

EL TEATRO EN EL SIGLO DE ORO Y LA CIUDAD DE TOLEDO

M.^a HUMILDAD MUÑOZ RESINO

CICLO " TOLEDO: CINE, LITERATURA E HISTORIA"

ORGANIZAN: INFOACTO, WEB VALORES DE PELÍCULA, ATENEO Y BIBLIOTECA DE CASTILLA-LA MANCHA

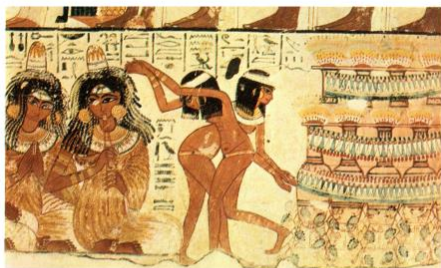
15 de mayo de 2017

A MODO DE INTRODUCCIÓN

Antes de empezar la conferencia manifestaré una aclaración casi innecesaria porque ya se ha dicho aquí otras veces y porque es lugar común: el **Siglo de Oro** español rebasa generosamente el marco del **siglo XVII**, por delante y por detrás. En realidad son dos siglos en los que la cultura española brilló como nunca, no sólo en España sino en ninguna otra nación del mundo conocido.

No descubro nada nuevo si digo que el hombre por tendencia natural se inclina hacia el entretenimiento y el placer. El TEATRO es una manifestación artística que cumple sobradamente con esa apetencia puesto que si comparamos los tres géneros clásicos (**épica, lírica, dramática**), es el último de ellos el más complejo y, por ende, el más idóneo para satisfacerla. Si para los dos primeros basta con una teoría literaria que sirva de base, un autor que lo escriba y un texto, para el teatro se exigen todos los elementos de una representación: un **espacio escénico**, una **decoración**, unos **actores** y un **público-espectador**, entre otras cosas.

Por esta naturaleza lúdica del **género dramático** desde los más remotos tiempos y en todas las culturas ha habido muestras si no de teatro en un sentido ortodoxo, sí de actividades que pudieran llevar su germen. Contemplemos ahora dos imágenes que son una muestra de esto que acabo de decir: una que representa a unas danzarinas egipcias (la música y la danza son elementos importantes para el teatro); y otra de un teatro de lejana cultura que ha permanecido prácticamente inalterable a través de los tiempos: la ópera china.



Danzarinas egipcias



Una escena de la ópera china

Pero aunque no conviene que divague demasiado, sí al menos debo recordar que para nosotros, los europeos, el género teatral nace en Grecia, siendo su heredera directa la cultura romana (aunque habría que hablar mucho de las diferencias entre el padre y la hija, pero no es el momento). Veamos al menos unas imágenes de ambos teatros:



Teatro griego de Epidauro

Teatro romano de Mérida



Tras el hundimiento del imperio romano, el teatro, digamos “oficial”, desapareció arrastrado por este *tsunami* histórico. Durante la Edad Media prácticamente no hubo tal género que, como nueva “ave Fénix”, tuvo que renacer a partir del amparo de la Iglesia, asociado a ciertos momentos de la liturgia, lo que denominamos “*tropos*”, que andando el tiempo devinieron en el teatro laico. El **teatro del Siglo de Oro** español es el heredero de estas prácticas, tanto el RELIGIOSO como el POPULAR. Más adelante me ocuparé de estas cuestiones. Ahora es preciso centrarse en un periodo de nuestra historia literaria: el que denominamos SIGLO DE ORO, con los matices arriba indicados. Y dicho esto, nos ocuparemos después del caso concreto de Toledo.

LA CREACIÓN DEL TEATRO NACIONAL

La creación de nuestro teatro áureo, se debe básicamente a **Lope de Vega** pero bien es verdad que varios autores le prepararon el terreno y después lo enriquecieron. De entre las muchas obras de *poética* del Siglo de Oro se pueden citar algunos ejemplos como *Discurso sobre la poesía castellana* (1575) de **Gonzalo Argote de Molina**, el *Arte poética en romance castellano* (1580) de **Miguel Sánchez de Lima** y el *Arte poética española* (1592) de **Juan Díaz Rengifo**.

Retrato de Lope de Vega (anónimo)

**Representa dos ejecutorias literarias:
El laurel de Apolo
Y
*La Arcadia***

Museo de Lázaro Galdeano. Madrid



Lope coincidió con estos y otros autores pero él va a escribir una obra determinante: **Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo**, que apareció inserta en la segunda parte de la obra **Rimas**, publicada en **1609**, pero que posiblemente ya tenía escrita en su mayoría desde finales de **1607**. En el **Arte nuevo** volcó su concepto global sobre el arte de Talía. Es un largo poema de **389** versos endecasílabos libres dirigido a la Academia de Madrid y donde sienta las bases de “un arte nuevo”, que fue una especie de justificación a posteriori de lo que venía haciendo cuando escribía sus comedias. De hecho, al final del poema confiesa que tiene escritas “*con una que he acabado esta semana, / cuatrocientas y ochenta y tres comedias*”; y añade: “*Porque fuera de seis, las demás todas / pecaron contra el arte gravemente.*”; y también “*porque a veces lo que es contra lo justo / por la misma razón deleita el gusto*”, donde la última reflexión entra de lleno en lo que hoy llamamos “recepción”: demos al vulgo lo que le gusta, parece decirnos cínicamente. De todas maneras, que nadie sospeche que aquí había un juicio negativo contra el público (que le adoraba y sustentaba), al contrario, el dramaturgo parece que les hace un guiño de complicidad como diciendo: “el vulgo son los otros”.

Hacia **1580**, cuando comienza **Lope** su producción dramática, había en España **tres tipos de representaciones teatrales**:

1) El teatro **religioso**: Vinculado a festividades religiosas, representado con gran pompa y al aire libre.

2) El **cortesano**: Asociado a las fiestas palaciegas. El patronazgo real o nobiliario permitía el concurso de importantes escenógrafos. Durante el reinado de **Felipe IV** tuvo un auge importantísimo.

3) El de los **corrales**: Es decir, el verdaderamente popular. Para ellos se escribieron la mayoría de las obras del siglo XVII. Es a lo que llamamos **Teatro Nacional**.

En mi intervención no voy a tratar el que figura en segundo lugar. Me limitaré, pues, a hacer dos grandes apartados: el teatro popular y el teatro religioso. Precisamente porque el teatro cortesano tuvo su desarrollo en la corte, promovido por reyes y nobles, y en Toledo no había ese ambiente tan propicio, ni incluso antes de perder la capitalidad.

A) EL TEATRO POPULAR O DE LOS CORRALES

Hasta comienzos del siglo XVII la situación del teatro desde el punto de vista del espectáculo era muy precaria. La mayoría de las representaciones estaban a cargo de **compañías ambulantes**, en cierta forma parecidas a los titiriteros (con excepciones), y herederos de los juglares medievales. Estas compañías teatrales hacían sus representaciones en temporadas cortas y se desplazaban de un lado para otro.

En este punto cabe recordar dos testimonios que nos ofrece **Cervantes** en la segunda parte del **Quijote**. El primero de ellos sucede en los capítulos 25 y 26 y no se trata de una compañía teatral sino de un empresario “autónomo” y solitario (salvo el chico que le ayuda en el montaje): podemos disfrutar con una representación de títeres, el **retablo de Gaiferos y Melisendra**, ofrecida en una consabida venta y ni más ni menos que por **maese Pedro**, que no es otro que **Ginés de Pasamonte**, el antiguo galeote. Ya sabemos que aquello terminó “como el rosario de la aurora”.

El otro testimonio es el episodio que narra **Cervantes** en la segunda parte del **Quijote**, capítulo 11, cuando, habiendo salido de El Toboso nuestro hidalgo y su escudero, se encuentran por el camino con la compañía de cómicos de **Angulo el Malo** y sus personajes de **Las Cortes de la Muerte**. **Lope** tiene un **auto sacramental** con este nombre, luego podría tratarse del mismo en la referencia cervantina. Aunque lo más probable es que sea otro **auto** que fue muy popular en la época, escrito por **Miguel de Carvajal** y en el que colaboró el poeta toledano **Luis Hurtado**. Se imprimió en Toledo el 25 de octubre de **1557**.

Al tal **Angulo** también se le nombra en **El coloquio de los Perros** y podría tratarse de **Andrés Angulo**, autor de comedias, vecino de Toledo aunque originario de Córdoba (nacido hacia **1540**). Van vestidos para la representación de un auto sacramental que acaban de realizar y no se han desvestido porque se dirigen a otra población.



**Angulo el Malo
y su compañía
con el carro de
Las Cortes de la
Muerte**

En esta compañía trabajó el autor de **El viaje entretenido**, **Agustín de Rojas**, quien en dicha obra manifiesta que los mejores autores “*han sido todos naturales de Toledo*”. Nos interesa el documento que aportó sobre las distintas compañías que existían, en función de los miembros que la integraban y la dotación con la que contaban:

Bululú: Un único mimo ambulante que cambiando de voz representaba una comedia entera en las aldeas. Antes de cambiar de voz decía “Ahora habla el rey, ahora el prelado...etc.”.

Ñaque: Dos cómicos que representaban un entremés, un auto sacramental, valiéndose de barbas, un par de capas, y algún instrumento musical.

Gangarilla: Compuesta por tres o cuatro hombres (uno de los cuales era músico) y un muchacho encargado de representar a las damas. Llevaban barbas y pelucas postizas, tocas y sayas, y cobraban en ochavos o en especies.

Cambaleo: Comprendía cinco hombres más una mujer cantante e iban también provistos de la ropa complementos para representar.

Garnacha: Formada por cinco hombres, una mujer para el papel de primera dama y un muchacho para el papel de dama segunda. Guardaban en un arca todo lo que necesitaban para la caracterización, arca que era portada, junto a la mujer, por un burro; los hombres iban detrás arreando.

Bojiganga: Dos mujeres y un muchacho, seis o siete hombres, dos arcones, cuatro asnos. Su repertorio se componía de diez bailes, seis comedias, cinco entremeses y tres o cuatro autos.

Farándula: La más compleja pues se componía de siete u ocho hombres, tres mujeres, diez o doce comedias, muchos bailes y entremeses, dos arcas para guardar lo que necesitaban para la representación (como vestidos casi lujosos) que cargaban en dos carros de mulas. Se envanecían de hacer las fiestas del Corpus cobrando doscientos ducados.

El **lugar** o **espacio** elegido para las representaciones era la plaza pública, los patios de las posadas, etc. Andando el tiempo comenzaron a aparecer los **teatros** propiamente dichos, a los que se les llamaba “**corrales**”. Este nombre se justifica por su origen ya que en principio servían los patios traseros de las casas, espacio sin cubrir, como es natural. Después, se puso un techo al escenario y un toldo en el patio para proteger del sol principalmente, porque si llovía se suspendía la sesión. Aún hoy día se conserva alguna “**corrala**” en el Madrid antiguo, testimonio muy transformado de aquellos otros que fueron usados para este fin.

Los **espectadores** tenían que permanecer de pie o ver el espectáculo desde las ventanas. Cuando ya se crean los **corrales de comedias**, poco a poco se incorporarían los asientos: **bancos** (próximos al escenario); **gradas** (a los lados), en ambos casos pagaban un precio moderado por las entradas. En las partes altas o reservadas se distinguían los **aposeos** (para gente importante, eran las localidades más caras); los **desvanes** (para personas doctas y letradas, se convertían en escenario de tertulias literarias frecuentemente); la **cazuela** (destinada a las mujeres, porque tenían que estar separadas de los hombres, y ocupaba un lugar del fondo, frontero al escenario). En el centro del **patio** los espectadores que permanecían de pie eran los llamados *mosqueteros*, los más ruidosos y conflictivos pues generalmente eran partidarios de uno u otro comediógrafo y silbaban las obras del contrario. Sus entradas eran las más baratas.



Esquema de un “corral de comedias”

Muy pocas ciudades contaban con teatros estables. Precisamente **Toledo** fue una de las pioneras: *mesón de la Fruta (1576)*, junto con **Valencia**: *corral de la Olivarera*, **Sevilla**: *corral de Doña Elvira* y **Barcelona**: *corral de la Rambla*. En cuanto a **Madrid**, los primeros fueron el *corral de la Pacheca (1568)* y el *corral del Príncipe (1582)*, que estaban contiguos y cuyo solar hoy lo ocupa el *Teatro Español*; y el *corral de la Cruz (1579)*. Apenas llegaban a la decena en toda España: además de los mencionados podrían citarse el de **Valladolid**: *corral de la puerta de San Esteban*, y **Granada**: *corral del Mesón del Carbón*. En **Alcalá de Henares** también se conserva un corral muy modificado. Afortunadamente hoy podemos contar con la maravillosa reliquia del corral de comedias de Almagro, que sigue “vivo”.



Corral de comedias de Almagro



Cofradía de la Virgen de la Novena
Iglesia de San Sebastián. Madrid

Cada uno de estos teatros dependía de sus cofradías y se dedicaban a obras de beneficencia. En Madrid, por ejemplo, fue muy importante la Cofradía de la Virgen de la Novena, ubicada en la iglesia de San Sebastián y a la que pertenecían la práctica totalidad de las gentes de teatro de la villa y corte. Fue fundada en **1631**.

La **decoración** o **escenografía** no podía ser más rudimentaria: simplemente una cortina o un telón con una pintura sencilla. La imaginación del espectador debía poner el resto. Además, el enredo de la trama y la riqueza del vocabulario eran suficientes para atraer la atención.

Pero más adelante la escenografía se perfeccionó notablemente, llegando en la época de **Calderón** a hacerse extremadamente compleja. Las carencias se suplían con ciertas convenciones aceptadas entre el autor y el público; por ejemplo: si un personaje aparecía con traje de camino se sabía que acaba de llegar de viaje o que partía. También se suplía con la descripción de los personajes a través de sus palabras (el relato de una batalla, por ejemplo).



