustituido por JOSÉ GARCÉS y, con él, casi todos los actores. Podemos cerrar esta temporada con una hipótesis: si se publica la obra *El triunfo por la discreta*, de Francisco de Sousa de Almeida, en 1719, es posible que se representara en las Arcas en este año o en los inmediatos anteriores.[100]

Entre esas variantes a las que hemos aludido anteriormente, hemos de mencionar, para la temporada de 1720—1721, la presencia de JOSÉ BERNARDO, "o qual foi mandado uir da praça de Almeida p*ara* esta Corte"; debe desempeñar el papel de 1° músico, por no haber otro en la compañía. Se pagó por el carruaje que le trasladó 50.400 *réis*.[101] Al igual, y transcurridos unos días, se contrató a MARIANA CAROÇA O MARIANA DE LA ROÇA, como "dama da companhia da comedia", para que representara en ella.[102] La segunda lectura del nombre, también factible, permite barajar la posibilidad de que se tratara de la mujer de José Bernardo, que en una anotación posterior aparece como Mª [María o Mariana?] Roza.[103]

Ni por noticias directas ni indirectas conocemos más detalles respecto

[97] Cobrará 144.000 *réis* como ayuda de costa. Está firmado el recibí, el 26 de marzo de 1718, y, no por Ruiz, sino por el propio Ferrer (*ibid.*, f. 193r).

[98] AHSJ, *Livro de Receita*, 1720-1721, f. 236v.

[99] AHSJ, *Livro de Despesa*, 1718-1719, ff. 178v-180v.

[100] Cf. Claude-Henri Frèches, "Le théâtre aristocratique et l'évolution du goût au Portugal d'après la *Gazeta de Lisboa* de 1715 à 1739". *Bulletin des Etudes Portugaises* (Lisboa, Instituto Francês em Portugal), XXVI, 5 (1965), pp. 95-110, p. 97. El autor del artículo da como segura su representación para el año de 1718, llevada a cabo por actores españoles.

[101] AHSJ, *Livro de Despesa*, 1720-1721, f. 173r. Se firmó el recibo del transporte, el 21 de octubre de 1720.

[102] *Ibid.*, f. 173r. Se le da una ayuda de costa por valor de 31.300 *réis*, firmado el recibí el 31 de diciembre de 1720.

[103] *Ibid.*, 1721-1722, f. 173r, fechada en 22 de julio de 1722.

a esta temporada, con la que finalizamos, por razones de tiempo, la presente exposición. Pero con ella, no le pondremos punto final en este Congreso a la historia de los comediantes en el Patio de las Arcas, porque su andadura, desde la temporada de 1721-1722 a 1755, será continuada en la siguiente ponencia.

II. 1721-1755[104]

Si terminábamos la exposición anterior con una temporada (1720-1721) de la que podíamos ofrecer pocas noticias, los vientos soplan de forma más favorable para la siguiente, 1721-1722, con la que comenzamos ésta. La firma de un escritor, JOSÉ DE CASTAÑEDA, y el título de una obra aparecen en una partida, en la que se registra el dinero que aquél recibió del Hospital "pro premio da comedia q*ue* compos emtitulada *Pax Univerçal*, q*ue* se reprezentou no pateo das comedias em 30 de de*zemb*ro de 1721.[105]

FIRMA DE CASTAÑEDA
(AHSJ, *Livro de Despesa*, 1721-1722, f. 173r, 20 de enero de 1722).

Una nueva anotación viene a aportar datos interesantes respecto a la temporada que estamos historiando. Por ella, sabemos que a JOSÉ BERNARDO, músico —que había sido llamado para incorporarse urgentemente a la compañía en la temporada anterior— se le pagan 250.800 r*éis* por 129 representaciones —a razón de 200 por cada una— que hizo su mujer, Mª Roza [*sic*], como 'primera dama' de la compañía que capitaneaba ALONSO DE OLMEDO.[106] Son varias cuestiones las que nos suscitan estos datos. ¿Por qué aparece como autor Alonso de Olmedo? ¿Era, en verdad, el *autor* de

[104] Aunque esta segunda parte se presentó como ponencia independiente, las autoras la prepararon como continuación de la que le antecede, por lo que se ha preferido reunirlas en un artículo [N. del E.].

[105] AHSJ, *Livro de Despesa*, 1721-1722, f. 173r. Recibe 9.617 r*éis* que fue "a p*arte* *que* tocou ao dito Hospital no dia referido". Parece desprenderse del texto que esa cantidad fue la que le correspondió al Hospital en el reparto de los rendimientos del Patio y él se la entrega, como recompensa, al autor de la obra. Dado el título de ésta, es probable que se tratara de la comedia de Castañeda que, bajo el nombre de *La paz general*, se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid: Ms. 17.359, 61 hoj., 4°. Copia de 1713. Holª (O.). Cf. Julián Paz, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Blass S.A. Tipográfica, Madrid, 2ª ed., 1934, t. I, p. 424, núm. 2785.

[106] AHSJ, *Livro de Despesa*, f. 173r. Se firma el recibí, por José Ferrer, el 22 de julio de 1722.

la compañía, habiendo pasado José Ferrer a mero empresario? ¿Se trata del hijo de Alonso de Olmedo y Manuela de Escamilla, marido de Teresa Fernández Navarro, de la que enviudó, casándose, más tarde, con Ana Lorenzo?[107] Es muy probable, ya que éste había participado, hacía algunos años, en la propia compañía de Ferrer, y su esposa, Ana Lorenzo, había representado en ella segundas damas, en 1719-1720, pudiendo ahora haberse hecho con la dirección artística de la misma. Esta presencia de Alonso de Olmedo como autor en Lisboa este año de 1721 viene documentada también en la *Genealogía de los comediantes*, a propósito de JOSÉ DE MENDIOLA que hacía allí terceros galanes en su compañía.[108]

Otra cuestión que nos queda pendiente es la identidad de la tal "Mª Roza". ¿Sería la tan celebrada ROSA RODRIGUEZ "la Gallega" o "Galleguita" a quien cantó, en más de una ocasión Pinto Brandão? La posibilidad de que "Rosa" fuera en nuestro caso apellido[109] y las fechas en las que Rosa, la Gallega, está en Madrid —coincidentes con las que la mujer de José Bernardo representa en Lisboa—, como veremos más adelante al hablar de ella, hacen muy problemática y difícil la identificación.

La fecha —22 de julio de 1722—, en la que el Hospital abona a JOSÉ BERNARDO lo estipulado por las 129 representaciones de su mujer, nos hacen preguntarnos si parte de ellas pertenecía ya a la nueva temporada, 1722-1723 (el Domingo de Resurrección había sido el 5 de abril), con lo que hasta ese momento —mes de julio— se haría extensiva a ésta la información facilitada para la anterior. Pero estamos tan sólo ante una suposición, pues carecemos de datos que nos lo confirmen. Tampoco los poseemos para la temporada de 1723-1724, que tenemos que dejar sin historiar.

Con circunstancias muy distintas nos encontramos en la temporada siguiente, 1724-1725, donde es abundante la documentación. Así, durante toda la Cuaresma y la primera semana de Pascua actuaron los "volatines" (el 1° de marzo fue Miércoles de Ceniza y el 16 de abril, Domingo de Resurrección), consiguiendo el Hospital "de sua meia parte" la cantidad de 87.570 *réis*.[110]

El 30 de abril de 1724 empezó a representar la compañía de comedias, siendo el último día, el 13 de febrero del año siguiente (el 14 fue Miércoles de Ceniza). En total fueron 41 semanas, cuyo rendimiento proporcional anota el Hospital semana a semana (no se registra el producto de las sema-

[107] Cf. *Genealogía, origen y noticias de los comediantes...*, ed. cit., p. 159 (I, 449).

[108] Cf. *ibid.*, p. 458 (II, 403).

[109] Recordemos que algo después de haber llegado a la compañía José Bernardo (temporada 1720-1721), se contrata a una actriz llamada "Mariana de la Roça", que quizás pudiera ser su mujer (véase esta temporada en la primera parte).

