

El cardenal Espinosa y Mateo Vázquez de Leca: su influencia en la actividad teatral de Miguel de Cervantes

José Luis Gonzalo Sánchez-Molero

Universidad Complutense de Madrid, España

Abstract When Cervantes returned from his captivity in Algiers, he began a prolific period as a theatrical playwright. It was then, between 1581 and 1591, that he wrote numerous comedies, tragedies, and sacramental *autos*. Cervantes's theatrical training, however, is a mystery. He only remembers his youthful attendance of theatrical performances by Lope de Rueda, but he does not write anything about the Italian *Commedia dell'arte*, for example. In this article, I propose to study the influence of the 'confessional' politics of Cardinal Espinosa and Mateo Vázquez (1565-1591) on the theatrical conception of Miguel de Cervantes, as well as the influence of Juan López de Hoyos and Alonso Getino de Guzmán on his theatrical apprenticeship.

Keywords Miguel de Cervantes. Spanish Court. Golden Age theatre.

Índice 1 Introducción. – 2 El cardenal Diego de Espinosa y su política moralizadora ante el auge del teatro. – 3 Juan López de Hoyos, Alonso Getino y el teatro madrileño (1565-72). – 4 El secretario Mateo Vázquez de Leca, Cervantes y sus vínculos teatrales (1573-91).

1 Introducción

Eclipsado durante mucho tiempo por ser el autor del *Quijote*, el descubrimiento a lo largo del siglo XVIII de algunas copias manuscritas de piezas teatrales, como el *Trato de Argel*, no publicadas por Cervantes en 1615, supuso un acicate para recuperar a este como dramaturgo.

No queremos cansar al lector en esta breve introducción con su enumeración y con las citas bibliográficas pertinentes sobre el teatro cervantino, pero sí queremos resaltar un aspecto que no se ha tratado todavía con la suficiente amplitud: la formación teatral de Cervantes y sus inicios como dramaturgo. Es verdad que en algunos fragmentos de sus obras el escritor recuerda sus primeras experiencias como un joven espectador de las representaciones de Lope de Rueda o de Pedro Navarro (citas ampliamente reproducidas), pero son recuerdos muy parciales, en consonancia con el hecho de que la producción teatral cervantina fue tardía. Y si bien el cervantismo ha dado siempre gran importancia a la influencia de Lope de Rueda en la formación dramática del autor del Quijote, situando en las ciudades de Sevilla o en Córdoba la asistencia de Cervantes a las citadas representaciones de Rueda, lo cierto es que, desde sus primeros poemas (1569), publicados en colaboración con su maestro Juan López de Hoyos, hasta sus textos poéticos compuestos en Argel para Bartholomeo Ruffino de Chiambery, Antonio Veneziano y Mateo Vázquez de Leca (1578), no encontramos un gran interés en Cervantes por cultivar el género teatral. En su prisión argelina se ha supuesto que inició la composición de sus *Tratos de Argel*,¹ pero un testigo directo de sus labores literarias en la ciudad berberisca, Antonio de Sosa, solo declara que aquel cautivo alcalaíno era conocido porque «se ocupaba muchas veces en componer versos en alabanza de Nuestro Señor y de su bendita Madre, y otras cosas santas y devotas, algunas de las cuales comunicó particularmente conmigo» (Torres Lanzas 1905).²

Todo parece indicar que a Cervantes no le interesó demasiado el teatro en su juventud, ni en España (donde solo cita a Rueda y Navarro), ni en Italia, de cuyos dramaturgos tampoco nada nos dice, cuando sabemos que la *Comedia del Arte* estaba ya en apogeo, como pronto los españoles disfrutarían.³ Solo la poesía, en su versión más lírica, ya fuera elegíaca, heroica, pastoril o religiosa, le gustaba y la practicaba de continuo en aquellos años juveniles. Ser escritor de comedias no estaba entre sus proyectos literarios, al menos hasta 1581. Es entonces cuando se enrola entre los miembros de una nueva gene-

1 Sobre esta propuesta, Stagg 1953. Stagg completaba aquí, de alguna manera, el trabajo anterior de Buchanam 1938.

2 La revisión más reciente de la *Información de Argel* ha sido editada por Sáez (Cervantes 2019).

3 En 1574, cuando el príncipe heredero de Cleves viajó a Italia, fue recibido en Nápoles por el cardenal Antonio Perrenot de Granvela, quien le agasajó con diferentes fiestas y espectáculos, entre ellos comedias, como informó a Felipe II: «hasele mostrado todo lo que havia que ver en esta tierra, haziendole siempre acompañar muy bien y honradamente, y se le han dado passatiempos de comedias, salteadores, Juegos de pelota, Juegos de lanças y otras cosas que gustava [...]» (Granvela a Felipe II [Nápoles, 28 de enero de 1575], Archivo General de Simancas [AGS], *Estado*, leg. 1066, fol. 4; citado por Pérez de Tudela 2013, 332-3 nota 18).



Figura 1 Autor desconocido, Representación teatral de Lope de Rueda. ca. 1940-50. 15 × 7,5 cm. Colección de Cromos Culturales. Serie de Miguel de Cervantes. Barcelona: editorial Barsal. Colección del Autor

ración de dramaturgos, todos ellos vinculados a la Corte y a las academias literarias. ¿Pero, por qué y cómo se produjo este cambio en su inicial trayectoria, hasta entonces exclusivamente poética? Para dar respuesta a estos dos interrogantes, nos proponemos situar la decisión de Cervantes de convertirse en un escritor de comedias en un contexto personal, social y temporal muy concreto: la Corte de Madrid entre 1566 y 1590, un período especialmente interesante para el teatro del Siglo de Oro. La ciudad española se había consolidado como sede permanente de la Corte, desde 1561, pero también se había convertido en la ‘capital’ de una nueva Monarquía Hispánica, desde que entre 1580 y 1582 se produjera la conquista de Portugal y la reunificación de todos los reinos de España. Como es sabido, durante estos años Madrid fue la localidad elegida por Cervantes para fijar su residencia habitual, con algunas largas estancias en Esquivias, Sevilla y Alcalá de Henares, y fue también el lugar donde desarrolló la mayor parte de su actividad teatral. No cabe duda de que, fracasados sus intentos de medrar en la Corte, obteniendo algún oficio que premiara sus servicios militares, optó por dedicarse a la composición dramática. No fue escasa su producción. Él mismo cifra sus obras de teatro entre veinte o treinta. A partir de 1591, sin embargo, Cervantes abandonará su carrera como dramaturgo, ocupado en sus labores como comisario real de abastos y desplazado, además, por el éxito arrollador de las obras de Lope, pero el escritor alcalaíno tenía en muy alta estima no solo sus creaciones teatrales, sino sobre todo el estilo clásico con que habían sido compuestas. No estaba plenamente de acuerdo con los cambios impuestos por la comedia lopesca, y como anunciara en la *Adjunta al Viaje del Parnaso* (1614), estaba decidido a publicar seis nuevas comedias y entremeses, de nueva creación, citando algunas de las obras que habían salido de su pluma:

PANCRACIO - ¿Y vuesa merced, señor Cervantes -dijo él-, ha sido aficionado a la carátula? ¿Ha compuesto alguna comedia?

MIGUEL - Sí -dije yo-, muchas; y, a no ser mías, me parecieran dignas de alabanza, como lo fueron *Los tratos de Argel*, *La Numancia*, *La gran turquesca*, *La batalla naval*, *La Jerusalén*, *La Amaranta o la del mayo*, *El bosque amoroso*, *La única* y *La bizarra Arsinda*, y otras muchas de que no me acuerdo. Mas la que yo más estimo y de la que más me precio fue y es de una llamada *La confusa*, la cual, con paz sea dicho de cuantas comedias de capa y espada hasta hoy se han representado, bien puede tener lugar señalado por buena entre las mejores.

PANCRACIO - ¿Y agora tiene vuesa merced algunas?

MIGUEL - Seis tengo, con otros seis entremeses.

PANCRACIO - Pues, ¿por qué no se representan?

MIGUEL - Porque ni los autores me buscan, ni yo los voy a buscar a ellos.

PANCRACIO - No deben de saber que vuesa merced las tiene.

MIGUEL - Sí saben; pero, como tienen sus poetas paniaguados y les va bien con ellos, no buscan pan de trastrigo. Pero yo pienso darlas a la estampa, para que se vea de espacio lo que pasa apriesa y se disimula, o no se entiende, cuando las representan. Y las comedias tienen sus sazones y tiempos, como los cantares. (399-400)

Es interesante aquí el argumento final que Cervantes da a su interlocutor: «Y las comedias tienen sus sazones y tiempos, como los cantares». Se refiere a que el éxito de cada comedia estaba en función del contexto en que era representada y, por tanto, de las expectativas del público. A encontrar cuáles eran los «sazonos» que animaron e inspiraron a Cervantes a escribir y representar sus obras teatrales en la década de los ochenta del siglo XVI dedicaremos las siguientes páginas. En esta tarea, nuestro propósito será analizar esta cuestión buscando los vínculos que con respecto al teatro establecieron dos de los grandes patronos cortesanos de la época, el cardenal Diego de Espinosa y el secretario real Mateo Vázquez de Leca. Ambos personajes, como sabemos, estuvieron relacionados con Cervantes antes y después de su cautiverio argelino. No en vano, varias de sus obras poéticas más tempranas fueron dedicadas a Espinosa y a Vázquez. ¿Es posible que su producción teatral posterior también respondiera al influjo de estos vínculos cortesanos? Entre 1568 y 1591 los caminos del cardenal Espinosa, de Mateo Vázquez y de Miguel de Cervantes se cruzan, con el teatro como 'tablado' simbólico de estos encuentros. No cabe duda de que el escritor alcalaíno fue testigo de la política cultural (término poco preciso para el siglo XVI) que los dos primeros protagonizaron durante el reinado de Felipe II. Ambos personajes (por su relevante papel político) no fueron ajenos al devenir del

teatro español del Siglo de Oro que, entre las décadas de los setenta y los ochenta, experimentó una profunda transformación. Cervantes, como miembro de la denominada 'generación de Lepanto', fue uno de sus protagonistas literarios.

Para responder deberemos establecer de manera previa si el cardenal y el 'archisecretario' real ejercieron algún tipo de influencia, tanto personal como política, en la configuración del teatro español de la época. E insistimos en analizar ambas esferas (la pública y la privada), y si esta actividad pudo derivarse de la inesperada decisión cervantina de dedicarse a la creación dramática durante estos años, como su actividad literaria principal, relegando la que hasta entonces siempre lo había sido: la lírica de carácter palatino, pastoril o religiosa. Esta línea de investigación supone abordar de nuevo los vínculos de Miguel de Cervantes con los bandos cortesanos de la época, es decir, su relación con las redes clientelares y con las ideologías políticas en la corte de Felipe II. Sobre estas cuestiones se ha ido construyendo en las últimas décadas un relato complejo. Escribía Rey Hazas:

Uno de los aspectos quizá menos conocidos de la vida y la obra cervantinas es su búsqueda permanente de vinculación con dos de los patrones más significados del reinado de Felipe II, en concreto con el cardenal Espinosa y Mateo Vázquez, sabedor de que eran los administradores de la gracia real y podían concederle una vacante que solucionara sus considerables problemas económicos. Esa búsqueda resultó a la postre infructuosa, y Cervantes no consiguió la seguridad que anhelaba para su vida; pero no fue baldía para su obra literaria, que se vio, de una u otra manera, en la necesidad de adecuarse a las exigencias del mencionado patronazgo real, por lo que su análisis puede ayudarnos a iluminar algunas facetas de la primera época literaria cervantina que han permanecido oscurecidas hasta la fecha. (Rey Hazas 1998, 437)

Las interpretaciones sobre el bando en el que Cervantes se incluyó no han sido siempre coincidentes. Rey Hazas nos ofreció un sabroso estado de la cuestión sobre la relación de la obra cervantina con las facciones políticas de la España del siglo XVI (Rey Hazas 2005), e interpretó que la redacción de *Los Tratos de Argel* obedeció al deseo de Cervantes por halagar el castellanismo de Vázquez, pues en algunos pasajes parece criticar la anexión de Portugal (Rey Hazas 1998, 446). Montero Reguera situó también parte de su creación literaria en este bando cortesano, denominado como castellanista (Montero Reguera 2007, 45-50). En cambio, Patricia Marín Cepeda prefiere ubicarlo, por sus amistades, en el grupo de los llamados ebolistas o papistas, liderados por Antonio Pérez hasta su caída en desgracia en 1578 (Marín Cepeda 2015), y en el mismo sentido abo-

ga Javier Blasco, por la vinculación de Cervantes con la espiritualidad descalza, propia del derrotado partido papista (Blasco Pascual 2005; 2014). La cuestión del clientelismo literario en el mecenazgo del Siglo de Oro ha sido también abordada, para otros autores, por Eduardo Torres Corominas, discípulo de Rey Hazas, y por Francisco Javier Escobar Borrego. Ambos han estudiado los aspectos más cortesanos, políticos, eclesiásticos y administrativos del proyecto de confesionalización de la Monarquía Hispánica iniciado por el cardenal Espinosa (Torres Corominas 2008; 2009; Escobar Borrego 2015; 2017). En este tema, queremos aportar un matiz. Se han confundido en algunas ocasiones los intereses literarios y artísticos de algunos de los miembros más relevantes del llamado ‘partido castellanista’, liderado tras la muerte del prelado por su secretario Mateo Vázquez, con el proyecto confesional. Creemos que deben diferenciarse ambos conceptos, confesionalismo y castellanismo, pues el segundo hace referencia exclusivamente a un bando cortesano, enfrentado al partido ‘papista’ liderado por Antonio Pérez. Sus disputas estaban más en función de lograr el control del aparato administrativo y cortesano de la Monarquía y con la orientación que debía darse a la política europea, que en la adecuación de la sociedad española a un modelo confesional y católico de vida y gobierno.

En este conjunto de investigaciones, que entrecruzan a los autores de nuestro período áureo, incluido Cervantes, con las pugnas políticas y clientelares de la Corte española, yo mismo defendí en su momento la vinculación del creador del *Quijote* con la clientela del cardenal Espinosa y de su sucesor al frente de la misma, Mateo Vázquez de Leca. Y en 2010 planteé: «De igual modo sospechamos que las primeras piezas teatrales cervantinas, *Los Tratos*, *Los Baños*, *La Numancia* y *La batalla naval*, pudieron estar relacionadas en su composición con el deseo del secretario por adecuar la actividad dramática a los proyectos políticos de la Monarquía. Vázquez gustaba del teatro» (Gonzalo Sánchez-Molero 2010, 248-9). Este trabajo, presentado en el *XIV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, trata de confirmar esta hipótesis.

2 El cardenal Diego de Espinosa y su política moralizadora ante el auge del teatro

Los datos sobre la vinculación que Diego de Espinosa (1513-1572) tuvo con las actividades teatrales son escasos en el ámbito personal, pero, en cambio, son importantes en el político y administrativo. Tal disparidad resulta, sin embargo, coherente con respecto a su trayectoria profesional y las funciones que desempeñó en el gobierno de la Monarquía. Entre 1559 y 1564 Espinosa fue oidor en la Chancillería de Valladolid y en la Casa de Contratación de Sevilla, después re-

gente en el Consejo Real de Navarra, presidente del Consejo Real (1565), Inquisidor General (1566), obispo de Sigüenza y finalmente Cardenal (1568) (Escudero López 2001). Tan meteórico ascenso hizo que se ganara muchos enemigos en la Corte, pero también le granjeó muchos partidarios, quienes solían declararse como ‘aficionados a vuestra señoría ilustrísima’ en sus memoriales y cartas al prelado. La mayor parte de estos solicitantes aspiraban a formar parte de la clientela del cardenal, siempre a cambio de un oficio o de una merced económica por sus servicios prestados a la Corona. Diego de Espinosa no despreció incluir entre sus aficionados a relevantes personajes de la cultura de la época. Es decir, también ejerció el mecenazgo. En su correspondencia podemos encontrar entre los protegidos del Cardenal al cronista Esteban de Garibay, al ingeniero Juan Bautista Antonelli, al médico y botánico Francisco Hernández, y, por supuesto, a Juan López de Hoyos, maestro de Estudio de Madrid, de quien Miguel de Cervantes era discípulo predilecto. Si como mecenas queda todavía mucho que estudiar, en el aspecto de su gestión política la situación es la contraria. Como es sabido, el cardenal fue el impulsor de una gran proyecto político, que se ha denominado como ‘Confesionalización de la Monarquía’.⁴

Desde que fue nombrado, para sorpresa de muchos, presidente del Consejo de Castilla (1565) y del de la Inquisición (1566), emprendió con el apoyo del rey una serie de reformas para modificar no solo la pesada burocracia de la Monarquía, sino también la sociedad española, al dictado de un ideario que se ha venido en denominar como confesional, o confesionalista. Espinosa y sus colaboradores no descurdaron los aspectos sociales de este modelo de gobierno, que nunca se limitó a mejoras burocráticas o legislativas. Había una clara conciencia entre sus promotores de que, para que las reformas dieran fruto, era necesario empezar desde abajo. Y el Concilio de Trento ya había dado las pautas para ello. Si lo que se deseaba era mejorar la cristiandad católica de los súbditos de la Corona, no bastaba con cuidar y vigilar la formación teológica y moral del clero, o reformar las órdenes religiosas, era necesario abordar también la mejora de todo el sistema educativo y cultural.

Este proyecto cultural del confesionalismo de Espinosa fue uno de los ejes de su política y se mantuvo después de su muerte. No se trataba (al menos no solo), de favorecer una determinada cultura académica y palatina, pues para ello los mecanismos del mecenazgo estaban ya plenamente consolidados, sino de delimitar los contenidos de la cultura popular, lo que era mucho más difícil. A esta faceta del proceso confesional se la denominó entonces como la ‘reformación de

⁴ El proceso de confesionalización filipino fue descrito por Martínez Millán (1999). Del mismo autor, Martínez Millán 1993; 1998a; 1998b. Véase también Borgognoni 2017.

las costumbres'. Trento había marcado los objetivos a este respecto, de modo que en el Concilio de Toledo de 1565 la Iglesia ya se reservó un importante papel en esta 'reforma', como, por ejemplo, en el control de las fiestas y de los regocijos populares, lo que incluía lógicamente al teatro. Y Espinosa no desdeñó en este tema el papel que desde el gobierno se podía realizar. El teatro no escapó al ideario confesionalista de Espinosa, quien tomó algunas decisiones significativas al respecto, si bien su muerte en 1572 dejó en suspenso las más importantes, que deberían ejecutarse a través de una Junta de Reforma. En su concepción, las obras teatrales debían servir para sobre todo la catequización de los fieles y la propaganda de determinados valores, y no tanto para el mero entretenimiento burlesco, y menos para la sátira. El nuevo presidente del Consejo de Castilla e Inquisidor General no estaba en contra del teatro, al contrario, consideraba que era una actividad pública muy útil si su capacidad para entretener se dirigía hacia otros efectos más virtuosos, es decir, las representaciones debían convertirse en una herramienta de moralización, de difusión de la Fe y de la ideología política del gobierno real. Tal idea no era nueva, ni mucho menos, pues siempre había estado presente en la Iglesia, pero en este período de reforma católica y de enfrentamiento con el protestantismo, los promotores más conspicuos de esta concepción fueron los padres jesuitas. En los colegios de la Compañía el teatro tenía una relevante función pedagógica.⁵ Que Espinosa, como eclesiástico, apreciara el teatro colegial de los jesuitas no resulta sorprendente, como más adelante veremos, pero prácticamente nada sabemos sobre sus aficiones teatrales antes de que fuera llamado a Madrid por Felipe II. Cuando en enero de 1560 participó en el recibimiento que se hizo en Pamplona a la reina Isabel de Valois, no se registra que hubiera una representación teatral para agasajar a la soberana. Sí la hubo unos días después, pero ya en Tudela, cuando la joven esposa de Felipe II fue entretenida en una casa-palacio donde se alojó por unos actores vestidos de peregrinos, que danzaron ante ella y su séquito acompañados al son de unas campanillas (González de Amezúa 1948-58, 1: 113). Tan rústica farsa, propia del Camino de Santiago, debió ser encomendada por el ayuntamiento de la ciudad navarra a actores locales.

Sin embargo, cuando en mayo de 1562 Espinosa abandonó el puesto de regente del Consejo de Navarra para ser uno de los miembros del Consejo de Castilla, se encontró ante la pujante realidad del teatro madrileño, que era ya muy relevante, en cantidad y en calidad. Desde que en 1561 Felipe II decidió que en esta ciudad se iba a asentar su Corte, Madrid atrajo a un gran número de compañías, deseo-

⁵ García Soriano 1945; González Gutiérrez 1997; Menéndez Peláez 1995; 2004-05; Alcántara Mejía, Ontiveros, Gazes Gryj 2014; Martínez Quevedo 2014.

sas de representar sus farsas, autos sacramentales y comedias ante los vecinos y cortesanos de la Villa. Hasta entonces, habían sido las otras cortes y grandes ciudades de Castilla y Andalucía, como Valladolid, Toledo y Sevilla, las que habían concentrado la actividad teatral. En Madrid, en cambio, el consejo de la Villa solo había proporcionado de manera regular a los vecinos los tradicionales festejos de toros, danzas y autos sacramentales, que el calendario de festividades de la localidad exigía. A partir de 1561, en cambio, los comediantes situaron a Madrid en sus mapas. No en vano, sabían que las representaciones teatrales eran muy apreciadas en Palacio. La evolución del teatro español en el siglo XVI ha sido espléndidamente abordada por Teresa Ferrer Valls, y en particular la del teatro cortesano (Ferrer Valls 1991), pero aportaremos aquí una breve cronología para situar la política del cardenal Espinosa sobre el teatro en su contexto, y las propias experiencias juveniles que Cervantes pudo tener antes de su viaje a Italia en 1568. Desde aquellas representaciones de momos en los palacios de Enrique IV y de los Reyes Católicos, las farsas y comedias se habían ido consolidando como un entrenamiento palatino habitual. También en los Países Bajos, como ha señalado Sanz Ayán, en la corte borgoñona y en la de Carlos V fueron habituales las farsas cuaresmales (Sanz Ayán 2003) y un teatro político, dedicado a ensalzar acontecimientos como la victoria de Pavía (1525), la Paz de Madrid (1526), la coronación imperial de Bolonia (1530) o la Tregua de Niza (1538).⁶ De manera paralela, el teatro neolatino, de origen universitario, se incorporó en las actividades lúdicas de la Corte española. Una de las primeras muestras fue la *Hispaniola*, de Juan Maldonado, compuesta y representada ante Leonor de Austria (1518), y en 1540, cuando Felipe II (todavía un príncipe) visitó las aulas de la universidad de Alcalá de Henares, fue agasajado con una comedia latina, *Ate relegata et Minerva restituta*, del humanista Pérez de Toledo.⁷ No obstante, las farsas religiosas, o *autos*, fueron la actividad teatral más habitual en la Corte, sobre todo en la Casa de las Infantas María y Juana de Austria. Desde 1543 Cristóbal de Gerica, cantor de la capilla, fue el encargado de organizar representaciones palaciegas en la Navidad de aquel año y en la de 1544-45, período en el que también los comediantes Alonso Martín y Francisco de la Fuentes, vecinos de Madrid, representaron sus farsas de Semana Santa en presencia de las hijas de Carlos V. Desde 1545 Jorge de Montemayor sería el autor de muchas de las farsas representadas ante las infantas y el príncipe. En la misma época se constata la entrada en Castilla de compañías teatrales italianas, como la de los

⁶ Remitimos a los estudios de Hüsken (1997), Waite (2000) y Mareel (2006).