Decoración rudimentaria con un simple telón
Representación de un *Milagro* de Berceo

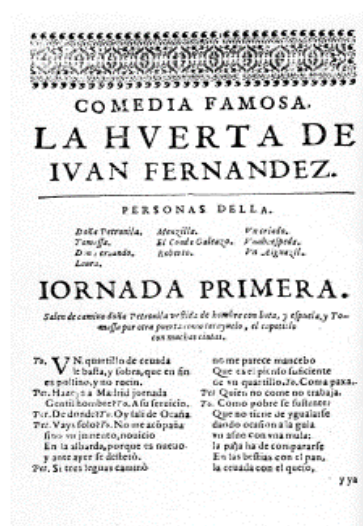


Diseño de
escenografía para la
representación del
drama de Calderón
Andrómeda y Perseo

Baccio del Bianco
Ms. del siglo XVII.
Houghton Library,
Universidad de Harvard

Durante el siglo XVI las obras teatrales se dividían en 5, 4 ó 3 **actos**, sin que llegara a imponerse ninguno. La división en **tres actos** –que usó **Cervantes** y algunos antes de él– fue adoptada como normativa por los autores del siglo XVII, encabezados por **Lope de Vega**. Esta es la que ha llegado hasta nosotros. No es una división fortuita, sino que responde a una necesidad interior de la nueva fórmula dramática al servicio de la intriga, que debe mantenerse hasta el final. Por ello se distribuye así el material dramático (de igual manera que en la narrativa hablamos de exposición, nudo y desenlace, aunque en la obra dramática de entonces no se pueda llamar así).

Generalmente el primer acto comienza de forma brusca (“*in media res*”), para eludir lo accesorio desde el comienzo y acelerar la acción dramática. Dice el **Fénix** al respecto: “*En el acto primero ponga el caso, / en el segundo enlace los sucesos / de suerte que, hasta el medio del tercero, / apenas juzgue nadie en lo que para*”.



Primera página de La huerta de Juan Fernández de Tirso

Podemos ver que se destaca:

- + El título
- + Los personajes
- + La JORNADA primera (o ACTO)
- + Una acotación
- + El texto de la obra
- + No se marca la ESCENA

Las **escenas** venían marcadas por la entrada y salida de los personajes, no se señalaban explícitamente (en algunas ediciones actuales sí aparecen, para facilitar la lectura).

No creamos que el espectáculo teatral del Siglo de Oro se limitaba a la representación de una comedia. La verdad es que se alargaba bastante (lo que era deseable por el público), a base de intercalar en la obra misma otras **piezas más breves**. La estructura de uno de estos espectáculos podría quedar así:

<i>loa</i>	primer acto	entremés	segundo acto	<i>baile</i>	tercer acto	<i>mojiganga</i>
------------	--------------------	----------	---------------------	--------------	--------------------	------------------

La **loa** servía para captar la atención del público. La **mojiganga** para cerrar el espectáculo a modo de fin de fiesta (con bailes como la *chacona*, donde se mezclaban actores y público). Las piezas intercaladas, para entretener al público en los descansos, eran muy breves. La representación comenzaba hacia las 3 ó 4 de la tarde, para aprovechar la luz solar, y algo después en verano. Solía durar el espectáculo unas dos horas y media o algo más. La **música** era un elemento fundamental.

La acogida de los espectadores era muy buena, tanta que los empresarios se veían obligados a cambiar de obra muy frecuentemente (aunque a veces los *mosqueteros* partidarios de un autor, protestaran en el estreno de otro, como ya se ha dicho). Precisamente por los tumultos que se organizaban, los **moralistas** veían con malos ojos al teatro y lo prohibieron en ocasiones. También contribuía a esa mala imagen el hecho de las desenvolturas de las actrices y el acabar mezclándose todos en las danzas finales. En las disposiciones de cerrar los teatros cabe decir que aunque los moralistas eran los principales artífices en aras de mejorar las costumbres, se aprovechaban para conseguirlo de acontecimientos luctuosos como, mayormente, la muerte de algún miembro de la realeza, presionando sobre el estado de ánimo del monarca.

Cuando esto ocurría, el cierre por orden superior, todos lo pasaban muy mal, empezando por los beneficiarios de las obras de las **cofradías**; continuando por los **actores**; siguiendo por los **comediógrafos** o **poetas** (que es como se llamaba en la época a los **autores**) y terminando por los **autores** (que es el nombre que tenían entonces los **empresarios**).

En relación al último dato es preciso insistir en que los **verdaderos autores** vendían sus comedias a los **empresarios** y perdían todos sus derechos sobre las piezas, lo que explica la pérdida de tantas obras, así como la manipulación y cambios que podían hacer sin tener en cuenta la opinión de quien la había escrito. Es decir, que otros se enriquecían con el producto de su ingenio. Los “derechos de autor” brillaban por su ausencia. En cuanto a la publicación de las obras, cuando lo conseguían, solían hacerlo en “lotes” y no de forma aislada.

Centrándonos en la configuración de las piezas teatrales es preciso hablar de las **unidades dramáticas**, que según el teatro clásico eran tres: **acción, tiempo y lugar**. La más importante de todas es la primera, tal como ya lo indicaba la *Poética* de **Aristóteles**. Las otras dos fueron inventadas por los preceptistas del Renacimiento en Italia. Aceptar la obediencia rígida a estas unidades era algo a lo que se resistieron los dramaturgos españoles del siglo XVII, porque lo consideraban artificioso. Por contra, se construyeron una **preceptiva natural**, basada en el derecho a la **libertad de la creación artística**, adoptando espontáneamente la estructura de la vida misma. Se respetaba la unidad de acción, presentándose ésta como una sucesión de cuadros (los cuales sí tenían unidad de lugar y de tiempo en cada uno pero no tanto entre ellos). Ahora bien, dentro de esa libertad para manejar el tiempo y el espacio y sus posibles cambios de un acto a otro, había unos límites. Se recomendaba especialmente que no se dilatase demasiado el tiempo.

En esta cuestión y otras varias a las que me referiré fue determinante la actitud rebelde de **Lope de Vega** expresada en su obra *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), como ya se ha indicado



Máscaras de la comedia y de la tragedia
Mosaico romano del siglo II. Museo Capitolino. Roma

Las piezas de teatro que se representaban en el Teatro Nacional se llamaban **comedias**, independientemente de su contenido. Actualmente reservamos ese nombre para una obra de argumento cómico, desenfadado o ligero.

Por el mismo principio de libertad artística mencionado y por su interés en imitar la naturaleza dentro de la acción, estos autores borraron las fronteras entre lo **trágico** y lo **cómico**, siguiendo así la tradición del siglo XVI. Ello tuvo una doble significación: en lo literario, hace tambalearse la distinción de **géneros** en las retóricas tradicionales; en lo real, supone un acomodo, para que la acción sea más verosímil (eso pretenden ser las llamadas **comedias**). Fue un deseo expreso de **Lope** para quien un género híbrido representaba mejor la vida misma, en contra de la radical división del teatro clásico en **tragedia / comedia**. Y así dice en su *Arte nuevo*:

*“Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro minotauro, de Pasifae,
harán grave una parte , otra ridícula;
que aquesta variedad deleita mucho.
Buen ejemplo nos da Naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza.”*

Ahora bien, aunque no se cultive en la época la tragedia al estilo griego (como ocurre con **Racine** y **Shakespeare**, con la única excepción de la *Numancia* de **Cervantes**), sí podemos encontrar “lo trágico” como parte integrante de este teatro.

La **forma** fue importante en el teatro del Siglo de Oro. Las obras están escritas en **verso**, la prosa se rechazó sistemáticamente. Los tipos de **estrofas** usados eran tanto tradicionales como de importación italiana. Predominan **romances**, **redondillas**, **quintillas**, **décimas**, **sonetos**, **octavas reales** y **silvas**. Lo característico de este teatro es que adoptó un tipo de estrofa diferente en función de una situación determinada. Así lo especificaba el **Fénix** en su *Arte nuevo*:

*“Las décimas son buena para quejas;
el soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,
aunque en octavas lucen por extremo;
son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor, las redondillas”.*

En la elección del **lenguaje** se atendía a dos cualidades: belleza poética y eficacia dramática. Ahí radica la magia de este teatro. Y se tenía en cuenta el principio del “**decoro**” que se aplicaba al parlamento de cualquier personaje de diferente clase social.

La **temática** de este teatro era variadísima, como no se ha vuelto a conocer otro caso. Encontramos tanto temas tradicionales como contemporáneos, históricos, legendarios o inventados. Así pueden hallarse de la épica medieval, de la historia española y universal, temas religiosos (bíblicos, misterios, vidas de santos), temas de la vida cotidiana (sociales, políticos, costumbristas), etc. Lo característico de este teatro es su capacidad para convertir en drama lo que en apariencia no lo era, es decir, su *teatralización*. Esta es la aportación más trascendente y genuina del teatro español al universal. En función de la temática de la obra, las piezas teatrales podemos agruparlas en dos grandes grupos: **comedias dramáticas** (de tema religioso vario, históricas, filosóficas, de conflictos de honor, etc.) y **comedias de enredo** o de **capa y espada** (con temas costumbristas y de aventura).



El caballero de Olmedo

Representación de la obra de Lope basada en un tema histórico-legendario



Cartel de la película *El Perro del Hortelano*
Dirigida por Pilar Miró (1996)

Típica comedia de enredo



Casa con dos puertas mala es de guardar, de Calderón
Otra comedia de enredo

Representación en Madrid, 1979. Dirección de Manuel Canseco

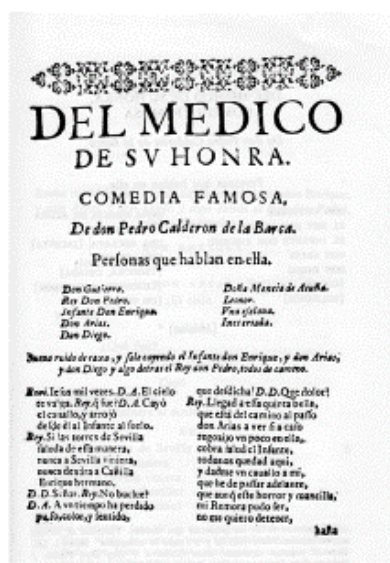


La vida es sueño de Calderón
Ejemplo de un drama filosófico

Compañía de Teatro Clásico de Sevilla. Junio de 2010

Relacionado con las cuestiones de contenido tenemos el tema del **honor**, que en la época de **Calderón** llegó a ser paradigmático, quedando acuñado como tal. **Américo Castro**, en uno de sus estudios, hizo un profundo análisis de la estructura de la sociedad española de los siglos XVI y XVII. Distinguió entre el concepto "honor" y el de "honra". El primero es el concepto abstracto, mientras

que la segunda es el honor materializado en un caso concreto y ligado al principio de limpieza de sangre.



El tema del HONOR tiene en esta comedia dramática de Calderón uno de los ejemplos más significativos de todo el Teatro Nacional

El **honor** en estas comedias ocupa un puesto central, hasta tal punto que se le equipara a la vida misma (honra = vida, deshonra = muerte), y por ser patrimonio del alma, es un bien común que todo ser humano posee mientras no lo pierda. Por eso había que vivir en constante vigilancia, porque dependía de los demás tenerlo o perderlo. Cualquier ofensa real o imaginaria (incluso un gesto) podía hacer perder el honor y había que repararla mediante la venganza, que sería pública o secreta según hubiese sido la ofensa. Sólo mediante el derramamiento de sangre del ofensor puede reintegrarse el ofendido a la comunidad. Entretanto, se le considera como muerto y no se le admite. Ante esta ley inexorable para nada se tienen en cuenta la moral cristiana del perdón ni la voluntad individual del sujeto.



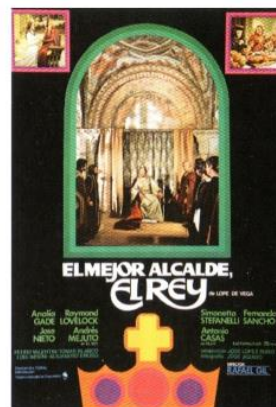
**A secreto agravio,
secreta venganza**

**Una clásica comedia
dramática calderoniana
sobre el honor**

Este teatro plantea el trágico conflicto entre el “yo” y el “nosotros”. La lucha entre el deber de matar y su sentimiento personal, le convierte al personaje en un ente trágico. Incluso en el caso del marido burlado, no se mueve hacia la venganza por los celos –como en **Otelo**– sino por la obediencia ciega y fría al código del honor, que coloca a los personajes en una situación límite donde lo que se juega es ser o no ser un hombre para los demás. Sólo se detendrá la venganza ante el rey, por ser fuente del honor y porque el origen de su poder es divino. Cuando entra en conflicto el honor individual y el acatamiento que se le debe al rey, la única solución es que el rey mismo se arrepienta. También puede ser castigado por Dios, por haberse comportado como un hombre y no como se espera de su dignidad, pero esto es menos frecuente.

Y un interesantísimo elemento integrador de este Teatro Nacional español son los **personajes**. En ningún otro momento podremos encontrar tan variado y amplio cuadro humano como en éste. También es cierto que lo que gana en extensión, lo pierde en profundidad. Es decir, mucha acción y poca psicología. Por ello, estos personajes son reflejo esquemático de los distintos estamentos o grupos sociales. Son figuras teatrales, elaboradas según un sistema de convenciones artísticas. Expresan una actitud vital, unos ideales comunes, y por eso son personajes en parte estereotipados, **personajes-tipo**, lo que no impide que haya algunos que estén trazados muy individualmente y que se presenten como un fuerte carácter (como **Pedro Crespo** y **don Lope de Figueroa**, de *El alcalde de Zalamea*, por poner sólo un ejemplo). Estos **personajes-tipo** son: el **rey**, el **poderoso**, el **caballero**, el **villano**, el **galán**, la **dama**, el **gracioso**, la **criada** y el **figurón**.

El **rey** puede aparecer en la obra con distinta edad. El **rey viejo** funciona como gobernante, practicando la prudencia y la justicia. El **rey joven** aparece como galán, y suele ser soberbio e injusto. Pero a estas coordenadas (edad) se suelen asociar otras dos.



El “rey”
Como **personaje-tipo**
en una comedia
dramática de Lope

Cartel de la película
*El mejor alcalde, el
rey*, dirigida por
Rafael Gil en 1973

Por un lado, como **cargo**: cuando representa el poder y la majestad; es fuente del honor, justicia y orden; su misión en la obra es permanecer por encima de la acción, premiando o castigando; su poder dimana de Dios y por ello posee un prestigio extraordinario.