[110] AHSJ, *Livro de Receita*, 1723-1724, f. 236r.

nas del 24 al 30 de julio y del 9 al 14 de octubre, aunque se tienen en cuenta en ese cómputo de las 41, que a través del número de orden contabiliza el tesorero del Hospital).[111] La parte que del rendimiento del Patio le pertenece es "sua meia parte [...] como tudo consta do *livro* das comedias a [...] donde vai lançada tambem e cobrada a meia parte *que* tocou a Companhia...".[112] Nos llama la atención en todas estas entradas la referencia que se hace a la *media parte* de beneficios, cuando hasta el momento el reparto se había realizado en terceras partes —Hospital, Misericordia y autor. ¿Cuándo cambiaron la proporcionalidad que a cada uno correspondía? ¿Por qué ha desaparecido del reparto la Casa de la Misericordia? Son preguntas lanzadas al aire, pues, por ahora, no podemos responder.

Un día antes de iniciarse las representaciones —el 29 de abril— José Ferrer, "auttor da noua Comp*anhi*a que esta p*ar*a reprezentar neste anno de 1724 the o Entrudo de 1725", recibe del Hospital 150.000 *réis*, como 'ayuda de costa', "pera repartir pellas partes della".[113] Para su renovación, se envía a Madrid por JUAN DE CASTRO, que debía desempeñar papeles de 'gracioso', y por su nieta, ISABEL, para 'música' de la compañía. Vienen acompañados de su familia. El traslado se realizó en dos calesas y un carromato alquilados en Madrid por cuenta del Hospital, abonándosele a Juan Castro 8.550 *réis* por los gastos que le ocasionó su vestuario ("ro[u]pa"), barco y aduana.[114] Isabel llegó a representar "terceras damas", como testimonian los 38.050 r*éis* cobrados por Juan de Castro "de suplemento do partido de sua netta de 3ª dama pello tempo que reprezentou na Companhia do anno de 1724 p*ar*a 1725".[115] Gracias a los recibos de pago del autor conocemos el nombre de algunos otros actores que formaron, en esta temporada, la compañía de Ferrer. Así, el músico BERNARDO LUCANO [por LOZANO] que cobrará 28.800 r*éis* y una tal PAULLA [*sic*], 4ª dama (19.200 r*éis*).[116] Juan Castro y su nieta habían recibido por el mismo concepto, 60.000 réis.[117]

El 17 de octubre de 1724 hubo de hacerse en Lisboa la mojiganga *Los gigantones*,[118] que formaba parte del conjunto de piezas menores que

[111] *Ibid.*, ff. 236r-237v; y 1724-1725, ff. 235r-238v.
[112] *Ibid.*, f. 236r.
[113] AHSJ, *Livro de Despesa*, 1723-1724, f. 177r.
[114] *Ibid.*, f. 177r y v.
[115] *Ibid.*, 1724-1725, f. 172v. Firma el recibí, en 26 de febrero de 1725.
[116] *Ibid.*, f. 172r.
[117] *Ibid.*, 1723-1724, f. 177v.
[118] Doña Catalina Buezo describe una pieza, con este título, en su tesis doctoral titulada *La mojiganga dramática. Historia y teoría*. Universidad Complutense, Madrid, 1991, t. II,

acompañaron a la comedia *Las nuevas armas de amor* [de José de Cañizares], según consta en el manuscrito que se conserva de dicho texto.[119]

Debemos abordar el estudio de una nueva temporada: 1725-1726. Para renovar la compañía, JOSÉ FERRER incorpora a ella seis partes que trae de Madrid —a algunas hay que irlas a buscar a Sigüenza—: FÉLIX RAMÍREZ, 2° gracioso, y SU PADRE, barbas;[120] MANUELA DE VILLAFLOR, sobresaliente, y su HIJA, 7ª dama; JOSÉ MANUEL DE RIVAS, vejete; y FRANCISCA QUIRANTE, 2ª dama.[121] Completan la nómina otros actores que habían permanecido en Lisboa: BERNARDO LOZANO, músico, a quien le traen a su MUJER y a SU HIJO;[122] MIGUEL OROZCO, sobresaliente;[123] y ANA ESPINOSA, la primera dama de la compañía, que estuvo a punto de marcharse: el Hospital le abona una cantidad, a través de José Ferrer, "pella mandarem deter nesta Corte por ordem deste Hosp*ital* por estar detriminada a salir della e ter ia embarcada a sua roupa...".[124] Sí se marcha JUAN DE CASTRO, al que se le condujo a Madrid.[125] La presencia de ANTONIO VELA en un asiento de 25 de diciembre de 1725 —junto a José Ferrer— como "autor tambem da d*ita* Companhia", nos habla de su presencia en ella y de una coautoría —Ferrer y Vela— en esta temporada.[126]

Los volatines abrieron el Patio de las Arcas el 19 de febrero (el día 14 había sido Miércoles de Ceniza) y continuaron sus funciones hasta el 8 de abril.[127] A partir del 1° de mayo empiezan las comedias para finalizar el 5

p. 1092 (2 t.). ¿Se trata de la misma obra?

[119] Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 14.518 (1), 5 hoj., 4°. Emp. SARGENTO.- Clara divina. Acab. SARG.- Aca conmigo.

[120] Es muy posible que se trate de Manuel Ramírez, pues en la *Genealogía de los comediantes* aparece como padre de Félix Ramírez, nombre que coincide con el de nuestro actor. Cf. *Genealogía, origen y noticias de los comediantes*..., ed. cit., p. 264 (I, 984).

[121] AHSJ, *Livro de Despesa*, 1724-1725, ff. 173r-174r.

[122] José Ferrer recibe para ello 90.000 *réis*, de los que tendría que dar cuenta "no cazo que o d*ito* muzico naô entre na d*ita* Companhia" (*ibid.*, f. 172v). No se indican sus papeles, pero parece probable que se integraran en la compañía.

[123] Nos extraña la presencia de este autor ya que, en 1721, la Mesa del Hospital le había prohibido representar, con sus hijas y yerno, en el Patio de las Arcas, sin que sepamos el motivo (cf. J. Gonçalves Ribeiro Guimarães, "Memorias para a historia dos theatros de Lisboa" en *Jornal do Commercio*, núm. 6614, 20 de noviembre de 1875). ¿Duraría sólo ese año? Lo cierto es que para esta temporada y, por lo menos, para la precedente, dicha prohibición ya no pesaba sobre él (AHSJ, *Livro de Despesa*, 1724-1725, f. 173v).

[124] AHSJ, *ibid.*, f. 173v. La anotación se registra en 22 de mayo de 1725.

[125] *Ibid.*, f. 174r. El recibo del importe de la conducción de "su ropa y su persona" está firmado, el 10 de junio de 1725.

[126] *Ibid.*, 1725-1726, f. 172r.

[127] AHSJ, *Livro de Receita*, 1724-1725, ff. 238v-239r.

de marzo del año siguiente (el 6 fue Miércoles de Ceniza). En total 41 semanas y dos días.[128]

Como viene siendo habitual, la compañía de JOSÉ FERRER, coautor con ANTONIO VELA, se remoza para la nueva temporada, 1726-1727, con partes que se traen desde Madrid —la mayoría— y de otros lugares de España —José Ribas, por ejemplo, procede de Valencia. Su composición, papeles desempeñados por cada uno de sus miembros y ayudas —"guantes"— recibidas por ellos, quedan reflejados en el cuadro V. Las condiciones de pago con las que son contratados algunos de estos actores —no todos presentan las mismas— quedan recogidas en el *Livro de Despesa* de 1725-1726. Así, JOSÉ GARCÉS, primer galán, FRANCISCA DE CASTRO, segunda dama, y RAMON DE VILLAFLOR —su marido—, cuarto galán, cobrarán una cantidad fija por día (1.500 r*éis* el primero y 3.000 r*éis* los otros dos juntos), desde el primero de su salida de Madrid hasta el último que representare la compañía, sin recibir nada del producto de sus representaciones, que se entregará al Hospital.[129] ROSA RODRÍGUEZ, en cambio, combina ambos sistemas: recibirá 600 r*éis* diarios desde su salida de Madrid hasta el último de representación, más la parte correspondiente a sus representaciones.[130] En los casos de José Garcés y Rosa Rodríguez, aparecen anotados, además, 300.000 y 265.000 r*éis*, respectivamente, en concepto de "guantes".[131]

El sistema de pago adoptado por José Garcés y el matrimonio Villa-

[128] *Ibid.*, ff. 239v-240v, y 1725-1726, ff. 235r-238v.