⁷ Morel-Fatio 1903; Bonilla y San Martín 1925; García Soriano 1945; y por último Alvar Ezquerro 1983.

Intronanti, quienes actuaron durante las fiestas por la boda del archiduque Maximiliano y de la infanta María (1548).

Es en 1554 cuando se constata por vez primera la asistencia de Felipe II y de su hijo don Carlos a una obra de Lope de Rueda. Fue en el castillo de la Mota, en una fiesta que el Conde de Benavente celebró para agasajar a ambos con «muchas y hermosas invenciones» (Muñoz 1877, 44-5). Rueda representó entonces un auto de la Sagrada Escritura, «muy sentido, con muy regocijados y graciosos entremeses, de que el Príncipe gustó muy mucho y el Infante don Carlos» (47-8). Durante los años siguientes, la princesa doña Juana de Austria, gobernadora de Castilla, invitó numerosas veces a Lope de Rueda y a Gaspar de Oropesa para que representaran en su Corte, ante el príncipe don Carlos. Desconocemos cuál era la temática de las representaciones realizadas en su presencia entre 1555 y 1556,⁸ pero suponemos que serían autos navideños o de la pasión de Cristo. No obstante, su teatro popular no tardaría en ser aceptado también en Palacio, en especial cuando Felipe II escogió trasladar a Madrid la sede permanente de la Corte (1561). En este mismo año Rueda se instaló en Madrid, donde a finales de año representó en el Real Alcázar una comedia ante la reina Isabel de Valois, recién llegada a España. Al año siguiente, en septiembre de 1562, sabemos que el príncipe don Carlos mandó dar ciertas telas y ropas a Perote, «moço de lope de rrueda», se supone que para representar alguna farsa.⁹ La reina fue muy aficionada a las comedias, a las máscaras y a otros géneros teatrales, que solía organizar dentro de los espacios privados de la familia real. Para ello se requería la ayuda de poetas, escritores y comediantes, que proporcionaban los textos y preparaban los escenarios, en los que no solo actores profesionales, sino también las damas de la reina, incluso la princesa Juana de Austria, se disfrazaban para representar sus papeles en estas comedias y máscaras, una de las cuales contenía una escena sobre el «paraíso de Niquea» (Rodríguez Salgado 2003, 73).¹⁰ En 1565 hubo una gran actividad teatral en Palacio, a cargo de los maestros de hacer come-

8 En las cuentas de la Casa de don Carlos se registran los siguientes pagos: «A oropesa porque hizo vna farsa quarenta rreales» (AGS, *Contaduría Mayor de Cuentas*, 1a época, leg. 1123, s/f, data del año 1556). A Gaspar de Oropesa, otros 200 reales por una comedia (2 de enero de 1556), y otros 20 escudos por otra comedia (23 de febrero de 1556). Y finalmente, un pago «A lope de rrueda», de 200 reales por una comedia (29 de junio de 1556) (AGS, *Contaduría Mayor de Cuentas*, 1a época, leg. 1123, s/f, data del año 1556).

9 AGS, *Contaduría Mayor de Cuentas*, 1a época, leg. 1121, V, s/f.

10 Más información en González de Amezúa 1949, 1: 468-72. Se publica el texto de la máscara de 1564 que la reina Isabel y la princesa Juana protagonizaron en Ferrer Valls 1993, 183-9.

dias, Alonso Rodríguez y Alonso de Cisneros.¹¹ Comenzó el año con una comedia que se representó el 25 de enero, estando presente el rey, continuando las fiestas en febrero y marzo del mismo año. Para entonces, estas representaciones habían supuesto un coste de 3500 ducados. El gasto era tan elevado que los tesoreros de la reina solicitaron a Felipe II que pagara él una parte y que para el abono del resto se pidiera un préstamo (Rodríguez Salgado 2003, 67-8).¹² Según cálculos de Esther Borrego (2016-17, 323), entre 1561 y 1568 se representaron en el Alcázar un mínimo de 41 comedias, una máscara y un «entretenimiento». Además, se sabe que la reina solía asistir a representaciones de farsas en casa de María Enríquez, su camarera mayor y duquesa de Alba.

Es precisamente en este momento cuando Espinosa es llamado a Madrid, para ejercer como miembro del Consejo de Castilla (1562), siendo testigo no solo de los problemas de urbanización y de conflictividad social que supuso la ubicación de la corte en la pequeña ciudad castellana, sino también del auge del teatro. La gran afición de la familia real hacia las actividades teatrales y el despilfarro relacionado con ellas debieron llamar la atención de Espinosa, quien recibió en 1565 la presidencia del Consejo de Castilla. Fue a partir de entonces cuando empezó a intervenir para moderar las representaciones teatrales en la Corte. Y lo hizo de manera constante y siempre en la misma dirección. Una de las primeras referencias la encontramos en 1566, cuando don Juan Manrique de Lara, mayordomo de la reina Isabel, escribió a Espinosa solicitando que se permitiera al ya citado Alonso Rodríguez montar sus obras en Valsain: «Alonso Rodríguez, que representa comedias, ha venido aquí a representar su necesidad y la de su familia por causa de haberle mandado Vuestra Señoría que no lo haga en esa villa hasta tener certidumbre de la salud de la reina nuestra señora».¹³ Como la reina había dado a luz el día 12 de agosto a una niña (la infanta Isabel Clara Eugenia), se entiende que Espinosa, ante el estado convaleciente de la madre, hubiera prohibido que se celebraran farsas u otros festejos hasta que se confirma-

11 Sabemos quiénes fueron los autores de estas comedias. En las cuentas de la reina figura un recibo de Alonso Rodríguez, «maestro de hazer comedias», que cobró 100 reales por representar nada menos que tres comedias (AGS, *Casa y Sitios Reales*, leg. 41, fol. 413. Madrid, 11 de noviembre de 1565); y otro recibo de Alonso de Cisneros, vecino de Toledo, por una farsa para palacio, por la que cobró 4^º reales, si bien se aclara sobre la farsa: «y no vbo efeto», por lo que parece que se suspendió (AGS, *Casa y Sitios Reales*, leg. 41, fol. 440. Madrid, 8 de diciembre de 1565).

12 En una relación de los gastos de la reina en 1565, se incluyeron los 3500 ducados que «costó la comedia y maxcara que hizieron las damas de su mag. para el mes de hebrero del año 1565» (Instituto de Valencia de don Juan [IVDJ], envío 50, caja 173, f. 230r).

13 Juan Manrique de Lara a Diego de Espinosa (El Bosque de Segovia, Valsain, 31 de agosto de 1566), British Library, Add. Ms. 28335, fol. 79; citado por García Prieto 2018, 182, nota 45.

ra el buen estado de la madre, afectada de fiebres puerperales, pero la alusión a la «necesidad» del autor de comedias, nos desvela que la prohibición de representar comedias debió ser más larga. En este contexto, una segunda referencia, aunque apócrifa, parece verosímil y (como veremos), significativa. En diferentes fuentes se cuenta que hacia 1567, un año en el que la reina Isabel de Valois asistió a varias comedias,¹⁴ Espinosa tomó la inesperada decisión de prohibir el acceso a Palacio del comediante Alonso de Cisneros. Cuando el príncipe don Carlos, quien había invitado a este para que interpretara una comedia, supo que Espinosa le había expulsado de la Corte, entró en cólera y se enfrentó al prelado con especial virulencia. Así lo cuenta Luis Cabrera de Córdoba (1619):

Avía mandado [don Carlos] que le representase vna comedia Cisneros, eceleste, representante i, por orden del Cardenal Espinosa inpedido i desterrado, no osó venir a Palacio. Indinóse contra el Cardenal, a quien sumamente aborrecía por su inperioso gobierno i gracia que tenía con el Rey, i viniendo a Palacio le asió del roquete, poniendo mano a vn puñal, i le dixo: «Curilla, ¿vos os atrevéis a mí, no dexando venir a servirme a Cisneros? Por vida de mi padre que os tengo de matar». Del Cardenal, arrodillado i vmilde, fue detenido y satisfecho.¹⁵

Afortunadamente para Espinosa, el heredero al trono no tardaría en ser arrestado por orden de su padre el rey, pero esta anécdota permite vislumbrar la concepción que el «curilla», pero presidente del Consejo de Castilla, tenía con respecto al teatro, en especial sobre el popular, y sobre su inconveniente presencia en la vida cortesana. Las comedias podían tener perniciosos efectos en la moralidad y, en el caso de don Carlos, no parece que este tipo de actividad de ocio le conviniera en modo alguno, más bien al contrario. En 1570 Espinosa volvió a prohibir que Alonso de Cisneros representara sus obras ante la nueva reina, Ana de Austria, que acababa de llegar a España. En su solicitud el autor de comedias exponía que él había representado muchas veces sus obras ante la difunta reina Isabel de Valois, y que ahora quería hacerlo ante la nueva esposa de Felipe II, «yendo asta el puerto donde a de desenbarcar la Reyna nuestra señora y venilla sirviendo por el camino según y como su Magestad me lo mandare, y para esto suele aver algunos juezes que lo ynpiden si no se aze primero en sus posadas. Suplico a V. Magestad me haga merced de zedula real para que siendo católico lo que yo representare ninguno me lo ynpida». La respuesta fue: «No ha lugar» (Pérez Priego

¹⁴ Los pagos y gastos para estas comedias en AGS, *Casa y Sitios Reales*, leg. 81, s/f.

¹⁵ En Pérez Priego 1991; 1995, 227-43; García García 1997.

1995, 231). Como en Burgos la nueva reina fue recibida con una representación del *Amadís*, fiesta para la que se erigieron decorados que representaban a la ciudad de Londres, y que incluyó una fingida batalla de galeras sobre ruedas y un torneo, no parece que Espinosa estuviera motivado por la necesidad de excusar gastos. La única explicación plausible a sus reiteradas prohibiciones hacia Cisneros es que el prelado actuara de acuerdo con el ideario confesionalista que caracterizaba a su gobierno. Como bien recalca el autor de comedias en su solicitud: «para que siendo católico lo que yo representare ninguno me lo ynpida». En este matiz sobre los contenidos de sus representaciones radicaban sus desencuentros con Espinosa. En opinión de este, las farsas y comedias de Cisneros no respondían a los objetivos de reforma de las costumbres que deseaba implantar en Castilla, y la Corte no debía ser una excepción. De nuevo en 1572 nos encontramos con una disposición semejante, cuando el mayordomo de la reina Ana de Austria intervino para impedir que se representara una farsa ante la reina y la princesa Juana, por considerar que la temática no era adecuada al tiempo de la Cuaresma. En su lugar, se hizo un auto sacramental, acompañado de unos entremeses. Con este cambio, el mayordomo, marqués de Ladrada, no se hizo muy popular entre las damas (García Prieto 2018, 183).

La desconfianza hacia los contenidos de las farsas y comedias no era nueva, especialmente si se trataba de representaciones burlescas sobre temas bíblicos o sobre la vida de frailes, que, tras la aparición del protestantismo, podían, sin duda, servir a los intereses de la herejía. Cuando en 1540 cierto fray Pedro de Orellana fue encarcelado por el Santo Oficio en Cuenca, acusado de acercamientos a la llamada «secta de los luteranos», logró desarrollar desde la prisión inquisitorial una activa redacción de coplas, entremeses y farsas que le solicitaban sus admiradores. A los inquisidores confesaría que había escrito en su celda «ynfinitas farsas» (Castillo Gómez 2006, 143-5). Se comprende que, a medida que el conflicto religioso no mostraba signo alguno de resolverse, y que las farsas eran cada vez más publicadas por los impresores, como parte de un negocio que exigía escasa inversión, pero proporcionaba pingües beneficios, se plantearan medidas de control sobre la representación y difusión de las obras teatrales. En 1555 las Cortes castellanas solicitaron que se prohibieran los libros «de mentiras y vanidades como son Amadís y todos los libros que después de él se han fingido de su calidad y lectura, y coplas y farsas de amores, y otras vanidades»,¹⁶ que pervertían a la juventud y se apartaban de la doctrina cristiana. La respuesta a todas estas demandas se vio discretamente recogida en la *Pragmática so-*

¹⁶ *Capítulos y leyes discedidos en las cortes de Valladolid, el año que pasó de 1555...* Valladolid: Sebastián Martínez, 1558, fol. 55v.

bre la impresión de libros (1558) y en el *Índice de Libros prohibidos* (1559), donde se incluyeron a algunos autores y sus ediciones, como obras de Bartolomé Torres Naharro.¹⁷ Sin embargo, el éxito popular del teatro era una realidad incontestable. Y a medida que en las plazas y en los nuevos corrales de comedias se sucedían las representaciones ante un público entusiasta, las críticas de los moralistas arreciaron. Se trataba de un fenómeno que hoy denominaríamos como ‘de masas’, que se difundía de una manera oral e itinerante, de acuerdo con las formas de representación teatral de la época. Un texto impreso, como la *Propalladia* de Torres Naharro, podía ser prohibido o censurado, pero ¿cómo se podía controlar a los actores? Sin duda, su ‘libertad’ representaba un problema para la Fe y para la Corona, a los ojos de la Inquisición y del Consejo de Castilla, dos instituciones de las que el cardenal Espinosa fue presidente. El 13 de junio de 1572, el Consejo de la Inquisición, presidido por Espinosa, remitió al Comisario del Santo Oficio en Salamanca, Francisco Sancho, la siguiente instrucción:

Entendiéndose que se hazen representaciones en vulgar de cosas de la sagrada escriptura y que allí se tratan de las más substanciales de ellas: ha parescido que se podía proveer que los que las ubiesen de representar las llevasen primero a los inquisidores para que las vieses y aprobasen: hareis, señores, que se platique sobre esto y será bien que para mayor inteligencia destos daños se procure haber algunos destos autos y se vean, y avisarnos eis de vuestro parescer y del medio que se podia dar para obviar estos inconvenientes.¹⁸

Ahora bien, no era la cuestión de la herejía lo que más les preocupaba a los moralistas, pues el público castellano parecía ser ya un fino censor y sabía detectar aquellos argumentos que escondieran doctrinas heréticas. Lo que fundamentalmente se quería controlar eran los perjuicios para la moral que conllevaban las representaciones de comedias, por la relajación y corrupción de las costumbres que suponían. En este contexto, se comprenden algunas de las acciones de gobierno, relacionadas con el teatro, que Espinosa (cardenal desde 1568) emprendió en los últimos años de su vida. Convertida la ciudad de Madrid en inesperada sede de la corte, desde 1565 el prelado se esforzó por adecuar la vida urbana y los festejos a la nueva condi-

¹⁷ En el catálogo se prohíben, además, entre otras obras dramáticas la *Orfea*, el *Amadís* de Gil Vicente, la *Thesorina* de Jaime de Huede, la *Tidea* de Francisco de las Natas, la *Circe* de Giambatista Gelli, la *Égloga de Plácida* y *Victoriano* de Juan del Encina, o algunas farsas anónimas como la *Josefina* (atribuida a Miguel de Carvajal) (cf. Vélez Sainz 2016).

¹⁸ Citado por Vitse 2005, 95, y antes por Roldán Pérez 1991, 72.

ción de su capitalidad. La presidencia del Consejo de Castilla le daba la suficiente autoridad para ello, pues de este Consejo dependía la Sala de Alcaldes de Casa y Corte, el órgano de gobierno y judicial del que dependían las localidades donde la Corte tenía su sede, en este caso Madrid. A iniciativa de Espinosa, por ejemplo, el ayuntamiento madrileño recibió varias instrucciones sobre cómo se debían celebrar las tradicionales fiestas religiosas (y sus autos sacramentales), así como otras celebraciones en loor del rey y de la monarquía. Como veremos más adelante, el maestro Juan López de Hoyos sería uno de los humanistas que ayudó al cardenal Espinosa en esta tarea, y es en este contexto cuando un jovencísimo Miguel de Cervantes, discípulo de López de Hoyos, compuso sus versos al natalicio de la infanta Catalina Micaela (1567) y dedicó al prelado su *Elegía* en tercetos a la muerte de Isabel de Valois (1569). Si, como parece, además Cervantes asistió a las sesiones de alguna de las academias literarias cortesanas existentes entonces, o, al menos, tuvo contacto con algunos de sus miembros, como Pedro Laínez, ayuda de cámara del príncipe don Carlos, no puede negarse que fue un testigo muy directo de la política cultural confesional del cardenal Espinosa y de su impacto en la actividad teatral.

La segunda línea de actuación que tomó Espinosa en su propósito de reformar el consumo teatral en Madrid consistió en promocionar que fueran determinadas cofradías religiosas, o asistenciales, las que tuvieran a su cargo los nuevos corrales de comedias. No era una práctica novedosa, en Valladolid se había establecido así desde algunos años atrás, pero cuando en 1572 la cofradía que gestionaba el Hospital de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo, en Madrid, se quejó de sus parvos ingresos, obtuvieron del Consejo de Castilla autorización para que «las comedias que se representasen en esta corte se hiziesen en los sitios que señalasen los dichos diputados» (Davis, Varey 1997, doc. 1, 89-102). La medida fue dictada por el cardenal Espinosa, tras consultar a los consejeros Gasca y Durango, y suponía, en la práctica, otorgar a esta Cofradía el monopolio de las representaciones teatrales en Madrid. Si lo que se buscaba era un mejor control de esta actividad lúdica, la fórmula era muy adecuada, y consecuente con el ideario confesionalista del prelado, al ofrecer unas representaciones teatrales que obedecieran a un beneficio social y devoto. Además, se reveló como un método sólido. En 1574, cuando se opuso a este monopolio la Cofradía de la Soledad de Nuestra Señora (la cual también tenía a su cargo un hospital, el de la Soledad, o de Niños Expósitos), las dos cofradías llegaron a un acuerdo amistoso para compartir el monopolio, ahora duopolio. Cuando Cervantes empezó a representar sus obras en Madrid, el éxito de la actividad teatral proporcionaba tales beneficios a ambas cofradías, que en 1583 el Consejo de Castilla dio orden de que el Hospital General participase también de los beneficios (Varey, Shergold 1958, 73-4; Sanz Ayán, García García 2000).

Espinosa estaba demostrando su tenaz y persistente propósito de que el teatro en la Corte se ajustara a un canon confesional estricto. Había logrado desplazar a los autores de comedias de palacio, había puesto bajo su control los contenidos de las fiestas religiosas, autos sacramentales y festejos de la villa de Madrid, había otorgado el monopolio de los corrales de comedias a la cofradía del Hospital de la Pasión, e incluso, al final de su vida, trató de poner en marcha una Junta de Reformatión, que solo su muerte en 1572 retrasaría varios años.

Pero, aparte de estas iniciativas ¿cuál era la tipología teatral que Espinosa propugnaba? Si los comediantes, como Alonso de Cisneros, tanto le disgustaban, ¿cuál era la alternativa? No hemos encontrado testimonios fidedignos de su asistencia a eventos teatrales, ni siquiera como obispo de Sigüenza, o acompañando a Felipe II en la Corte. No obstante, no descartamos que asistiera en Sevilla, cuando Felipe II fue recibido en la ciudad (1570), a la representación por el Colegio de la Compañía de Jesús de una pieza escrita para la ocasión por el padre Acevedo, con el título *In adventu Regis*, y en la que se mostraba el triunfo del rey y de la Iglesia sobre los moriscos granadinos sublevados. El mismo año también se representó en el interior de la catedral una *Tragedia de San Hermenegildo*, que parece pudo ser escrita por el humanista Juan de Mal Lara para agasajar al monarca.¹⁹ Este teatro alegórico y de propaganda, sin duda, era del gusto del cardenal, y se corresponde con el argumento de la única obra teatral que sabemos le fue dedicada. Nos referimos al manuscrito de una *Obra en la qual se rreprehenden los viçios y se ensalçan las vyrtudes*, compuesta por cierto Jerónimo Pérez del Hoyo, de Toro. El manuscrito fue guardado entre sus papeles de «curiosidad» por Mateo Vázquez de Leca, secretario de Espinosa.²⁰ Que Vázquez decidiera conservar esta *Obra* nos revela que el texto tenía cierto interés para él. Concebida bajo la tipología teatral de una «justa», la pieza no conserva indicaciones sobre cuándo o dónde se representó, si es que en alguna ocasión llegó a ser puesta en escena. Puesto que Pérez del Hoyo se refiere a Espinosa como «obispo de Sigüenza y presidente del ssumo [sic] Consejo de su magestad», esto permite situar la dedicatoria entre 1568, año en que Espinosa recibió el citado obispado, y 1572, en que falleció. El argumento, no obstante, es significativo: gira en torno al problema de las herejías y la parábola del hijo pródigo. Su valor como texto poético y dramático no es muy

¹⁹ La obra de Acevedo se conserva en la Real Academia de la Historia de Madrid, 9-2564, ms. 383, fols. 41r-58r. Sobre la *Tragedia de San Hermenegildo*, Sánchez Arjona 1887, 205-7.

²⁰ Pérez del Hoyo, *Obra en la qual se rreprehenden los viçios y se ensalçan las vyrtudes*, Biblioteca Zabáburu, Altamira, carpeta 154, doc. 84. «Es una fittion de justa», explica el autor.

elevado, ni su autor Pérez del Hoyo (sobre el que nada hemos averiguado) fue conocido en la época, pero su *Justa* teatral constituye un ejemplo de la orientación confesional que Espinosa consideraba que el teatro debía tener. Se comprende que Cisneros insistiera en el carácter católico de lo que representara ante la reina Ana (1570).