Por otro lado, como **persona**: como ser humano en el que conviven su individualidad con las obligaciones de su rango; si sus pasiones le arrastran, se convierte en un tirano y comete el mal; su víctima no podrá levantarse contra él, sólo puede ser castigado por Dios, aunque la solución normal

es que el rey se arrepienta del daño causado, quedando con ello restaurado el orden roto. Hay que tener en cuenta que la **monarquía** y la **religión** son los dos grandes pilares que sustentan el aparato de todo este teatro, cualquiera que sea su temática. Y el vulgo lo asumía con entusiasmo.

El **poderoso** sigue socialmente al rey y puede ser: **príncipe, duque, conde, marqués, comendador, maestro, capitán**, etc. Su misión es poner en relación el mundo de la nobleza con el pueblo, como estamento intermedio entre éste y el *rey*. A menudo recibe los rasgos característicos del *galán* (cortejo amoroso), a los que habría que añadir los de *rey joven* (soberbia, injusticia, abuso de poder...). En esos casos generalmente se le presenta desentendiéndose de sus deberes sociales y morales e imponiendo sus deseos personales. Entonces debe ser castigado, o bien por el *rey*, o bien por el *pueblo* (en la o las personas que hubieren sido ofendidas). En este último supuesto, el castigo deberá ser ratificado por el *rey*. También puede arrepentirse, restaurando el orden que ha roto. Puede aparecer también como el esposo deshonrado, pero es poco frecuente.



El “poderoso”
Don Fadrique,
Comendador de
Ocaña.

Representación de
Peribáñez en la
plaza mayor de
Ocaña, 1980



El “poderoso”
El Capitán D. Álvaro de Ataide va a ser prendido por el alcalde de
Zalamea (Según las obras de Lope y Calderón)
Dibujo de Enrique Sesca. Revista *Ilustración Española*, 1881.

El **caballero** sigue en el orden social y es un complejo *personaje-tipo* que presenta algunas variantes: **padre, hermano, esposo o galán**. Cuando el caballero asume en la obra el papel de *galán* generalmente estamos hablando de *comedias de enredo*, como veremos después.

Los tres primeros mencionados tienen como atributo el **honor** y su función dramática es guardarlo celosamente o vengarlo si es ultrajado. Todos ellos tienen el ineludible deber social de preservar el honor de la familia y especialmente de las mujeres de la casa (en un concepto paternalista y hasta machista de la condición femenina). El *padre* y el *hermano* suelen desaparecer o pasar a segundo plano cuando hay la figura del *esposo*. Éste se convierte en un personaje trágico cuando en él se enfrentan el principio de autoridad y el deber social con la pasión amorosa. Como se ha dicho, no son los celos los que le empujan a la venganza, sino el deber para con la sociedad, de la que no puede vivir separado. Mientras no castigue al ofensor, no puede reintegrarse a la comunidad (de la que también estará fuera el mismo agresor de su honra).

El **villano** representa al último estamento social. Se le enraíza fuertemente en la tierra. Pese a su origen rústico (el nombre deriva de “villa”), en estas obras aparece con plena conciencia de su propio valer y dignidad, lo que fundamenta en la limpieza de sangre. Según **Américo Castro**, estos labriegos son “**paradigmas de la honra**”. Jamás en ningún otro teatro ha adquirido tal entidad y trascendencia el labriego a como lo alcanzó entre los dramaturgos del Siglo de Oro español.



El “villano” Pedro Crespo

Dibujo de D. Del Castillo,
s. XVII
Colección particular

Se le representa con la herramienta de trabajo como atributo de clase, pero también se puede entender como el bastón de mando de alcalde



El “villano”
En este caso, colectivo:
los habitantes de Fuente Ovejuna se sublevan contra el Comendador de la villa, Fernán Gómez. En primer término, Laurencia.

Fotograma de la película *Fuenteovejuna*, dirigida en 1947 por Antonio Román.

Hasta entonces, en el teatro anterior, los labradores o pastores que aparecían en las obras eran zafios y servían para que los espectadores se riesen con sus necesidades o simplezas. Pero con el Teatro Nacional llegó la dignificación del hombre de campo. El mundo al que pertenecen siempre es presentado con caracteres idealistas y líricos. Se contraponen este ambiente rural, de una alegría

sana, con el artificioso de la corte. Y es de notar que su concepto del **honor** es moral, interior, mientras que en el *poderoso* con el que se enfrenta es social y jerárquico, o sea externo.

El **galán** es el eje y centro de las comedias amorosas y de enredo o de capa y espada, formando pareja con la *dama*. Se le caracteriza con una serie de atributos bastante previsibles: linaje limpio, buen porte físico, pasión amorosa, audacia, valentía, honestidad...

La **dama** tiene como atributos: belleza, honestidad, pasión amorosa, recato, linaje, audacia... Esta pareja de amantes se mueven empujados por unas motivaciones prefijadas: amor-celos-honor. Unas veces se aproximan y otras se separan. Su función sobre el escenario es mantener intrigado al espectador hasta el final. A pesar de su artificiosidad y repetido convencionalismo, resultan unas figuras deliciosas.

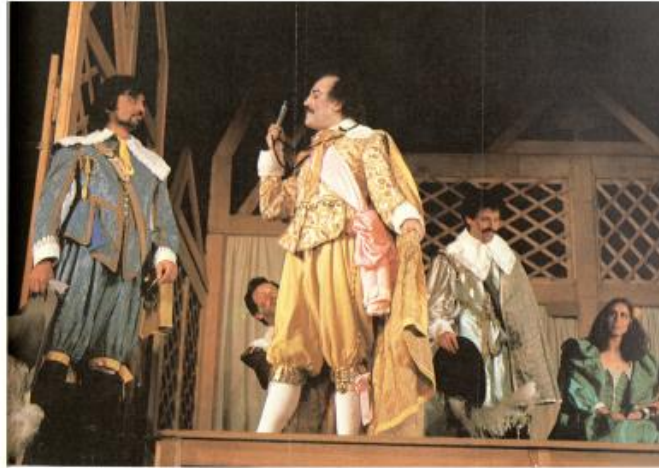


La “dama” y el “galán”
en la comedia de Calderón *La dama duende*
Representación en 1969 de la Compañía de los Teatros
Nacionales dirigida por José Luis Alonso

El **gracioso** es un *personaje-tipo* básico aunque posee cierta complejidad. Podemos equiparlo como el **criado** al servicio del *galán*, su confidente y cómplice en las aventuras amorosas. Es, a la vez, su **contrafigura** y su **complemento**. Los atributos que le definen son: fidelidad a su amo, sentido práctico ante la vida, carácter cómodo y poco proclive a los peligros, talante enamoradizo... El *galán* suele perderse por mundo ideales y el gracioso se encarga de ponerle los pies en la tierra. Así pues, su misión dramática es servir de enlace, de intermediario, entre el idealismo del caballero y el público. Por otra parte, se enamora también y paralelamente con su amo, aunque sus sentimientos y actitudes sean más burdos. Forma pareja con la *criada*.

La **criada** viene a ser para la *dama* lo que el *gracioso* para el *galán*. Le sirve de confidente, es quien lleva y trae los recados, concierta las citas con el pretendiente.... Como atributos generales podemos decir que es lista, desenvuelta y fiel a su ama. El *gracioso* se enamora de ella y corren así paralelos dos tipos de amores: idealistas/cotidianos, exaltados/normales.

El **figurón** aparece en algunas comedias de enredo: es un “petimetre”, esperpénticamente afectado, vanidoso, fanfarrón y que acaba ridiculizado (el **Don Lucas del Cigarral** de *Entre bobos anda el juego* de **Rojas Zorrila** y *El lindo don Diego* de **Moreto**).



El "figurón"
Representación de *El lindo don Diego* de Moreto
Madrid, 1981

Habría que concluir diciendo que en los *autos sacramentales* los personajes son *alegóricos* puesto que representan ideas y conceptos, pero esto se verá en el siguiente apartado.

A) EL TEATRO RELIGIOSO: LOS AUTOS SACRAMENTALES Y EL CORPUS

Al principio me referí a los *tropos* como prácticas litúrgicas que en la Edad Media dieron cobijo al renacer del teatro. Lógicamente no hay tiempo de analizar el proceso a lo largo de los siglos pero sí al menos decir que aunque la diócesis de Toledo (y Castilla toda) quedó muy por detrás de lo que se hizo en Cataluña y Levante, dado que incorporó el rito romano (que propiciaba estas prácticas frente al mozárabe) más tardíamente, sí debió de haber actividad en este sentido porque el mismo **Alfonso X** hace mención de ello en *Las Partidas*.

No es casualidad que la más antigua obra de teatro de nuestra literatura (y la segunda tras el *Cantar de Mío Cid*), es decir, el *Auto o Representación de los Reyes Magos*, fechado en el siglo XII, apareciese en Toledo. Concretamente el autor del hallazgo fue el canónigo **Felipe Fernández Vallejo** en el siglo XVIII.

Resulta curioso como la escena que es punto de partida de la obrita castellana la recoge este capitel románico. No es mutua influencia -impensable- entre un escritor y un escultor, sólo coincidencias de concepto en la Europa cristiana medieval.



"El sueño de los Reyes Magos"
Capitel de la catedral de Autun (Francia), sala capitular. Siglo XII.
Coincide con el punto de partida del *Auto de los Reyes Magos* castellano

Y tras un paréntesis de silencio de más de dos siglos, encontramos también en Toledo el brote, el hilo perdido del teatro en la **Representación de Nacimiento de Nuestro Señor** de **Gómez Manrique**, corregidor que fue de nuestra ciudad y tío de **Jorge**, el autor de la famosas **Coplas**. La obra fue escrita a petición de su hermana **D.^a María**, vicaria en el monasterio de clarisas de Calabazanos (Palencia). Es la más antigua obra de teatro castellano de la que conocemos el nombre de su autor.

Durante el siglo XVI se fueron incorporando nuevos elementos al tiempo que algunos autores comenzaron a escribir textos religiosos (**Juan del Encina**, **Lucas Fernández**, **Gil Vicente**). El exclusivo carácter adoctrinador va dando paso a un concepto más artístico.

Tal como reflejan los libros de actas de la catedral de Toledo, durante el siglo XV hubo una importante actividad dramática ligada a los ciclos litúrgicos de la Navidad, la Pasión y Resurrección, que venían desde la Edad Media. Eran representaciones interpretadas por clérigos. Pero lo más importante fue la actividad que generó la festividad de Corpus Christi.

El 8 de septiembre de **1264** el papa **Urbano IV** promulgó la bula "*Transiturus*" sobre la celebración de la exaltación de la Eucaristía el jueves después de la octava de Pentecostés.

Viril
Custodia de
Enrique de Arfe
Toledo



Desde el comienzo la celebración consistió en un **cortejo procesional** fuera del templo. Tanto la procesión como parte de la liturgia del Corpus llevaban implícitos **elementos escénicos** que fueron el germen de su teatralización pues se trataba de la institución de la Eucaristía el día de Jueves Santo. Con el paso del tiempo la procesión se fue enriqueciendo con elementos piadoso-folklóricos como **danzas** y **mimos** delante del Santísimo. Pero lo más importante fue la creación de los **autos sacramentales**. Podemos definir el **auto sacramental** como una obra dramática en un acto, alegórica y referente al misterio de la Eucaristía y su exaltación. Son típicamente barrocos.

La primera procesión del Corpus celebrada en Castilla tuvo lugar en Toledo en **1418**. La catedral Primada se convirtió en la abanderada del encargo hecho por el Concilio de Trento para contrarrestar la herejía luterana contraria al dogma de la Transubstanciación. Las fiestas del Corpus

fueron desde el primer momento la gran afirmación católica de una fe, pero también, cuando en **1561 Felipe II** se llevó la capitalidad a Madrid y Toledo comprendió que perdía su hegemonía política, vio la oportunidad de resarcirse, asumiendo con entusiasmo la celebración esplendorosa de la más importante fiesta del calendario católico. Por eso desde el Cabildo se promocionaron actividades variadas que daban realce a la procesión misma. Hay que añadir la no secundaria cuestión de que la catedral Primada podía permitirse estos fastos debido a su capacidad económica.

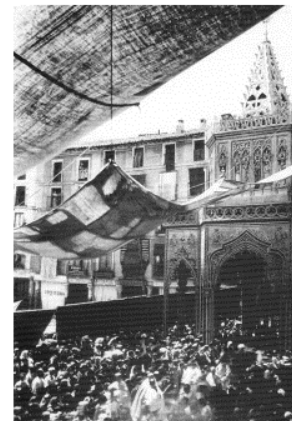
La solemnidad de la festividad del Corpus en Toledo era tan notable que en numerosas ocasiones fue agraciada con la presencia de personajes relevantes, como es el caso de **Felipe II**, cuya venida el 16 de mayo de **1592** ocasionó que por primera vez todos los clérigos de Toledo participaran en la procesión.

Las calles de la ciudad se adornaban profusamente, principalmente en la carrera procesional y, como en una ocasión escribió **Carmen Vaquero**, consistía básicamente en la instalación de **arcos** monumentales (que se adornaban con pinturas y lemas varios, así como con las armas y escudos de personajes principales, civiles y eclesiásticos), y **estatuas** de personajes históricos, mitológicos o de simbología eucarística. Como ejemplos **Vaquero** pone una estatua de **Hércules** colocada en la plaza del Ayuntamiento en **1565**, presentado como vencedor de los vicios; y un gran pelícano instalado en la plaza del Solarejo que movía la cabeza para clavar su pico en el pecho y de esta forma nutrir con su sangre a las crías: naturalmente simbolizaba la redención de Cristo. En estas fiestas del Corpus y en otras celebraciones era costumbre también representar a los santos toledanos tradicionales como **San Eladio**, **San Julián**, **San Ildefonso**, **San Eugenio**, **Santa Leocadia** y **Santa Casilda**. Y también podían aparecer figuras femeninas simbólicas como la **Religión**, la **Paz**, la **Providencia**, la **Fe**, la **Constancia**...