[129] He aquí la transcripción literal de dichas condiciones, detalladas en el primer abono: "...r*éis* que receben Joseph Graces, 1° galan da Companhia, procedidos do ajuste que o d*ito* thezoureiro fes na vinda de Madrid p*ara* esta Corte a fazer primeiros galanes, cuio ajuste foi na forma referida: que o Hospital se obrigaria a dar ao d*ito* Jozeph Graces 1.500 r*éis* todos os dias desde o primeiro que sahice de Madrid the o vltimo que reprezentase a Companhia e naô leuaria nada do que lhe tocasse do producto da sua reprezentacaô porque este ficaria tocando ao dito Hosp*ital*..." (AHSJ, *Livro de Despesa*, 1725-1726, f. 172v). El ajuste hecho con FRANCISCA DE CASTRO y su marido, RAMÓN VILLAFLOR, es de un tenor semejante: "...o Hosp*ital* se obrigaua a fazer dom a dita Franc*is*ca de Castro 3.000 r*éis* cada dia, desde o primeiro em que sahice de Madrid the o fim do anno em que reprezentasse na Comp*anhia* que nouamente se formou, cuio ajuste ha de vencer nos sabados em que se naô reprezenta ou em outro qualquer dia, e o d*ito* Hosp*ital* cobraria p*ara* si todo o producto de suas reprezentaçoens" (*ibid.*, f. 174r).

[130] Dice así el asiento donde se registra el primer pago por su ración diaria: "...reis [...], procedidos do ajuste que con ella fes o d*ito* the*zoureiro* de lhe dar pella fazenda do Hosp*ital* 600 r*éis* todos os dias desde o primeiro em que sahice de Madrid the o vltimo que se reprezentasse, e isto tocandolhe a ella sempre o producto de sua reprezentaçaô, porq*ue* este sempre fica liure p*ara* a d*ita*, cuio ajuste consta pelle papel q*ue* em sua mâo tem a dita Roza Ro*driguez*..." (*ibid.*, f. 173r). Sale de Madrid, el 6 de marzo de 1726.

[131] AHSJ, *Livro de Despesa*, 1725-1726, f. 175v.

flor-Castro, además de facilitarnos el día de sus respectivas salidas de la corte madrileña (el 6 de marzo de 1726, el primero; y el 21 de abril, los segundos), nos ofrece el número de representaciones realizadas por ellos, pues, cumpliendo las condiciones de su contrato, José Ferrer, entrega puntualmente al tesorero del Hospital —que lo registra— la parte que le tocaba a dichos actores del producto de aquéllas. Desde el 10 de mayo de 1726 —día de inicio de las representaciones de comedias— hasta el 25 de febrero de 1727 —último día de la temporada (el 26 de febrero fue Miércoles de Ceniza)—, José Garcés contabiliza un total de 252,[132] igual que Francisca de Castro y su marido,[133] repartidas en un cómputo de 41 semanas. Como había ocurrido en las dos temporadas anteriores, es continua la actividad dramática en el Patio, que no se ve interrumpida ni siquiera en los meses de verano. Tampoco estuvo totalmente cerrado durante el tiempo de Cuaresma que precedió a la apertura de la temporada, pues los volatines actuaron en él nueve días.[134] ¡Había que recuperar y rentabilizar, en todo lo posible, los gastos —muy elevados en esta temporada— que ocasionaban las compañías![135] Las buenas cualidades de las actrices serían también, sin duda, un

[132] Hasta final de junio: 45; julio: 27; agosto: 28; septiembre: 27; octubre: 26; noviembre: 26; diciembre: 25; enero: 27; febrero (desde el 1° al 25): 21 (AHSJ, *Livros de Receita*, 1725-1726, f. 240r y 1726-1727, ff. 235r, 236r, 236v, 237v, 238r, 239r, 240r y v, respectivamente). En el producto del mes de agosto, se indica que se han descontado los sábados ("habatidos os sabados"); y en el de septiembre, dos ("habatido[s] 2 sabados"). *Ibid.*, 1726-1727, f. 236r y v).

[133] Desde el 10 de mayo al 30 de junio: 45; julio: 27; agosto: 28; septiembre: 27; octubre: 26; noviembre: 26; diciembre: 25; enero: 27; febrero (desde el 1° al 25): 21. *Ibid.*, 1725-1726, f. 240r y 1726-1727, ff. 235r, 235v, 236v, 237v, 238r, 239r y 240r. Las dos indicaciones con respecto a los sábados, coinciden con las que se hacen en los asientos de los ingresos generados por las representaciones de Garcés. *Ibid.*, 1726-1727, ff. 235v y 236v.

[134] *Ibid.*, 1725-1726, f. 238v.

[135] He aquí, de forma pormenorizada, la relación de gastos asentados en el *Livro de Despesa* de 1725-1726 con motivo de la renovación de la compañía para la temporada de 1726-1727, que estamos historiando. Aunque la lista es larga, nos parece significativa como reflejo no sólo del dinero invertido, sino también de todo el movimiento de personas, vehículos de transporte, animales, vestuario... y otros pequeños detalles que conllevaba el traslado de varias "partes" de una compañía. El tesorero del Hospital pagó las siguientes cantidades:

9.600 *réis* a Thome Freyre de Araujo, "pella[s] escripturas que fez da Comp*anhia* q*ue* ha de reprezentar este anno de 1726" (AHSJ, *Livro de Despesa,* 1725-1726, f. 172r).

261.450 a Antonio Vela, autor de la compañía, para las partes de ella que no llevaron ayuda de costa (f. 172v).

140.300 "a Joaô Martines, caleceiro", por el traslado de Antonia de Castro, hermana de Francisca de Castro, y demás familia, y su ropa (alquiler de dos calesas y un mulo, guías, aduanas y licencia para el transporte desde Madrid) (f. 173r).

12.000 a Manuel de los Santos, por gastos realizados en su venida y la de su mujer desde

óptimo medio para ello. Los versos de Tomás Pinto Brandão encarecen las de Francisca de Castro, segunda dama de la compañía:

Tu cantas como nemhuma;
mas vejo em ti tal destreza,
que és na guitarra, do gosto
prima, segunda e terceira.

Madrid (f. 173v).

96.000 Ramón de Villaflor de un préstamo que hizo en Madrid a Joseph Pedro —el encargado por el Hospital del traslado— para "as carruages das partes que foraô a Madrid the N*ossa* S*enhora* de Neba, p*ara* dalli tomarem nouos carruages p*ara* a retirada que fizeraô p*ara* esta Corte" (f. 175r).

9.600 al "caleceiro" que fua a buscar a José Ribas a Madrid (f. 176r).

53.955 a Manuel de Amaral por el transporte "da ropa e despachos das partes que vieraô de Madrid p*ara* a reforma da noua Comp*anhia*" (*idem*).

96.480 r*éis* a "Ant*onio* Gomes, caleceiro", que condujo las partes que vinieron de Madrid (f. 176v).

148.900 a Athanazio da Silva, por el gasto que hizo con las partes que fue a buscar a Castilla, a la villa de "Villar de Sieruos", hasta volver a Lisboa, y más gastos que hizo con su persona y parte de los carruajes en que vinieron las dichas partes, y su sustento —"comedoria"— y alquiler de la bestia en que fue y regresó y más gastos... (*idem*).

282.700 a "Joâo Martinez, caleceiro", por el traslado y gastos que hizo Ramón de Villaflor con su familia y otros gastos desde Madrid hasta esta Corte, en que también entran "a desp*eza* que fizeraô desde a d*ita* villa athe N*ossa* S*enhora* de Niebla na retirada que ocultam*en*te fizeraô" (f. 177r).

54.760 a Jozeph Pedro por los gastos que hizo con su persona y otros gastos, y por el alquiler de una bestia durante 37 días —a 480 *réis* por día—, que empleó en el viaje que hizo a Madrid para el traslado de las partes que de allí vinieron (*idem*).