Ahora bien, sería un error considerar que el cardenal Espinosa solo pretendía promover un teatro carente de calidad, religioso, o arcaico. Al contrario, no debemos olvidar que, como presidente de la Suprema, autorizó las ediciones castigadas de *La Celestina*, del *Lazarillo*, de las obras teatrales de Torres Naharro y de los poemas de Castillejo. Fue un cliente de Espinosa el humanista y cosmógrafo Juan López de Velasco, quien por mandato inquisitorial y «con licencia del consejo de la santa y general Inquisición y de su Magestad»,²¹ realizó la edición expurgada conjunta de la *Propalladia* y del *Lazarillo* y, en otro volumen de la poesía de Cristóbal de Castillejo. Esto supuso recuperar un verdadero canon literario en lengua castellana, que había sido sometido a severas prohibiciones por el Santo Oficio en 1559. Espinosa, en cambio, aceptó la propuesta de rescatar de la censura estas obras, tras proceder a su renovación moral. La nueva edición de las obras de Castillejo se publicó en 1573, ya fallecido Espinosa, pero en sus preliminares se hace expresa mención de la próxima publicación de otras obras:

Y así, viendo que las obras de Castillejo eccelentes y maravillosas en la elegancia y abundancia de palabras y conceptos, andavan derramadas y perdidas de mal escritas y con riesgo de prohibirse por algunos respetos, y que la Propaladia de Torres Naharro, obra singular y estremada en el donaire y gracia de la lengua, aunque estava prohibida en estos reynos años avía, se leía e imprimía de ordinario en los estrangeros. (Vélez Sainz 2016, 83 nota 18)

A los pocos meses, en efecto, se publicaba la *Propalladia de Bartolomé de Torres Naharro y Lazarillo de Tormes. Todo corregido y emendado por mandato del consejo de la Santa y General Inquisición* (Madrid: Pierres Cosín, 1573) (Ruán 2016). Que fuera Espinosa quien autorizara la difusión, castigada, de estas obras, y en especial de la *Propalladia*, obra que contenía varias de las comedias de Torres Naharro, bastantes de sus poesías y su importante proemio, donde se proporcionaba la primera exposición teórica importante acerca del teatro en el Renacimiento europeo, permite contemplar la concepción que tenía el cardenal sobre el teatro español desde una perspectiva diferente. No se trataba de prohibirlo (como se haría unas décadas más tarde), sino de moralizarlo en sus contenidos y de mejorarlo en su calidad li-

²¹ Tal y como figura en la portada de las ediciones de estas obras.

teraria, un objetivo para el que la lectura de 'clásicos' teatrales, como Torres Naharro, era una laudable iniciativa.

Si esto era lo que se buscaba, entonces el modelo dramático que más se acercaba al ideario de Espinosa era, probablemente, el que proponía el naciente teatro jesuítico. No en vano, los contemporáneos al prelado no dudaron en vincular su ascenso político con el hecho de que fuera muy afecto a la Compañía de Jesús. Son varios los testimonios que acreditan el aprecio que los propios padres tenían hacia Espinosa (Orella y Unzué 1975, 576). Es más, según Martínez Millán, lo más relevante del ascenso de Espinosa «fue el patronazgo que recibió de la Compañía de Jesús, cuyo general Francisco de Borja le recomendó ya en 1559 vivamente a Felipe II para que lo ascendiese a un obispado o a cargos más altos de la Monarquía» (1999, 194-5). Cuando en 1562 el rey le llamó a Madrid y le recibió como consejero en el de Castilla, no tardó en constatar lo adecuada que era la recomendación de Borja, y el «ave gorda», como el arzobispo Valdés llamaba a Espinosa (citado por García Hernán 2000, 155), alcanzaría pocos años después las más altas magistraturas del gobierno de la Monarquía (las presidencias de los dos consejos antes citados) y un asiento como consejero de Estado. Desde aquí favoreció grandemente los intereses de la Compañía, en especial ante el propio Felipe II, a quien entre 1569 y 1570, según los propios jesuitas refieren, convenció de que «la Compañía es la religión que ahora más fruto hace en la Iglesia de Dios» (García Hernán 2000, 155, nota 168). Nombrado obispo de Sigüenza, una de sus primeras medidas fue favorecer la creación de un Colegio de la Compañía en la sede de su obispado (1569). Esta circunstancia nos lleva a plantearnos si Espinosa conoció la obra teatral del jesuita Pedro Pablo Acevedo, cuya labor docente y teatral en el colegio sevillano de la Compañía, entre 1561 y 1572, era muy celebrada. Tal fue su prestigio que en 1572 fue enviado como profesor al nuevo Colegio de los jesuitas que se abrió en Madrid. Para entonces, sin embargo, Espinosa había fallecido (murió en septiembre de dicho año), y Acevedo solo viviría un año más, pero cabe preguntarse si el cardenal favoreció que este fuera llamado a la Corte para, precisamente, reformar el consumo teatral de la Villa y Corte, en la misma línea que Martín Roa y P. Santibáñez elogiarían luego su obra dramática:

Llevó la palma de nuestro siglo en saber juntar lo dulce con lo provechoso: hizo mil ensayos para hacer sabrosa la virtud a los mozos y con estilo y nombres de comedias enseñó al pueblo a reconocer sus vicios en personas ajenas y enmendarlos en las propias suyas. Trocó los teatros en púlpitos y despidió a sus hombres de sus representaciones más corregidos y contritos que los excelentes predicadores de sus sermones. El argumento y materia daban las tragedias del mundo y los desastrados fines de la vanidad; era el fin de ellas no engañar o entretener el tiempo sino desengañar

las almas y remediarlas; no reír culpas (vicio común de los que en el mundo usan) sino llorarlas: el intento del padre y de la Compañía en hacerlas, el mismo que el de Cristo en sus parábolas y el que algunos padres de la Iglesia griega y latina tuvieron en escribirlas, y para el que ellas primero se instituyeron condenar los abusos de el mundo, esconder en el gusto de la representación la aspereza de la reprehensión de sus costumbres, el remedio de sus vicios, el desengaño de sus errores [...].²²

Trocar los teatros en púlpitos, no hay mejores palabras para definir el proyecto confesional que Espinosa impulsaba para este tipo de actividades culturales. Como es natural, el lector habrá recordado en este momento la posible formación de Cervantes en algún colegio de la Compañía, ya fuera en el sevillano de San Hermenegildo o en el cordobés de Santa Catalina,²³ e incluso tendrá en la memoria la supuesta identificación, planteada por García Soriano, entre nuestro escritor y cierto Miguel, que el padre Acevedo citó en uno de sus certámenes latinos. Nosotros no iremos más allá al respecto. Es verdad que Cervantes, en su *Coloquio de los perros* (1613), elogió la pedagogía que se impartía en los colegios de la Compañía, pero esto no prueba que estudiara en uno de ellos. Lo más probable, como sostiene Lucía Megías, es que gran parte de los grandes conocimientos de Cervantes tuviera un origen autodidacta, como fruto de unas lecturas amplias e intensivas (Lucía Megías 2016, 108), pero, puesto que sabía leer y escribir (y esto último nada mal), su familia debió ponerle a aprender a escribir en alguna de las escuelas de primeras letras que por entonces proliferaban en las ciudades castellanas. El único dato cierto (o al menos conocido) es que cuando la familia Cervantes se asentó en Madrid, hacia 1566, Miguel empezó a recibir lecciones del maestro Juan López de Hoyos, y que, gracias a este, inició, al poco tiempo, una relación clientelar con Espinosa, interrumpida por el inesperado viaje cervantino a Italia a fines de 1568. En este tiempo, Cervantes fue testigo de la reforma confesional del teatro que planteaba el Cardenal, pero para ello tuvo dos mentores. Los cervantistas, en su gran mayoría, han dado gran importancia a la influencia de Lope de Rueda en la formación dramática del autor del *Quijote*, y han situado en las ciudades de Sevilla o en Córdoba su asistencia a representaciones de Rueda. Sin embargo, no debería descartarse que

²² Roa, Martín de; Santibáñez, Juan (ca. 1600). *Historia general de la Provincia de Andalucía de la Compañía de Jesús*. Manuscrito. Biblioteca Universitaria de Granada. Ms. Caja A-49, Caja B-048, Caja B-049 y Caja B-050 (en Gallardo, 1863, 10-11).

²³ Que antes Cervantes hubiera podido estudiar con los jesuitas era una presunción que expuso Rodríguez Marín (1905), y que Astrana Marín (1948-58) desarrolló después en su biografía del escritor, si bien este afirmaba que no fue en Sevilla, sino en el colegio cordobés de los jesuitas, donde Cervantes recibió algún curso de humanidades (I, 350 y ss., 415 y ss).

el verdadero y más importante aprendizaje teatral de Cervantes se desarrollara, en realidad, en Madrid, donde sabemos que su familia vivía desde 1565, y que este se realizara bajo la influencia de López de Hoyos y del actor Getino de Guzmán. La hipótesis es (como a continuación veremos) verosímil, y si fue así, entonces habría que enmarcar dicha formación dentro del proyecto confesional del cardenal Espinosa, de quien el maestro López de Hoyos fue un publicista muy activo.

3 Juan López de Hoyos, Alonso Getino y el teatro madrileño (1565-72)

No cabe duda de que, si el joven Miguel de Cervantes pudo aventurarse a ser admitido en la clientela del poderoso Cardenal, no fue tanto por sus méritos, sino por los de su maestro. Fue este quien le calificaría como su caro y amado discípulo, en la relación de los funerales por la reina Isabel de Valois. Se ha intentado aclarar tan elogiosos calificativos. Sabemos que la familia del futuro autor del *Quijote* se asentó en Madrid entre 1565 y 1566, tras residir durante los años anteriores en Cabra, Sevilla, Córdoba y Alcalá de Henares. Es posible que fuera entonces cuando Miguel de Cervantes asistiera a la escuela privada que (se cree) López de Hoyos tenía abierta en su casa, o en la Capilla del Obispo, donde detentaba un beneficio eclesiástico. Si tenemos en cuenta que entre 1566 y 1568 el Estudio de la Villa estuvo cerrado, se comprende que la familia de Cervantes optara por recurrir a los servicios de aquel clérigo madrileño. Como Cervantes había cumplido los dieciséis años, no parece que recibiera de López de Hoyos lecciones de escritura (que se aprendían a más corta edad), sino de latín y de cultura clásica para completar su formación. El objetivo familiar era que el hijo pudiera servir como escribano o secretario en la administración real y eclesiástica, o al servicio de los muchos consejeros, nobles, letrados, mercaderes y solicitadores que acudían a Madrid, siguiendo a la Corte. Su padre, Rodrigo de Cervantes, ejerció este último oficio, y Miguel también se mostraría, tras su regreso del cautiverio argelino, como un eficaz intermediario mercantil en los negocios entre particulares, ya en Sevilla, ya en Madrid. En nuestra opinión, cada vez parece más evidente que el joven alcalaíno nunca acudió como alumno a las clases del Estudio de la Villa, y que cuando López de Hoyos presenta en 1569 a Cervantes como su discípulo, se refiere en realidad a un pupilaje personal,²⁴ sin excluir que de es-

²⁴ Sabemos que López de Hoyos aceptaba este tipo de pupilajes por parte de particulares. En 1573 Luis de Herrera, regidor de Madrid, contrató por una elevada cantidad de dinero al maestro para que se encargara de la educación de sus hijos. Dato recogido por Guerrero Mayllo 1993, 92, nota 113.



Figura 2 Autor desconocido. Miguel de Cervantes, joven, recitando ante López de Hoyos. 1948. 7 × 11 cm. Colección de cromos Liebig. Serie Miguel de Cervantes (en holandés). Bélgica: Compagnie Liebig. Colección del Autor

ta enseñanza se derivara después que Cervantes ejerciera como su «repetidor», es decir, como ayudante del catedrático en el Estudio.

Probablemente a los menesteres de un oficio cancilleresco, y no a los de la literatura, se hubiera dedicado Cervantes el resto de su vida, si no hubiera sido por la influencia de López de Hoyos, quien le abrió la mente hacia la contemplación de las Musas y le franqueó las puertas de la Corte. En nuestra opinión, el papel de este humanista en la formación de Cervantes como escritor fue esencial.²⁵ Supo descubrir la genialidad que subyacía en su alumno y, con destreza, la potenció. La manera en que se refiere a él como su caro y amado discípulo no solo nos revela su gran aprecio personal, también refleja las esperanzas que había depositado en su futuro. Y este porvenir López de Hoyos decidió encammarlo en las manos del cardenal Espinosa, con quien el maestro madrileño había establecido una estrecha relación clientelar. Es poco lo que se sabe de la vida de este humanista antes de 1568,²⁶ cuando logró la cátedra de Gramática en el Estudio de la villa de Madrid, pero no hay duda de que a partir de este año se convirtió en una figura relevante en la vida cultural madrileña, siempre bajo la protección del cardenal Espinosa. Este ne-

²⁵ Han analizado su influencia en la concepción historiográfica cervantina, por ejemplo, Alvar Ezquerro y Montcher (2014).

²⁶ Véanse, acerca de López de Hoyos los más recientes estudios de Alvar Ezquerro (2005; 2006; 2008; 2014).

cesitaba de un buen panegirista, que divulgara los méritos de su gobierno, y López de Hoyos era bastante capaz para tal cometido. No estamos ante un quevedesco «dómine Cabra», tutor y maltratador de pupilos, sino ante un sacerdote humanista, que tenía a su muerte una gran biblioteca, compuesta por unos cuatrocientos títulos, que nos ponen de manifiesto tanto su conocimiento del latín, del griego y del hebreo, como su afición por la lectura de algunas obras de Erasmo (Alvar Ezquerro 2005; 2014).

Entre 1568 y 1573 López de Hoyos fue el organizador y cronista de un gran número de eventos celebrados en Madrid por entonces, y siempre al servicio de Espinosa. El ayuntamiento, deseoso de emular en este aspecto a otras ciudades españolas, como Valladolid, Salamanca o Sevilla, recurrió al maestro para que este diera a los festejos urbanos el realce y boato renacentistas que, la villa, como nueva sede de la Corte, deseaba ofrecer a sus vecinos y a los cortesanos.²⁷ Fue, por ejemplo, él quien compuso en 1568, para los funerales del príncipe don Carlos en el convento de santo Domingo el Real, «los Epitaphios, Hieroglyphicas y versos». Se confirma su autoría por un acuerdo municipal para que se le recompensara esta labor con veinte ducados, y donde se detalla su labor como coordinador general del programa funerario: «por el trabaxo que puso en los Epitafios que ordenó y dio industria para la pintura dellos... y trabaxo en escriuirlo y hazerlo pintar, y asistir con los pintores a ello, y en las honras al ponerlo por su orden». Esta labor de organización se repitió al morir en octubre de 1568 la reina Isabel, a pesar del «poco tiempo que para ello me dio el ilustre ayuntamiento desta villa» (declara el propio sacerdote) (Río Barredo 1999, 153-4). De nuevo, dos años más tarde, se acudió a López de Hoyos para organizar la entrada solemne de la reina Ana de Austria en la capital, siendo el progenitor de la mayor parte de los elementos literarios (poemas e inscripciones), así como de las alegorías, jeroglíficos y personificaciones que realizaron la bienvenida a la soberana (Velázquez Soriano et al. 2007). De manera paralela, recibió el monopolio de la publicación de relaciones sobre tan notables eventos (Río Barredo 1999, 158-9; Vaquero Serrano, Vargas Díaz-Toledo 2020). Entre 1568 y 1571 fue el autor de la *Relacion de la mverte y honras fúnebres del SS. Principe D. Carlos* (Madrid, 1568);²⁸ de la *Historia y relación verdadera de la enfermedad [...] de la Serenissima Reyna de España doña Isabel de Valois* (Madrid,

²⁷ Sobre los festejos urbanos en Madrid durante esta época, debe acudirse al excelente trabajo de Río Barredo (1997) y también a Cámara Muñoz 1986.

²⁸ *Relacion de la mverte y honras fúnebres del SS. Principe D. Carlos, hijo de la Mag. del Catholico Rey D. Philippe el segundo nuestro señor. Compvesto y ordenado por el M. Juan Lopez Cathedratico en el Estudie desta villa de Madrid. Dirigido al Illustrissimo y Reuerendissimo Cardenal don Diego de Espinosa, Obispo de Ciguença, Presidente del consejo Real, Inquisidor general &c. Con privilegio.* Madrid: Pierres Cosin, 1568, 8^o.

1569); *Real aparato y sumptuoso recibimiento con que Madrid recibió a la Sereníssima Reyna doña Ana de Austria* (Madrid, 1572). Asimismo, publicaría en latín dos piezas de oratoria latina, una para festejar la batalla de Lepanto, *In commendationem et encomium parti triumpho funditas...* (Madrid, 1571), y la otra por el nacimiento del príncipe don Fernando, una *Laudatio* de la que se conserva un ejemplar en la Biblioteca Vaticana. Ante este repertorio de publicaciones no ha de sorprender que Alfredo Alvar definiera a López de Hoyos como «un Tiziano de la pluma y del papel», pues si el pintor veneciano dedicó sus pinceles a ensalzar las gestas de Felipe II durante los años setenta del Quinientos, el humanista madrileño hizo lo propio con sus relaciones y poemas (Alvar Ezquerro 2016, 323).

No obstante, en todas estas obras de López de Hoyos, no es al rey, sino al cardenal Espinosa, el protagonista. Incluso, aunque el ayuntamiento de Madrid fuera la institución que financiara la impresión,²⁹ las tres relaciones citadas fueron dedicadas por el prelado, cuyo escudo figura en las portadas o en el interior de estas obras. Como era de esperar, Espinosa es presentado siempre de manera destacada en los eventos narrados, elogiándose las funciones que desempeñaba en el gobierno de la Monarquía. En el análisis de estos contenidos, María José Del Río Barredo (1999, 151-69) destaca, por ejemplo, que, en la relación de las honras fúnebres de don Carlos, López de Hoyos justifica su ausencia en la octava funeraria (lo que generó cierta polémica entonces) por las múltiples ocupaciones que el prelado debía atender. De igual manera, en la relación de las honras por la reina Isabel de Valois, se aprovecha para introducir unos párrafos sobre la recepción del legado papal, que había traído desde Roma el capelo cardenalicio para Espinosa, con el objeto indisimulado de hacer una loa de este. La actitud de López de Hoyos no era fruto de la casualidad, o de la mera adulación.³⁰ En la relación de la *Entrada* de la reina Ana de Austria, añadiría ya una epístola en la que solicitaba el favor del cardenal, al que se dirige como su «patrón y señor», y desvela que, si antes le había ofrecido sus otras relaciones, había sido porque su redacción le había sido encomendada directamente por el propio prelado segoviano (Río Barredo 1999, 156). No ha de sorprender que cuando Espinosa falleció (1573), López de Hoyos fuera quien publicara un *Epicedion*, glosando su figura, texto elegíaco

²⁹ Como la de las exequias de la reina Isabel. El ayuntamiento acordó dar «al maestro Juan López cincuenta ducados para ayudar a ynpimir el libro que a hecho dirigido a esta villa, de la muerte y obsequias de la reina nuestra señora». Archivo de la Villa de Madrid, *Libro de Acuerdos*, XVIII, f. 269r (27 de mayo de 1569).

³⁰ Como dato curioso, Espinosa y López de Hoyos compartían al mismo huésped, en la denominación de la época, que les alquilaba sus posadas en Madrid, el regidor Pedro Vozmediano (Guerrero Mayllo 1993, 218).

que Mateo Vázquez guardó entre sus papeles de «curiosidad».³¹ Fue en este contexto cultural y cortesano, con López de Hoyos convertido en el panegirista del cardenal Espinosa, cuando el maestro recurrió a la ayuda de su discípulo, para escribir poemas que glosaran los natalicios, funerales y bodas reales en Madrid.³² Como es sabido, el joven Miguel de Cervantes ofreció sus primicias poéticas en dos ocasiones: en 1567, con unos versos a Isabel de Valois, para recitar o para decorar algún arco durante los festejos organizados con motivo del nacimiento y bautizo de la infanta Catalina Micaela; y en 1569, con un soneto, unas redondillas castellanas y una elegía, que Miguel de Cervantes compuso, en nombre de todo el Estudio de la Villa, a la memoria de la reina, fallecida en el año anterior. En ambas ocasiones Espinosa tuvo un protagonismo destacado: en 1567 fue él quien estaba esperando a las puertas de la iglesia de San Gil para recibir a la comitiva real, con la infanta recién nacida, ya que se le encomendó el bautizo (González de Amezúa 1949, 2: 421); y en 1568, cuando presidió los funerales de la reina Isabel, Cervantes aprovechó la ocasión para dedicarle su *Elegía* a la reina.³³ No parece que ambas intervenciones poéticas se debieran a la casualidad, sino al decidido propósito de López de Hoyos por presentar los méritos de su discípulo ante el prelado.

El probable papel de Cervantes en estas fiestas urbanas, no solo como asistente, sino también como ‘actuante’, nos permite preguntarnos ahora por el conocimiento que tuvo de la creciente actividad teatral en la Corte, durante estos años. No cabe duda de que la poesía era entonces el objeto de sus principales quehaceres literarios,

31 Se trata del opúsculo poético latino de Juan López de Hoyos, *In obitvm Illvstrissimi, ac Reverendiss. D. D. Didaci Spinosaes S. C. R. P. Cardinalis*. Esta ‘menudencia’ impresa madrileña se conserva hoy en la Biblioteca Zabálburu (BZ), Altamira, 109, doc. 2. Entre sus papeles de «Diversos de Curiosidad», Mateo Vázquez tenía otro *Epicedio* al cardenal Espinosa, que le dedicó en 1577 cierto doctor Núñez, que identificamos con Francisco Núñez de Oria, médico y poeta neolatino. «Al Illustre señor Mateo Vazquez Secretario de su magestad Epicedio en la muerte del Illvstrissimo cardenal don Diego de Espinosa juntamente con su elogio» (BZ, Altamira, 154, GD. 1, docs. 78-79). Núñez de Oria ya había colaborado con López de Hoyos en menesteres muy parecidos, pues en *Historia y relación* de la muerte y funerales de Isabel de Valois, se incluyó una *Elegía* latina a la reina, escrita por Núñez de Oria. Este mantendría los vínculos con el secretario Vázquez, a quien dedicó en 1572 sus *Avisos de Sanidad*.

32 Tan abundante producción como panegirista explica que a su muerte (1583), López de Hoyos tuviera todavía en su casa «vnos libros por enquadernar que se intitulan del tránsito del príncipe don Carlos y de la reina doña Isabel nuestros señores, que serán veinte o treinta legajos poco más o menos que no se ponen más por extenso porque dicen que no son de provecho» (Alvar Ezquerro 2016, 324-5). En efecto, estas relaciones ya habían perdido todo interés, y como papel viejo debieron ser vendidas en almoneda; años atrás, sin embargo, habían sido las mensajeras de las primicias literarias de un jovencísimo Miguel de Cervantes.