Fuente: Internet



Arcos decorativo



Los **autos sacramentales** no necesariamente se referían argumentalmente de manera directa a la Eucaristía y a la Última Cena porque se prefería otra temática que sirviera de manera indirecta al objetivo. Por eso los autores comenzaron a tratar temas bíblicos y evangélicos relacionados con

la promesa de redención de Cristo. Avanzando hacia el siglo XVI aparecieron innovaciones como la utilizaron la **alegoría** como recurso expresivo fundamental.

Las representaciones de los **autos** se hacían sobre **carros** que iban profusamente adornados. La primera actuación tenía lugar dentro de la catedral misma, en el crucero (que luego se cambió por el trascoro). Después salían a la calle y recorrían un itinerario que cambió poco.



Diseño para carroza



Carroza para la representación de un *auto sacramental*

Fuente: Internet



Crucero de la catedral toledana
Lugar donde se iniciaba la representación del *auto*



El trascoro de la catedral
Donde se trasladó el comienzo de la representación



La puerta del Reloj

La puerta Llana
(actual)



El acceso al exterior se hacía por la puerta que existía en el lugar donde hoy está la puerta Llana y que entonces se llamaba del **Deán** (por estar al lado de la casa de esta dignidad eclesiástica y que hoy lo ocupa la Audiencia) o de los **Carretones** (porque era la única que estaba al nivel de la calle, permitiendo la entrada de vehículos con ruedas), haciendo otra representación en la plaza de la catedral. Luego se encaminaban por la puerta de los Leones hacia la plaza Mayor, Cuatro Calles, calle Ancha, Zocodover, y regresaban a la catedral por la puerta del **Reloj**. En los espacios donde era posible iban repitiendo la actuación.

Había representaciones por la mañana (generalmente dos) y por la tarde (generalmente tres). En **1592** se estableció la costumbre de que también las hubiese en la octava del Corpus, aunque en menor número.

En la organización de la fiesta fueron determinantes los **gremios artesanos** toledanos, tanto en lo que se refería a los **autos** como a las otras actividades. El más activo fue el de los carpinteros para la construcción y reparación de las carrozas, etc. Los tejedores, encargados de la elaboración de los toldos. Les seguían los pintores y su labor decorativa complementaria en carrozas, colgaduras, etc. Los zapateros, sastres y calceteros se ocupaban de vestir a los **gigantones** y la **tarasca**, que desfilaban y bailaban por las calles.

Fuente: Internet



**Los Gigantones
La Tarasca**

Cuando andando el tiempo el Cabildo renunció a llevar la gestión de las representaciones, quedó un vacío que aprovecharon algunos miembros de ciertos gremios que se “reconvirtieron” en directores teatrales, como ocurrió con **Jerónimo Velázquez**. Otro personaje, **Diego de Ostia**, abandonó su profesión de platero para hacerse cómico y representar la vida de **San Eloy**, su patrón.

Si en los primeros tiempos las representaciones corrían a cargo de hombres de Iglesia, en **1540** surge la gran innovación de que aparecen las **compañías de profesionales** que se encargarán de llevarlas a cabo. En realidad al Cabildo no le parecía bien que los religiosos participaran en estas representaciones por lo que aceptaron de buen grado encargar a las compañías su realización

aunque, eso sí, sin perder el control de todas las actividades, que estaban sometidas a un protocolo bien definido.

Las compañías de teatro que entonces representaban en España se dividían en dos tipos: de **título** o **reales** y de la **legua**. A los primeros el Consejo Real otorgaba al director teatral un título oficial en nombre de Su Majestad para poder representar. Los segundos carecían de esta acreditación y se les consideraba de menor categoría por lo que se tenían que conformar con actuar en poblaciones más pequeñas. Ni que decir tiene que para el Corpus de Toledo siempre se seleccionaban a los candidatos entre los primeros. La comarca de la Sagra, tan bien situada entre Toledo y Madrid, se benefició, más que ninguna otra de la provincia, de la presencia de compañías de teatro para sus fiestas.



Lope de Rueda

Uno de los primeros autores a los que el cabildo toledano encargó **autos** fue **Lope de Rueda** (1561, 1562, 1563), que tenía por entonces la mejor compañía de representantes. Sirva de ejemplo el documento firmado el 4 de mayo de 1561 para ese Corpus, al que iba a asistir **Felipe II** con su corte. La escritura se hizo ante el escribano del Ayuntamiento **Baltasar de Toledo**. Se acordó pagarle 140 ducados que se le entregarían en ese mes de mayo y el siguiente.

Luego vinieron otros nombres afamados como **Melchor de Herrera**, **Alonso Gómez**, **Juan de Ávila**, **Mateo Salcedo**, **Nicolás de los Ríos**, **Diego López de Alcaraz**, **Melchor de León**, **Pedro de Valdés**, **Baltasar de Pinedo**, **Antonio Granados**, **Alonso Riquelme**, **Domingo Balbín**, **Ruiz de Alceo**, **Gaspar de Barrionuevo**... Estas compañías de representantes funcionaban como una pequeña empresa en lo que se refería a obligaciones y a estipendios.



Calderón de la Barca

En una portada alegórica sobre sus *autos sacramentales*

En un principio (comienzos del siglo XVI) los textos de los **autos** y de la música los realizaban autores anónimos. Con el paso del tiempo la nómina se enriqueció con autores de primera fila: **Sebastián de Horozco**, **José de Valdivielso**, **Lope de Vega**, **Tirso de Molina**, **Mira de Amescua**, **Vélez de Guevara**, **Rojas Zorrilla**, y, sobre todo, **Calderón**, que alcanzó la cumbre del género hasta

llegar a identificarse con él. Su profunda formación teológica y su dominio de las técnicas expresivas consiguieron el milagro.

Con estas actividades dramáticas al calor de la **fiesta del Corpus**, la profesión teatral se vio potenciada y enriquecida, es decir, que tuvo su repercusión también en el teatro no religioso, en el de **los corrales**, pues el público se fue aficionando cada vez más al espectáculo (aunque ya no fuera gratis) y las compañías hacían “doblete” aprovechando su estancia en la ciudad, con lo que la recaudación aumentaba.

Así pues, la labor del cabildo toledano fue inconmensurable, aunque a partir de **1616** se desvinculó de la organización de estos actos por diversos problemas que existieron con las compañías de representantes. Finalizó, pues, el **patrocinio catedralicio** pasando a ser gestionado por el **Ayuntamiento**.

Los **autos sacramentales** fueron prohibidos cuando el gusto del Neoclasicismo imperaba, y concretamente por la iniciativa del cardenal **don Luis Fernando de Córdoba** quien, habiendo escuchado comentarios en contra, rogó a **Carlos III** que dictara una real cédula para impedir que se representasen obras “extravagantes en nuestros días”. La fecha es el 29 de junio de **1765**.

TOLEDO Y EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

En el apartado anterior ya he hablado de la importancia del Corpus toledano pero quedan otras cuestiones que es preciso desarrollar a continuación:

- 1) LOS AUTORES
- 2) DEL MESÓN DE LA FRUTA AL TEATRO DEL ROJAS

1) LOS AUTORES

Toledo durante los últimos años del siglo XVI y a lo largo del XVII fue un foco de atracción para los **literatos de la época** y ello fue así no sólo cuando ostentaba la capitalidad del reino, sino también después de **1561**. Por aquí pasaron prácticamente **todos los nombres de relevancia** (dramaturgos, poetas, novelistas, historiadores, ensayistas, místicos...), a los que hay que añadir los que fueron **toledanos de nacimiento**. Por ello es preciso dedicar a esta cuestión un apartado aunque, necesariamente tiene que ser tratado de manera sucinta.

En el ambiente cultural de la ciudad tuvo un gran peso la existencia de academias. La **Academia de Fuensalida** funcionó entre **1589** y **1603** y tuvo su origen en una reunión de intelectuales que organizaba el canónigo **don Diego López de Ayala** en un salón de su casa. Más adelante la continuará **don Pedro López de Ayala**, sexto **conde de Fuensalida**, en su palacio. Entre

la treintena de nombres conocidos que acudía podemos poner como ejemplos a **José de Valdivielso**, **Francisco de Pisa**, **Luis Quiñones de Benavente** y **el Greco**.



Palacio de Fuensalida

La **Academia de Buenavista**, por su parte, tuvo su origen en el cenáculo que reunía en su casa **don Francisco de Rojas y Guzmán, conde de Mora**, sobrino del **cardenal arzobispo don Bernardo de Sandoval y Rojas**. En el buen tiempo se reunían en el **cigarral de Buenavista**, propiedad de prelado toledano quien lo remodeló con trazas renacentistas siendo inaugurado el 22 de septiembre de **1610**. Los asiduos a esta tertulia eran el malogrado poeta toledano **Baltasar Elisio de Medinilla** (que compuso un poema elogioso al citado recinto), **Tomás Tamayo de Vargas**, **Francisco de Céspedes**, **Lope de Vega** durante sus estancias en la ciudad (fue gran amigo de **Medinilla**), y también **Cervantes** en sus cortas estancias en Toledo, entre otros.



Cigarral - Palacio de Buenavista
Aspecto actual



El cardenal Don
Bernardo de
Sandoval y Rojas

Luis Tristán
Hacia 1619

Sacristía de la
catedral de Toledo

Otro factor importante fueron las **justas literarias** organizadas para conmemorar o celebrar diversos acontecimientos históricos, como, por ejemplo, el nacimiento (**1605**) del futuro **Felipe IV**, la canonización de **Santa Teresa** (**1622**), etc. En los primeros meses de **1616** se convocó un importante certamen poético (que se recogió en un libro de **Pedro Herrera**) para celebrar el traslado de la Virgen del Sagrario a la capilla que había erigido a sus expensas el cardenal **don Bernardo**

Sandoval y Rojas y que fue inaugurada solemnemente el 20 de octubre de ese año. A estos eventos acudían poetas locales y también foráneos, como **Góngora**.

Pero volvamos a tema concreto de mi exposición: el teatro. Los dramaturgos más importantes de la época fueron los siguientes (por orden de nacimiento):

Félix Lope de Vega (Madrid, 1562 - Madrid, 1635), **Guillén de Castro** (Valencia, 1569 - Madrid, 1631), **Antonio Mira de Amescua** (Guadix, c. 1574 – Guadix, 1644), **Luis Vélez de Guevara** (Écija, 1579 – Madrid, 1644) **Juan Ruiz de Alarcón** (Méjico, c. 1581 – Madrid, 1639), **Tirso de Molina** (Madrid, 1584 – Almazán, 1648), **Pedro Calderón de la Barca** (Madrid, 1600 – Madrid, 1681), **Francisco de Rojas Zorrilla** (Toledo, 1607 – Madrid, 1648) y **Agustín Moreto** (Madrid, 1618 – Toledo, 1669).

De estos nueve autores, cinco estuvieron muy relacionados con Toledo de una u otra manera: el más importante por sus largas estancias fue **Lope**; le sigue **Tirso de Molina**; después **Calderón**, **Agustín Moreto** y, finalmente **Rojas Zorrilla**, el único toledano de nacimiento pero el que, paradójicamente, pasó menos tiempo en la ciudad.



Lope de Vega
(1562-1635)

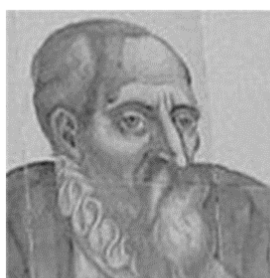
Monumento en la
Biblioteca Nacional
de Madrid



Guillén de Castro (1569-1631)

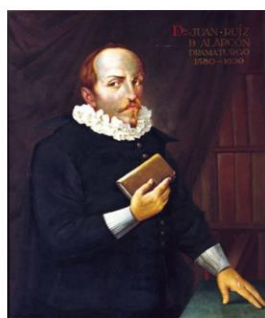


Antonio Mira de Amescua (c.1574-1644)



Luis Vélez de Guev.
(1579-1644)

Juan Ruiz de Alarcón
(c.1581-1639)



Tirso de Molina
(1584-1648)

Monumento en la
plaza de su nombre
en Madrid



Pedro Calderón de Barca
(1600-1681)

Monumento de la pla:
de Santa Ana
Madrid



Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648)



**Agustín Moreto
y Cavana**
(1618-1669)

Retrato anónimo
Biblioteca Nacional

Los otros autores al menos escribieron alguna obra relacionada, localizada o estrenada con / en Toledo. Por ejemplo, *La desdichada Raquel* de **Mira de Amescua** (sobre los amores de **Alfonso VIII**, tema que también trató **Lope**); este autor estrenó un *auto sacramental* en Toledo, *La rueda de la Fortuna* en **1604**. Igualmente *La prueba de las promesas* de **Ruiz de Alarcón** (sobre una variante de la historia de **don Illán**, el mago de Toledo). A **Vélez de Guevara** se debe *A lo que obliga ser rey*, en torno a la figura de **Alfonso X**. Por su parte **Guillén de Castro** viajó a Toledo el 22 de mayo de **1616**, invitado por el **conde de Benavente** y quedó impresionado con la ciudad, lo que unido a su admiración por **Cervantes** cuajó en tres obras en las hace una versión de otras tantas obras cervantinas: *Don Quijote de la Mancha*, *El curioso impertinente* y *La fuerza de la sangre* (esta última, como sabemos, una *Novela Ejemplar* de ambientación toledana).

Tengo la necesidad de dejar fuera de esta nómina a **Cervantes** y no porque fuese un mal dramaturgo, más bien todo lo contrario (de no haber coincidido con **Lope** su teatro hubiera sido mejor valorado en la época), sino por otras razones: porque su figura ya ha sido tema de otra conferencia; y por falta de tiempo. Pero al menos decir que dentro de sus aportaciones a la escena posiblemente una de las cosas más interesantes fue la remodelación a que sometió al secundario subgénero dramático de los *entremeses* que a partir de él ya fueron “otra cosa”.



Busto de Cervantes. Juan Cristóbal (1928). Ministerio de Defensa. Unidad de Gestión de Mutilados.

También me limitaré a mencionar a **Luis Quiñones de Benavente**, nacido en Toledo hacia **1589**. En **1598** recibió órdenes menores. El 10 de septiembre de **1627** se trasladó a Madrid. Entre otras cosas, escribió unos doscientos *entremeses* en los que, como **Cervantes**, también fue innovador, estilizando lo cómico hacia un plano de desrealización y dando relevancia a la música. **Tirso** le elogió en sus *Cigarrales* y **Lope** en su *Laurel de Apolo*.