270.000 *réis* a Pedro de Paiva, "caleceiro", por tres carromatos y tres calesas en que vinieron, desde Madrid, la mujer de José Garcés y su hija y demás familia, y de su ropa y aduanas (*idem*).

108.800 a Pedro de Paiva, "caleceiro", por el alquiler de un carromato y una calesa y aduanas, para el traslado, desde Madrid, de la madre de Rosa Rodríguez y su familia, y ropa (f. 117v).

134.600 a Manuel de Amaral por cuatro cargas de ropa que trajo de Madrid de Francisca de Castro, Agueda de Ondarro y Rabechinta(?), por el barco, y por el traslado de José de Ribas de Valencia a Madrid y "dos direitos das aduannas da dita ropa" (f. 177v).

351.000 que gastó "D. Joaô Franc*esc*o de Lianho", por orden del tesorero, "com a conduçaô das partes que se auzentaraô de Madrid athe chegarem a arraia de Portugal, onde os esperaua Athanazio da Silua, com as mais despezas q*ue* se fizeraô na retirada das d*ita*s partes" (f. 178r).

A estos gastos, habría que añadir, para completar el dinero que la renovación de la compañía pone en movimiento, las ayudas de costa o "guantes" recogidos en el cuadro V y la remuneración diaria que se paga a José Garcés, a Francisca de Castro y a su marido, y a Rosa Rodríguez desde su salida de Madrid.

Es joia que uma caixinha,
toda de coraçâo feita,
terás, e em boas guardas
uma chave portugueza.[136]

Y si tales eran las excelencias de la 2ª dama, nada tenían que envidiarles las de la tercera: Rosa Rodríguez, la Gallega, actriz que dio mucho que hablar en España. Parece que fue la amante de José de Cañizares.[137] Intervino en el reparto de algunos de sus estrenos: así, en 1721 figura, en el papel de Bruneta, en el melodrama *Angélica y Medoro*, estrenada en el Buen Retiro, por la compañía de José Prado. Igualmente, intervino en la *loa* de este drama interpretando a Diana. Participó, en febrero de 1723, en la compañía de Ignacio Serquera, y, el año anterior —1722—, en la de José de Prado, como 4ª dama. Tanto Ricardo Sepúlveda[138] como Emilio Cotarelo[139] la recuerdan, en sus respectivas obras, como una de las actrices que más brillaron en su época. Por su parte, Pinto Brandâo, no podía dejar de desaprovechar esta ocasión para mostrar, una vez más sus dotes poéticas y su gusto por el mundo de la farándula, y le dedica la siguiente composición:

A huma Comedianta, chamada Roza, e por outro nome a Gallega, cousa singularissima na graça com que canta, ou Italiano, ou Castelhano, ou Portuguez.

O', Tu, só Roza das flores,
que de Castella arrancada,
e em Portugal jà plantada,
produzes quatro primores:
quatro naçoens das melhores,
por arte, por natureza,
por graça, e por agudeza,
mostras nesta fórma humana,
que hes Gallega, Italiana,

[136] Cf. Ribeiro Guimarâes, "Memorias para a historia dos theatros de Lisboa". *Jornal do Commercio*, núm. 6658 (15 de enero de 1876).

[137] Cf. José de Cañizares, *El anillo de Giges* (ed., intr. y notas de Joaquín Alvarez Barrientos). CSIC, Madrid, 1983, p. 38.

[138] Ricardo Sepúlveda, *El corral de la Pacheca*. Suc. de Rivadeneyra, Madrid, 1888, p. 442.

[139] Emilio Cotarelo, *Estudios sobre la historia del arte escénico. Mª Ladvenant y Quirantes*. Rivadeneyra, Madrid, 1896, p. 11.

Castelhana, e Portugueza.[140]

También la pluma de Tomás Pinto Brandão recreó, literariamente, esta importante renovación de la compañía que acabamos de reconstruir de forma documental. En *La comedia de comedias*, los actores —con unos papeles adaptados a su propia realidad y en una perfecta fusión de vida y teatro— dramatizan el malestar creado por la inminente llegada de otra compañía procedente de Valencia, capitaneada por Garcés.[141] Ante tan dura coyuntura, se plantean la posibilidad de regresar a Madrid o permanecer en Lisboa incorporados a ella, adoptando distintas posturas para las que alegan muy diversas razones. Nos situamos al comienzo de la Jornada III, donde habla el REY con el resto de los actores (cada uno está identificado con un título de comedia, así, por citar el caso del primer galán, Antonio Ruiz es *El rico hombre de Alcalá)*:

REY: ¿Qué decís? ¿Quedáis o no?
Ap[arte] (En su respuesta he de ver
si a Madrid quiere bolver).
RICO: Señor, *Primero soy yo.*
Yo me tengo de quedar,
por más que a Madrid me incline,
en Lisboa, adonde vine
Caer para levantar.
REY: Desdicha, ¿qué decís vos?
DESDICHA Que el Rico hombre me ha engañado
y que de hirme tengo dado
El juramento ante Dios.
REY: Mi afecto más dicha os labra.
DESDICHA Gran señor, yo lo venero,
mas di juramento; quiero
Cumplirle a Dios la palabra.
HOMBRE POBRE Yo, señor, pues más razón
Tengo de hirme, permitid
que vaya hacer en Madrid

[140] Thomaz Pinto Brandam, *Pinto renascido, empennado, e desempennado: primeiro voo* [...]. Na Officina de Pedro Ferreira, Impressor da Augustissima Reinha N.S., Lisboa, Anno de MDCCLIII, p. 249.

[141] Véase nuestro estudio y edición de la obra en *Criticón*, 40 (1987), pp. 81-159. Aunque en la ficción la nueva compañía venía de Valencia, en la realidad, como hemos visto, la mayoría de sus componentes procedía de Madrid, sólo José Ribas llegaba desde la capital del Turia.

El segundo Scipïón.
REY: Es justo que os lo consienta
si otro en segundo os prefiere,
que lo hará mejor si fuere
El tercero de su afrenta[142]

El hecho de cambiar la compañía no respondió a un mero capricho del autor, sino a exigencias del Hospital de Todos los Santos que, a su vez, estaba condicionado por las peticiones de un público ávido de novedades. La alegría por su llegada queda de manifiesto en estos mordaces versos de Pinto Brandâo sobre el hospedaje de la nueva compañía en casa del clérigo don Hieronimo Cancer:

Victor! já chegou a gente
de Madrid,[143] tâo esperada,
e já foi agasalhada
do seu superintendente.
Este padre impertinente
se intitula em Portugal
Dom Hieronomio de tal
e Cancer tambem seria,
pois á sua emfermaria
puxa as damas do hospital.
Porém, viva o tal padrinho!
só a taes afilhadas chega;
que á Undarro, e á Gallega
abençôa o seu carinho.
E baptisa de caminho
com fé pia e fervorosa
a dama em flôr magestuosa
confirmada no primor:
porém, se a Undarro é flôr,
tambem a gallega é Rosa.
[. . . . .]
Com que já por uma vez,
temos boa companhia,
graças ao nosso Atouguia

[142] Cf. *La comedia de comedias*, ed. cit., p. 145.

[143] Nótese cómo se hace alusión a Madrid como ciudad de procedencia de la compañía, como ya hemos señalado, a pesar de que en *La comedia de comedias* la haga llegar de Valencia.

que tal companhia fez.
Em fim, já chegou o Garcez,
galan de primeira classe,
que eu não cuidei que chegasse;
e já muita gente diz
que morreu Antonio Ruiz;
mas *requiescat in pace.*
Amen.[144]

Pero no parece complacer a todo el mundo la nueva compañía, como prueban estas palabras, en boca del marqués de Marialva, dirigidas a Pinto Brandâo, estampadas en una carta que, en 1726, éste le remite desde Oporto, pidiéndole noticias de Lisboa. Son de este tono:

Desanimada a companhia
de patronas ou patronos
se deixou render ao estrago
assaltada de desgosto.
A que mais tomou a peito
este golpe rigoroso
foi a Castro, pois cerrado
deixou ver o peito a todos.
Reclusa estè alguns dias
mas dizem maliciosos
que chorara pela boca
e que rira pelos olhos.
O estrondo ainda é muito
o concurso já é pouco;
o Garcez é todo infados,
a Gallega toda é momos.
A Ruyva, cantando as arias
da seus rinchos, da seus roncos,
ainda está muito tremida
mas estremecida pouco.
A dama cada vez mais
se ostenta alto promontorio
cabo da Boa Esperança
buscado pelo mar Roxo.