33 Ambos poemas pueden ser leídos en la reciente edición de su poesía, al cuidado de Sáez (Cervantes 2016, 135-48).

y no tanto el teatro o la narrativa en prosa. A este respecto, es interesante su comentario, ya al final de su vida, recordando a Lope de Rueda, donde reconoce que, con el tiempo, algunos versos le parecieron buenos. Es decir, da a entender que en su juventud no tenía la misma opinión. Como ya hemos dicho, poco se ha indagado sobre las primeras experiencias teatrales cervantinas. Y es que, más allá de tratar de averiguar dónde asistió a las representaciones del ilustre batihaja, o si fue actorcillo en alguna obra didáctica jesuita, debería situarse la mirada del investigador en el hecho de que Cervantes, a fines de la década de los sesenta del siglo XVI, vivía en Madrid, donde, además, tenía cierto acceso a Palacio, gracias a algunas amistades. En consecuencia, tuvo la oportunidad de asistir a la amplísima oferta de representaciones teatrales que hubo sobre las tablas madrileñas en aquellos años. Gracias a las investigaciones de Bernardo J. García sabemos quiénes fueron los autores de comedias que durante la década de 1560 la Villa contrató para las habituales representaciones por Pascua de Resurrección, Corpus, Navidad y Carnaval. Nos encontramos a las compañías de Lope de Rueda (septiembre y octubre de 1562, carnaval de 1563), de Gaspar de Oropesa (febrero de 1564), de Jerónimo Velázquez (Navidad de 1564-65), de Francisco de la Fuente y Gaspar de Oropesa (febrero de 1565), de Gaspar Vázquez (Pascua florida en abril de 1565), de Melchor de Herrera (julio de 1565, en este caso por el embarazo de la reina Isabel), y a las de Pedro de Medina, Alonso Rodríguez, Cristóbal Navarro, Francisco Tabo y Jerónimo Velázquez (mayo de 1568) (García García 2009, 30). Quizás nuestro escritor fuera uno de los espectadores que, el 5 de mayo de 1568, asistió a la primera representación de una comedia en el Corral de la Pacheca, alquilado para la ocasión por la compañía del autor de comedias Alonso Velázquez.

En este listado de autores de comedias nos faltan dos dramaturgos más, probablemente menores, pero ambos muy cercanos a Cervantes. Y que consideramos fundamentales en su inicial formación dramática. Nos referimos a su maestro López de Hoyos y a Alonso Getino de Guzmán. La erudición humanística del primero ya sabemos que no era incompatible con la organización de fiestas, entradas reales y funerales, pero no suele destacarse el hecho de que el maestro del Estudio también compusiera autos sacramentales que, como nos recuerda Alfredo Alvar, fueron premiados por la Villa:

En este ayuntamiento [21 de junio 1568] se acordó que se le den el primer y segundo precio [sic] de los autos del día de Corpus Christi al maestro Juan López, el primero que son 12 ducados y a los mayordomos del Hospital de la Pasión el segundo premio de los autos que son 6 ducados... (Alvar Ezquerria 2014, 25)

Y un año después:

En este ayuntamiento (18 junio 1569) se acordó que el primer premio se le dé al maestro Juan López y el segundo a los de las danzas de las moriscas que se vieron en la fiesta de la procesión de Corpus Christi. (Alvar Ezquerria 2014, 26)

El premio en esta ocasión fue de 10 ducados (Alvar Ezquerria 2014, notas 71 y 72). Al parecer, nadie todavía se ha hecho esta pregunta: ¿ayudó Cervantes a López de Hoyos en estos menesteres teatrales sacros, o en otros previos que desconocemos, al igual que le había auxiliado en la preparación de otros festejos municipales, como en el funeral de la reina?

El otro personaje que influyó en la formación teatral cervantina fue Alonso Getino, quien además de vecino, huésped y buen amigo de la familia del escritor en Madrid, colaboró estrechamente con López de Hoyos en la organización de los funerales y festejos de la Villa entre 1568 y 1571. Como nos contara Astrana Marín (1948-58, 2: 153-7) en su monumental biografía cervantina, Getino de Guzmán había sido danzante y tañedor en varias compañías de cómicos, en particular en la de Lope de Rueda. Su experiencia teatral le permitió tener los suficientes conocimientos escenográficos como para dedicarse de manera individual a otros menesteres, organizando fiestas particulares y públicas. Cuando se produjo el asentamiento de la Corte en Madrid (1561), la ciudad se convirtió en el escenario de las grandes solemnidades palatinas, que precisaban de manos expertas para ejecutarse con el mayor boato y decoro. El Ayuntamiento, en consecuencia, le encomendó la organización de la mayor parte de estos festejos. Esta confluencia de relaciones y de amistades personales explica, a nuestro entender, el encargo a Cervantes de un soneto, dedicado a la reina Isabel de Valois tras el nacimiento de la infanta Catalina Micaela, en 1567. Desconocemos exactamente cómo se desarrollaron las fiestas madrileñas por el nuevo natalicio,³⁴ pero sí sabemos que su organización fue contratada por la Villa con Diego de Ostia y Alonso Getino de Guzmán.³⁵ Es probable que este, más versado en tramoyas teatrales y otros espectáculos escénicos, buscara entonces la colaboración del principal erudito local, López de Hoyos, con quien sabemos que después colaboró en la organización de otras celebraciones urbanas. No sería extraño, pues hubo clara colabora-

34 Solo sabemos que el príncipe don Carlos organizó y participó en una escaramuza o juego de cañas a la morisca enfrente del Alcázar y desde allí, a la cabeza de una cuadrilla de cortesanos, se fue por Madrid de fiesta durante toda la noche (Rodríguez Salgado 2003, 93).

35 En sesión de 7 de noviembre de 1567 se acordó se les librasen «cient reales por las invenciones que sacaron en las fiestas del buen alumbramiento de la Reyna Nuestra Señora» (Archivo de la Villa de Madrid [AVM], *Libros de Acuerdos*, tomo 18, fols. 24). La villa también pagó unas fiestas con toros por el nacimiento de la infanta (AVM, *Libro de Acuerdos*, tomo 16, fols. 161v-163r).

ción entre ambos durante los años siguientes. Getino proporcionaba su experiencia en la escenografía y en la construcción de tramoyas y de arquitecturas efímeras, mientras que el catedrático de gramática ponía a disposición su conocimiento del latín, de la emblemática y de la mitología, para adecuar los arcos y espectáculos de Getino con los discursos humanísticos y políticos que se deseaba transmitir a través de estos festejos públicos. Y, en dos ocasiones, tanto en las fiestas por el nacimiento de la infanta (1567), como en los funerales por la reina (1568), encontramos, y no parece que fuera casualidad, los nombres de Cervantes, Getino y López de Hoyos.

Es verdad que Cervantes resulta muy parco sobre sus iniciales experiencias teatrales (que aparentemente solo inició tras su regreso de Argel); es verdad que solo nos confiesa que de joven asistió a comedias o a autos sacramentales de Lope de Rueda y Pedro Navarro; es verdad que nada nos dice en sus escritos sobre su amistad con López de Hoyos o Getino de Guzmán. Ahora bien, esto no invalida la hipótesis de que con ellos Cervantes debió adquirir, necesariamente, una experiencia mucho más directa y personal sobre la actividad teatral, de la que pudo adquirir como mero espectador de las representaciones de Rueda y Navarro. ¿Fue así como Cervantes aprendió, a través del tamiz humanista de López de Hoyos, su interpretación tan clásica y aristotélica del teatro? ¿Provino de la misma influencia la inicial predisposición cervantina hacia la composición de comedias y tragedias de carácter histórico, que estarían en línea también con las actividades como cronista y publicista político de su maestro madrileño? ¿Aprendería Cervantes de Getino la utilidad de la música y del baile en la escenografía teatral? En nuestra opinión, es lo más probable. Lo que no aventuraba entonces el futuro escritor es que él se dedicaría años más tarde a componer comedias, tragedias y entremeses. Sus horizontes eran bastante más elevados.

Y, de nuevo, debemos volver a la figura del cardenal Espinosa. Si el poderoso presidente del Consejo de Castilla y del Santo Oficio había iniciado una reforma del teatro castellano, empezando por la Corte, necesitaba de colaboradores en el ámbito de la cultura que la llevaran a cabo. En nuestra opinión, entre ellos estuvieron López de Hoyos y Getino de Guzmán. Ambos fueron dos de sus agentes para trasladar los mismos principios confesionales a los festejos públicos en Madrid. No solo fueron las personas a las que se encomendó la organización de tantos festejos públicos en la villa, sino que también cabe preguntarse por el inesperado papel de López de Hoyos como autor de teatro. Desconocemos el contenido de sus autos sacramentales para las fiestas del Corpus Christi en Madrid, en 1568 y 1569, pero el hecho de que fueran premiados por la Villa lo atribuimos no tanto a su calidad, como a la protección de Espinosa. En dichos años se vivían momentos de gran incertidumbre política. Recordemos que en enero de 1568 Felipe II había ordenado la prisión en palacio del

príncipe don Carlos, quien fallecería pocos meses después, el 24 de julio. Y que en diciembre del mismo año se inició la rebelión de los moriscos de Granada. Se comprende que cualquier evento popular en Madrid fuera vigilado férreamente por las autoridades. Y los festejos del Corpus Christi no fueron una excepción. Desde que la Corte se instaló en la Villa, solía asistir el rey y la familia real, junto con un innumerable séquito de consejeros reales y cargos eclesiásticos y municipales (Portús Pérez 1993). La procesión salía de la iglesia de Santa María la Real y seguía por la Plaza Mayor, la calle de Toledo, las plazas de Puerta Cerrada, del Cordón y de San Salvador, para retornar por la Plaza Mayor a la iglesia de origen (Montoliú Camps 1996, 123). Esta procesión duraba varias horas, y durante los siguientes días se completaba la celebración religiosa con representaciones de autos sacramentales, corridas de toros y danzas (1996, 125). Que López de Hoyos, de nuevo, tuviera tan particular protagonismo en estas fiestas del Corpus, no creemos que pueda desligarse del interés de Espinosa por ofrecer, a través de sus autos sacramentales, luego generosamente premiados, unas representaciones sacras ejemplares y al gusto de su concepto del teatro.

Tanto a Astrana Marín (1948-58, 2: 157) como a Canavaggio (1992, 45) les llamó la atención el hecho de que estos poemas cervantinos de juventud presenten unos sorprendentes vínculos con los poemas de un joven poeta cortesano, Pedro Laínez. Como este era por entonces ayuda de cámara del príncipe don Carlos, se ha supuesto, por tanto, que Cervantes tuvo de alguna manera acceso a Palacio, en particular a las academias que se convocaban bajo la protección del duque de Alba y de otros potentados.³⁶ ¿Cómo logró acceder a tales ámbitos palaciegos? La opción más viable es que lo hiciera a través de López de Hoyos. No en vano, este estaba decidido a promover a su discípulo ante el cardenal Espinosa, como revela que el propio Cervantes dedicara su *Elegía* a la reina Isabel, «¿A quién irá mi doloroso canto?», al poderoso prelado, unos versos que el maestro del Estudio decidió incluir en su *Historia y relación* de la muerte y exequias de la reina.³⁷

36 Citemos sobre este tema la pionera obra de Sánchez (1961). Véanse también los trabajos de Barella (1988), de Cruz (1998), y de Morros Mestres (1998). Más recientemente Santiago Martínez Hernández ha dedicado unas páginas memorables sobre el papel político y cultural de estas academias en su libro (Martínez Hernández 2004, 65-124).

37 Juan López de Hoyos, *Historia y relacion verdadera de la enfermedad, felicissimo transito, y sumptuosas exequias funebres de la Serenissima Reyna de España Doña Isabel de Valoys, nuestra Señora... Compuesto y ordenado por el Maestro Iuan Lopez, Cathedratico del Estudio desta villa de Madrid* (Madrid: Pierres Cosin, 1569). Los poemas cervantinos se encuentran en los folios 145-146, 148-149 y 157-162. López de Hoyos compuso otras obras similares en la misma época, como si actuara al modo de 'cronista de la Villa': la *Relacion de la mverte y honras fvnebres del SS. Principe D. Carlos, hijo de la Magestad del Catholico Rey D. Philippe el segundo, nuestro señor* (Madrid, 1568); el *Real Apparato y svmptvoso recebimiento con que Madrid (como casa y morada de su*

Sobre la posible relación de Cervantes con la academia del duque de Alba y con la clientela de Espinosa, debemos acudir a Santiago Martínez (2004, 103-4), quien nos señala que, cuando en 1567 el noble abandonó la Corte madrileña para sofocar la rebelión neerlandesa, los miembros de su Academia se pusieron bajo la protección del Cardenal. En este contexto, el ofrecimiento a este de su *Elegía*, una de las mejores piezas líricas de Cervantes, se debe entender como un evidente intento de acercamiento hacia el poderoso ministro real. Más allá de los tristes acentos de su poema, o del deseo de que el prelado, en aquella dramática situación, consolara y ayudara al monarca, la última estrofa constituye una declaración del pacto clientelar que Cervantes pretendió establecer con su nuevo «señor»:

Con esto sesse el canto dolorido
 magnanimo señor, que, por mal diestro,
 queda tan temeroso, y tan corrido,
 quanto yo quedo, gran señor, por vuestro.
 (*Historia y relación* 1569, fol. 162)

Su plasmación fue un tanto peculiar. En 1568 Miguel de Cervantes decidió tomar el camino de Italia, probablemente en el séquito del cardenal Giulio Acquaviva, que acababa de visitar al rey Felipe II. Este viaje no estuvo motivado por una fuga, sino que estuvo integrado dentro de un amplio programa de movilidad cortesana, que Espinosa promovió tanto para alejar de España a cortesanos relacionados con el difunto príncipe don Carlos, como para ubicar en aquellos territorios a españoles en servicio de la Corona. A unos, se les señaló Italia como el destino donde ‘purgar’ sus culpas, y muchos siguieron este camino, no tanto porque obedecieran una orden expresa del prelado, sino porque fueron en seguimiento de personajes que, como Juan Zúñiga, nuevo embajador en Roma, necesitaban en sus nuevos oficios de servidores conocidos. Y Cervantes pudo ser uno de ellos. Sabemos que desde Roma Zúñiga trató de buscar acomodo a sus antiguos compañeros de la academia del duque de Alba. Es más, el embajador reconoció que su labor obedecía a una bien estudiada estrategia cortesana, respaldada por Alba y Espinosa, admitiendo que «la Academia será obedecida en que yo tome esto con mucha paciencia» (Martínez Hernández 2004, 108-9). Es aquí donde inevitablemente debemos plantearnos si esto fue lo que determinó el viaje a Italia de Cervantes hacia 1568-69 y su sorprendente selección como camarero de monseñor Acquaviva. Cuando una década más tarde escribió desde Argel su *Epístola* a Mateo Vázquez, el propio Cervantes justi-

M.) rescibio a la Serenissima reyna D. Ana de Austria, viniendo a ella nueuamente, despues de celebradas sus felicissimas bodas (Madrid, 1572).

ficaría su viaje como el inicio de un largo período de servicio al rey Felipe II, y no como un mero y diletante vagabundeo por el mundo:

No fue la causa aqui de mi venida,
andar vagando por el mundo a caso
con la vergüença y la razon perdida.

Diez años ha que tiendo y mudo el passo
en seruicio del gran Philippo nro.
ya con descanso ya cansado y lasso.
(Gonzalo Sánchez-Molero 2010, 176)

El «descanso» del que habla se lo proporcionó el cardenal napolitano Giulio Acquaviva, refrendario en los tribunales apostólicos de Justicia y Gracia, quien le otorgó un oficio en su cámara. El 22 de diciembre de 1569 se inició en Madrid la información de su limpieza de sangre para acceder al codiciado empleo de Camarero del prelado. Al final, no hubo lugar, y la merced del oficio no se le concedió. Cervantes decidió entonces tomar, junto con su hermano Rodrigo, el camino de la milicia. Solo en la dedicatoria de *La Galatea* a Ascanio Colonna recordará esta etapa de su vida al servicio del cardenal, sin aportar más datos que aclaren este episodio (152).

4 El secretario Mateo Vázquez de Leca, Cervantes y sus vínculos teatrales (1573-91)

Cervantes todavía estaba en Italia, sirviendo en los Tercios, cuando el cardenal Diego de Espinosa falleció (1572). Para entonces ya habría olvidado sus pretensiones de ganarse un oficio en la Corte, gracias a la protección del prelado. La guerra contra el turco le había abierto otras vías para medrar en el servicio regio. Sin embargo, la muerte del prelado sí fue fundamental para que su secretario personal, un sacerdote de origen corso, pero criado en Sevilla desde niño, Mateo Vázquez de Leca, decidiera aprovechar su experiencia en la gestión administrativa y la confianza de Felipe II, para ejercer un preponderante papel político y cultural en la Corte española. Miguel de Cervantes y él se conocieron hacia 1565 en Madrid (no creemos que fuera antes, en Sevilla). Sin duda, trabaron cierta amistad, pues ambos vivían en Madrid y compartían espacios cortesanos muy vinculados con Espinosa. Se comprende, por tanto, que cuando Cervantes quiso buscar amparo desde su cautiverio en Argel, enviara a Mateo Vázquez su famosa *Epístola*, un poema que como ya sabemos, el secretario conservó entre sus papeles de curiosidad (Gonzalo Sánchez-Molero 2010). Sobre las relaciones establecidas entre ambos ha existido una amplia controversia. Ante la lectura de la citada *Epístola*,

ya en 1878 Díaz de Benjumea especuló sobre una antigua amistad sevillana o madrileña de Cervantes y Mateo Vázquez de Leca; más tarde en 1905 los orígenes de su relación fueron sugerentemente explicados por Francisco Navarro Ledesma, quién situó el inicio de la amistad del literato y de Vázquez en Sevilla, en el colegio de San Hermenegildo (Navarro Ledesma 1905). Sobre estas cuestiones ya tratamos en nuestro estudio sobre la *Epístola a Mateo Vázquez*, a donde nos remitimos (Gonzalo Sánchez-Molero 2010), ahora nos interesa volver al debate sobre la relación clientelar que Cervantes pudo establecer con Mateo Vázquez a partir de 1580. Para Benjumea (y para gran parte de los cervantistas del siglo XX) el secretario real no mostró gran interés por la cuestión y nada hizo por el cautivo, antiguo conocido de la Corte. Para Alfredo Alvar, la actitud de Vázquez de desdén hacia el escritor estuvo en consonancia con viejas rivalidades clientelares, generadas hacia 1568, y cuando una década después Cervantes quiso integrarse entre los lequistas, estaba ya «fuera de juego». Nunca fue muy hábil el escritor en cuanto a las amistades cortesanas que debía cultivar (Alvar Ezquerro 2004, 169-72). Sin embargo, los esfuerzos de Cervantes por encajar en este grupo no pueden ser ignorados. Dedicó al secretario regio su *Epístola* (1577), le halagó con el personaje de Larsileo en *La Galatea* (1585), e insertó sus sonetos en los preliminares literarios de algunos libros impresos en la época, como la *Filosofía Cortesana moralizada*, que Alonso de Barros dedicara a Vázquez (1587) (Teijeiro Fuentes 2013). Y es en este punto donde nos debemos hacer la siguiente pregunta: ¿no pudo querer seducir Cervantes los ojos y oídos de Larsileo, no solo con sus conocidas piezas poéticas y de narrativa lírica, sino también con la composición de unas obras de teatro, que podían serle gratas al secretario? En definitiva, lo que pretendemos es ir más allá de *La Galatea*, para buscar en la actividad teatral de Cervantes durante estos años la posible influencia de Mateo Vázquez de Leca.

Diferentes testimonios nos atestiguan que Vázquez era un espectador habitual de comedias, tanto en palacio como en los corrales de comedias. Su afición teatral debió iniciarse en Sevilla, donde vivió entre 1544 y 1564. Allí se había dado a conocer Lope de Rueda en 1559, quien, tras recorrer Castilla durante una década con su compañía, regresó en triunfo a su ciudad natal en dicho año, representando varias comedias ante el público sevillano. En 1564 Vázquez viajó a Alcalá de Henares, donde decidió matricularse, pero al poco tiempo (hacia septiembre de 1565) fue recibido por Diego de Espinosa como su secretario, trasladándose a Madrid. En esta época, al igual que Cervantes, Vázquez tuvo que conocer de primera mano los proyectos de Espinosa para moralizar el teatro, así como la intensa actividad teatral que se desarrollaba en la Corte. Sin embargo, a diferencia de su mentor político, el joven secretario gustaba de las comedias, y también estaba muy interesado en la poesía, siendo él mismo au-

tor de algunos versos afortunados. Tras la muerte de Espinosa y pasar a ser nombrado por Felipe II como su secretario personal, en 1573 Vázquez comentaba en un billete enviado al rey: «Antes de la Comedia, que ha sido bien de ver, tenía escrito lo que aquí embio a V. Mag». ³⁸ La comedia a la que se refiere tuvo lugar en el monasterio de El Escorial. De la misma manera Felipe II le escribe el 29 de junio de 1577, desde San Lorenzo: «Oy y aun en la farsa ley esos papeles, y los aduertimientos de Milio han sido buenos y bien sin causa ni fundamento las más de aquellas guerras» (Riba García 1959, 138). No se trataba tan solo de unas preferencias personales. También en sus gestiones de gobierno Vázquez tenía al teatro entre sus preocupaciones. Sabemos, por ejemplo, que en 1577 el presidente del Consejo de Castilla y el propio Mateo Vázquez escribieron al rey recomendado que los autos sacramentales que se celebraban durante el Corpus en Madrid, se realizaran por la tarde y no por la mañana, antes de la procesión, porque temían que fueran «después pocos a ella». ³⁹ Esta precaución estaba muy en línea con las suspicacias de Espinosa, pero la situación ya era muy distinta. Un año después, en junio de 1578, el famoso Alonso de Cisneros, superados los vetos del cardenal a sus obras, representó varias tragedias ante los reyes, la familia real, su corte y los frailes jerónimos en el monasterio de El Escorial (Pérez Priego 1995, 231-2). Vázquez se encontraba en el monasterio, por lo que hemos de suponer que también asistió a la representación de estas tragedias, como en anteriores ocasiones. Ya fuera porque los efectos de las recomendaciones de la Junta de reformación habían modelado adecuadamente los contenidos de estas comedias y tragedias, ya fuera por cuestiones de gusto personal, lo cierto es que la manera en que Mateo Vázquez se refiere a estas representaciones («ha sido bien de ver») sugiere que no tenía sobre el teatro prejuicios tan arraigados como los del cardenal Espinosa. Es más, tampoco le molestaba que su familia acudiera o participara en comedias. En 1583 le escribía su amigo Juan Ruiz de Velasco, preocupándose por su salud y dándole estas curiosas noticias:

V. m ande abrigado y no ueua muy frío ni caliente, y coma y duerma sin cuidado, y hable v. m. con los médicos en cosas de filosofía por entretener el tiempo; como haze el Marqués de Auñón sin dar traslado a Chumaçero, a su huerta fui a buscarle para çierto negocio y allé un jardín muy lleno de flores [entiéndase damas], representándose en él vna comedia, y la que mejor me pareció fue

³⁸ Mateo Vázquez a Felipe II (San Lorenzo, 23 de junio de 1577), IVDJ, envío 53, caja 69, carpetilla 6, fol. 68. La comedia debió ser una representación realizada en el monasterio.