FÉLIX LOPE DE VEGA CARPIO

Comenzaré con el *Fénix de los Ingenios*. Nacido en Madrid y viajero más que notable por ciudades como Valencia, Sevilla, etc, no se limitó **Lope** a venir de visita circunstancial a Toledo sino que aquí vivió temporadas, hasta tal punto que en alguna ocasión se le llegó a considerar como hijo de la misma. Además, el amor por la ciudad del Tajo se trasluce en multitud de referencias literarias en sus versos.



Lope de Vega

Retrato atribuido al pintor manierista y amigo del dramaturgo Eugenio Cajés (Madrid 1574-1634)

Museo Lázaro Galdiano.
Madrid.

Aparece con hábito clerical sobre el cual se aplica

La Cruz de Malta que también cuelga del cuello con una cinta de seda.

Debió de realizarse hacia 1627, cuando el papa Urbano VIII le concedió el hábito de la Orden militar y hospitalaria de San Juan de Jerusalén, también conocida como Orden de Malta.

También es el escenario de bastantes de sus obras de teatro, unas treinta y siete, bien en su totalidad (*Las paces de los reyes y judía de Toledo*, sobre los amores de [Alfonso VIII](#) y la judía [Raquel](#)) o parcialmente (*Peribáñez y el Comendador de Ocaña*). Otras obras del [Fénix](#) relacionadas temáticamente con Toledo son: *El capellán de la Virgen* (sobre [San Ildefonso](#)), *La noche toledana*, *El hijo por engaño y la toma de Toledo*, *La Paloma de Toledo*, *Los palacios de Galiana*, *La gallarda toledana*, *La imperial Toledo*, *Santa Casilda*, *El último godo*, *El toledano vengado*, *Las dos bandoleras y fundación de la Santa Hermandad de Toledo*. La titulada *El cerco de Toledo* gira en torno a la figura del rey [Alfonso VI](#), sin excluir la famosa leyenda de la mano horadada, y se la encargaron a [Lope](#) los empresarios teatrales locales a primeros de mayo de [1610](#) para conmemorar la conquista de Toledo (día 25), lo que demuestra que confiaban en su capacidad para la improvisación.



Fotograma de la película *LOPE* (2010)
Dirigida por Andrucha Waddington. Rodada en Toledo.

Pero vamos a ir repasando muy brevemente algunos hechos de la vida de este madrileño para comprobar la presencia en ella de la ciudad de Toledo. El 7 de febrero de **1587** fue condenado a diez años de destierro por injurias contra **Jerónimo Velázquez**, el padre de su antigua amante, **Elena Osorio** (*Filis* en su seudónimo literario, casada con un farsante llamado **Cristóbal Calderón**). **Velázquez** era cómico de profesión y **Lope** le proporcionaba material para las tablas. Cuando ella lo cambió por otro amante más enjundioso, el **conde de Cantecroix**, el dramaturgo, despechado, arremetió contra la familia. Encontrándose en esta situación en **1588** raptó a una joven de buena familia, **Isabel de Urbina** (*Belisa* en seudónimo literario) y cabe en lo posible que fuese Toledo el destino de los prófugos, porque aquí tenía amigos.

Una vez vuelta la joven a Madrid y casado con ella por poderes (10 de mayo de **1588**), tan pronto como pudo (pasados dos años del destierro, **1588-1589**) desde Valencia se vino a vivir a Toledo, acercándose así a la capital. En Toledo, en **1590**, entra al servicio del **Marqués de Malpica, D. Francisco de Rivera Barroso**. En un documento notarial fechado el 19 de julio de ese año toma carta de vecindad toledana alquilando una casa en la calle de la Sierpe al mercader **Francisco Barrientos** por 300 reales.



Calle de la Sierpe

Poco después conoció a **D. Antonio Álvarez de Toledo, duque de Alba**, a quien ayudó con sus celestineos en los amores con una dama toledana. Andando el tiempo, el duque le convenció para que se marchara con él a Alba de Tormes en calidad de “secretario”, donde se trasladó con **Isabel**, su mujer, que moriría allí de sobreparto en **1595**. **Lope** no regresó a Toledo sino a Madrid.

La muerte de **Catalina Micaela**, hija de **Felipe II**, llevó al rey a dictar una orden de prohibir las representaciones de comedias en todos los reinos (6 de noviembre de **1597**). Ante la precariedad de su situación económica una de las decisiones que tomó **Lope** fue casarse (25 de abril de **1598**) con una mujer vulgar, **Juana de Guardo**, pero que tenía una discreta hacienda ya que su padre era un comerciante abastecedor de carne a la corte.

Por entonces ya debió de conocer a **Micaela Luján** (a la que llamará en sus versos **Camila Lucinda**), quizás el más tormentoso de sus amores. Ella era cómica y también hay que relacionarla con Toledo. Ante la inminente reapertura de los teatros, el actor y director **Baltasar de Pinedo** le pidió a **Lope** que escribiera una obra para inaugurar el **Mesón de la Fruta** a cambio de lo cual aceptó contratar como “dama” a **Micaela**.

Cuando la corte se traslada a Valladolid (1601), Madrid le deprime y se viene a vivir a Toledo, dejando allí a su mujer. En el verano de 1604 se trae de manera estable a Toledo a **Micaela** con sus hijos, instalándola en una modesta casa entre la parroquia de la Magdalena y la de San Miguel, entre la plaza del Seco y la cuesta de los Pascuales. No se sabe con certeza el sitio exacto.



Cuesta de los Pascuales

También convence a su mujer (que estaba embarazada) de venirse a vivir a Toledo. El 10 de agosto de 1604 alquiló por un año una casa en 78 ducados al lado de la iglesia de San Justo, en la actual calle de Juan Guas, casa cuyo dueño era **Gaspar de Vargas**, escritor y amigo de **Lope**.



Calle de Juan Guas



Otra vista de la calle de Juan Guas

Relacionada con este hecho está la carta fechada el 5 de agosto de ese año que envía al **duque de Sessa**, y donde también aparece su famoso juicio contra **Cervantes** incluso antes de que hubiese sido publicado el *Quijote*:

“Yo tengo salud y toda aquella casa. Doña Juana está para parir, que no hace menores los cuidados. Toledo está caro, pero famoso, y camina con propios y extraños al paso que suele. Las mujeres hablan, los hombres tratan; la Justicia busca dineros; no la respetan, como la entienden. Representa Morales, silba la gente; unos caballeros están

presos porque eran la causa desto; pregonóse en el patio que no pasase tal cosa; y así, apretados los toledanos por no silbar, se peen, que para el alcalde mayor ha sido notable descrédito, porque estaba este día sentado en el patio. Aplacó esto porque hizo La rueda de la Fortuna, comedia en que un rey aporrea a su mujer, y acuden muchos a llorar este paso, como si fuera posible”.

(p. 104, *Obras escogidas I*, Madrid, Aguilar, 1969, 2ª reimpresión, 1987).

Durante ese año de **1604 Lope** trabajó mucho en Toledo. El 12 de septiembre y el 20 de noviembre firma, respectivamente, los manuscritos autógrafos de sus comedias *La prueba de los amigos* y *Carlos V en Francia*. Además, se convirtió en el ídolo de la corte literaria del **Conde de Mora**. También entonces conoció el éxito de la publicación de la primera parte de sus comedias.



Iglesia de la Magdalena

A primeros de mayo de **1605** nació **Marcela**, hija de su amante **Micaela Luján**. La niña fue bautizada en la iglesia de la Magdalena e inscrita como “hija de padres desconocidos”, a pesar de que ya había muerto **Diego Díaz**, el marido de **Micaela**, que había marchado a Perú desde los tiempos en que se conocieron. Entre otros literatos toledanos que acudieron como testigos se encontraba el poeta **José de Valdivielso**. La niña, hija muy querida, heredó el talento literario de su padre. Andando el tiempo, con poco más de dieciséis años, ingresó en el convento de las Trinitarias descalzas de Madrid.

A finales de marzo de **1605 Lope** termina en nuestra ciudad una de sus comedias, *Por la puente, Juana*, una deliciosa comedia de enredo parte de cuya acción se desarrolla en Toledo. Una vez más el autor se desliza con unos versos elogiosos a esta ciudad que le ha acogido, que le da trabajo, y donde tiene amigos: *“Esta es, señora, la imperial Toledo / que el Tajo de cristal sus pies tiene / y parece que en sombras se detiene. / No sé cómo este monte no se espanta / de sí mismo al mirar grandeza tanta, / en esa luna líquida que tiene / por grillos de sus pies”.*

A finales de mayo de **1605** el Concejo le pidió que organizara una justa poética para celebrar el nacimiento (8 de abril) del futuro **Felipe IV**. Con este motivo también hubo una representación teatral de su comedia *El catalán valeroso*, con la compañía de **Baltasar de Pinedo** y con **Micaela Luján** como actriz principal.

De su estancia en Toledo sabemos también que firmó varios contratos, no fechados, de obras con el célebre cómico **Antonio Riquelme** y que el 22 de octubre de ese año de **1605** fue padrino de bautismo de una hija de éste, junto con **Angelita**, una de las hijas de **Micaela**.

Estando en Toledo **Lope** envía una carta a su amigo el **duque de Sessa** (4 de septiembre de **1605**) donde le dice que ha enviado su poema épico ***Jerusalén conquistada*** a Valladolid (donde residía la corte), para pedir licencia. Aunque no se trata de una obra dramática me parece interesante aportar el dato de que en el libro VII de dicho poema se narra cómo los niños de Toledo imitan a sus padres queriendo ir a Jerusalén para recuperar los santos lugares. El recuerdo de la aventura infantil de **Santa Teresa** con su hermano **Rodrigo** resulta inevitable.

Continuando con los episodios de su vida familiar toledana, el 28 de marzo de **1606** bautizó en la iglesia de San Justo a su hijo legítimo **Carlos Félix**. Su madre, **Juana**, estuvo a la muerte.

Iglesia de San Justo

Lindante con la casa
de Lope

Aquí fue bautizado su
hijo Carlos Félix



En octubre de **1607** **Lope** alquiló una casa en Madrid para **Micaela Luján** y sus hijos (calle del Fúcar), dejando en Toledo a **Juana**, hasta septiembre de **1610** en que regresa a Madrid.

En febrero de **1612** **Juana** malparió un hijo y **Lope** la trajo a Toledo para que se repusiera, mientras él iba y venía a Madrid. En otoño regresa **Juana** a Madrid y poco después muere **Carlos Félix**, su hijo muy amado. La madre no resistirá mucho pues fallecerá el 13 de agosto de **1613**.

Lope sufrió mucho con estos dos lances, pero también se consoló pronto en la persona de **Jerónima de Burgos** (***Gerarda*** en seudónimo literario): al parecer, para ella escribió nuestro dramaturgo ***La dama boba*** (el último acto está fechado el 38 de abril de **1613**). Ella era una cómica de la compañía de **Baltasar de Pinedo**, junto con su esposo, **Pedro de Valdés**, por lo que había actuado muchas veces en los ***autos*** del Corpus toledano. Pero no sólo en este detalle vuelve a aparecer la presencia de Toledo en la vida de **Lope**, como veremos.



La dama boba

Escrita para Jerónima de Burgos

María Guerrero en una representación de 1898

Acuciado quizás por una crisis espiritual el **Fénix** decide ordenarse sacerdote. Recibió la orden de subdiácono en Madrid, el 22 de febrero de **1614** de manos del nuncio **Gaetano**. Lo siguiente fue su viaje a Toledo donde el 10 de marzo de ese año recibe la orden de diácono por el obispo auxiliar del cardenal **Sandoval y Rojas** que era el obispo titular de **Troya**. Este mismo, le ordenó de presbítero el 24 de mayo. Y se cuenta como anécdota que dicho prelado le obligó a afeitarse el bigote y la perilla. Al reciente sacerdote no le debió de hacer mucha gracia esta exigencia porque su respuesta fue: *“De Troya tenía que venir lo que aplacase mis incendios”*.



Palacio arzobispal



La catedral

Mientras duró su estancia en la ciudad, y pese a su nuevo estado, hay indicios para pensar que se relacionó con **Jerónima**, tal como se desprende de unas cartas enviadas al **duque de Sessa**:

“Aquí me ha recibido la señora Gerarda con muchas carizias. Está mucho menos entretenida y más hermosa” (15-marzo-**1614**), p. 128

“...también me divierto de mis tristezas con la amiga del buen nombre...” (23-marzo-**1614**), p. 128.

Obras escogidas I, Madrid, Aguilar, 1969, 2ª reimpresión, 1987).

Pero en otra carta dirigida al mismo duque, fechada en Toledo a 26 de junio de **1615**, le confiesa que ha roto sus relaciones con la cómica.

Durante esos meses de permanencia en Toledo, que seguramente se prolongarían hasta la festividad del Corpus, terminó dos de sus obras. Una es ***El niño inocente de la Guardia***, sobre el

famoso crimen del hijo de un labrador de Quintanar a manos de unos judíos y cuyas imágenes están representadas en el claustro de la catedral por obra del pintor **Bayeu**. La otra obra es **La proclama de Toledo**, en la que elogia a una distinguida familia de Toledo, los **Palomeque**.



Portada de una edición antigua de las obras de Lope

Para ir terminando quiero añadir a las obras hasta aquí citas algunas más, por razón de haber sido estrenadas en Toledo: **El alcaide de Madrid (1599)**, **La humildad y la soberbia (1614)**, **De cuando acá nos vino (1615)** y **Todo es fácil a quien ama (1615)**.

Una vez ordenado sacerdote las visitas de **Lope** a Toledo fueron más circunstanciales y esporádicas. Él, como los otros autores e intelectuales de la ciudad, sin duda se deleitaron con las tertulias literarias del **Cigarral de Buenavista**, como ya dije.