[144] Camillo Castello Branco, *Noites de Insomnia...*, ed. cit., pp. 17-18.

Paula para nada presta,
porém indo é os mais votos,
supposto que nada faça,
sempre a tudo mette os hombros;
Das outras partes nâo fallo;
la julgue o juiso verso
se podera bem tomar-se
n'isto a parte pelo todo.[145]

Se desprende del texto citado que, al Patio de las Arcas, venía cada día menos gente, a pesar de los buenos actores con los que contaba. No existe explicación alguna al suceso, pero los hechos fueron así y el testimonio de Pinto Brandâo —una vez más— nos lo confirma:

Hoje que Portugal logra
o melhor que ha de Castella,
nâo terá rasâo nenhuma
quem nao vier á comedia.[146]

Como en años precedentes, las actuaciones de volatines en el Patio durante el periodo de Cuaresma marcan el pre-comienzo de una nueva temporada: 1727-1728.[147] Y también, como había ocurrido antes, se emprenden las diligencias necesarias para la renovación de la compañía. Los gastos registrados por el Hospital lo confirman. Así, el 7 de abril de 1727, se abonan 131.675 réis por el carruaje que traía a Allonço San[...] y dos mujeres de Madrid para Lisboa, y por dos calesas que estuvieron detenidas en Madrid veinte días y otra que lo estuvo en Meiagados[?] durante trece.[148] La misma persona recibe en la misma fecha otro abono de 139.850 *réis* por los "gastos de caminho que fes Allonço e sua familia de Madrid the Aldea Gallega".[149] José Ferrer, autor de la compañía, cobra 216.000 *réis*, en 6 de junio de 1727, para "as despezas dos carruages que troucheraô de Madrid seis partes para a reforma da noua Companhia que se pertende fazer neste anno prezente de 1727".[150] Y, por último, se pagan 9.600 réis (en 6 de ju-

[145] Texto sacado de J. Gonçalves Ribeiro Guimarâes, "Memorias para a historia dos theatros de Lisboa". *Jornal do Commercio*, núm. 6658 (15 de enero de 1876).

[146] *Idem.*

[147] Trabajaron los días 2 al 8 de marzo, y 10, 13 y 15 del mismo mes (AHSJ, *Livro de Receita*, 1726-1727, f. 241v).

[148] AHSJ, *Livro de Despesa*, 1726-1727, f. 183r.

[149] *Idem.*

[150] *Idem.*

nio), a un camin*heiro* por los días empleados en el viaje de ida y vuelta que hizo a "Virina de Caminha[?] a trazer hua comidianta *para* a noua Companhia".[151] Sin embargo, la ausencia de asientos con nuevos gastos y, sobre todo, de anotaciones de ingresos por el rendimiento de las comedias,[152] permiten suponer que esa renovación iniciada se malogró, pues los comediantes no llegaron a actuar en las Arcas. En ello, tuvo un papel decisivo el escrúpulo sentido —precisamente ahora cuando menguaba el rendimiento de las comedias— por la Mesa de la Misericordia, que considera *indecente* que "uma mesa tâo pia, instituída para ministérios tâo santos" se acupe "em ajustes com comediantes e em exibiçâo de comédias", por lo cual solicita al rey, en junio de 1727, que "fora en servido —como indica una Provisión Real de 1738— mandar escrever ao Provedor, que entâo era da Misericórdia, ser de meu real agrado que insinuasse ao tesoureiro do Hospital e aos mais irmâos da dita mesa se abstivessem totalmente deste emprêgo; e em reverência desta resoluçâo, cessara a representaçâo das comédias e uso dos privilégios concedidos ao Hospital...".[153] A partir de esta fecha desaparecen, como es lógico, las noticias sobre comediantes en los libros de cuentas del Hospital.

Ignoramos qué ocurriría con los comediantes españoles que en junio de 1727 estaban en Lisboa y por cuánto tiempo prolongarían su estancia allí. No conviene olvidar, como salida profesional para ellos, las representaciones "particulares", realizadas en ambientes cortesanos (palacio real, casas de nobles, residencia de embajadores...) con muy diversos motivos: aniversarios, onomásticas, casamientos, bautizos... De ellas, da fe esta noticia de un *Diário* de Lisboa: "Certamente sahe da companhia de comedias para hum convento a famosa Gallega, mas os particulares continuâo". Está fechada, en 4 de octubre de 1729.[154] Según António de Sousa Bastos,

[151] *Ibid.*, f. 183v.

[152] En los *Livros de Receita*, 1726-1727 y 1727-1728, donde se registrarían los beneficios correspondientes a esta temporada, sólo aparecen ingresos debidos por el alquiler de aposentos de la temporada anterior (ff. 242r y v; y 235r y v, respectivamente). Todavía en el *Livro de Receita* de 1728-1729 se siguen anotando pagos de camarotes que se adeudaban de esta y de otras temporadas pasadas (f. 235r y v).

[153] Cf. José Maria António Nogueira, "Archeologia do theatro portuguez (1588-1762)". *Jornal do Commercio*, núm. 3736 (5 de abril de 1866), 3737 (6 de abril de 1866) y 3742 (12 de abril de 1866); reprod. en *Boletim da Real Associaçâo dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes*, 4° série, t. X, núms. 8 y 10 [1904-1906], pp. 381-391 y 536-541; y en *Esparsos*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1932, pp. 37-55, bajo el título: "Memórias do teatro português (1588-1762)", por donde citamos, p. 41.

[154] Cf. Jacqueline Monfort, "Quelques notes sur l'histoire du Théâtre Portugais (1729-1750)" en *Arquivos do Centro Cultural Português*, Fundaçâo Calouste Gulbenkian, Paris (1972), vol. IV, pp. 566-599, p.581.

Francisca de Castro y José Garcés permanecen en Lisboa hasta 1729;[155] y en el *Diário* antes citado, se anota, en 25 de octubre de 1729, que "a companhia de comedias se desfez de todo e vai para Madrid a galega", añadiendo, el 8 de noviembre: "O resto das Comedias se vai para Madrid".[156]

El cambio de gusto y la competencia con otros tipos de espectáculos de mayor aceptación, suponen también un duro golpe para el teatro castellano, como se desprende de esta información de 23 de enero de 1733: "Os prezepios, os bailes e a casa das muzicas tem sido muito frequentados estes dias, mas o Pateo das Comedias ameaça ruina".[157] Las óperas, las comedias italianas y los espectáculos de "bonifrates" o "bonecos" (títeres) que comienzan a ofrecerse al público olisiponense en la década de 1730 a 1740, utilizando en muchas ocasiones su propia lengua, eran rivales difíciles de vencer por un teatro castellano, que —como sucedía en España— vivía un periodo de decadencia tras más de un siglo de gran vitalidad. El Patio de las Arcas, como espacio escénico, también se encontró privado de su hegemonía como único teatro público de Lisboa: la Sala de la Academia de la Praça da Trindade (radicada en el lugar donde hoy está ubicado el Teatro da Trindade), que en 1735 se alquila para ópera italiana, o el Teatro do Bairro Alto, donde desde 1733 se representaban las óperas portuguesas de António José da Silva y desde un año antes espectáculos de "bonifrates", ofrecían, ahora, otras opciones entre las que el público portugués tenía posibilidad de elección.[158]

Aunque en una cuerda ya no tan tensa, debido a las circunstancias que acabamos de exponer, el Patio de las Arcas y el teatro español continuarán todavía caminando algunos años más en la Lisboa del setecientos.