³⁹ Mateo Vázquez a Felipe II (4 de junio de 1577), British Library, Add. 28263/75, fol. 139; citado por Río Barredo 1997, 139.

mi señora doña Isabel [sobrina del secretario], que estaua bestida de amarillo y la vi muy a mi placer, Dios la guarde y la dexez gozar a sus padres y abuela y a v. m. con el contento y prosperidad que yo desseo.⁴⁰

Ruiz de Velasco no deja claro en su carta si sus elogios a Isabel de Luchiano («la que mejor me pareció fue mi señora doña Isabel, que estaua bestida de amarillo») se deben a que ella era una de las damas que participaban en la comedia, pero no sería extraño. En Palacio la comedia pastoril tenía una gran aceptación como entretenimiento femenino. En 1584 las infantas y sus damas organizaron una mascarada de pastores y pastoras, y tres años después celebraron una gran comedia de temática mitológica y pastoril, donde los papeles de Diana y Cupido, aunque no se especifique en las cuentas, pudieron ser interpretados por la infanta Isabel Clara Eugenia y por el príncipe Felipe. Tal fue el éxito de estas representaciones que, en 1597 se organizó una gran representación de la *Fábula de Dafne*, en las Descalzas Reales, en presencia de la emperatriz viuda María de Austria (Sanz Ayán 2002, 31-2).⁴¹ Mateo Vázquez, como el resto de la nobleza cortesana, no desconocía la existencia de estos eventos lúdicos, que imitaban en sus propias residencias. No solo se hacían por entretenimiento, también se concebían estas representaciones domésticas como unas actividades de aprendizaje, en previsión de que las mujeres más jóvenes de la familia pasaran a servir en Palacio. Y en esta época Mateo Vázquez estaba negociando que su sobrina Isabel fuera admitida al servicio de las infantas, como dama o menina (García Prieto 2018, 218-19).⁴²

Es probable que a esta actitud favorable del 'archisecretario' hacia el teatro le ayudara su innegable afición por la poesía. En su biblioteca tenía una colección bastante completa de libros de poemas en latín, castellano e italiano. Entre los poetas latinos, leía a Virgilio, Horacio, Ovidio, Juvenal, y Terencio; entre los italianos, a Ariosto, el *Orlando furioso*, y a Dante; y entre los castellanos, a Juan de Mena, las *Trescientas*, a Gonzalo Pérez, su *Ulixea* de Homero, y a Ercilla, la *Arcauna*. También tenía en su biblioteca los *Triumphos morales*, de Guzmán, las *Coplas de Mingo Rebulgo* y las *Obras* de Francisco Aldana en dos volúmenes, en 4^o.⁴³ Cuando en 1581 Juan López de Velasco ter-

⁴⁰ Juan Ruiz de Velasco a Mateo Vázquez (Madrid, 4 de junio de 1583), IVDJ, envío 56, caja 75, carpetilla 6, s/f.

⁴¹ Sobre la misma ha tratado Ferrer Valls (1994-95; 1999).

⁴² Varias cartas de la condesa de Paredes, aya del príncipe Diego en 1581, atestiguan que la propia Isabel jugaba con el niño y heredero real, elogiando el aya a la sobrina del secretario.

⁴³ El primer inventario que conocemos se realizó en Madrid a 17 enero de 1579: «Los libros que están en la recámara del s^o Matheo Vazquez mi señor en vn estante son los

minó de redactar un inventario de los libros del secretario, le aconsejó que completara sus lecturas adquiriendo las obras de Garcilaso, Torres Naharro, Castillejo y Lucano (Lovett 1977, 137), es decir, las mismas que él había publicado, castigadas, pocos años antes. Como al elaborar su catálogo de la biblioteca del secretario, López no tuvo acceso a algunos escritorios donde Vázquez guardaba los papeles de su archivo personal y profesional, quizás se hubiera sorprendido de hallar en ellos una copia manuscrita de la *Lamentación de Amor*, de Bartolomé de Torres Naharro, el autor que echaba en falta entre las lecturas poéticas del político palatino (Gonzalo Sánchez-Molero 2010, 256-7). Es verdad que no encontramos en su biblioteca obras de teatro en la misma proporción y número, pero debe recordarse que todavía no era muy habitual su impresión.

No menos interesantes fueron las relaciones del secretario con los comediantes italianos que arribaron a Madrid en 1574, tras triunfar en las cortes de Mantua, Viena y París. Como es sabido, en dicho año llegó a Madrid Alberto Naselli, alias Ganassa, con su famosa compañía. El éxito de sus representaciones, en el estilo de la *Commedia dell'arte*, fue espectacular.⁴⁴ Sus representaciones en el Corral de la Pacheca tuvieron que captar el interés de Vázquez de Leca, siempre tan cuidadoso por evidenciar los nobles orígenes italianos de sus antepasados (Gonzalo Sánchez-Molero 2018).⁴⁵ Vázquez asistió a algunas de ellas. Al menos desde 1579, cuando consta que en dicho año se contrató a Naselli para que representara ante el Consejo de Castilla, institución de la que Vázquez era secretario oficioso. En enero del año siguiente se registra una nueva representación, esta vez en Palacio (Davis, Varey 1997, 78). Cuando en octubre de 1580, al fallecer la reina Ana de Austria en Badajoz, se suspendieron todas las representaciones teatrales, Ganassa y otros comediantes se encontraron con grandes dificultades. Ya al marchar Felipe II y su esposa a Extremadura, para acompañar al ejército en la campaña de Portugal, su compañía

siguientes» (IVDJ, envío 55, caja 71, libro 2, fols. 22r-28r). El catálogo de 1581 fue publicado por Lovett 1977 (137 y ss.). Las citadas Coplas de Mingo Revulgo fueron adquiridas para Mateo Vázquez, por su amigo Julio Vivaldo, en la almoneda de los bienes del duque de Sessa, el 9 de enero de 1579: «Rematose en el dicho [Vivaldo] otro libro de mingo rrebulgo en vn rreal. Pago. 1» (BZ, Altamira, 34, D. 27, s/f).

44 Para la documentación de la estancia de Ganassa en España, véanse los estudios globales de Shergold (1956), Falconieri (1957), Arróniz (1969), Baffi (1981), Sanz Ayán y García García (1995). Las más recientes y amplias aportaciones se las debemos a María del Valle Ojeda Calvo, su tesis (2000) y de la misma autora, Ojeda Calvo 1995 y 1998.

45 La presencia de compañías italianas se vio favorecida lógicamente por la existencia de una importante colonia italiana en Madrid. El ingeniero genovés Juan Luis de Musante tenía en 1587 varios libros de teatro, desde una comedia de Plauto, sin que podamos especificar cuál, ni si era una edición latina, italiana o española, así como otras «Comedias» del italiano Girolamo Parabosco (1524-1577), escritor, compositor, organista y poeta, entre las que referimos *Il Pellegrino*, *Il Viluppo* o *La Fantesca* (cf. Tarifa Castilla 2011).

decidió abandonar Madrid y buscó en Valladolid un nuevo lugar para sus representaciones, donde permaneció hasta septiembre del mismo año.⁴⁶ De vuelta a la Corte, debieron de escribir entonces al rey para solicitar que cesaran las prohibiciones a causa del luto regio. Mateo Vázquez fue su benefactor en esta solicitud. En diciembre de 1581 el presidente del Consejo de Castilla, Antonio de Pazos, le agradeció al secretario que hubiera intercedido en favor de los comediantes para que se les permitiera reanudar sus representaciones en Madrid:

Buen intercesor an tenido en v. m. los comediantes, aquí andabamos con gana dello e no osábamos hasta tener alguna luz de lo de ay, y luego que entendí lo que allí parecía se les dio licencia: y a decir verdad está el pueblo tan triste y aflixido que es bien se entretenga en halgo sin malencolizar en otras cosas de que suele suceder ruines effetos, *Ganasa y Bottarga*, an comenzado a avivar como gusano de seda.⁴⁷

En los libros de cuentas de las cofradías madrileñas, consta que fue el 30 de noviembre de 1581 cuando Ganassa volvió a representar en el Teatro de la Cruz, «el primer día que se representa después de la muerte de la Reyna nuestra señora, que este en el cielo» (Davis, Varey 1997, 215). A esta reapertura del teatro debe referirse Pazos en su carta a Vázquez. En todo caso, lo que ahora nos interesa es que el presidente sugiere que ambos comediantes italianos (Ganassa y Bottarga) eran apreciados por Vázquez. Un gusto que compartía el propio presidente, pues sabemos que fue uno de sus primeros clientes: el 26 de diciembre Ganassa hizo una representación en «casa del sr. Presidente de Castilla» (1997, 78). Poco después otros cortesanos siguieron la misma senda: la compañía del italiano fue contratada por el Comisario de la Cruzada para representar alguna de sus obras ante los miembros del Consejo de Cruzada (1997, 78). Es interesante destacar que el presidente Pazos no se refiere en su carta solo a Ganassa, sino también al que había sido uno de los actores de su compañía, Abagaro Francesco Baldi, alias Stefanello Bottarga.⁴⁸ Es

⁴⁶ Por uno de los documentos publicados por Bernardo J. García sabemos que esa compañía estaba en Madrid el 16 de marzo de 1580 (García García 1992-93, 365-7), y por las investigaciones de N. Alonso Cortés, tenemos noticia de que Ganassa se encontraba ya en Valladolid el 20 de marzo de 1580 (cf. Ojeda Calvo 1995, 122).

⁴⁷ El presidente Antonio Mouriño de Pazos a Mateo Vázquez (Madrid, 2 de diciembre de 1581), IVDJ, envío 21, caja 32, fol. 866. En Gonzalo Sánchez-Molero 2010, 248, nota 403 transcribimos por error estas palabras como «ganassa y bustanga», sin comprender que eran los nombres de comediantes italianos.

⁴⁸ Como actor a las órdenes de Ganassa se cita a Bottarga en una escritura fechada en Madrid el 13 de marzo de 1580, para la constitución de la compañía del bergamasco. Cf. García García 1992-93 y Ojeda Calvo 1995, 122.

probable que la cita por separado se deba ya a que en 1581 Bottarga había creado su propia compañía, con actores de la anterior compañía de Juan Granada, tras casarse con su viuda, la actriz Luisa de Aranda (Ojeda Calvo 1995, 134).

Este auge del teatro en la vida cortesana y madrileña no habría sido del gusto del cardenal Espinosa, pero lo cierto es que al mismo tiempo su proyecto de moralizar las actividades dramáticas se estaba logrando. El Consejo de Castilla estaba ejerciendo una notable labor fiscalizadora, y para ello había encontrado el mejor cauce para ejercer esta tarea a través de la creación de una Junta de reformación (Ezquerro Revilla 1998). El teatro no fue la única de sus preocupaciones, había otros muchos temas de moralidad que atender, pero ya en 1574 nos encontramos con la denuncia de cierto Cebrián de Caritate, quien, tras la caída de la fortaleza tunecina de La Goleta, había atribuido la misma a la viciosa vida de los sevillanos, pues farsas y comedias se habían celebrado a pesar de que ya se sabía la triste noticia. Cebrián advirtió a Felipe II de que podrían venir otras derrotas si no se ponía freno a los desmanes de aquella nueva Babilonia.⁴⁹ Si esto ocurría en Sevilla, con más razón había que estar vigilantes en la Corte con el contenido de las comedias que se representaban. Desde época de Espinosa ya era habitual, por ejemplo, que el ayuntamiento de Madrid solicitara autorización al Consejo de Castilla para realizar determinadas fiestas.

El 14 de febrero de 1580, por ejemplo, al conocerse la noticia del nacimiento de la infanta María, se aprobó que hubiera algunos festejos, pero moderados, pues la Corte estaba de luto por la muerte de Enrique I, rey-cardenal de Portugal. En estas celebraciones se incluyeron la representación de tres comedias nocturnas, en la plaza de San Salvador.⁵⁰ Con la familia real de luto, y en plena campaña diplomática y de propaganda para lograr que la corona portuguesa fuera ceñida por Felipe II, estas comedias no debían ser irrespetuosas. Otro ejemplo: en mayo de 1580 el ayuntamiento madrileño acordó enviar a dos regidores para solicitar al presidente del Consejo que se autorizara la representación de los autos contratados con Alonso de Cisneros, «autor de comedias, por ser el mejor». La solicitud de licencia se hizo bajo la premisa de que eran necesarias estas representaciones para el entretenimiento de la población.⁵¹ Esta concepción del teatro había permitido la consolidación de un modelo tea-

49 Las cartas de Cebrián de Caritate, con respuestas del licenciado Gamboa, en IVDJ, envió 31, caja 43, carpetilla 59.

50 AVM, *Libros de Actas* (14 de febrero de 1580).

51 «Es muy necesario que Su Señoría sea servido de dar licencia que representen los días que hay de aquí al Corpus Christi sin las más Pascuas y fiestas y si a la gente que tiene no se le da este entretenimiento sería al haber gran costa el sustentar los dijeron [ilegible] se puede excusar el gasto» (AVM, *Libros de Actas* [18 de mayo de 1580]).

tral madrileño, caracterizado por su preferencia hacia las temáticas religiosas e históricas. Esto, sin duda, habría agradado al cardenal Espinosa. En 1583, cuando los regidores sevillanos se opusieron a que en la ciudad se representara en los teatros todos los días (como se hacía en Madrid), se alegó que si en la Corte había tanta oferta era porque iban a los corrales de comedias muchos eclesiásticos y frailes. La asistencia de este público tan selecto tenía un motivo: las obras representadas tenían temáticas devotas, o versaban sobre hechos de la historia de España (Sanz Ayán, García García 2000, 55). Se comprende que Vázquez estuviera entre los espectadores de estas obras teatrales.

Como también lo estaban otros personajes de la Corte. Y es que los corrales de comedias se habían convertido en un inesperado espacio para la pugna política, si así queremos denominar a los conflictos entre bandos cortesanos y linajes nobles, que por entonces tensaban las relaciones entre los consejeros de Felipe II. El gran rival de Mateo Vázquez, el secretario Antonio Pérez, mantuvo durante todo el invierno de 1581 un palco reservado, decorado con un tapiz, en uno de los corrales madrileños.⁵² Era una manera de trasladar al público asistente que, si bien había sido arrestado por orden del rey, no por ello Pérez cejaba en su empeño por volver a su gracia. El lenguaje teatral y sus argumentos se colaron de manera muy curiosa en la mentalidad de los cortesanos de Felipe II. El embajador imperial en Madrid, Hans Khevenhüller compararía con una comedia el debate que, sobre la sucesión a la corona de Portugal, había convocado en 1580 el rey-cardenal Enrique de Aviz.⁵³ Y con comparaciones muy semejantes, Pedro Núñez de Toledo, uno de los principales colaboradores de Vázquez, le había descrito pocos años antes, en clave teatral, la situación en que se encontraban en su lucha contra Pérez. Cada uno, como personajes de una comedia, representaba un papel en la trama de la obra, incluido el de bobo o simple:

52 Así lo declara en el juicio a Pérez uno de los testigos, Fernando Solís: «Y este invierno pasado, [desde] un mes antes de Navidad hasta Carnestolendas, tenía un aposento en el Corral do se representaban las comedias, aderezado de paños de seda y sillas; y daba treinta reales por el dicho aposento cada día; y que esto es lo que sabe; y le parece que procede como hombre fuera de juicio conforme al estado en que se halla y da ocasión de hablar a cuantos hombres, y en Madrid, para que hablen de sus devaneos» (citado por Mignet 1845, 62).

53 «Finalmente, la sacó a teatro público como si fuera vna comedia y representación, para escarnio y burla de la fortuna, saliendo el mismo rey al tablado y haciendo su figura y papel» (Khevenhüller 2001, 180). Tras narrar los argumentos de cada pretendiente al trono, concluye: «De la suerte dicha se concluyó el primer acto o jornada desta comedia o representación. Los demás actos o jornadas no fueron de burlas ni representados, sino con muchas veras, porque el rey don Felipe, que se auía determinado a defender su derecho con armas, auía mirado harto por su fama y reputación y por lo que dirían las gentes, harto auía permitido que se representasse por dar gusto a don Henrique» (182).

En aquella liga diz que entran el electo de Avila y Negrete, y dicen así que se juntaban en esta casa á hacerla dos clérigos, V. m. y yo; un letrado, que es mi hermano, un valiente, que es Negrete, y un simple, que es Suazo. Vea V. m. si son buenos interlocutores para una comedia. Cada hora me parece cosa de menos fundamento y substancia, y en que sé cierto que la parte ofendida no tiene culpa ninguna, como V. m. apunta muy bien en su papel que vuelvo aquí. Hablé á aquel gran personage en ello, y díjome tres cosas en substancia: la una, que si topara escrita esta maraña en un libro, dijera cuya era, y que por ser tal el dueño, le parece no hablarle palabra en ello, porque no la tiene por capaz de razón. Que las personas son tan conocidas y aprobadas que ellas mismas sin hablar se disculpan, pues nadie habrá de buen seso que crea tal cosa de ninguno de los que entran en la farsa, y que así le parece que es lo mejor reírse dello, y dejar hacer al tiempo, que es el que descubre las verdades.⁵⁴

Que Núñez de Toledo se viera a sí mismo y a Mateo Vázquez como personajes de una comedia, en una carta privada a este, nos pone de manifiesto su familiaridad con las representaciones teatrales. También encontramos en Pérez el recurso a la comparación con las comedias para explicar algunos episodios de su vida en la corte española.⁵⁵ Ambos, es cierto, protagonizaron la gran tragedia del reinado de Felipe II. Como corolario a este conflicto, y a la referencias teatrales con que se glosó el mismo, resulta interesante otra carta de Pedro Núñez a Mateo Vázquez (1579), convaleciente, en la que le enviaba unos versos de una tragedia de Séneca, traducidos del latín al castellano: «..., y porque no sea todo hablar en borrascas, vea a v. m. estos versos que son una tragedia de Séneca y dígame v. m. que le parece de la traducción y de tener el ánimo tan compuesto como ally se dice».⁵⁶

Es precisamente en este contexto cuando Cervantes empezó a representar sus primeras obras. Sabemos, sin embargo, que esta no fue su primera opción de vida. Cuando fue liberado y regresó a España (1580), emprendió varias estrategias con el propósito de recuperar el tiempo perdido desde su cautiverio: consiguió una información sobre sus servicios heroicos en los Baños argelinos, se ofreció como 'espía/

⁵⁴ Pedro Núñez de Toledo a Mateo Vázquez de Leca (Madrid, 31 de diciembre de 1579). Y en otra anterior (Madrid, 3 de enero de 1579) escribe al secretario: «Esta maraña parece juicio de Pedro de la Hera. La liga es de acusar al portuges [sic] y á su amiga la muerte del rey que rabió, el de Avila y la Cruzada, y los demás que están nombrados, es decir, los clérigos, el letrado, el simple y el valiente;». Publicadas en CODOIN 1870, 282, 91-2.

⁵⁵ Tras lograr huir a Francia, cuenta cómo en París se representaban comedias, en las que él era el protagonista (Pérez 1986).

⁵⁶ Pedro Núñez de Toledo a Mateo Vázquez (S.l., 5 de agosto de 1579), IVDJ, envío 39, caja 51, fol. 33.

correo' de la Monarquía en el norte de África, solicitó un oficio en Indias, y también buscó con ahínco el favor de Vázquez. Su éxito en cada una de estas empresas de promoción, basándose en sus méritos militares y literarios, fue escaso. Tras ser enviado a Orán en 1581, en una misión secreta relacionada con el alcaide de Mostaganem, los servicios de Cervantes no volvieron a ser requeridos. Ni siquiera parece que en los años posteriores se le consultara sobre sus probados contactos en Argel. Su petición para desempeñar algún cargo en la administración americana no fue atendida, y tampoco logró obtener la protección de Vázquez de Leca, o, al menos, no fue admitido entre su clientela al nivel que el propio Cervantes creía merecer. Ante esta situación el heroico veterano de la batalla de Lepanto decidió tomar un camino alternativo, tanto para subsistir como para hacer públicos los méritos de su pluma: escribir obras de teatro. Y parece evidente (o así nos lo hace creer el propio Cervantes), que entre 1581 y 1591 logró buenas críticas con sus comedias y tragedias. Dejemos que él mismo, en su prólogo al lector de *sus Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* (1615), nos dé cuenta de ello:

Y esto es verdad que no se me puede contradecir, y aquí entra el salir yo de los límites de mi llaneza: que se vieron en los teatros de Madrid representar *Los ratos de Argel*, que yo compuse; *La destrucción de Numancia* y *La batalla naval*, donde me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían; mostré, o, por mejor decir, fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes; compuse en este tiempo hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza; corrieron su carrera sin silbos, gritas ni barahúndas. Tuve otras cosas en que ocuparme; dejé la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica. (21-2)

Al regresar a España, tras diez años de ausencia, Cervantes se encontró con que la calidad de las representaciones dramáticas había mejorado notablemente. No se había abandonado el proyecto confesional de Espinosa, como la Junta de Reformation (creada en 1574) evidenciaba, pero no cabe duda de que en Madrid la actividad teatral, vinculada ya más al ocio que a la religiosidad festiva, se había consolidado. Ante el constante incremento de la población en la Villa, las autoridades no solo estaban preocupadas por el abastecimiento, la sanidad, la mendicidad o la delincuencia, también lo estaban por facilitar actividades de ocio y de entretenimiento para la población. El ayuntamiento se dirigirá al Consejo de Castilla muchas veces solicitando que se permitieran las comedias para descanso y tranquili-



Figura 3 Autor desconocido. Cervantes y actores ensayando en un corral de comedias. 1948. 7 × 11 cm. Colección de cromos Liebig. Serie Miguel de Cervantes (en holandés). Bélgica: Compagnie Liebig. Colección del Autor

dad de los habitantes de la ciudad. Era además un buen negocio, para las cofradías que regentaban los corrales de comedias, para los dueños de las compañías que allí representaban y para los escritores y actores que las componían y ponían en escena. Ante tan halagüeña situación, Cervantes decidió poner su pluma al servicio de los autores de comedias. Era una forma de ganarse la vida, y lograr una fama literaria que hasta entonces les había estado vedada a los dramaturgos en lengua castellana. La decisión cervantina, como nos ha recordado Patricia Marín Cepeda, fue la misma que tuvo que tomar otro poeta cortesano, Juan Bautista de Vivar en 1587, quien confesaba a Ascanio Colonna que había compuesto y vendido dos comedias y una tragedia para poder comer: «Yo me he sustentado y acudido a las obligaciones de mi casa por mi puro trabajo, porque he compuesto dos comedias y una tragedia que me las han pagado muy bien y, si no hubiera sido por esto, hubiera perecido».⁵⁷ Ascanio Colonna, al que Cervantes había dedicado dos años atrás su *Galatea*, debió disfrutar también del teatro madrileño durante su estancia en España, pues Vivas, quien le informaba por carta sobre las novedades literarias, le menciona en ellas el éxito de algunas representaciones teatrales en Madrid, como el cosechado por las compañías de Melchor

57 Carta de Juan Bautista de Vivar a Ascanio Colonna (Madrid, 11 de noviembre de 1587); citado por Marín Cepeda 2015, 335.

de León, Alonso Cisneros, Jerónimo Velázquez, «con las más bravas comedias que se han visto y Ríos, que lo atropella todo».⁵⁸

En su propósito de triunfar con sus comedias y tragedias sobre las tablas de los corrales madrileños Cervantes debió recurrir a algunos de los viejos amigos de la familia, como Alonso Getino de Guzmán, quien, como alguacil y jurado de la Villa, tenía una estrecha relación con la actividad teatral en la ciudad. Es más, era uno de los fundadores del Corral de la Cruz. No hay evidencias, sin embargo, de que Cervantes reanudara su relación con López de Hoyos, aunque no creemos que se olvidara de los autos sacramentales y festejos públicos que su maestro organizó en Madrid, siendo él joven. No en vano, recordemos que en el Proceso de Tomás Gutiérrez (1593), a la pregunta cuarta, el propio Cervantes declaró largamente sobre el origen de las comedias, mostrando un conocimiento exhaustivo del tema (Cruz Casado 2006). Los autos sacramentales eran piezas que se podían escribir con relativa facilidad, y cuya representación en plazas, conventos y casas de particulares proporcionaban unos emolumentos, si no excesivos, sí constantes a las compañías teatrales. No se ha logrado identificar ninguno de los autos sacramentales que escribió Cervantes, más allá de la atribución de alguno, como el anónimo *Auto de la soberana Virgen de Guadalupe* (Montero Reguera 1998). El escritor no debió considerarles como dignos de circular con su nombre, ni con ellos debió ganar premio alguno, como sí hizo su maestro López de Hoyos años atrás, pero parece conveniente reseñar esta coincidencia entre ambos.