El **cardenal Sandoval y Rojas** admiraba mucho al dramaturgo, ya en una ocasión (**1608**) intercedió por él ante el Tribunal de la Inquisición para que le devolviesen una obra sobre San Agustín que había escrito **Lope** con detalles excesivamente realistas en opinión de Santo Oficio. Y ya en calidad de sacerdote le incluyó como vocal en el proceso de beatificación de **Santa Teresa** en **1616**. Y el 23 de septiembre del mismo año le nombré procurador fiscal de la cámara Apostólica del Arzobispado de Toledo. Muerto el cardenal en **1618**, no llegó a enterarse de la última y más intensa pasión amorosa del **Fénix** con **Marta de Nevares (Amarilis y Marcia Leonarda)** en sus versos), relación que debió de comenzar incipientemente el mismo año de sus nombramientos pero que se intensificó en **1621**, lo que obligó a su hija **Marcela** a dejar la casa paterna de Madrid para ingresar en el cercano convento de las **Trinitarias**. El sucesor del **cardenal Sandoval** fue el infante **don Fernando de Austria** quien dio órdenes al vicario para que cesara a **Lope** de sus cargos (**1621**), tanto por sus ausencias de Toledo como por su conducta sacrílega (sacerdote con mujer casada).



El féretro de Lope pasa por delante de las Trinitarias para que pueda despedirse de él su hija Marcela

Cuadro de Ignacio Suárez Llanos (1862). Museo Lázaro Galdiano de Madrid

Lope murió en su casa madrileña de la calle de Francos (hoy Cervantes) un 27 de agosto de **1635**. Su entierro fue multitudinario y su toledana hija **Marcela** solicitó que pasase por el convento para despedirse de él. Escena que inmortaliza un cuadro del siglo XIX, obra de **Ignacio Suárez Llanos**.

TIRSO DE MOLINA

Fray Gabriel Téllez, más conocido por el seudónimo de **Tirso de Molina**, fue un fraile de la orden de la Merced magníficamente dotado para las letras, sobre todo para el teatro. Él fue el creador del mito universal del “don Juan” en *El burlador de Sevilla*. También tuvo una agudeza extraordinaria para penetrar en el alma de la mujer, creando personajes femeninos memorables.



**Fray Gabriel Téllez
Tirso de Molina**

Nació en Madrid el 24 de marzo de **1579** y fue bautizado cinco días después en la parroquia de San Sebastián. Sus padres eran sirvientes del **conde de Molina de Herrera**, lo que justificaría que en sus *Cigarrales de Toledo* se autocalifique como “*humilde pastor del Manzanares*”.



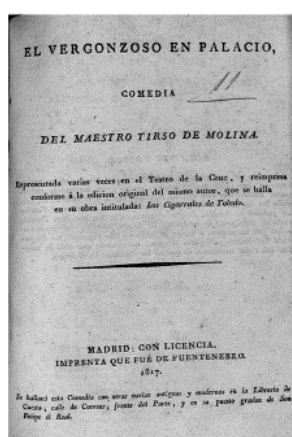
**Diputación Provincial de Toledo
Solar del antiguo convento de la Merced**

Su vocación religiosa fue muy temprana porque ya en 1600 ingresó en el convento de la Merced de Guadalajara, donde pasó el noviciado. En 1605 lo encontramos ya en Toledo, donde pasaría largas temporadas, en el convento de Santa Catalina de la Merced, que estaba situado en el lugar que hoy ocupa la Diputación y que fue demolido tras la ley de Desamortización de 1836. Fue ordenado sacerdote en Toledo en 1606. Decía él que había encontrado *“Mejor acogida en la llaneza generosa de Toledo que en Madrid, su patria”*.

El período entre 1605 y 1615 se le califica como “periodo toledano” y coincidió con la estancia de Lope en la ciudad. Ya el 13 de agosto de 1612 firma un documento notarial con su comunidad y el 13 de septiembre ante Álvaro Aguilar vende al “autor de comedias” Juan Acacio tres obras: *Cómo han de ser los amigos, Sixto V* y *Saber guardar la hacienda*

Estuvo ausente tres años pues en 1616 marchó para Santo Domingo. Regresó a Toledo el 30 de septiembre de 1619. Tenía ya escritas casi trescientas obras mas para la ciudad del Tajo aún faltaba la principal. Me refiero a *Los cigarrales de Toledo* (1621), que no se editó hasta 1624. Se trata de una obra en prosa que es un impagable homenaje a su ciudad de adopción y donde se sentía mejor que en ningún otro lugar, como se dijo. Desde entonces Toledo y Tirso forman un tándem indisoluble. Aunque esta obra se sale del tema de esta conferencia no tengo por menos que citar la primera frase con la que comienza: *“Regocijada estaba la emperatriz de Europa –Roma segunda y corazón de España–”*. Y continuará con un encendido elogio en lo que sigue.

Dentro de esta obra, en prosa, como se ha dicho, incluyó Tirso tres piezas de teatro: *El vergonzoso en palacio* (Cigarral I), *Cómo han de ser los amigos* (Cigarral IV) y *El celoso prudente* (Cigarral V).



Portada de una edición del siglo XIX de *El vergonzoso en palacio*

En Toledo escribió también *La villana de la Sagra*, donde exalta a las mujeres rurales ricamente ataviadas para acudir a homenajear a la Virgen: *“Vine hoy con intento vario / toda la comunidad entera / a adorar a la Virgen, fuera / de su célebre sagrario”*. Ya en 1614 había publicado una sobre Santa Juana, la santa de la Sagra.

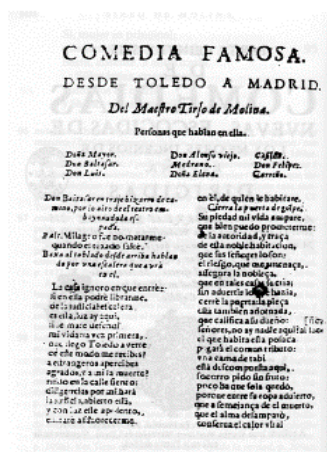
En Toledo, **Mesón de la Fruta**, se estrenó su *Don Gil de las calzas verdes* el 23 de octubre de **1615**. La obra fue muy aplaudida lo que provocó seguramente cierta envidia de **Lope** quien en una carta al **duque de Sessa** la calificó como “*desatinada comedia del mercedario*”, a pesar de que mantenían una buena relación. Más adelante el **Fénix** rectificó este juicio primero. Pero no fue ésta la única ocasión en la que **Lope** se mostró indigno: en una carta enviada al mismo duque lanzó un juicio negativo sobre el *Quijote* aún sin haberlo leído pues faltaba un año para su publicación, como ya dije en páginas anteriores: “*De poetas no digo ¡buen siglo es éste!; muchos están en cierne para el año que viene; pero ninguna hay tan malo como Cervantes, ni tan necio que alabe a Don Quijote*”. Y es que los genios también pueden albergar miserias morales.



Don Gil de las calzas verdes
Estreno nacional en versión actualizada de
Alberto Gálvez en el Teatro de Rojas, octubre 2015

Quizás la descalificación de la obra tirsiana le vino condicionada a **Lope** porque el autor no se sintió satisfecho con la caracterización de la actriz principal, que fue ni más ni menos que **Jerónima de Burgos**, de la que dijo que “*tenía en su cara más arrugas que una carga de repollos*”. Y **Jerónima**, como recordamos, fue amante del **Fénix** (entre otros). Claro, que de esta actriz también dijo **Quevedo** que era “*gracia en la escena y lujuria en la vida*”.

De tema toledano (al menos en parte) es la comedia de enredo titulada *Desde Toledo a Madrid* (1626). Una vez más manifiesta su vocación por las tierras de la Sagra.



Primera página de una publicación de la época de la comedia *Desde Toledo a Madrid*

Tirso escribió muchos *autos sacramentales* aunque no fue de lo mejor de su producción pues aunque tenía formación teórica, se veía limitado para manejar ideas abstractas, exactamente lo mismo que le ocurría a **Lope**. Está documentado que en el Corpus toledano de **1615** se estrenó *Los hermanos parecidos* en la catedral, por tratarse de un *auto sacramental*. Fue representada por **Tomás Fernández**.

Estando en Toledo, escribe su *Deleitar aprovechando*, que termina el 11 de febrero de **1631**. Es una miscelánea en prosa que en cierta manera fue una réplica de *Los cigarrales*.

Marchó de nuevo de Toledo pero regresó en **1643**. La última vez que **Tirso** vivió en nuestra ciudad fue en **1644**. Murió cuatro años después en Almazán.

PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA



Nació en **1600** en Madrid, ciudad en la que murió en **1681**, en la calle Platerías. Antes había vivido en la calle del León. Era hijo de **D. Diego Calderón de la Barca**, secretario del rey y su escribano en el Consejo de Hacienda y de **doña Ana de Henao**, muerta de sobrepardo en **1610**, por lo que el viudo volvió a casar con **doña Juana Freyre** en **1614**. **Pedro** fue bautizado en el convento benedictino de San Martín de Madrid. Era el tercero de cinco hermanos, dos varones y dos hembras. Nos interesa especialmente la hermana mayor, **Dorotea**, la cual, por deseo de sus padres, ingresó con 13 años en el convento toledano de santa Clara. Dato poco conocido es la existencia de un hijo natural, **Pedro José**, muerto a los diez años en **1657** (estando **Calderón** en Toledo).

Los vínculos de **Calderón** con Toledo fueron varios. Antes de su hermana dos tías paternas habían ingresado en el mismo convento. Su abuelo paterno se casó con una joven perteneciente a una familia de espaderos toledanos.

En **1642** pidió licencia al **conde-duque de Olivares** para viajar a Toledo, visitar a su hermana y curarse de ciertas dolencias: *“soldado de la compañía de caballos del batallón del duque de Pastrana”*, reza en la licencia.

Estando en Toledo en **1644** el Ayuntamiento aprovechó para encargarle un **auto sacramental** para el Corpus de ese año. Lo entregó el 17 de marzo y se titula **La humildad coronada**. Es uno de los más valorados entre los suyos, los personajes alegóricos son plantas.

Para ese mismo año también se comprometió con otro **auto**, titulado **El socorro general**, que fue representado junto con el antes citado. Al frente de esta obra aparece un escrito, *“Memoria del teatro y apariencias precisas para el auto de El socorro general...”*, que no es otra cosa que un conjunto de recomendaciones para el decorado y montaje de la obra, siendo, pues, un documento de lo más curioso que voy a reproducir a pesar de ser un poco extenso:

“Primeramente: El teatro ha de ser con colgadura que a su tiempo pueda correrse y quedar un lienzo de muralla, con un cubo en la frente de ella, capaz de tener arriba seis personas.

Y porque en lo alto puedan estar más airosas las almenas del cubo, serán bajas, y que descubran bien a los que representan en lo alto, y tengan capacidad de andar en él.

Luego ha de haber una elevación de canal, y en llegando a lo alto la figura que hubiere de subir por ella, se ha de despegar de la dicha canal, y en apariencia, que llaman bofetón, ha de irse a esconder a la otra parte del teatro, volando afuera todo lo que pudiere. Y advierta la persona que hubiere de obrarlo, que esta apariencia es la primera; y que cuando haya de ejecutarse aún no esté descubierta la muralla; y así, ha de disponerla con las primeras colgaduras.

Luego ha de haber, desde lo alto hasta el tablado, una pendiente grande, por donde ha de bajar un hombre en un caballo, el más bien imitado y aderezado que se pueda, el cual ha de bajar donde el hombre pueda apearse y quedar en el tablado; y el caballo ha de volver la cara, y subirle solo, que es fácil, armándole sobre tijeras en que pueda dar vuelta: y esta apariencia es a tiempo que ya las cortinas están corridas.

Luego ha de haber una nube, en que ha de bajar una persona, que es la que subió en la elevación; esta nube no llega al tablado, porque lo que ha de representarse en ella ha de ser en el aire: y adviértase que no embarace a las naves, que ahora se siguen; porque su apariencia se ha de ejecutar con ellas a un tiempo, en esta forma:

Estando la nube abierta, y la persona de ella pendiente, armadas en dos bofetones, vuelan al tablado dos naves, según la capacidad que diere el teatro para el tamaño de ellas, y en cada una habrán de venir tres personas, por lo menos, estas han de estar armadas, que puedan moverse a un lado y a otro: la una,

ha de ser negra y todas las banderas de ella con llamas pintadas en las ondas y vaso. La otra, ha de ser pintada de colores hermosos; las banderolas de ellas han de traer pintado el Sacramento, y en todos los remates cálices, y por fanal uno grande. La nave negra, se ha de volver al lugar de donde salió y esconderse; la pintada, ha de llegar hasta el cubo de la muralla, donde puedan desembarcar una o dos personas, que han de venir en ella, y ella se ha de volver a donde salió. Y para estas vueltas es forzoso que hayan de estar fundadas, como dije; y advierta quien hubiere de ejecutarlo, que a un tiempo mismo se ha de estar representando en la nube, en las dos naves, en el cubo y en el tablado, porque no lo ponga de manera que se confunda la vista, embarazándose los unos a los otros; pues la nube en el aire y las naves a los dos lados, no quitarán la vista al tablado ni a la muralla.

Estas son las apariencias; si el artífice dificultare la ejecución de alguna, o a V. mds. les parecieren muchas, me lo avisen para que se enmiende, pues hay tiempo y en mí mucho deseo de servir a V. mds.

DON PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

Escribió este auto don Pedro Calderón

para las Fiestas

del Santísimo Sacramento

de la

ciudad de Toledo

del año 1644.”

(pg. 316, *Obras Completas*, III. Madrid, Aguilar, 1967)

Un poco anterior al que acabo de citar es el *auto Llamados y escogidos* (1643), escrito igualmente para las fiestas toledanas.

Pero hubo un acontecimiento en su vida determinante en su relación con Toledo. En 1650, con cincuenta años, se encuentra hastiado de la vida militar y cortesana, deja el servicio del *duque de Alba* y decide hacerse sacerdote. El 7 de enero escribe: “*Para mejor servir a Dios nuestro Señor, reconociendo la poca estabilidad de las cosas humanas, he determinado marchar a Toledo, pasando el día de Reyes preparándome para la ordenación sacerdotal*”.

Su preparación duró hasta el 18 de septiembre de 1651, fecha en la que se le autoriza a decir misa. Durante este tiempo pasó muchos meses en Toledo, “*conmovido por la espiritualidad que rodeaba a la ciudad imperial*”, en palabras de *Gabriel Mora*. Así, por ejemplo, dice de la torre de la catedral: “*Fijé mi vista en aquella / aguja, que sobre tantas / cervices, ya de edificios / ya de montes se levanta*”.