En 1735, el Patio es arrendado por el Hospital —recordemos que ya no podía inmiscuirse en la contratación de compañías— a Francisco Luis Valente, como documenta este asiento del *Livro de Receita* de 1735-1736: "Fran*cis*co Luis Vallente tras de arendam*ent*o o patio das Comedias por tempo de noue an*nos* q*ue* princepiaraô pello S. Joaô de 1735, por preço de

[155] Cf. António de Sousa Bastos, *Carteira do Artista. Apontamentos para a Historia do Theatro Portuguez e Brazileiro*. Lisboa, 1898 [1908], p. 312, no ofreciendo ninguna apoyatura documental.

[156] Cf. Jacqueline Monfort, "Quelques notes sur l'histoire du Théâtre Portugais (1729-1750)", art. cit., p. 582

[157] Cf. Claude-Henri Fr[illegible]hes, "Le théâtre aristocratique et l'évolution du goût au Portugal...", art. cit., p. 105.

[158] Todos los artículos que tratan el tema del teatro portugués en el siglo XVIII refieren estos datos. Citamos por el último que nos ha llegado a nuestras manos: Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara, "Os espaços teatrais na Lisboa setecentista". *Adagio* (1991), pp. 25-31, p. 27.

40.000 *réis* cada an*no*...".[159] Estas palabras testimonian la supervivencia del espacio físico del Patio, por lo que, lógicamente, ha de seguir utilizándose, a veces, como lugar de representación. Nos induce a pensar esto el hecho de que existan órdenes del Senado, prohibiendo todo tipo de representaciones, como son las "... opperas e comedias e bolantins que em theatros reprezentam nesta cidade..." que no hayan conseguido, antes, su correspondiente licencia, amenazando a los autores con "se lhes mandar demolir os teatros á sua custa...". Esta orden está firmada el 14 de mayo de 1737.[160] Algunas de estas *comedias* podían seguir representándose en las Arcas, ¡por qué no...!

Las cosas no debieron ir demasiado bien para Francisco Luis Valente, ya que antes de cumplirse el periodo estipulado en el contrato de arrendamiento —nueve años— lo abandona el 3 de julio de 1737:[161] no hubo de ser un buen negocio este de las comedias. Se volvió a alquilar el Patio a partir del 16 de octubre del mismo año, en las personas de Joâo de Villanova, Luís Trinité, y António Forestier (este último como fiador).[162] En esta ocasión ascendió considerablemente la suma del alquiler: 600.000 *réis* anuales que pagarían de forma fraccionada. El contrato firmado por ambas partes es de gran interés ya que de él se extraen detalles tales como el que la lengua española pierde su exclusividad en cuanto a las representaciones en el Patio de las Arcas y con ella el tipo de representaciones: no sólo se harán comedias "... mas taobem tragedias, e entremezes, Bailes e todo o genero de reprezentaçoes comicas *no idioma que lhes parecer* com os ornatos, maquinas e decoraçoes convinientes a semelhantes espectaculos".[163] Solamente no se representarían óperas —por compromisos adquiridos por el Hospital con los empresarios de las mismas—, pero la restricción tampoco era absoluta, pues podrían hacerlo pagando, cada vez que así sucediere, "quatro centos mil reis, duzentos para os pobres do Hospital Real e duzentos para os impressarios da Opera como partes prejudicadas".[164] También podrían hacerlas en el caso de que dichos empresarios "naô se ajustem com o Hospital, ou naô mandem fazer a opera nem haja companhia que a faça", siem-

[159] AHSJ, *Livro de Receita*, 1735-1736, f. 237v.

[160] Archivo Municipal de Lisboa, *Livro V de registo de cartas e ordenes do Senado Occidental (1730-1744)*, Sig. 377, Doc. 222, f. 94r.

[161] Esta es la fecha última en que realiza el pago fraccionado de su alquiler (AHSJ, *Livro de Receita*, 1736-1737, f. 237v).

[162] Cf. Biblioteca Nacional de Lisboa, "Arrend*amen*to do Pateo das Comedias por 10 annos! (Ms. 31, núm. 23, s.f.). Sobre este contrato y sus condiciones, puede verse Claude-Henri Frèches (ed.), António José da Silva, *El prodigio de Amarante. Comédie famosa* (édition critique, introduction, notes e glossaire de...). Lisboa-Paris, 1967, pp. 26-28.

[163] Biblioteca Nacional de Lisboa, Ms. 31, núm. 23, s.f. (el subrayado es nuestro).

[164] *Idem*.

pre que los arrendatarios del Patio acudieran primero a la Mesa de la Casa de la Santa Misericordia para nuevo contrato.[165] La nueva andadura del Patio bajo la dirección de éstos, debió comenzar el 24 de octubre de 1737 y, al parecer, con éxito, favorecido por el hecho de que algunas comedias fueron portuguesas.[166] Una noticia facilitada por el mismo *Diário* del que tomábamos las anteriores, nos da cuenta del estado en que se encontraba el Patio de las Arcas, en 17 de septiembre de 1737: "... o Pateo das Comedias esta Magnifico e começará dentro de 15 dias".[167]

Con respecto a la presencia de actores o compañías españolas en Lisboa durante estos años, si hemos de creer a los historiadores del teatro portugués —pues son datos que nos ha sido imposible comprobar documentalmente—, el español ANTONIO RODRÍGUEZ dirigía, en 1734, una compañía en el Barrio Alto, según Teófilo Braga,[168] y en el Patio de las Arcas, según Gustavo de Matos Sequeira.[169] Cuando, en 1737, se estrenó la primera comedia francesa: una adaptación de *Le mari confondu* de Molière, realizada por Alexandre de Gusmão, que le puso el título de *O marido confundido*,[170] el protagonista fue un actor español: NICOLÁS FELIX. De este hecho, Teófilo Braga saca una curiosa conclusión: por la interpretación de este español, hemos de reconocer que el teatro portugués sigue estando en manos de los actores españoles y que una representación aislada en lengua portuguesa —como fue la que acabamos de mencionar— no es nada más que —dice— "um phenomeno para curiosidade".[171] Parte de esta conclusión es cierta, pues, en varias ocasiones, se hizo venir a Lisboa actores castellanos pero, también es cierto, que no representan exclusivamente la *comedia*, ni en su lengua nativa. Así, por ejemplo, en 3 de diciembre de

[165] Cf. *Idem*. Se pueden consultar varios trabajos para documentar la presencia de los diversos tipos de teatro en la Lisboa del Setecientos, como son: José Saportes, *Trajectória da dança teatral em Portugal*. Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa, 1979, sobre todo, el cap. IV: "Italianiçâo" (pp. 37-45), donde se recoge la presencia de la ópera en Portugal. Manuel Carlos de Brito, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge University Press, Cambridge, 1989, 254 pp.; G. Carlo Rossi, "A influência italina no teatro português do século XVIII" en *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*. Lisboa, 1947, vol. I, pp. 279-334 (2 vols.). Jorge de Faria, "Um século de teatro francês em Portugal (1737-1837)". *Bulletim d'Histoire du Théâtre Portugais* (Lisboa), I, 1 (1950), pp. 62-92.

[166] Cf. Jacqueline Monfort, "Quelques notes sur l'histoire du Théâtre Portugais...", art. cit., p. 588.

[167] Cf. *Idem*.

[168] Cf. Teófilo Braga, *História do Theatro portuguez*. Porto, 1870, pp. 8-9.

[169] Cf. Gustavo de Matos Sequeira, *Teatro de outros tempos. Elementos para a história do Teatro Portuguêz*. Lisboa, 1933, p. 258.

[170] Cf. Jorge de Faria, "Um século de teatro francês em Portugal (1737-1837)", art. cit., p. 63.

[171] Teófilo Braga, *História do Theatro Portuguez...*, ed. cit., p. 12.