En donde Cervantes, sin embargo, sí quiso dedicar mayores esfuerzos fue en componer comedias y tragedias de cierta calidad escénica y literaria. Sin duda, se consideraba como un poeta experimentado, capaz de aspirar a ofrecer obras de calidad. No vamos a entrar en cuestiones relacionadas con el número de sus obras teatrales, fecha de composición o sobre su calidad literaria, ya que no es nuestro objetivo, y existe además una amplia bibliografía al respecto. Pero sí queremos ofrecer un breve listado de las que conocemos y creemos compuestas entre 1581 y 1590: *El trato de Argel*, *La batalla naval*, *La Jerusalén*, *La Amaranta*, o *La del mayo*, *La gran turquesca*, *El bosque amoroso*, *La única*, *La bizarra Arsinda*, *El trato de Constantinopla y muerte de Selim*, *La Numancia* y, por último, *La Confusa*, o *El laberinto de amor*. Se trata de un repertorio interesante, en el que obras de capa y espada, como *La Confusa*, comparten espacio con tragedias históricas, como *La Numancia*, y con comedias históricas, como *La gran turquesca*. De muchas de ellas solo conocemos el nombre, por lo que su argumento queda a la libre imaginación de los cervan-

⁵⁸ Carta de Juan Bautista de Vivar a Ascanio Colonna (Madrid, 13 de diciembre de 1587); citado por Marín Cepeda 2015, 335. Se refiere Vivar a Nicolás de los Ríos.

tistas, pero de las que sí se ha conservado el texto, se ha podido obtener la evidencia de que Cervantes se encuadró dentro de los planteamientos estéticos de la generación teatral de 1580. Esta escuela dramática española estuvo representada por Francisco de la Cueva, Cristóbal de Virués, Juan de la Cueva, Rey de Artieda, Argensola y, por supuesto, Miguel de Cervantes.

Como es característico de esta escuela, la producción teatral cervantina durante estos años destaca por su predilección hacia la puesta en escena de temas históricos, una característica que en nuestro escritor se percibe, a su vez, por manifestar un interés muy particular por temas relacionados con la guerra contra el Imperio Otomano. Como veterano de Lepanto y cautivo en Argel durante cinco años, tenía un conocimiento muy directo del conflicto que enfrentaba a la Cristiandad contra el Islam en el mar Mediterráneo. Se ha interpretado usualmente esta insistencia cervantina como un reflejo psicológico de los traumas generados por sus experiencias militares y por su largo cautiverio. No albergamos dudas sobre el hecho de que Cervantes ‘expiaba’ con la composición de estas obras turquescas o con su historia del cautivo, incluida en *El Quijote*, pero también debemos reconocer que él no era el único dramaturgo que ponía sobre las tablas estos temas. Las tramas sobre cristianos, turcos y moros protagonizaron muchas comedias y farsas durante estos años en el teatro español, como *El cerco de Túnez y ganada de la Goleta por el Emperador Carlos V*, y *Segunda parte del corsario Barbarroja*, y *huérfano desterrado*, de Luis Sánchez, etc. (Sener 2018). Ahora bien, a diferencia de todo este nutrido elenco, las obras de Cervantes tenían el valor añadido de haber sido escritas por un protagonista directo de aquel gran conflicto. La Corona no quiso servirse de él como espía en el norte de África, ni premiarle sus heroicos hechos con un oficio en América, pero con sus obras y personajes proporcionó a los espectadores de la época un detallado retrato de aquella guerra cultural, religiosa, económica y militar.⁵⁹ Por ello, sospechamos que las primeras piezas teatrales cervantinas, *Los Tratos*, *Los Baños*, *La Numancia* y *La batalla naval*, pudieron estar relacionadas en su composición con el deseo del secretario por adecuar la actividad dramática a los proyectos políticos de la Monarquía. En esta época Cervantes se prestó a ser uno de los auxiliares en los proyectos culturales del secretario (Gonzalo Sánchez-Molero 2005, 815). Como ya recordábamos en otro lugar:

Es durante los años siguientes cuando la crítica sitúa, con bastante consenso, la composición de las comedias históricas arriba citadas, en las que, no por casualidad, Cervantes dotó de una clara

⁵⁹ Ruiz Pérez 2006; Márquez Villanueva 2010; Garcés Arellano 2005; Baras Escolá 2017.

intención propagandística. En 1585 entregó, por ejemplo, *El trato de Constantinopla y muerte de Selim* al autor Juan de Porres. Sorprende que en Castilla, tras la firma de un acuerdo secreto de tregua con el sultán otomano, se desarrollara en los tablados teatrales este género 'turquesco', o, quizás, por eso mismo. (Gonzalo Sánchez-Molero 2010, 248-9)⁶⁰

Mas, ¿pudieron tener los deseos de Cervantes por obtener el mecenazgo de Vázquez una palpable influencia en la composición de estas obras? Cuando se contempla el abigarrado conjunto de personajes literarios islámicos (turcos, moros, renegados y moriscos) que nos ofrece en sus obras, así como las complejas tramas que desarrolla con ellos en las mismas, suele buscarse en las experiencias vitales cervantinas su origen, mas, ¿no deberíamos buscar también referencias no menos importantes en los horizontes de expectativas que tenían los espectadores y lectores de sus obras? Y en esta línea, si alguien en la Corte de Felipe II podía sentirse interesado por los temas que Cervantes abordaba en sus comedias turquescas era Mateo Vázquez, cuyo pasado como cautivo era bien conocido. Su madre había sido capturada en Córcega por piratas berberiscos y llevada a Argel, embarcada, donde había nacido su hijo Mateo en Argel hacia 1544. Rescatados madre e hijo poco después, fueron llevados a Sevilla, donde se hizo cargo de ambos un canónigo de la catedral, Mateo Vázquez. Ya en Sevilla, el joven tuvo problemas con sus orígenes, pero las sospechas se acentuaron en Madrid, sobre todo a partir de 1578, cuando, tras el asesinato de Juan Escobedo, Vázquez se empeñó en demostrar la responsabilidad de Antonio Pérez. Este, como era de esperar, trató de desacreditar a su rival por todos los medios, y los orígenes del corso le dieron un amplio margen para ello, propagando el bulo de que era hijo de moro o turco. Es conocido el exabrupto que la princesa de Éboli lanzó contra Vázquez ante el propio Felipe II, al referirse a la «desvergüenza de agora de ese perro moro que Vuestra Majestad tiene en su servicio». La frase es recogida por Pérez en sus *Relaciones* (Pérez 1986, 1: 115).

Se comprende que fuera entonces cuando Vázquez decidió despejar todas las dudas sobre su genealogía, reuniendo una gran cantidad de documentación para acreditar su nobleza y limpieza de sangre. El resultado final estableció una narración de los hechos un tanto inverosímil a ojos del lector actual, de tal manera que tanto el Marqués

⁶⁰ Como me escribe en un correo Felipe E. Ruán, sobre estas cuestiones, una óptica centrada en 'la política confesional' tiende a limitar excesivamente la cuestión sobre la relación de Cervantes con el teatro: «Pienso que otras fuerzas o influencias entrarían en juego, tales como los gustos y preferencias del público espectador, o simplemente del mercado. Me pregunto si Cervantes al preparar los *Tratos de Argel* no pensaría más bien en sintonizar con los gustos y demandas de mercado teatral». Algunas reflexiones sobre este tema, por Gilbert-Santamaria 2004.

de Cerralbo, como después Patricia Marín, han definido la genealogía de Mateo Vázquez como una «novela bizantina» (Aguilera y Liges 1953). Enrique González González (1997) ha llegado a calificarla como digna de las cervantinas *Novelas ejemplares*. Ahora bien, aunque todo parece indicar que Vázquez falsificó en parte sus orígenes familiares, lo cierto es que había cierta verosimilitud en sus peripecias personales. En una época en la que el Mediterráneo era una frontera cruenta, entre la Cristiandad y el Islam, las historias de cautivos estaban completamente interiorizadas por la sociedad española. El cautiverio de Mateo Vázquez y de su madre no era tan distintos de los sufridos por otros personajes no menos conocidos, como Miguel de Cervantes o Jerónimo Gracián. Es más, cuando se analizan las informaciones del secretario regio sobre su ascendencia, no puede dejar de advertirse el paralelismo existente con las que el propio Cervantes también tuvo que recabar, en 1569 sobre su limpieza de sangre, para acceder al oficio de Camarero del cardenal Acquaviva, y en 1578 y 1580 (como la famosa *Información de Argel*), informes compilados para dejar constancia de sus heroicas acciones como cautivo.

Cabe preguntarse, por tanto si cuando Cervantes ponía en escena obras como *La batalla naval*, sobre la victoria de Lepanto, o *Los Tratos de Argel* y otras piezas compuestas entre 1581 y 1590, de carácter histórico y turquesco en su mayor parte, desentonaba, por un lado, con el concepto de teatro moralizante y de propaganda política que desde la Corte se promocionaba, y, por otro lado, si el mismo Vázquez, al que halagaba con sus composiciones líricas impresas, apreciaba los argumentos de unas obras que dignificaban a los cautivos, como él, y resaltaban la batalla de Lepanto como un hito en el gobierno de su mentor, el cardenal Espinosa. No disponemos, sobre esto último, del texto de la cervantina *La batalla naval*,⁶¹ pero debe recordarse que la Santa Liga y la victoria de la armada turca se produjeron durante la etapa de gobierno de Espinosa. A este le dedicaría López de Hoyos su breve opúsculo latino en loa de la victoria.⁶² ¿Recordaría Cervantes sus antiguos vínculos con el Cardenal, situándole ya fuera como uno de los personajes de su obra, ya poniendo en la boca de otros versos tan elogiosos hacia aquel como los que había

⁶¹ En el inventario de una biblioteca, a fines del siglo XVI, sin fecha, ni datos sobre el dueño de los libros, aparece un volumen citado como «La batalla nabal». No creemos que se tratara de una copia manuscrita de la obra cervantina, sino de una relación de sucesos de la batalla de Lepanto, pero dejamos aquí el dato. En *Miscelánea de diversas cosas, sucesos y materias*, IVDJ, Ms. 26-I-10, fols. 171-172.

⁶² Se trata del *In commendationem et encomivm parti triumphifunditus profligata, fortiter superata, ac penitus extincta potentissima classe Turcarum, ab inuictissimo foederis Christianorum Imperatori Ioanne Austr. classis praefecto Max. R. C Philip. II. fratre, Carol. V. Imp. filio: necnon in foeliciss. partum SS. Annae Austr. Philip. (¿Madrid, 1572?)*. Un ejemplar se encuentra en la Biblioteca Zabálburu.

escrito en su *Elegía* a Isabel de Valois (1569)? No tenemos respuesta, al tratarse de una comedia cervantina perdida, pero sí sabemos del empeño que Mateo Vázquez tuvo por vincular su figura a la gran victoria naval de Lepanto.

Como secretario del cardenal Espinosa, él había participado en la organización de la Liga Santa y seguido con atención los pormenores de la campaña contra los turcos, que concluyó con la victoria de Juan de Austria. Y quiso hacérselo saber a todos aquellos que venían a negociar con él a su casa. Cuando en 1579 se hizo una traza para distribuir su aposento en nuevas cámaras y habitaciones, Vázquez esbozó cómo debía decorarse su escritorio, «con la vatalla naual sobre la chimenea y encima la tabla del Santo Padre si cupiere, porque yo le tenga a la vista enfrente de la mesa donde tengo de estar scriviendo». ⁶³ El retrato del pontífice citado era, lógicamente, uno de Pío V, el gran promotor de la Liga. En 1572 el cuadro de la batalla de Lepanto ya estaba pintado, pues en las cuentas del entallador Diego de Trueno, pagadas desde febrero de dicho año, figura la entrega de los marcos para los retratos del secretario y del cardenal Espinosa, y de otro marco «para vn lienço que benia en el pintado la tomada de las galeras del señor don Juan de Austria». ⁶⁴ En 1586, los lienzos que habían decorado su despacho fueron desplazados a otras estancias, como el de la «batalla naual», que pasó a decorar la «pieça de los libros». ⁶⁵ Quizás fuera un mejor lugar, porque en su biblioteca encontramos también varias obras que ejemplifican el interés de Vázquez por la batalla de Lepanto. Por ejemplo, cuando en 1583 regresó de Portugal, entre los libros que trajo aparece citado uno «De la victoria concedida del cielo al señor don Juan por Hieronimo Corte», ⁶⁶ e incluso en su volumen de curiosidades guardó un largo comentario sobre los símbolos y emblemas que figuraban al reverso de una medalla del papa Pío V, vinculada con la victoria de Lepanto. ⁶⁷

Sobre la influencia que Vázquez pudo ejercer sobre el teatro cervantino, queremos llamar la atención sobre otra obra de temática turquesca, la *Tragedia de la destrucción de Constantinopla*, que compuso hacia 1587 Gabriel Lobo Lasso de la Vega. Su autor la dedicó al

⁶³ IVDJ, envío 55, caja 71, tomo 2, fol. 89. Citado por Gonzalo Sánchez-Molero 2005, 839, nota 82, y 843.

⁶⁴ Cuentas del entallador Diego de Trueno, desde febrero de 1572, IVDJ, envío 55, caja 71, tomo 3, fol. 287.

⁶⁵ El cuadro de Lepanto sería sustituido en la pieza alta mayor, donde negociaba Vázquez, por «Seis lienços de la historia del diluio grandes con sus marcos dorados, los quales están colgados por su orden» (IVDJ, envío 71, caja 97, fols. 122v-123r).

⁶⁶ Jerónimo de Corte Real, *Felicissima victoria concedida del cielo al señor don Iuan d'Austria, en el golfo de Lepanto de la poderosa armada Othomana, en el año de nuestra saluacion de 1572*. Lisboa: Antonio Ribero, 1578, 4^o.

⁶⁷ BZ, Altamira, carpeta 154. GD. 1, doc. 83.

príncipe heredero, el futuro rey Felipe III, una dedicatoria que evidencia no solo sus vínculos con la Corte, sino que también pone de manifiesto el propósito pedagógico-político de la obra. Y en ambos aspectos, podemos seguir el hilo de Mateo Vázquez de Leca, cuya relación con Lobo era estrecha. No en vano, redactó un soneto para los preliminares de una de sus obras, la *Primera parte de Cortés valeroso* (Madrid: Pedro Madrigal, 1588).⁶⁸ No se prodigaba mucho el secretario real en estos menesteres, por lo que la inclusión de su soneto es un testimonio elocuente de la cercana relación existente entre ambos. Y si fue así, no sería extraño que Vázquez asistiera a las tertulias literarias frecuentadas por este poeta, junto con sus amigos Pedro de Padilla (en cuyo *Romancero* colaboró Cervantes por medio de un soneto laudatorio en 1583), Alonso Barros (que dedicara a Vázquez su *Philosofía cortesana moralizada*), Diego López de Castro y, naturalmente, Miguel de Cervantes, quien elogia a Lobo en su *Viaje al Parnaso*, mientras que aquel incluyó al autor alcalaíno entre los varones y hombres doctos.⁶⁹ No olvidemos tampoco el romance a Hernán Cortés, atribuido a Cervantes, y que pudo estar relacionado con la publicación del *Cortés valeroso* de Gabriel Lobo. Existen evidentes similitudes temáticas entre *La destrucción de Constantinopla* y otras obras de Cervantes. La obra de Lobo tiene como trama el cerco y la toma de esta ciudad en 1453, «cabeça del Imperio Oriental, en otro tiempo, y agora lo es del Imperio injusto del gran Turco, por pecados nuestros: y la llaman Estambor, que en lengua Turquesca vale gran ciudad» (Sener 2018, 52), pero esta temática turquesca no es la única semejanza estilística, también lo es la elección de un cerco a una ciudad como base del argumento, como Cervantes también escogiera para otras piezas suyas, como *La Numancia*, *La Conquista de Jerusalén* y *El gallardo español*. ¿Fue esta tertulia una de las 'fábricas' desde donde se surtía a la escena madrileña de comedias y tragedias? Quizá fuera en una de sus reuniones cuando Vázquez regaló a Lope de Vega dos de sus libros de Girolamo Muzio, *Il gentilhuomo* (1571) y *Avvertimenti Morali* (1572) (Roquain 2014).⁷⁰

Si en *La batalla naval* Cervantes pudo querer congraciarse una vez más con Mateo Vázquez, en *La destrucción de Constantinopla* de

⁶⁸ En Gabriel Lobo Lasso de Vega, *Primera parte de Cortés valeroso*, y *Mexicana*, Madrid, 1588, fol. *r.

⁶⁹ Sobre Gabriel Lobo y sus contactos literarios, véase Weiner 2005, 75. No presta este autor, sin embargo, gran atención a la relación del poeta con Mateo Vázquez. Es de interés la tesis doctoral de Franco Carcedo. Comenta que, en 1597, Jerónimo Lobo, hermano de Gabriel, tenía alguna obra de Cervantes en su biblioteca (Franco Carcedo 1994, 14). Por la fecha, es una presencia un tanto inusual, pues más allá de la *Galatea*, no había publicado libro alguno.

⁷⁰ O quizás fuera su sobrino del mismo nombre, y que heredó la mitad de los libros de su tío.

Gabriel Lobo también podemos percibir la influencia del secretario. Sobre esta tragedia, que narra una victoria turca, se han dado varias interpretaciones. Para Albert Mas, la obra fue compuesta con una intención moralizante, para advertir a los españoles que se habían dormido en los laureles tras su victoria en Lepanto. Esto es cierto. También se ha interpretado como una crítica a la política de Felipe II, que había relegado la guerra contra el turco frente a las campañas de los Países Bajos y de Inglaterra (Mas 1967, 1: 180-2). Esto es más improbable, si tenemos en cuenta que la obra estaba dedicada a su hijo y heredero, un niño de corta edad. Nosotros nos atrevemos a proponer otra interpretación más. Había alguien en la Corte a quien la caída de Constantinopla en 1453 interesaba sobremanera, alguien que era reconocido como descendiente de Constantino el Grande y de los últimos emperadores de Bizancio. Y sí, nos referimos a Mateo Vázquez de Leca. En su prurito nobiliario, descender de los Leca de la isla de Córcega no le pareció suficiente al secretario de Felipe II, también reunió pruebas de su parentesco con los emperadores de Constantinopla. Tal ascendencia era de difícil demostración histórica, pero Vázquez logró conseguir una declaración otorgada por cierto Nicolao Cernovechio Angelo, supuesto heredero del trono de Bizancio, atestiguando que los Leca descendían de los emperadores bizantinos, y concediendo, por tanto, a Vázquez el condado de Valona, o Bellona. Esta ascendencia constantiniana fue reflejada por el secretario en su emblema y en su escudo heráldico. Para su emblema usaba el lema constantiniano *In hoc signo vinces*, y en su escudo, donde se mostraba un águila imperial bizantina (dorada), el ángel que lo sostenía como un tenante, portaba, o una cruz, o el lábaro de Constantino en otra versión. Todos estos elementos simbólicos y heráldicos fueron profusamente utilizados por el secretario en los sellos de sus cartas, en varias sortijas y en los reposteros que decoraban su casa (Gonzalo Sánchez-Molero 2018). También se reprodujo esta heráldica en las portadas de los libros a él dedicados, como en el *Tratado de la vtilidad de la sangria en las Viruelas y otras enfermedades de los Muchachos* (Sevilla, 1583), así como la edición latina de la misma obra; en las *Comparaciones. O Similes para los Vicios y Virtudes* (Alcalá de Henares, 1586), de Juan Pérez de Moya; y en la *Filosofía cortesana moralizada* de Alonso de Barros (Madrid, 1587), obra en la que (como es sabido) Cervantes insertó uno de sus poemas en loa del autor.

Ahora bien, el teatro en España también estaba a punto de sufrir un duro golpe. Y Mateo Vázquez sería uno de los protagonistas de los cambios que se iban a producir en contra de las comedias. Como es sabido, entre 1586 y 1587 se enrareció notablemente el ambiente teatral, con una inusitada serie de prohibiciones y censuras, que llevarían incluso al cese de todas las representaciones al final del reinado de Felipe II. Se comprende que hacia 1591 Cervantes aban-

donara su prometedora carrera como escritor de comedias («Tuve otras cosas en qué ocuparme, y dejé la pluma y las comedias», escribe en el prólogo al lector de sus *Ocho comedias y entremeses* 1615). Años más tarde aludirá a estos sucesos de manera velada, recordando que el anterior monarca había prohibido que los actores interpretaran a reyes sobre los escenarios. El cambio de actitud del gobierno hacia el teatro se refleja de manera clara en la acción de la Junta de Reformatión. Desde 1574 no había tenido a los cómicos, a las farsas y a los corrales de comedias como una de sus preocupaciones principales. Si se había interesado por el teatro era únicamente por la prostitución que se desarrollaba alrededor, o incluso dentro, de los corrales de comedias. En un memorial de 1575, sobre la situación en Salamanca, se informaba que los estudiantes pasaban el tiempo con rameras, que disimulaban su oficio como criadas de mesones, o asistiendo a las representaciones de farsantes y comediantes.⁷¹ El problema no estaba tanto en los contenidos de las obras, ya que las medidas previas impulsadas por el cardenal Espinosa habían causado el efecto adecuado. Y si bien los moralistas siguieron atacando la actividad teatral, como fuente de todo tipo de inmoralidades, en la Corte esto no se percibía así, como hemos visto.