Y siendo sacerdote, el 27 de febrero de **1653** es nombrado capellán de la **capilla de Reyes Nuevos** de la catedral toledana. Con este motivo se instaló en la ciudad de manera estable. Vivió en el callejón de Menores.



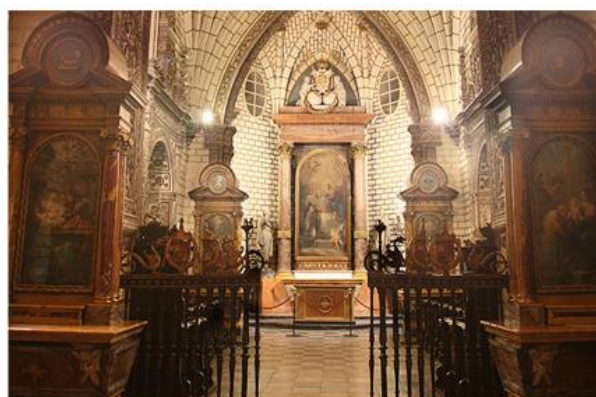
Callejón de Menores

La capilla de Reyes Nuevos de la catedral de Toledo inició su culto el 29 de mayo de **1534**. **Ángel Fernández Collado** explica que antes la capilla real (que había sido fundada por **Sancho IV**) se situaba detrás del altar mayor, entorpeciendo el culto. El cardenal **Cisneros** quiso convencer a los canónigos de fundar otra más solemne, y ante su resistencia, tuvo que pedir la intervención de los **Reyes Católicos**. La nueva fue costeada por el cardenal **Fonseca** y la diseñó **Covarrubias**.



**Capilla de
Reyes Nuevos**

**Catedral de
Toledo**



Capilla de Reyes Nuevos

En la citada capilla, en su archivo, se guarda un escrito suyo donde da noticia de su familia. Él mismo confesó que por su abuela materna descendía de Yepes, villa para la que había compuesto uno de sus mejores *autos sacramentales*, ***El mágico prodigioso***, que le habían encargado el 28 de julio de **1536** con el fin de que fuese representado en el Corpus del año siguiente.

Pero ¿qué fue del **Calderón** literato a partir de ser capellán en la catedral primada? Echando cuentas de los años que disfrutó de este nombramiento y de las fechas coincidentes de algunas obras, podríamos pensar que fueron concebidas o escritas en Toledo aunque, bien es verdad, que

viajaba mucho a Madrid. Posiblemente pudo ocurrir que algunas obras fuesen concebidas en Toledo, sobre todo los *autos*, que fueron su producción literaria principal a partir de entonces. Por poner algún ejemplo de estas posibles obras: ***Los encantos de la culpa***, ***Tu prójimo como a ti***, y uno muy interesante para nuestro cometido: ***El santo rey don Fernando***, puesto que la primera parte de la obra se refiere a la construcción de la catedral de Toledo.



Portada de una edición moderna de ***El santo rey don Fernando***

Para Toledo sabemos que escribió expresamente el titulado ***Psiquis y Cupido*** (1665), una segunda versión del que había escrito para el Corpus de Madrid anteriormente.

El año de 1656 compuso un extenso poema (525 versos) inspirado en las palabras que coronan la reja del coro de la catedral, "*Psalle et sile*" (canta y calla) que dedicó al cardenal **Baltasar de Moscoso y Sandoval**.



Virgen del Sagrario

Por ser poesía no entra en el cometido de esta conferencia pero me ha parecido oportuno mencionar esta composición por su trascendencia ya que en el comienzo aparece la devoción a la Virgen del Sagrario que cuajará en una obra dramática de enorme interés: ***Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario***. **Calderón** se inspiró muy de cerca en el poema ***Sagrario de Toledo*** de **José de Valdivielso**. La localización espacial es Toledo, pero en la temporal utiliza tres momentos históricos: la primera en la época visigoda (reinado de **Recesvinto**), mediados del siglo VII; la segunda, durante la ocupación musulmana de Toledo; la tercera, durante el periodo que

siguió a su reconquista por **Alfonso VI**. Nuestro dramaturgo era un profundo devoto de la tradición de la imposición de la casulla al santo patrón de Toledo y como, según se relata en el milagro, la Madre celestial abrazó a la imagen toledana, consideraba que la Virgen del Sagrario está tocada por lo trascendente. Cuando **Calderón** se refiere a la devoción mariana habla de “tres **Bernardos**”: el de **Claraval**, el **obispo de Alfonso VI** y el **cardenal Sandoval**.

Su devoción por la ciudad está sembrada a lo largo de toda la obra: *“Ya sabes, inmortal ciudad de España, / vivo solar de su mejor nobleza, / a quien el Tajo, que tus plantas baña, / granos de oro tributa por grandeza; / ya sabes, oh católica montaña, de este imperio metrópoli y cabeza, / que huyendo de mis manos el castigo, / en campos de Jerez murió Rodrigo”*

Además de sus obligaciones en la citada capilla catedralicia (que no debían de ser muchas dada su frecuencia al absentismo), desde su llegada en **1653** ingresó en la **Cofradía del Santo Refugio**, piadosa institución que recogía a las personas indigentes que vivían en la calle para llevarlas al hospital. El 5 de octubre de **1656** tomó posesión de su cargo de Hermano Mayor.

Cuando el día 26 de mayo de **1681** llegó la noticia a Toledo de que **Calderón** el día anterior había fallecido en Madrid, los miembros del cabildo se reunieron para concertar un funeral el día 1 de junio por el que había sido miembro compañero de ese cabildo.

AGUSTÍN MORETO Y CAVANA

**Agustín
Moreto y
Cavana**

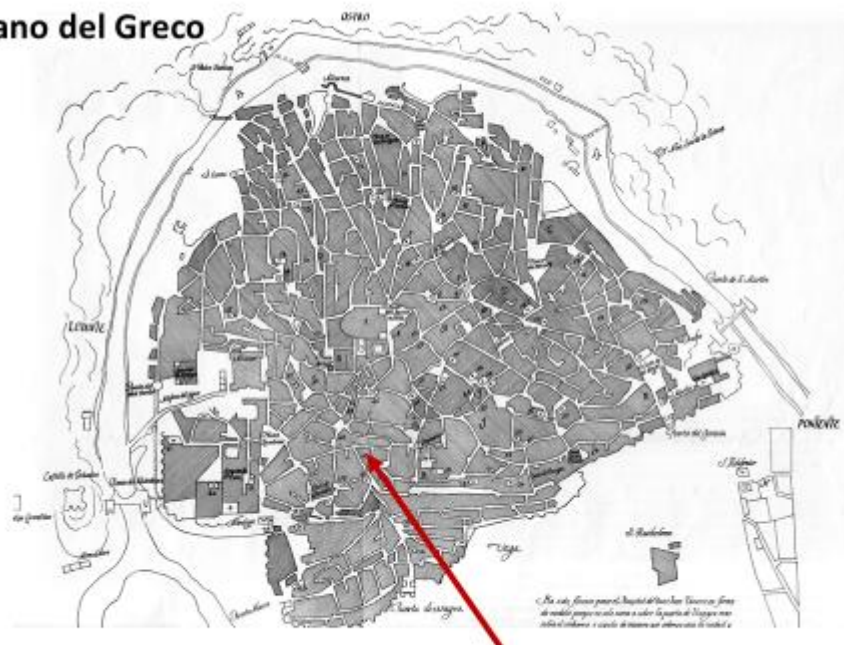
Museo Lázaro
Galdeano
Madrid



Nació en Madrid y fue bautizado en la parroquia de San Ginés el 9 de abril de **1618**. Sus padres, **Agustín Moreto** y **Violante Cavana**, eran unos prósperos comerciantes de origen italiano. También llevó a cabo una carrera eclesiástica, pero más en la sombra.

En **1642** era clérigo de órdenes menores y un poco después entró como capellán al servicio del arzobispo de Toledo **don Baltasar de Moscoso y Sandoval**. Este prelado tenía profundas preocupaciones humanitarias y había organizado para la asistencia de indigentes la **Hermandad de San Pedro o del Refugio**, anexionada al hospital de San Nicolás.

Plano del Greco



Hospital de San Nicolás

Para cuidar de ello nombró rector a **Agustín Moreto** en **1657**, dándole alojamiento en el mismo hospital. Se encontraba éste en la calle Alfileritos esquina la calle del Cristo de la Luz.



Calle Alfileritos esquina a Cristo de la Luz



El tradicionalmente llamado callejón de Agustín Moreto

Allí vivió hasta su muerte, acaecida el 28 de octubre de **1669**. Se le dio sepultura no en el cementerio del hospital, como era su deseo, sino en la parroquia de San Juan Bautista el Real, de la que actualmente apenas se conserva una capilla, la de San Felipe Neri, en la plaza de los Postes o de Amador de los Ríos.



Antigua iglesia de San Juan Bautista el Real

Plaza de los Postes



Capilla de San Felipe Neri

Antigua iglesia de San Juan Bautista

En la Hermandad del Refugio coincidió con **Calderón**, quien, como se dijo, había ingresado en la misma en **1653**, siendo nombrado Hermano Mayor posteriormente. Una de las costumbres de esta Hermandad era la llamada “*ronda de pan y huevo*”, efectuada por los hermanos para socorrer a los necesitados. Esta práctica la recogió **Luis Tristán** en un cuadro que se conserva en el museo de Santa Cruz.



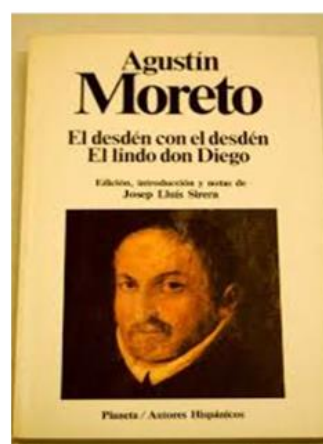
La ronda de pan y huevo (fragmento)
Luis Tristán (1624)

Dada su larga estancia en Toledo podría aventurarse una nutrida actividad literaria, pero en realidad no fue así porque apenas nombrado rector, desatendió bastante esta faceta en la que había brillado en la corte. En **1664** publicó en Madrid la primera parte de sus comedias, la única en vida, pues la segunda y tercera aparecieron después de su muerte.

Sus dos obras más importantes son *El lindo don Diego*, típica comedia del *figurón*, aunque más estilizada que sus predecesoras; y *El desdén con el desdén*, una deliciosa pieza sobre enredos amorosos. Imitó *La dama duende* de **Calderón** con su obra *No puede ser guardar a una mujer*.



Portada de una publicación de la época de las comedias de Agustín Moreto



Portada de una publicación actual de las dos obras más representativas de Moreto

FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA

Y termino la nómina de autores relacionados con Toledo precisamente con él único toledano de nacimiento, como ya se apuntó al principio. De él dijo **D. Emilio Cotarelo**, que es éste *“uno de los seis astros de primera magnitud en el cielo literario de nuestra escena”*.



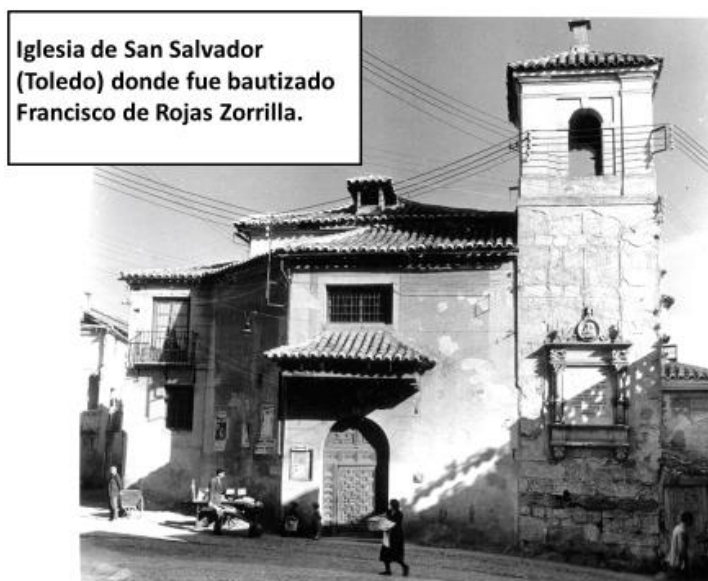
Francisco de Rojas Zorrilla

Retrato y
firma
autógrafa

Francisco de Rojas Zorrilla nació un 11 de octubre de **1607** en la parroquia de El Salvador y fue bautizado en dicha iglesia según reza la partida bautismal que en **1860** encontró el escritor y erudito **Juan Eugenio de Hartzbusch**:

“El día 27 del mes de octubre del dicho año fue traído el dicho niño a esta iglesia parroquial de San Salvador, y yo el doctor Eugenio de Andrada, cura propio de la dicha iglesia, le administré las sacras ceremonias del Santo Bautismo y le puse por nombre Francisco. Fueron sus compadres Diego Lucio y la dicha D.ª Juana. Fueron testigos Juan Martínez y Juan Rodríguez.

El doctor Eugenio de Andrada”



Fuente: Toledo Olvidado,3.

Erika Groth-Schmachtenberg.

Era hijo del alférez **Francisco de Rojas** y de **Mariana de Besga y Zorrilla**. El niño nació con peligro de muerte y su madre quiso que le administraran el agua de socorro hasta que pudo ser bautizado, siendo llevado a la iglesia por **Juana de Besga**, pariente de su madre.

Cuando contaba tres años de edad su padre se instaló en la corte y allí se desarrolló como dramaturgo. Se especula con que pudo estudiar en la Universidad de Toledo, pero no hay pruebas concluyentes que permitan afirmarlo, ni aquí, ni en la de Alcalá ni en la de Salamanca, a pesar de que parece que conocía el ambiente universitario por lo que se refleja en su obra ***Obligados y ofendidos***.