1737, sabemos que la *compañía italiana de comedia* manda a buscar a Castilla algunas "partes".[172] Quizás se tratara de esa compañía de italianos que tenían contratada los arrendatarios del Patio de las Arcas hasta Pascua de 1738, fecha a partir de la cual se comprometían —ante el Hospital— a representar sus comedias en lengua castellana y portuguesa, para lo que harían venir compañía o representantes castellanos.[173] Y parece, efectivamente, que, entonces o más tarde, éstas llegan, pues el mismo *Diário* de Lisboa portador de la información anterior, nos comunica, en 2 de septiembre de 1738, que se mandó venir una compañía de comedias de Alcalá; y que, en marzo de 1739, se estaba esperando de Madrid "uma boa companhia de comedias". Algunos de los miembros de esta última debieron tardar en llegar, ya que, en 24 de marzo de 1739, se anota: "Duvidasse que principia a comedia castelhana, emquanto lhe naô chegaô alguas partes que esperaô". No obstante, a pesar de su tardanza, lo hicieron y pudo comenzar la semana del 7 de abril de 1739.[174]

Algunas noticias indirectas nos posibilitan añadir otras pinceladas a la actividad teatral castellana, aunque nos sea imposible determinar con seguridad si en las Arcas o en los otros teatros —Barrio Alto, Academia de la Trinidad...—, ya en competencia directa con él. Un manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid del entremés *El Batán*, en cuya última página leemos: "Se copio. En Lisvoa. para Jvan Lebres. a 19 de septiembre de 1739 [dibujo]. Esteuan Garzia",[175] permiten pensar en su posible representación en Lisboa, siendo, desde luego, una prueba más de la presencia allí del teatro español. Precisamente, es en torno a los años cuarenta cuando empiezan a aparecer las primeras protestas de la crítica contra nuestro teatro áureo, como indica Costa Pimpâo.[176] No son más que los primeros resabios neoclásicos que —al igual que sucede en España— defenderán el gusto por el teatro francés frente al teatro clásico español, al que todavía seguía ciegamente, por ejemplo, Francisco Paulo de Portugal e Castro, 2° marqués de Valença, tal y como lo demostró en su *Discurso apologe-*

[172] Cf. Jacqueline Monfort, "Quelques notes sur l'histoire du Théâtre Portugais...", art. cit., p. 589.

[173] Cf. Biblioteca Nacional de Lisboa, Ms. 31, núm. 23, s.f.

[174] Cf. Jacqueline Monfort, "Quelques notes sur l'histoire du Théâtre Portugais...", art. cit., pp. 591-592.

[175] BNM, Ms. 14.515 (55).

[176] Cf. Costa Pimpâo, "La querelle du théâtre espagnol et du théâtre français au Portugal dans la première moitié du XVIII ème siècle". *Revista de História Literária de Portugal*, I (1962), pp. 259-287, p. 261. Publicado, también, en *Escritos diversos*, Coimbra, 1972, pp. 465-484.

tico en defensa do teatro espanhol, publicado en 1739, en el que se refleja la cuestión con tintes de carácter nacionalista.[177]

Tras estas esporádicas noticias, tomadas de muy diversas fuentes al haber desaparecido las informaciones sobre comediantes en las que nos servían de base[178] debemos seguir avanzando en la cronología marcada para nuestro trabajo. Nos situamos a finales de diciembre de 1742, fecha en la que el Hospital, empieza a recibir una ayuda real "em atençaô do prejuizo que o mesmo Hosp*it*al tinha do lucro q*ue* tiraua das licenças q*ue* daua p*ara* se fazerem Hoperas e Comedias...",[179] cobrando con carácter retroactivo: de aquí que el recibí está firmado el 22 de mayo de 1743 y la ayuda al Hospital le llega el 15 de diciembre de 1742. Se le asigna la cantidad de 1.300.000 réis, los cuales cobrarán durante varios años,[180] perdiendo, a cambio el privilegio que tenía sobre las representaciones (Carta real de 28 de enero de 1743).[181] Dicho privilegio —recordemos— databa de 1588, habiendo sido renovado sin limitación de tiempo en 1612 y ampliado en 1738 (Provisión Real de 15 de septiembre), cuando empezaron a darse en Lisboa otros espectáculos no comprendidos en las anteriores disposiciones regias.[182]

La subida al trono del rey don José, reanimó los deseos de tener un teatro digno para las representaciones de las óperas. Así, en 1752, el rey encomendó a Joâo Frederico Ludovice el estudio del tema. La solución le vino de parte de un miembro de la familia Bibiena —en concreto, de Giovanni Carlo—, célebres escenógrafos italianos. Se realizó el bello Teatro Real de la Opera do Tejo en pocos años y se inauguró el 31 de marzo de 1755, día del aniversario de la reina Mariana Vitória.

Pero ni el hermoso teatro de la Opera, ni el ya caduco Patio de las Arcas, pudieron resistir el ataque de fuerzas naturales. Nos referimos al terremoto del 1° de noviembre de 1755, el cual asoló la ciudad de Lisboa y se dejó sentir con bastante intensidad en todo el sur de la Península Ibéri-

[177] Cf. F. Figueiredo, "Uma pequena controversia sobre Theatro (1739-1748)" en *Revista de Filología Española* (1916), pp. 413-419.

[178] Desde que se arrienda el Patio, primero, a Francisco Luís Valente y, después, a Joâo de Villanova, Luís Trinité y António Forestier —"Fustier" en los libros de cuentas del Hospital—, cesan las noticias sobre él en los *Livros de Despesa* y los de *Receita* sólo recogen los ingresos procedentes de dichos arrendamientos.

[179] AHSJ, *Livro de Receita*, 1742-1743, f. 240r.

[180] Para nosotros, se pierden las noticias respecto a esta cantidad, al mismo tiempo que desaparece el Patio con motivo del terremoto (*ibid.*, 1755-1756, f. 239v).

[181] Cf. J.A.M. Nogueira, "Memorias do Teatro Português (1588-1762)", art. cit., pp. 42-43.

[182] Cf. *ibid.*, pp. 38-42.

ca.[183] Con este terremoto desapareció el Patio de las Arcas y nunca más se recuperó ese lugar para un nuevo espacio teatral. El trazado mandado hacer por el marqués de Pombal no tuvo en cuenta la posibilidad de recuperar ese espacio teatral urbano para otro teatro. Refiere Gustavo de Matos Sequeira para situarlo: "Quem passa hoje [1946] pela rua da Prata [también Rua Bella da Rainha], entre as ruas de Santa Justa e da Assunçâo, pisa parte do Pátio que o quarteirâo do lado Oriental engole dentro dos prédios pombalinos".[184]

Son varios los textos literarios que nos han llegado en los que se toma como argumento el infeliz acontecimiento. Recordemos, a título de ejemplo, el episodio dramático escrito por José Romano, *O terremoto de Lisboa em 1755,* o el Poema *Lisboa destruida*, en tres cantos, en octavas reales,[185] anónimo.

Así, y ya para terminar, sólo nos resta decir que, si bien el Patio de las Arcas queda hoy muy lejano en el recuerdo de sus paisanos, está muy próximo del corazón de estas amantes del teatro, que durante años se han venido ocupando de reconstruir su vida.

[183] Son numerosos los testimonios que se conservan de los hechos ocurridos en Lisboa y en otras ciudades españolas, escritos en ambas lenguas. He aquí algunos de ellos: Ignacio de Arteaga, *Breve noticia del formidable terremoto acaecido en Sevilla el primero de noviembre de 1755*, manuscrito del Archivo Parroquial de Santa María Magdalena (Sevilla), f. 159 del libro 30 de Bautismos 1751-1760, publicado en *ABC*, viernes, 3 de noviembre de 1989, p. 50. *Relación en que se sigue, y da cuenta de las lamentables desgracias, que han resultado en la ciudad de Lisboa, del predicho Terremoto*. I y II partes. Con licencia: en Sevilla, en la Imprenta de D. Joseph Navarro, en calle Genova, s.a., 2 ff. Epicuro Alexandrino (seudónimo de Pedro Norberto de Aucort y Padilha), *Carta em que se mostra falsa o profecia do Terremoto*, Lisboa, 1756. Francisco Luiz Pereira de Sousa, *Effeitos do Terremoto de 1755 nas construóes de Lisboa*. Imp. Nacional, Lisboa, 1809, 215 pp. Joâo Antonio Bezerra e Lima, *Declamaçâo Sagrada na ruina de Lisboa, causada pelo Terremoto do primeiro de Novembro de 1755, e pelo incendio, que se lhe seguio* [...]. Na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, Lisboa, 1757. Com as licenças necessarias. No quisiéramos olvidar citar el texto dedicado a Villarroel, escrito por su sobrino, con motivo del nefasto acontecimiento. El título es el siguiente: *Lecciones entretenidas y curiosas, physico-astrologico-metheorologicas sobre la generacion, causas y señales de los Terremotos, y especialmente de las causas, señales y varios efectos del sucedido en España en el dia primero de Noviembre del passado de 1755* [...], hecho por su sobrino el doctor don Isidoro Ortiz Gallardo de Villarroel [...] Con licencia en Sevilla, en la Imprenta Real de la Viuda de D. Diego de Haro, en calle de Genova, s.a. Como estudio más reciente mencionemos el trabajo realizado por Francisco Aguilar Piñal, "Conmoción espiritual provocada en Sevilla por el terremoto de 1755" en *Archivo Hispalense,* 2ª época, LVI, 171-173 (1973), pp. 37-53, en donde se recoge una amplia bibliografía sobre el tema que nos ocupa.