Todo cambió, de manera inesperada, hacia 1586. La situación política y económica se estaba deteriorando con rapidez en España, mientras que la interminable guerra de Flandes y el nuevo conflicto con Inglaterra habían hecho olvidar la exitosa anexión de Portugal en 1580-82. Algunos conspicuos moralistas encontraron una explicación: los problemas eran una consecuencia de los pecados públicos que se cometían, y que Dios castigaba de esta manera. El teatro no escapó a su escrutinio. Y un escándalo sucedido en Sevilla en 1586, les dio la oportunidad de ser escuchados. En la correspondencia del arzobispo de la ciudad con Mateo Vázquez se le informa del escándalo que habían provocado los públicos amores de Luis de Guzmán, hijo del marqués de la Algaba, con la marquesa de Tarifa. El rey había ordenado que el noble abandonara la ciudad. Su relación amorosa, no obstante, ya era la 'comidilla' de todas las conversaciones, pero fue su representación, en un entremés de las comedias celebradas en Sevilla, tras Semana Santa, lo que motivó una dura reacción. El confesor de Felipe II, fray Diego de Chaves, escribió airado al monarca en contra de las representaciones teatrales:

Llega el negocio a tanta libertad, o por mejor decir, desuerguença, que en vna farsa que se representó en vn dia de la Santa Paschua pasada de Resurreccion, entre otros entremeses sacaron los amo-

⁷¹ AGS, *Cámara de Castilla*, 529. Memorial anónimo de 1575. 449; citado por García Oro, Portela Silva 1998, 23.

res que don Luys de Guzman, hijo del marqués de Algaua, tenía en Sevilla de vna mujer y señora muy principal, que no les faltó más (según me certificaron a quien no se podría dexar de dar crédito) que señalar y dar la parte, y como se ha entendido que V. M. mandó que el dicho don Luys de Guzman no entrasse en Sevilla entretanto que V. M. ordenaua otra cosa, entiendese muy público (según me han certificado) que la causa fue por lo mal que el don Luys de Guzman puso los ojos en la Marquesa de Tarifa, queriendo dar a entender descompuestamente que la seruía.⁷²

Espantado por el caso, el rey exigió que se castigaran los hechos. Y en la famosa respuesta a su confesor, al margen de la carta citada, concluyó: «Y si fuesse de que se quitasen las comedias se haga luego, que yo creo que sabéis y el conde [de Barajas] lo sabe que nunca yo he estado bien con ellas ni con que se hagan, por más limosnas que den».⁷³ Lo cierto es que no había sido siempre así.⁷⁴ El destinatario de estas palabras no era solo Chaves, lo era también Mateo Vázquez, ya que la carta pasó por sus manos. El secretario, que sabía que su propia influencia en el gobierno de la Monarquía se estaba debilitando, no tardó en denunciar «el estar la Corte llena de gente» y aconsejó al rey la conveniencia de solicitar al Presidente del Consejo de Castilla, una estrecha cuenta de su labor al respecto. También tomó con rapidez la gestión de la situación, pues, no en vano, tanto la carta del confesor Chaves antes citada, como buena parte de la documentación que se ha conservado sobre la licitud de las comedias, proceden de su archivo personal. A lo largo de 1587 el arzobispo de Sevilla mantuvo al secretario informado sobre el destierro de «aquel cauallero», refiriéndose a Guzmán.⁷⁵ Mientras tanto, la Junta de reformación, que desde su creación en 1574 no se había preocupado en exceso por las comedias, convirtió este asunto en una prioridad. A la misma se llevó el problema de la presencia de mujeres sobre los escenarios. A juicio de los moralistas, las actrices provocaban, con sus atuendos, gestos y palabras, un ambiente poco edificante en los corrales de comedias. En consecuencia, el 6 de junio de 1586, por iniciativa de la Junta de Reformación, se ordenó que: «a todas las personas que tienen compañías de representaciones no traigan en ellas para representar ningun personaje muger ninguna, so pena de zin-

⁷² Fray Diego de Chavés a Felipe II (5 de mayo de 1586), IVDJ, envío 38, caja 50, carpeta 62-75, s/f.

⁷³ Fray Diego de Chavés a Felipe II (5 de mayo de 1586), IVDJ, envío 38, caja 50, carpeta 62-75, s/f.

⁷⁴ Como demostrara Sanz Ayán 1999.

⁷⁵ Cartas de Castro, arzobispo de Sevilla, a Mateo Vázquez (Sevilla, 13 de marzo de 1587), y (Sevilla, 11 de septiembre de 1587). Ambas en IVDJ, envío 92, caja 133, tomo 6, fols. 37 y 72.

co años de destierro del reyno y de cada 100.000 maravedis para la Camara de Su Majestad» (Davis, Varey 1997, 125).

La prohibición generó bastante polémica, pues la misma obligaba a que jóvenes actores se disfrazaran para representar papeles femeninos, lo que provocaba también escándalo y una merma de ingresos a las Cofradías que regentaban los teatros. Se comprende que en junio de 1587 el ayuntamiento Madrid elevara al Consejo de Castilla un acuerdo para que se permitiera a las mujeres casadas representar personajes en las comedias.⁷⁶ El tema fue tratado en Palacio durante los meses siguientes, participando Vázquez en las reuniones,⁷⁷ y cuando en noviembre de 1587 los hermanos Drusiano y Tristano Martinelli, que dirigían la compañía italiana de I Confidenti, presentaron al Consejo de Castilla licencia para representar en el corral del Príncipe de Madrid con las actrices que llevaban en su agrupación, se tomó la decisión de levantar la prohibición, limitándola a dos condiciones: que las actrices estuviesen casadas y fueran acompañadas por sus cónyuges, y que las dichas actrices siempre representasen en hábito de mujer. De inmediato los autores de comedias españoles solicitaron la misma licencia (Pérez Priego 1995, 240-2).

La presión sobre las comedias, sin embargo, no cesó (Suárez García 1999). En 1589 el padre Rivadeneyra lanzaba en su *Tratado de la Tribulación*, dedicado a Felipe II, una severa admonición contra que se permitiera el teatro, comercial, por los «gobernadores de la república». No solo el Consejo de Castilla y la Junta de Reformación estuvieron vigilantes, también lo hizo el Santo Oficio. En las fiestas del Corpus Christi en Madrid, celebradas en 1588 (coincidiendo con el envío de la Gran Armada contra Inglaterra), los inquisidores prohibieron un auto sacramental sobre San José, que Gaspar de Porras tenía previsto representar. Por este asunto, y por la rotura de un carro con un órgano musical, el autor de comedias solicitó una indemnización al concejo de la Villa.⁷⁸ ¿Entendieron los inquisidores que el auto sobre San José se correspondía con la *Josephina*, una tragedia incluida en los Índices de libros prohibidos desde 1559? También en Sevilla y en otras ciudades el Santo Oficio vigiló las representacio-

76 «Acordóse que don Pedro de Vozmediano y Nicolás Suárez y el procurador general, por escrito y de palabra, hagan instancia con Su Majestad para que dé licencia para que las mujeres de los representantes que fueren casadas y honestas representen un auto de mujeres y hagan las demás diligencias necesarias» (AVM, *Actas de la Villa de Madrid* [22 de junio de 1587]).

77 En su archivo personal se guardó un informe sobre representar mujeres en el teatro, fechad en El Escorial el 13 de noviembre de 1587 (IVDJ, envío 55, caja 73, carpeta 1, fol. 167). Hay más documentación en IVDJ, envío 58, caja 78.

78 El 4 de julio de 1588 Gaspar de Porras reclamó al ayuntamiento los daños y gastos imprevistos que había tenido durante las representaciones de autos para las fiestas del Santísimo Sacramento (AVM, *Actas de la Villa de Madrid* [4 de julio de 1588]).

nes y ejecutó prohibiciones similares. Era evidente que se había detectado cómo sobre los escenarios se estaban exponiendo quejas que ya no solo provenían de una crisis social, también de una crisis religiosa. No en vano, los conventos femeninos (habitualmente vigilados por su supuesta tendencia hacia la desviación doctrinal) se convirtieron en objeto de una severa vigilancia, prohibiéndose que en sus clausuras hubiera representaciones teatrales. Ya en 1581 el franciscano Juan de Pineda había arremetido contra que hubiera autos o farsas en los conventos. La Junta de Reformación tomó cartas en el asunto y encargó al confesor del rey, Chaves, que escribiera a los provinciales de las Órdenes religiosas para que se prohibiera el teatro dentro de los cenobios. Ya había dos conventos notados por incurrir en el abuso, como eran el monasterio de Santa Clara de Madrid y los conventos de monjas Bernardas.⁷⁹ En 1590 un nuevo escándalo sacudió a la Corte. Se descubrió que las monjas de la Concepción jerónima de Madrid habían celebrado una sortija, o justa, en la que habían participado disfrazadas como caballeros, tanto las monjas como las criadas de cierta doña Luisa de la Cerda, con el acompañamiento de música y de tambores. Según algunos testigos, las monjas se habían subido incluso unas sobre otras, para imitar a unos jinetes en aquella fingida sortija, pues este juego caballeresco consistía en ensartar a caballo unas sortijas con una lanza. Felipe II encomendó a Mateo Vázquez que investigara el suceso, habida cuenta además de que la orden de San Jerónimo gozaba de la especial protección de la Corona.⁸⁰ Fue uno de sus últimos servicios al monarca, pues el secretario falleció en mayo de 1591.

Ciertamente, podía considerarse que las monjas habían faltado al decoro requerido, al vestirse como hombres e imitar a unos justadores de sortija, pero unos años más tarde la emperatriz María de Austria pudo representar dentro de las Descalzas Reales la *Fábula de Dafne*, si bien es verdad que no se celebró en la clausura. Datada en torno a la década de 1590, la cronología de esta fiesta cortesana, fábula o comedia, se ha debatido largamente, pero creemos poder afirmar que la fecha exacta fue el 18 de febrero de 1597. Este día anotaba el embajador imperial Hans Khevenhüller, según el *Khurzer*

79 Por ejemplo, IVDJ, envió 90, caja 128, núm. 380. El confesor Chaves al General de los franciscanos, con la prohibición de que «ni agora, ni de aqui adelante, en ninguno de los conventos de monjas de la orden de U[uestra] P[aternal]d se representen los tales autos y comedias, no solamente dentro de los monasterios (que esto en ninguna manera se puede permitir) pero ni tampoco en el cuerpo de la Yglesia ni en otra parte de la casa».

80 Hay varias cartas del jerónimo fray Diego de Talavera a Mateo Vázquez sobre esta sortija en el convento de la Concepción. Disculpaba a las monjas y cargaba toda la responsabilidad en doña Luisa de la Cerca, quien solo estaba alojada en el convento, a la espera de que se efectuara su matrimonio con el Conde de Fuensalida. Cartas en: IVDJ, envió 44, caja 57, doc. 45; envió 45, caja 58, doc. 102; envió 51, caja 67, fol. 154. Las dos primeras enviadas por Talavera a Vázquez, y la tercera firmada por las propias monjas.

extrakt, o resumen de su diario diplomático que redactara su hijo: «El 18 el príncipe visitó a la Emperatriz junto con la infanta doña Isabel, su hermana, y S.M. los entretuvo con una bonita comedia de cámara, yo les acompañé, y después estuve casi diariamente con la Emperatriz» (Alvar Ezquerro 2015, 551). Fue el último y, sin duda, brillante ejemplo del teatro cortesano en este siglo. La noticia pocos meses después de la muerte de la duquesa de Saboya, Catalina Micaela de Austria, hija de Felipe II, sumió a la Corte en el luto, precipitándose la prohibición de todas las representaciones teatrales.⁸¹

En estos años finales del reinado, la derrota de la Gran Armada contra Inglaterra (1588) derivó en un estancamiento de la economía y del gobierno, paralizado por las enfermedades y la avanzada edad del monarca, empeoraron todavía más la situación social y política. Se comprende que la censura de contenidos políticos también llegara a los escenarios. La presión sobre los autores de comedias no era ya solo por cuestiones de moral pública, o de decoro religioso, sino también por el temor de que los escenarios se convirtieran en un espacio para la crítica política. Si los vicios de la nobleza (como los amoríos sevillanos de Luis de Guzmán) podían ser objeto de exhibición sobre las tablas, ¿qué impediría que otros personajes más elevados, incluso el propio rey, sufrieran el mismo trato? En 1591 la Junta de noche, el nuevo órgano en el que Felipe II había delegado gran parte de las tomas de decisiones, trató sobre el tema de la «corrección de las comedias», y los miembros de la Junta recordaron, a este respecto, «que estos días se ha tratado en algunas comedias cosas que offenden a la nascion francesa», ordenándose a los alcaldes de Casa y Corte que prendieran a los representantes y se averiguara quién había sido el autor. Incluso se puso sobre la mesa que se prohibieran las comedias del todo. Felipe II contestó a las propuestas de la Junta: «Assí se haga esto no embargante lo que ayer escriuiuo Ximenez Ortiz a don Juan [de Idiaquez]». ⁸² El licenciado Jiménez Ortiz era un miembro del Consejo de Castilla, quien actuaba como Juez protector de los teatros y hospitales, quizás desde 1584.⁸³ La referencia del monarca probablemente provenga del asun-

81 En enero de 1598, ante la nueva prohibición de las comedias, publicada el año anterior, el ayuntamiento de Madrid solicitó que se retirara la medida, por el daño que sufrían las limosnas a los pobres, recogidas por medio de los corrales de comedias que gestionaba los hospitales, y las propias fiestas religiosas pagadas por el municipio, sin autos sacramentales (AVM, *Libro de Acuerdos* [19 de enero de 1598])

82 Asuntos tratados por la Junta de Noche (El Pardo, 17 de mayo de 1591) (IVDJ, envío 43, doc. 172).

83 Armona y Murga 2007, 58-9 y 77. También, muchos años atrás, Jiménez Ortiz había sido el juez que había tramitado la información de Miguel de Cervantes. No está claro que realmente ejerciera como Juez protector de los teatros, ya que la denominación parece ser posterior, de principios del siglo XVII.

to que la Junta realmente trataba, que era un memorial presentado por los cofrades y diputados de la Pasión sobre la corrección de las comedias y la necesidad de que se examinaran para evitar excesos. Nos encontramos ante el antecedente de las primeras Ordenanzas del Teatro, aprobadas en 1608.

Cervantes fue un testigo muy directo, y amargo, de la situación económica y política de la Monarquía Hispánica, y no solo como comisario de abastos para la armada contra Inglaterra. Su creación literaria como dramaturgo se resintió, y sabemos que hacia 1591 abandonó temporalmente su producción teatral, el mismo año de la muerte de Mateo Vázquez. No creemos que hubiera relación alguna entre ambos sucesos, simplemente, al escritor dejó de interesarle dedicar su pluma a satisfacer la demanda de las compañías teatrales. Los gustos del público, las exigencias de los autores de comedias para satisfacer estas, y las censuras del Consejo de Castilla y del Santo Oficio, no eran de su agrado. Cuando retornó a ella, Lope de Vega ya se había hecho con la monarquía cómica. Solo al final de su vida, convertido en una celebridad literaria, de manera inesperada para todos, se decidió a publicar sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos* (1615), para demostrar que había una forma diferente de hacer teatro que la que Lope había impuesto. Es más, en varios de sus textos se percibe su interés por los fundamentos literarios del teatro, así como su preocupación por la deriva de las agrias polémicas desatadas sobre la licitud de las representaciones así como por el impacto de las sucesivas medidas censorias que la actividad teatral sufrió entre 1586 y 1598 (Close 2007). Ya su declaración notarial en favor de su amigo Tomás Gutiérrez (1593), es significativa acerca de su defensa de la actividad teatral como una de las artes (Cruz Casado 2006). Y recuerda, como de pasada, pero probablemente con intención, que Felipe II había prohibido que los actores representaran a reyes sobre los escenarios de los corrales de comedias. Una de las piezas teatrales cervantinas en las que se ha querido ver una mayor crítica al propio rey ha sido en su entremés *El celoso extremeño*, donde se pueda entender que el personaje de Felipe alude directamente al monarca español, siendo su joven esposa un trasunto de la reina Isabel de Valois. No en vano, este personaje se llamaba Isabel en versiones previas del entremés (Luttikhuisen 1993). Pero el texto cervantino más conocido sobre esta cuestión aparece en el *Quijote* (I, 48) cuando el cura Pero Pérez se queja de la inexistencia de una censura civil previa para el teatro: «Y todos estos inconvenientes cesarían, y aun otros más que no digo, con que hubiese en la Corte una persona inteligente y discreta que examinara todas las comedias antes que se representasen, etc.» Este deseo de Cervantes no tardaría en verse cumplido, gracias a las Ordenanzas del Teatro, publicadas en 1608.

La cita a Pero Pérez, el cura de *El Quijote*, resulta inevitable cuando se aborda el pensamiento cervantino acerca del teatro. En reali-

dad, lo es también para acercarnos a otras cuestiones, siempre relacionadas con la idea de literatura que tenía el escritor alcalaíno. Este personaje se ha vinculado con algunos curas de Esquivias, que con nombres muy semejantes ejercieron su sacerdocio en dicha localidad manchega a lo largo del siglo XVI. Sin embargo, cuanto más releemos los parlamentos del cura cervantino, más nos recuerda a Mateo Vázquez. Lanzamos este reto al lector, sea o no cervantista, recordándoles el episodio del *Quijote*, cuando el cura se encuentra con un ejemplar de *La Galatea* en la biblioteca de Alonso Quijano y pronuncia aquel famoso dictamen sobre su autor:

Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención: propone algo, y no concluye nada; es menester esperar la segunda parte que promete: quizá con la enmienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega. (I, 6)

¿Cómo es posible que el párroco de aquel lugar manchego, de cuyo nombre Cervantes no quiso acordarse, conociera al autor de *La Galatea* y supiera tanto de sus versos, como de sus desdichas? La pregunta no tiene respuesta. Por ello, no hurtemos más espacio al papel con el ocioso entretenimiento al que nos conduce esta pregunta. Estando en una ciudad como Venecia, su respuesta nos hurtaría tiempo para admirar su riqueza infinita, su gobierno prudente, su sitio inexpugnable, su abundancia mucha, sus contornos alegres, y finalmente, toda ella en sí. Ya habrá otra ocasión para tratar sobre esta cuestión.

Fuentes

- Madrid, Archivo de la Villa de Madrid (AVM), *Libros de Actas y de Acuerdos*.
 Madrid, Biblioteca Zabálburu (BZ), *Altamira*, carpetas 34 y 154.
 Madrid, Instituto de Valencia de don Juan (IVDJ), envíos 21, caja 32; 31, caja 43, carpetilla 59; 38; 39, caja 51; 43, 44, caja 57; 45, caja 58; 50; 51, caja 67; 53, caja 69, carpetilla 6; 55, caja 71, tomos 2 y 3; 55, caja 71, libro 2; 55, caja 73; 56, caja 75, carpetilla 6; 58, caja 78; 71, caja 97; 90, caja 128; 92, caja 133.
 Simancas, Archivo General de Simancas (AGS). *Casa y Sitios Reales*, legs. 41, 81; *Contaduría Mayor de Cuentas*, 1a época, legs. 1121 y 1123; *Cámara de Castilla*, lib. 529; *Estado*, leg. 1066.

Bibliografía

- Aguilera y Liges, M., marqués de Cerralbo (1953). «El secretario Mateo Vázquez y la genealogía». *Hidalguía*, 3, 621-8.
- Alcántara Mejía, J.R.; Ontiveros, A.; Gazes Gryj, D. (2014). *Dramaturgia y teatralidad del Siglo de Oro: la presencia jesuita*. México: Universidad Iberoamericana.
- Alvar Ezquerro, A. (1983). «Juan Pérez (*Petreius*) y el Teatro Humanístico». *Unidad y pluralidad en el Mundo Antiguo = Actas del VI Congreso Español de Estudios Clásicos* (Sevilla, 6-11 de abril de 1981). Vol. 2, *Comunicaciones*. Madrid: Gredos, 205-12.
- Alvar Ezquerro, A. (2004). *Cervantes. Genio y libertad*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy.
- Alvar Ezquerro, A. (2005). «López de Hoyos, el estudio de la Villa y Cervantes. Datos preliminares». Palacio Hernández, L. (ed.), *Actas del XV Coloquio Cervantino Internacional = Los tiempos de Don Quijote. Guanajuato en la Geografía del Quijote*. México: Universidad de Guanajuato, Fundación Cervantina de México, 241-55.
- Alvar Ezquerro, A. (2006). «López de Hoyos, corógrafo de Madrid». Lucía Megías, J.M. (ed.), *Imprenta, libros y lectura en la España del Quijote*. Madrid: Imprenta Artesanal del Ayuntamiento de Madrid, 19-45.
- Alvar Ezquerro, A. (2008). «Tres años y algo más de la vida de López de Hoyos, el “maestro” de Cervantes». Edelmayer, F.; Fuchs, M.; Heilingsetzer, G.; Rauscher, P. (coords), *Plus Ultra. Die Welt der Neuzeit. Festschrift für Alfred Kohler zum 65. Munster: Geburtstag*, 453-74.
- Alvar Ezquerro, A. (2014). *Un maestro en tiempos de Felipe II. Juan López de Hoyos y la enseñanza humanista en el siglo XVI*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- Alvar Ezquerro, A. (2015). *El embajador imperial Hans Khevenhüller (1538-1606) en España*. Madrid: Boletín Oficial de Estado.
- Alvar Ezquerro, A. (2016). «La (in)utilidad de los saberes de López de Hoyos». Mechthild, A.; Ulrike, B. (eds), *Saberes (In)útiles, el Enciclopedismo Literario Áureo entre Acumulación y Aplicación*. Frankfurt: Iberoamericana Editorial Vervuert, 317-30. <https://doi.org/10.31819/9783954878901-016>.
- Alvar Ezquerro, A.; Montcher, F. (2014). «Miguel de Cervantes and the Political Turn of History (c. 1570-1615)». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 34(2), 15-36.