No se tienen muchas noticias de él hasta que en **1643** solicitó la concesión del hábito de caballero de la Orden de Santiago. Necesitó entonces testificar con pruebas de limpieza de sangre. A pesar de que, según los declarantes, se encontraron ciertos antecedentes en sus antepasados toledanos que le relacionaban con cristianos nuevos, nuestro autor siguió insistiendo en su demanda y finalmente se le concedió el hábito. Seguramente algo tuvo que ver en el caso el hecho de que **Rojas** fuese el autor predilecto de **Felipe IV**.

Muy bien instalado en la corte, donde tuvo mucho éxito, incluyendo al propio rey, como he dicho, no parece que en el espíritu de **Rojas** pesase demasiado la presencia de Toledo, aunque sitúa la acción de tres de sus obras en la ciudad y sus cercanías: ***Entre bobos anda el juego***, ***García del Castañar*** y la ya citada ***Obligados y ofendidos***.

En cuanto a la representación de sus obras en Toledo podemos indicar ***Don Pedro Miago***; ***Abrir el ojo***, escrita para el empresario **Bartolomé Romero**, quien el 3 de agosto de **1640** se compromete a representarla en Toledo, lo mismo que ***Los bandos de Verona***; y los autos ***La viña de Nabot*** y ***Galán, discreto y valiente*** (**1645**).



Primera página de una edición de la época de la comedia ***Don Pedro Miago***

La aportación más importante del dramaturgo toledano al teatro del Siglo de Oro fue la creación de un *personaje-tipo*, el **figurón**, que incluso dio nombre a una variedad de comedias. Se trata de un personaje ridículo y fanfarrón, una especie de anti-héroe o anti-galán, que aparece en su obra ***Entre bobos anda el juego*** (**1638**) encarnado en **Don Lucas del Cigarral**. Con el nombre del protagonista como título **Amadeo Vives** compuso una zarzuela que se estrenó en Madrid en **1899**.



Portada actual de
Entre bobos anda el juego



Portada de la zarzuela de
Amadeo Vives

Al respecto de esta obra podrían hacerse algunas comparaciones con un personaje de **Ruiz de Alarcón**, concretamente el **Don García** de *La verdad sospechosa*. Pero es el **lindo don Diego**, protagonista de la obra de **Tirso**, con quien guarda más semejanzas. Y como precedente se puede apuntar *El narciso en su opinión* (1615), de **Guillén de Castro**.

Rojas murió muy joven, en 1648, con cuarenta años, en su casa de la plaza del Ángel en Madrid, dejando viuda, **D.ª Catalina Yáñez**, y un hijo de seis años.



Placa de la vivienda madrileña de Rojas Zorrilla
Plaza del Ángel

A pesar de que quizás en su momento a los toledanos les hiciese poca gracia que **Rojas** ironizara con un personaje ridículo apellidado nada menos que "**del Cigarral**", la ciudad natal de dramaturgo no dejó de rendirle homenajes, dando su nombre al teatro toledano cuando fue

reconstruido en el siglo XIX (**1878**). Y, por añadidura, se inauguró precisamente con una obra suya: *Del rey abajo ninguno*. Más adelante completaré esta circunstancia.



Portada moderna de la obra de Rojas Zorrilla con la que se inauguró el teatro de Rojas en 1878: *Del rey abajo, ninguno* también llamada *El labrador más honrado y García del Castañar*

Al cumplirse el tercer centenario del nacimiento del autor (**1907**) se colocó una lápida conmemorativa en la torre de la iglesia de El Salvador. Al evento acudieron las principales autoridades locales. Posteriormente fue retirada y situada en el interior de la iglesia cuando se llevaron a cabo obras de restauración en dicha torre.



Iglesia de San Salvador

Colocación de la placa conmemorativa del III centenario del nacimiento de Francisco de Rojas Zorrilla: 4 de octubre de 1907

*Fuente: Toledo Olvidado,3.
Emiliano Lucas Fraile*

2) EL CORRAL DE COMEDIAS

Nuestro actual **Teatro de Rojas** comenzó siendo un corral de comedias más, situado, como hoy, en la plaza Mayor o muy cerca. Desde el siglo XV se le llamó **Mesón de la Fruta** porque el patio, cuando no había representación, se utilizaba para llevar a cabo las contratas mercantiles. Su apertura se sitúa el 28 de octubre de **1576** y fue a instancias del Ayuntamiento, concretamente por el empeño del corregidor **Juan Gutiérrez Tello**, para representar en Navidad, Semana Santa y Virgen del Sagrario. La administración la llevaban a cabo las cofradías, que le arrendaban por un determinado precio, parte de cuyos beneficios se destinaba a obras piadosas. Al Ayuntamiento había que pagarle también una renta.

En **1604** el recinto se encontraba muy deteriorado y se optó por la construcción de uno nuevo. Los planos se le encargaron a **Jorge Manuel Theotocópuli**, el hijo del **Greco**. El Ayuntamiento pidió al arquitecto **Juan Bautista Monegro** que supervisara el proyecto junto con un grupo de expertos. La planificación era muy semejante a la distribución general de la que hablé al principio respecto a los corrales: un patio rodeado de doce columnas de piedra con sus lunetos, balcones, ventanas, gradas, y un departamento para las autoridades, principalmente el **Corregidor** de la villa.

Pero el 28 de agosto de **1630** se incendió y tuvo que reconstruirse totalmente. Se abrió tres años después, **1633**, pero entonces ya se le llamó **Casa de Comedias**. El aspecto que tendría este teatro parece diferir de lo que era un auténtico corral de comedias porque tenía tres alturas escalonadas rematadas por un torreón, es decir que no estaba abierto al cielo. Se puede apreciar esto en un documento muy interesante que es el plano de la ciudad debido a **Arroyo Palomeque**, fechado a finales del siglo XVII.

Plano de Toledo según Josep Arroyo Palomeque (finales del siglo XVII)





A finales del siglo XVII se le cambió el nombre por el de **Coliseo de Comedias** (la calle lateral derecha del teatro todavía se llama del Coliseo, conservando el testimonio).



Calle del Coliseo



Dos aspectos del Corral de Don Diego

En algunas ocasiones en que estuvo no disponible el recinto del teatro, las representaciones se hacían puntualmente en el **Corral de Don Diego** o en alguna casa particular.

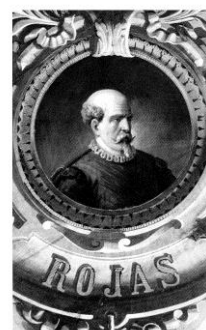
Y aunque nos pasemos del marco temporal que perfila el título de esta conferencia, me voy a permitir mencionar brevemente su última transformación. En el siglo XIX el edificio estaba tan inhabitable que ya en una sesión del Ayuntamiento de **1833** se habló de la necesidad de dotar a la ciudad de un nuevo teatro. El historiador **Sixto Ramón Parro** se hizo eco de esta situación. Pero todavía se mantuvo de tal manera hasta **1866**, que fue la última temporada en acoger representaciones.

La demolición comenzó el año siguiente y duró hasta **1869**. Las gestiones duraron bastantes años, se cambió de arquitecto, se pensó incluso en trasladarlo a otro lugar. Finalmente se inauguró el 19 de octubre de **1878** pero con un nuevo nombre: **Teatro de Rojas**, en honor al dramaturgo toledano **Francisco de Rojas Zorrilla** y precisamente su obra *Del rey abajo ninguno* o *El labrador más honrado*, **García del Castañar** fue la que se puso en escena, como quedó dicho anteriormente.

La propuesta del cambio se debió al cronista **Antonio Martín Gamero** que fue aceptada por la Corporación municipal el 28 de junio de **1871**.

En la decoración del mismo cabe destacar los retratos de dramaturgos como el propio titular, **Calderón**, **Lope**, **Tirso**, **Moreto**, **Ruiz de Alarcón**, **Eguilaz** y **Serra**.

Rojas Zorrilla
en uno de los
medallones
decorativos del
Teatro de Rojas



De este teatro, que se sale de nuestro cometido, sólo quiero destacar el magnífico **telón** que ha llegado hasta nosotros, quizá uno de los mejores de España, cuyo tema es *Toledo y los orígenes del Teatro*, habiendo sido sus artífices los escenógrafos **Giorgio Busato**, **Bernardo Bonardi** y **Pedro Valls**.

En **1982** el teatro fue sometido a una nueva remodelación. El resultado es el aspecto que ahora conocemos.

Y concluyo esta exposición precisamente con algunas imágenes que van del ayer al hoy:



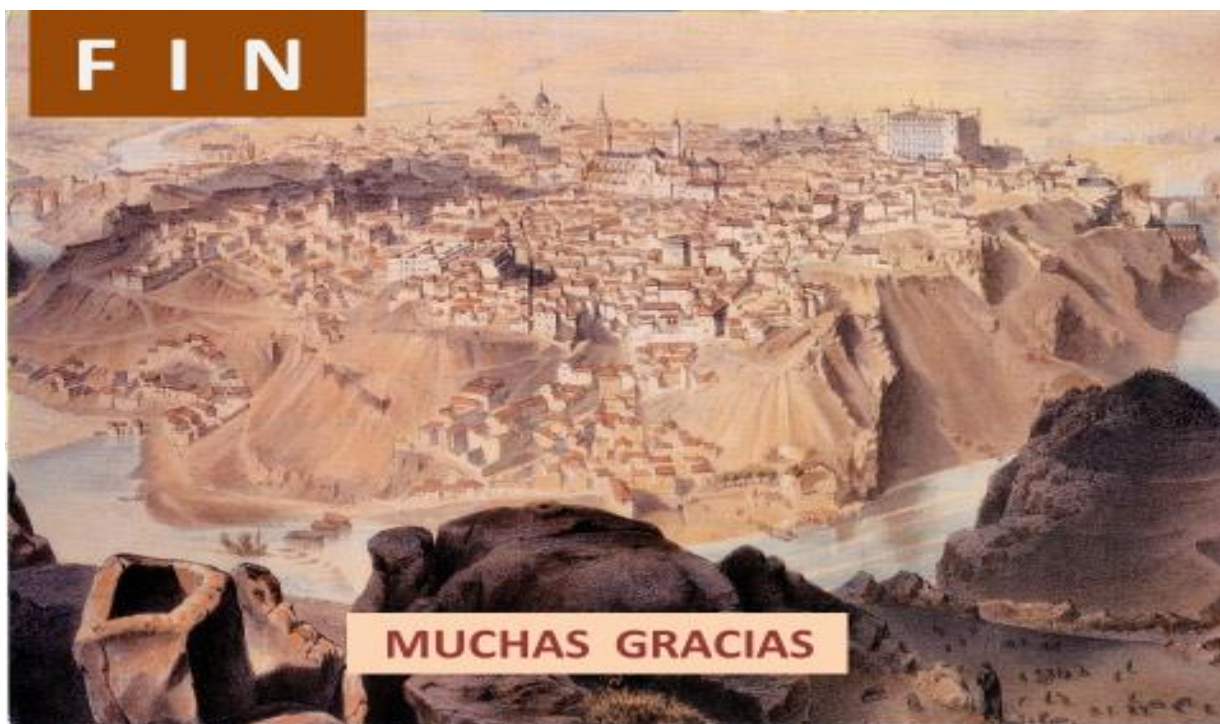
Y de un corral de comedias...



A un teatro moderno



Teatro de Rojas, testimonio y heredero de aquel viejo **Mesón de la Fruta**, del que no conservamos imágenes, pero sí la memoria de lo que fue: solaz y regocijo de nuestros antepasados toledanos de los siglos áureos.



BIBLIOGRAFÍA MÍNIMA

- Arellano, Ignacio : *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid, Cátedra, 1995.
- Arróniz, Othón: *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*. Madrid, Gredos, 1977.
- Cerro Malagón, Rafael del: *Arquitecturas y espacios para el ocio en Toledo durante el siglo XIX*. Toledo, Ayuntamiento de Toledo, 1990.
- Cotarelo y Mori, Emilio: *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas*. Ed. facsímil a cargo de Abraham Madroñal. Toledo, Real Academia d Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, 2007.
- Hormigos González, Ana: *Teatro en el Corpus Christi de Toledo en el Siglo de Oro*. Toledo, Cabildo Primado de la Catedral de Toledo, 2015.
- Huerta, Javier; Peral, Emilio; Urzaiz, Héctor (coord.): *Historia del teatro español*. Madrid, Gredos, 2005.
- Madroñal, Abraham: “Rojas Zorrilla en Toledo”, en *Actas del Congreso Internacional Rojas Zorrilla en su IV Centenario*. Pedraza, F.B.; González Cañal, R.; Marcello, E.E. (coords.). Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008.
- Marías, Fernando: “Teatro antiguo y corral de comedias en Toledo: teoría y práctica arquitectónica en el Renacimiento español”, en *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón de la Barca*. Madrid, 1981.
- Martínez Gil, Fernando: “La expulsión de las representaciones del templo (los autos sacramentales y las crisis del Corpus de Toledo, 1613-1645)”, en *Hispania*, LXVI, 2006.
- Milego, Julio: *El teatro en Toledo durante los siglos XVI y XVII*. Valencia, 1909.
- Mora del Pozo, Gabriel: *Efemérides toledanas*, I, II, III. Toledo, Diputación Provincial, 1991.
- *Nuevas Efemérides toledanas*, IV. Toledo, Caja de Castilla-La Mancha, 2005.
- *Efemérides toledanas*, V. Toledo, Diputación Provincial, 2016.
- Pedraza Ruiz, Esperanza: “Antecedentes históricos de Teatro de Rojas”, en *Centenario del Teatro de Rojas 1878-19 de octubre 1978*. Toledo, 1980.
- Porres Martín-Cleto, Julio: *Historia de las calles de Toledo, I, II, III*. Toledo, Zocodover. 1882.
- *Toledo a través de sus planos*. Toledo, IPIET, 1989.
- Porres Martín-Cleto, Julio; Cerro Malagón, Rafael Juan del; Isabel Sánchez, José Luis: *Panorámica de Toledo de Arroyo Palomeque*. Toledo, IPIET, 1992.
- Sánchez Butragueño, Eduardo: *Toledo Olvidado*, 3. Toledo, dbcomunicación, 2015.
- San Román, Francisco de Borja: *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta Sastre*. Madrid, Imprenta Góngora, 1935.
- Vega, Félix Lope de: *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. de Enrique García-Santomás. Madrid, Cátedra, 2012 (3ª edic.).