[184] Gustavo de Matos Sequeira, "Os patios de comédia e o teatro de cordel", AA.VV., *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*. Ed. Século, Lisboa, 1948-1949, vol. I, pp. 221-254, p. 229 (2 vols.).

[185] BN de Lisboa, Cod. 906.

CUADRO I. Año 1701
Temporada 1701-1702
Autor: Juan Antonio Matías

Nombre	*Parientes*	*Papel*	*Nace*	*Muere*
Mariana de Prado (II, 648)	Juan Antonio Matías (e)	Damas		Granada 1709
Paula de Olmedo (II, 552)	Hipólito de Olmedo y Juana Salas (p) Francisco Rico (e)	3ª dama		
Francisca de la Cuesta (II, 405)	Isidro de Vados (e)	4ª dama		Madrid 1721
Mariana Engracia, *la balonera* (II, 498)		5ª dama	Zaragoza	Granada 1709
Eulalia de Prado (II, 650)	Felipe Ynestrosa (e)	6ª dama		La Mancha 1711
Felipe Ynestrosa (I, 533)	Eulalia de Prado (e)	2º galán		Cádiz 1705
Luis de Espinosa (I, 751)	Pedro de Espinosa (p)	3º galán		
Salvador de Navas (I, 1095)	Esperanza Labraña (e)	4º galán		
Marcos de Espinosa (I, 1076)		Barbas		
Manuel de [...] (I, 1057)		2º barba		
Francisco Rico (I, 548)	Paula de Olmedo (e)	Graciosos	Granada	
Diego de León (I, 234)		2º gracioso	Granada	
Pedro de Espinosa (I, 864)		Apuntador		Granada 1709
Manuel de Mesa (I, 1090)	Luis de Mesa (p)	"de por medio"		Cádiz 1703
Juan Antonio Enrique (I, 699)	Manuela Godoy (e)	Arpista	Ciudad Rodrigo	

CUADRO II. Año 1702
Temporada 1702-1703
Autor: José Ferrer

Nombre	*Parientes*	*Papel*	*Nace*	*Muere*
Margarita de Castro (II, 510)	Francisco Manuel (e)	Sobresaliente	Baeza	
Manuela de Torres (II, 529)	Francisco de Castillo (e)	Damas	Taracón	
Teresa Fernández Navarro (II, 598)	Alonso de Olmedo (e)	2ª dama		Segovia
Josefa de la Rosa (II, 342)	Manuel Francisco Medrano (e) Ana y Antonia de la Rosa (h)	3ª dama	Cádiz	
Gerónima Pizarro (II, 654)	Antonio de Prado (e)	4ª dama		
Petronila de Morales (II, 653)	Tomás de Morales (p), Juan Pizarro (e) y Pedro Alonso (e)	5ª dama		
Alejandro Guzmán (I, 431)	María de Medina (e)	Galán	Tordesillas	
Francisco del Castillo (I, 1066)	Manuela de Torres (e)	4º galán	Granada	
Alonso de Olmedo (I, 449)	Alonso de Olmedo y Manuela de Escamilla (p) Teresa Fernández (+e) y Ana Lorenzo (e)	Gracioso		
Diego de León (I, 234)		2º gracioso	Granada	
Juan Antonio Enrique (I, 699)	Manuela Godoy (e)	Arpista	Ciudad Rodrigo	
Bautista Ventura (I, 1113)	María Álvarez, La Perendenga	Apuntador	Valencia	

CUADRO III. Año 1703
Temporada 1703-1704
Autor: José Ferrer

Nombre	*Parientes*	*Papel*	*Nace*	*Muere*
Teresa Fernández Navarro* (II, 598)	Alonso de Olmedo (e)	Sobresaliente		Segovia
Francisca Fernández La Boorques (II, 289)	Francisco Boorques (+e) José Ferrer (e) Juan Fernández (p)	Damas		
Catalina María (II, 898)		2ª dama		
Antonia Montiel (II, 640)	Juan Montiel (p)	3ª dama		
Josefa de la Rosa* (II, 342)	Manuel Francisco Medrano (e) Ana y Antonia de la Rosa (h)	4ª dama	Cádiz	
Petronila de Morales* (II, 641)	Tomás de Morales (p) Juan Pizarro (+e) Pedro Alonso (e)	5ª dama		
Isabel Montiel (II, 641)	Juan Montiel (p) Antonia Montiel (h)	6ª dama		
Alonso de Olmedo* (I, 449)	Alonso de Olmedo y Manuela de Escamilla (p) Teresa Fernández (+e) Ana Lorenzo (e)	Gracioso		
Diego Rodríguez (I, 514)	Ana de Muelas (+e)	2º gracioso y viejo	Granada	
Francisco de Eujena (I, 973)	Juana Leitten (e)	Músico	La Mancha	Lisboa 1720

CUADRO IV
Temporada 1719-1720
Compañía de José Ferrer

Nombre	*Parientes*	*Papel*	*Ayuda*	*Firma*
Mariana de Guevara	Manuel Ferreira (e)	1ª dama		
Francisca de León	Francisco de León y María Antonia de Soto (p)	Sobresa-liente	48.000	
Anna Lourenzo	Alonso de Olmedo (e)	2ª dama	135.000	
Juana de Orozco	Antonio Vela (e)	3ª dama		
Hija de M. Orozco	Miguel Orozco (p)	4ª dama		
Hija de M. Orozco	Miguel Orozco (p)	5ª dama		
Ana Mejía	Vicente Mejía (p)			
Miguel Orozco (hijo)	Sebastiana Giménez (e)	1° galán		
Antonio Ruiz	María de Villavizezio (e)	1° galán	300.000	
Miguel Orozco	Juana Navarro (e)	2° galán	405.000 (toda la familia)	
Joseph Mendiola (hijo)	José de Mendiola y Francisca de Medina (p)	3° galán	96.000	
Antonio Vela	Juana de Orozco (e)	1° gracioso	510.000 (con su mujer)	
Diego de León		2° gracioso	120.000	
Juan López e hija		Barbas	240.000 (los dos)	
Vicente Mejía		2° barba	96.000 (con la hija)	
Manuel Ferreira	Mariana de [Guevara] (e)	Músico	480.000 (con su mujer)	

CUADRO V
Temporada 1726-1727
Autor: Antonio Vela

Nombre	*Parientes*	*Papel*	*Ayuda*	*Firma*
Agueda de Undaoro ¿Agueda de Ucedo?	Andrés Fernández (+ e) y José Verdugo (e)	1ª dama	300.000 "de guantes"	
Francisca de Castro	Ramón de Villaflor (e)	2ª dama		
Rosa Rodríguez, "La gallega"		3ª dama		
Antonia de Castro	Francisca de Castro (h)	¿4ª dama?		
José Garcés		1º galán		
José Esteban		2º galán	90.000 "de guantes"	
José de Mendiola	José de Mendiola y Francisca de Medina (p)	3º galán	48.000 "de guantes"	
Matías Orozco		4º galán	38.400	
Ramón de Villaflor	Francisca de Castro (e)	5º galán		
Antonio Vela	Manuel de Lavaña y Ángela García (p) Manuela de Sierra (e) Juana de Orozco (e)	Gracioso	150.000	
José Ribas		2º gracioso	75.000 "de guantes"	
Vicente Rodríguez		Músico		