- Armona y Murga, J.A. de (2007). *Memorias cronológicas sobre el origen de la representación de comedias en España (1785)*. Ed. de C. Davis, J.E. Varey. Suffolk: Tamesis. Fuentes para la Historia del Teatro en España 14.
- Arróniz, O. (1969). *La influencia italiana en el nacimiento de la Comedia Española*. Madrid: Gredos.
- Astrana Marín, L. (1948-58). *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra, con mil documentos hasta ahora inéditos y numerosas ilustraciones y grabados de época*. 7 vols. Madrid: Instituto editorial Reus.
- Baffi, M. (1981). «Un cómico dell'arte italiano en Spagna: Alberto Naselli, detto Ganassa». Ramos Ortega, F. (ed.), *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII: la influencia italiana*. Roma: Instituto Español de Cultura y Literatura de Roma, 435-44.
- Baras Escolá, A. (2017). «Dos “gallardos” teatrales: El “catalán” de Lope de Vega y el “español” de Cervantes». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 37(2), 89-113. <https://doi.org/10.1353/cer.2017.0020>.
- Barella, J. (1988). «Bibliografía: Academias literarias». *Edad de Oro*, 7, 189-95.
- Blasco Pascual, F.J. (2005). «Dedicatorias que aparecen al frente de las obras cervantinas». Conferencia inédita en *El mecenazgo literario de la Casa Ducal de Béjar* (Béjar, julio de 2005).
- Blasco Pascual, F.J. (2014). «La Epístola a Mateo Vázquez: la Corte en la mirada de un cautivo». Octavio Torija, J. (ed.), *Cervantes dramaturgo y poeta*. Guanajuato: Universidad De Guanajuato-Museo Iconográfico del Quijote, 369-95.
- Bonilla y San Martín, A. (1925). «El teatro escolar en el Renacimiento español y un fragmento inédito del toledano Juan Pérez». *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, vol. 3. 3 vols. Madrid: Hernando, 143-55.
- Borgognoni, E. (2017). «Confesionalismo, gobierno y privanza. El cardenal Diego de Espinosa (1565-1572)». *Chronica Nova*, 43, 169-86.
- Borrego Gutiérrez, E. (2016-17). «Del mito a la escena: una fábula de Dafne de finales del siglo XVI en las Descalzas Reales». *Analecta Malacitana*, 39, 321-34.
- Buchanam, M.A. (1938). «The Works of Cervantes and their Dates of Composition». *Transactions of the Royal Society of Canada*, 33, 23-39.
- Cámara Muñoz, A. (1986). «El poder de la imagen y la imagen del poder. La fiesta en el Madrid del Renacimiento». *Madrid en el Renacimiento*. Alcalá de Henares: Comunidad de Madrid, 61-93.
- Canavaggio, J. (1992). *Cervantes, en busca del perfil perdido*. Madrid: Espasa Calpe.
- Castillo Gómez, A. (2006). «Pasiones solitarias. Lectores y lecturas en las cárceles inquisitoriales del Siglo de Oro». *Península: Revista de Estudios Ibéricos*, 3, 139-50. <https://doi.org/10.31819/9783954878796-006>.
- Cervantes, M. de (1999). *La Galatea*. Ed. de F. López Estrada y M.T. López García-Berdoy. Madrid: Cátedra.
- Cervantes, M. de (2015). *Comedias y tragedias*. Ed. coord. L. Gómez Canseco. 2 vols. Madrid: RAE.
- Cervantes, M. de (2016). *Poesías*. Ed. de A.J. Sáez. Madrid: Cátedra.
- Cervantes, M. de (2019). *Información de Argel*. Ed. de A.J. Sáez García. Madrid: Cátedra.
- Close, A. (2007). *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- CODOIN (1870). *Documentos relativos a doña Ana de Mendoza y de la Cerda, princesa de Éboli, desde el año 1573 hasta su muerte ocurrida el 2 de febrero*

- de 1592. Madrid: Imprenta de la Viuda de Calero. Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España 56.
- Cruz, A.J. (1998). «Las Academias: literatura y poder en un espacio cortesano». *Edad de Oro*, 7, 49-57.
- Cruz Casado, A. (2006). «Algunas opiniones de Cervantes sobre el teatro en un documento notarial (1593)». Close, A.J. (ed. lit.); Fernández Vales, S.M. (col.) *Edad de oro cantabrigense = Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro* (Cambridge, 18-22 de julio de 2005). Madrid: Asociación Internacional del Siglo de Oro, 173-8. <https://doi.org/10.31819/9783964565587-020>.
- Davis, C.; Varey, J.E. (1997). *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574-1615. Estudio y documentos (Fuentes para la historia del teatro en España, XX)*. Madrid: Editorial Tamesis.
- Escobar Borrego, F.J. (2015). «Dos textos desconocidos de Jerónimo de Carranza a propósito del XI Conde de Niebla y Mateo Vázquez (con unas notas sobre Hernando de Vega)». Rico García, J.M.; Ruiz Pérez, P. (eds), *El Duque de Medina Sidonia: mecenazgo y renovación estética*. Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 119-42.
- Escobar Borrego, F.J. (2017). «Humanismo y espiritualidad en tiempos de Felipe II: posicionamiento profesional de Mal Lara, un cartapacio de Mateo Vázquez y Cervantes a los diecinueve años». *eHumanista*, 35, 16-78.
- Escudero López, J.A. (2001). «Notas sobre la carrera del inquisidor general Diego de Espinosa». *Revista de la Inquisición*, 10, 7-16.
- Ezquerro Revilla, I. (1998). «La reforma de las costumbres en tiempo de Felipe II: las 'Juntas de Reformación' (1574-1583)». Martínez Millán, J. (dir.), *Felipe II (1527-1598). Europa y la Monarquía Católica*, vol. 3. 4 vols. Madrid: Editorial Parteluz, 179-208.
- Falconieri, J.V. (1957). «Historia de la Commedia dell'arte en España». *Revista de Literatura*, XI-XII(3-37), 69-90.
- Ferrer Valls, T. (1991). *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*. London: Tamesis Books-Institució Valenciana d'Estudis I Investigació.
- Ferrer Valls, T. (1993). *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622): Estudio y documentos*. Valencia: UNED; Universidad de Sevilla; Universidad de Valencia.
- Ferrer Valls, T. (1994-95). «La comedia pastoril española en la segunda mitad del siglo XVI y la anónima Gran pastoral de Arcadia: una encrucijada de tradiciones escénicas». *Journal of Hispanic Research*, 3, 147-65.
- Ferrer Valls, T. (1999). «Bucolismo y teatralidad cortesana bajo el reinado de Felipe II». *Voz y Letra: revista de literatura*, 10(2), 3-18.
- Franco Carcedo, E. (1994). *La personalidad literaria de Gabriel Lobo Laso de la Vega (1555-1615), con la edición de los elogios y tragedias* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Gallardo, B.J. (1863). *Ensayo de una biblioteca española*. Madrid: Rivadeneyra.
- Garcés Arellano, M.A. (2005). *Cervantes en Argel. Historia de un cautivo*. Madrid: Gredos.
- García García, B.J. (1992-93). «La compañía de Ganassa en Madrid (1580-84): tres nuevos documentos». *Journal of Hispanic Research*, 1, 355-70.
- García García, B.J. (1997). «Alonso de Cisneros. Vida y arte de un comediante entre Lope de Rueda y Gaspar de Porres». *Edad de Oro*, 16, 171-88.
- García García, B.J. (2009). «Los teatros madrileños y la Cofradía de La Soledad». *Pygmalion: Revista de teatro general y comparado*, 0, 21-49.

- García Hernán, E. (2000). *La acción diplomática de Francisco de Borja al servicio del Pontificado. 1571-1572*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- García Oro, J.; Portela Silva, M.J. (1998). «Felipe II y las iglesias de Castilla a la hora de la Reforma Tridentina (Preguntas y respuestas sobre la vida religiosa castellana)». *Cuadernos de Historia Moderna*, 20, 9-32.
- García Prieto, E. (2018). *Una corte en femenino. Servicio áulico y carrera cortesana en tiempos de Felipe II*. Madrid: Marcial Pons Historia.
- García Soriano, J. (1945). *El teatro universitario y humanístico en España*. Toledo: Talleres tipográficos de R. Gómez.
- Gilbert-Santamaria, D. (2004). *Writers on the Market: Consuming Literature in Early Seventeenth-Century Spain*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- González de Amezúa y Mayo, A. (1949). *Isabel de Valois (1546-1568): estudio biográfico*. 3 vols. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores. Dirección General de Relaciones Culturales.
- González González, E. (1997). «Un espía en la universidad. Sancho Sánchez de Muñón, maestrescuela de México (1560-1600)». Menegus, M. (coord.), *Saber y poder en México. Siglos XVI al XX*. México D.F.: Centro de Estudios sobre la Universidad, UNAM, 105-69.
- González Gutiérrez, C. (1997). *El teatro escolar de los jesuitas (1555-1640) y Edición de la 'Tragedia de San Hermenegildo'. Introducción, edición y notas*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- Gonzalo Sánchez-Molero, J.L. (2005). «Mateo Vázquez de Leca, un secretario entre libros. 1. El escritorio». *Hispania: Revista española de historia*, 221, 813-46. <https://doi.org/10.3989/hispania.2005.v65.i221.124>.
- Gonzalo Sánchez-Molero, J.L. (2010). *La Epístola a Mateo Vázquez. Historia de una polémica literaria en torno a Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantino.
- Gonzalo Sánchez-Molero, J.L. (2014a). «Mateo Vázquez de Leca un secretario entre libros. 2. La biblioteca (1)». *Hispania Sacra*, 66, núm. extra 1, 35-65. <https://doi.org/10.3989/hs.2014.070>.
- Gonzalo Sánchez-Molero, J.L. (2014b). «Mateo Vázquez de Leca un secretario entre libros. 2. La biblioteca (y 2)». *Hispania Sacra*, 66, núm. extra 2, 279-321. <https://doi.org/10.3989/hs.2014.091>.
- Gonzalo Sánchez-Molero, J.L. (2018). «Mateo Vázquez de Leca: la construcción de una discutida identidad noble en la Corte de Felipe II». Barbosa Morujão, M. do Rosário; Salamanca López, M.J. (eds), *A investigação sobre Heráldica e Sigilografia na Península Ibérica: entre tradição e inovação*. Coimbra: CHSC – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 265-82.
- Guerrero Mayllo, A. (1993). *Familia y vida cotidiana de una elite de poder. Los grandes madrileños en tiempos de Felipe II*. Madrid: Siglo XXI.
- Hüsken, W. (1997). «Politics and Drama: The City of Bruges as Organizer of Drama Festivals». Knight, A.E. (ed.), *The Stage as Mirror. Civic Theatre in Late Medieval Europe*. Cambridge: D.S. Brewer, 165-87.
- Khevenhüller, H. (2001). *Diario de Hans Khevenhüller. Embajador imperial en la Corte de Felipe II*. Estudio introductorio de S. Veronelli. Transcripción y edición de F. Labrador Arroyo. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
- Lovett, A.W. (1977). *Philip II and Mateo Vázquez de Leca: The Government of Spain (1572-1592)*. Geneve: Librairie Droz.

- Lucía Megías, J.M. (2016). *La juventud de Miguel de Cervantes. Una vida en construcción (1547-1580). Retazos de una biografía en el Siglo de Oro. Parte I*. Madrid: EDAF.
- Lucía Megías, J.M. (2016). *La madurez de Miguel de Cervantes. Una vida en la Corte. Retazos de una biografía en el Siglo de Oro. Parte II*. Madrid: EDAF.
- Lucía Megías, J.M. (2018). *La Plenitud de Cervantes: una vida de Papel. Retazos de una biografía en el Siglo de Oro. Parte III*. Madrid: EDAF.
- Luttikhuisen, F. (1993). «Apuntes sobre el nombre de pila de “El celoso extremeño”». Casasayas, J.M. (ed.), *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 12-16 de noviembre de 1990). Barcelona: Anthropos; Ministerio de Asuntos Exteriores, 519-26.
- Mareel, S. (2006). «Urban Literary Propaganda on the Battle of Pavia. Cornelis Everaert's *Tspel van den Hooghen Wynt ende Zoeten Reyn*». *Queeste*, 13(2), 97-108.
- Marín Cepeda, P. (2015). *Cervantes y la corte de Felipe II. Escritores en el entorno de Ascanio Colonna (1560-1608)*. Madrid: Polifemo.
- Márquez Villanueva, F. (2010). *Moros, moriscos y turcos en Cervantes. Ensayos críticos*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Martínez Hernández, S. (2004). *El Marqués de Velada y la Corte en los reinados de Felipe II y Felipe III*. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- Martínez Millán, J. (1993). «Un curioso manuscrito: el libro de gobierno del Cardenal Diego de Espinosa (1512?-1572)». *Hispania: Revista española de Historia*, 183, 299-44.
- Martínez Millán, J. (1998a). «La nueva orientación política y religiosa de la Monarquía Hispánica (1560-1565)». Martínez Millán, J.; Carlos Morales, C.J. de (coords), *Felipe II (1527-1598). La configuración de la monarquía hispánica*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 81-98.
- Martínez Millán, José (1998b). «Espinosa y el proceso confesionalista». Martínez Millán, J.; Carlos Morales, C.J. de (coords), *Felipe II (1527-1598). La configuración de la monarquía hispánica*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 103-26.
- Martínez Millán, J. (1999). «En busca de la ortodoxia: el Inquisidor general Diego de Espinosa». Martínez Millán, J.; Bouza Álvarez, F.J. (ed.), *La corte de Felipe II*. Madrid: Alianza Editorial, 189-228.
- Martínez Quevedo, L.F. (2014). «El teatro escolar de los jesuitas: una revisión bibliográfica». *Florentia iliberritana: Revista de estudios de antigüedad clásica*, 25, 96-113.
- Mas, A. (1967). *Les turcs dans la littérature espagnole du Siècle d'Or*. 2 vols. Paris: Centre de Recherches Hispaniques, Institut d'Études Hispaniques.
- Menéndez Peláez, J. (1995). *Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Menéndez Peláez, J. (2004-05). «Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro: Repertorio de obras conservadas y de referencia». *Archivum*, 54-55, 421-563.
- Mignet, F.-A.-A. (1845). *Antonio Pérez y Felipe II*. Madrid: Imprenta de Don Agustín Espinosa y Compañía.
- Montero Reguera, J. (1998). «Hacia una revisión de las atribuciones teatrales cervantinas: *La soberana Virgen de Guadalupe, y sus milagros, y grandezas de España*». Bernat Vistarini, A.P. (coord.), *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Galdana, Menorca, 20-25 de octubre de 1997). Palma de Mallorca: Antonio Bernat Vistarini; Universidad de las Islas Baleares, 611-17.

- Montero Reguera, J. (2007). *Miguel de Cervantes: una literatura para el entretenimiento*. Barcelona: Editorial Montesinos, 45-50.
- Montoliú Camps, P. (1996). *Madrid, villa y corte: historia de una ciudad*. Madrid: Silex.
- Morel-Fatio, A. (1903). «Ate relegata et Minerva restituta, comédie de collège représentée à Alcalá de Henares en 1539 ou 1540». *Bulletin Hispanique*, 5, 9-24.
- Morros Mestres, B. (1998). *Las polémicas literarias en la España del siglo XVI: a propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Muñoz, A. (1877). *Viaje de Felipe Segundo a Inglaterra*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- Navarro Ledesma, F. (1905). *El ingenioso hidalgo Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid: Imp. Alemana.
- Ojeda Calvo, M.V. (1995). «Nuevas aportaciones al estudio de la *Commedia dell'Arte* en España: el zibaldone de Stefanello Bottarga». *Criticón*, 63, 119-38.
- Ojeda Calvo, M.V. (1998). «Barbara Flaminia: una actriz italiana en España». Castilla Pérez, Roberto; Martínez Berbel, J.A., *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica = Actas del II coloquio del Aula-Biblioteca 'Mira de Amescua', celebrado en Granada-Úbeda del 7 al 9 marzo de 1997 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*. Granada: Universidad de Granada, 375-94.
- Ojeda Calvo, M.V. (2000). *Stefanelo Botarga y Zan Ganassa: escenarios y «zibaldone» de cómicos italianos en la España del Cinquecento* [tesis doctoral]. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Orella y Unzué, J.L. (1975). «El Cardenal Diego de Espinosa consejero de Felipe II, el monasterio de Iranzu y la peste de Pamplona en 1566». *Príncipe de Viana*, 140-141, 565-610.
- Pérez, A. (1986). *Relaciones y Cartas*. Introducción, notas y edición de A. Alvar Ezquerro. 2 vols. Madrid: Turner.
- Pérez de Tudela Gabaldón, A. (2013). «Las relaciones artísticas de Antonio Perrenot con la ciudad de Nápoles previas a su virreinato en su correspondencia conservada en el Palacio Real de Madrid». Denunzio, A.E.; Di Mauro, L.; Muto, G.; Schütze, S.; Zezza, A. (a cura di), *Dimore signorili a Napoli Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo = Convegno Internazionale di Studi* (Napoli, Palazzo Zevallos Stigliano Palazzo Reale, 20-22 ottobre 2011). Napoli: Arte'm, 323-40.
- Pérez Priego, M.Á. (1991). «El Códice de autos viejos y el representante Alonso de Cisneros». *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, vol. 3. 3 vols. Madrid: Castalia, 289-98.
- Pérez Priego, M.Á. (1995). «El representante Alonso de Cisneros y la evolución del teatro en el último tercio del siglo XVI». Cannavagio, J. (ed.), *La Comedia: Seminario Hispano-Francés Organizado por la Casa De Velázquez* (Madrid, (Diciembre de 1991-junio de 1992). Madrid: Casa de Velázquez, 227-43.
- Portús Pérez, J. (1993). *La antigua procesión del Corpus Christi en Madrid*. Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, Centro de Estudios y Actividades Culturales.
- Rey Hazas, A. (1998). «Cervantes, la Corte y la política de Felipe II: vida y literatura». Martínez Millán, J. (dir.), *Felipe II (1598-1998), Europa dividida, la monarquía católica de Felipe II* (Universidad Autónoma de Madrid, 20-23 abril 1998), vol. 4. 4 vols. Madrid: Parteluz, 437-62.

- Rey Hazas, A. (2005). *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*. Madrid: Eneida.
- Riba García, C. (1959). *Correspondencia privada de Felipe II con su secretario Mateo Vazquez (1567-1591)*. Madrid: CSIC; Instituto Jerónimo Zurita.
- Río Barredo, M.J. del (1997). *Fiestas públicas en Madrid (1561-1808)* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Río Barredo, M.J. del (1999). «Juan López de Hoyos y la crónica de las ceremonias reales de Madrid, 1568-1570». *Edad de Oro*, 18, 158-9.
- Rodríguez Marín, F.J. (1905). *Cervantes estudió en Sevilla (1564-1565)*. Sevilla: Imprenta de Francisco de P. Díaz.
- Rodríguez Salgado, M.J. (2003). «“Una perfecta princesa”. Casa y vida de la reina Isabel de Valois (1559-1568). Primera parte». *Cuadernos de Historia Moderna*, Anejo II, 39-96.
- Roldán Pérez, A. (1991). «Polémica sobre la licitud del teatro: actitud del Santo Oficio y su manipulación». *Revista de la Inquisición*, 1, 63-103.
- Roquin, A. (2014). *Más allá del exlibris. Lope de Vega y Mateo Vázquez de Leca. Historia de un libro inédito*. Paris: Michel Houdiard Éditeur.
- Ruán, F.E. (2016). «Literary History, Censorship, and *Lazarillo de Tormes castigado* (1573)». *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, 17(4), 269-87. <https://doi.org/10.1080/14682737.2016.1200852>.
- Ruiz Pérez, P. (2006). *La distinción cervantina. Poética e historia*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Sánchez Arjona, J. (1887). *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Establecimiento tipográfico de A. Alonso.
- Sánchez, J. (1961). *Academias literarias del Siglo de Oro Español*. Madrid: Gredos.
- Sanz Ayán, C. (1999). «Felipe II y los orígenes del teatro barroco». *Cuadernos de Historia Moderna*, 23, 47-78.
- Sanz Ayán, C. (2002). «Representar en Palacio: Teatro y fiesta teatral en la Corte de los Austrias». *Reales Sitios. Revista de Patrimonio Nacional*, 153, 28-43.
- Sanz Ayán, C. (2003). «Ecos de Comedia: Influencias del Teatro español en el Sacro Imperio y los Países Bajos en tiempos de los Austrias». Díez Borque, J.M. (dir.), *Teatro y Fiestas del siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*. Madrid: SEACEX, 94-106.
- Sanz Ayán, C.; García García, B.J. (1995). «El oficio de representar en España y la influencia de la comedia dell'arte (1567-1587)». *Cuadernos de Historia Moderna*, 16, 475-500.
- Sanz Ayán, C.; García García, B.J. (2000). *Teatros y comediantes en el Madrid de Felipe II*. Madrid: Editorial Complutense.
- Sener, M.S. (2018). *El tema turco en el teatro español de los siglos XVI-XVII* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Shergold, N.D. (1956). «Ganassa and the Commedia dell'arte in Sixteenth-Century Spain». *Modern Language Review*, 51, 359-68.
- Stagg, G.L. (1953). «The Date and Form of *Los Tratos de Argel*». *Bulletin of Hispanic Studies*, 30, 181-92.
- Suárez García, J.L. (1999). «La licitud del teatro en el reinado de Felipe II: textos y pretextos». Pedraza Jiménez, F.B; González Cañal, F., *El teatro en tiempos de Felipe II*. Almagro: UCLM-Festival de Almagro, 219-51.
- Tarifa Castilla, M.J. (2011). «La biblioteca del genovés Juan Luis de Musante (1587), maestro mayor de obras reales de Felipe II». *Anuario del*

- Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 23, 31-46. <https://revistas.uam.es/anuario/article/view/2309>.
- Teijeiro Fuentes, M.Á. (2013). «Cervantes y los mecenas: denle una segunda oportunidad y escribirá *El Quijote*». *Anales Cervantinos*, 45, 9-44.
- Torre Corominas, E. (2008). *Literatura y facciones cortesanas en la España del siglo XVI. Estudio y edición del Inventario de Antonio de Villegas*. Madrid: Polifemo.
- Torre Corominas, E. (2009). «La corte literaria de doña Juana de Austria (1554-1559)». Martínez Millán, J.; Marçal Lourenço, M.P. (coords), *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX)*, vol. 2. 2 vols. Madrid: Polifemo, 919-72.
- Torres Lanzas, P. (1905). «Información de Miguel de Cervantes, de lo que ha servido a S.M. y de lo que ha hecho estando captivo en Argel». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 3a serie, 5, 345-97.
- Vaquero Serrano, C.; Vargas Díaz-Toledo, A. (2020). «Exequias y túmulo del príncipe Don Carlos en Orihuela (1568): la estela de Garcilaso». *Lemir*, 24, 81-146.
- Varey, J. E; Shergold, N.D. (1958). «Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid: contratos de arriendo, 1587-1615». *Bulletin Hispanique*, 60(1), 73-95.
- Velázquez Soriano, I.; Gómez López, C.; Espigares Pinilla, A.; Jiménez Garnica, A. (2007). *La relación de la entrada triunfal de Ana de Austria en Madrid de Juan López de Hoyos. Estudios, edición crítica y notas*. Madrid: Archivo Epigráfico de Hispania, Universidad Complutense de Madrid.
- Vélez Sainz, J. (2016). «Un teatro «castigado»: las ediciones censuradas de la Comedia Aquilana de Bartolomé de Torres Naharro». *Criticón*, 126, 79-96.
- Vitse, M. (2005). «El teatro religioso del Quinientos su (i)licitud y sus censuras». *Criticón*, 94-95, 69-105.
- Waite, G.K. (2000). *Reformers on Stage: Popular Drama and Religious Propaganda in the Low Countries of Charles V, 1515-1556*. Toronto: University of Toronto Press.
- Weiner, J. (2005). *Cuatro ensayos sobre Gabriel Lobo Lasso de Vega (1555-1615)*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.