

## Aproximación a Francisco de Avellaneda, dramaturgo olvidado del siglo XVII

Emily Fausciana

Francisco de Avellaneda es uno de los muchos dramaturgos menores del Barroco tardío, ya casi totalmente olvidados por la crítica. Floreció en la segunda mitad del siglo XVII, un periodo, éste, no comparable con los años Veinte y Treinta del mismo siglo, por lo menos con respecto a calidad y profundidad de la producción dramática. Sea como fuere, es una época que merece ser estudiada justamente porque en ella se manifiestan, de manera evidente, la herencia y la lección de los grandes maestros, el influjo de los temas y la sugestión de los modelos dramáticos de las décadas áureas.

Delinear un perfil biográfico completo y exhaustivo de este autor parece imposible, por lo menos de momento: en torno a él disponemos de noticias muy escasas, a pesar de que, como ya subrayaba Cotarelo, son «tantas las referencias que en autores del tiempo hay al famoso autor dramático D. Francisco de Avellaneda»<sup>1</sup>.

Nació hacia 1623, como sugeriría una declaración que prestó en 1657. El 9 de marzo de este año fue presentado como testigo por los arrendadores de los corrales con motivo de un pleito que tuvieron con el Ayuntamiento de Madrid<sup>2</sup>; en aquella ocasión

---

<sup>1</sup> E. Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del siglo XVIII*, Madrid, Bailly-Bailliére, 1911, tomo I, p. civ.

<sup>2</sup> Se trataba de un pleito sobre los descuentos del alquiler por el Santo Jubileo, época durante la cual cesaron las representaciones (del 5 de noviembre al 8 de diciembre de 1656).

Avellaneda afirmó tener 34 años «poco más o menos», ser «caballero del marqués de Salinas» y que vivía «en la calle del Prado en casas de don Pedro de Porras y Toledo»<sup>3</sup>.

En 1669, el colector Bernardo Sierra le dedicó la *Parte treinta y uno de comedias escogidas*, en cuya portada se le define como canónigo de la catedral de Osma y censor de comedias para su Majestad, y en la dedicatoria, escrita por el mismo colector, se da noticia de que Avellaneda pertenecía a una ilustre familia de Álava. Todas las fuentes reseñan este dato sobre su origen; sin embargo, en su reciente tesis doctoral, Gema Cienfuegos Antelo sugiere que probablemente Bernardo Sierra se equivocó, pues existen tres tratados sobre la genealogía de la Casa de Avellaneda en los que se le atribuye el tronco y origen de los señores de Vizcaya. En efecto, en uno de estos tratados, hay una descripción del escudo de armas de los Avellaneda que coincide con la reproducción que se encuentra en la portada de la *Parte treinta y uno de las Escogidas*<sup>4</sup>.

Aún muy joven debió de trasladarse a Madrid, donde gozaba ya de cierto renombre como poeta cuando contribuyó con un soneto a las *Exequias Reales* para los soldados caídos en la batalla de Lérida, que se publicaron en 1644. Otra composición suya se incluyó en la *Corona sepulcral* de 1653 en homenaje a Martín Suárez de Alarcón, primogénito del marqués de Trocifal. Ese mismo año, compuso varios romances para las fiestas de la congregación de los Esclavos del Sacramento del convento de la Magdalena, publicados en Madrid en 1657 por José Martínez Grimaldo, secretario de la propia congregación.

Además de estos poemas de tema religioso o de carácter circunstancial, Avellaneda participó en diferentes academias literarias a lo largo de su vida; como subraya Cienfuegos Antelo, estas participaciones dan cuenta de «la fama y la consideración que

---

<sup>3</sup> N.D. Shergold – J.E. Varey, *Teatros y comedias en Madrid: 1651-1665*, London, Tamesis Books, 1973, p. 107.

<sup>4</sup> G. Cienfuegos Antelo, *El teatro breve de Francisco de Avellaneda*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006, p. 14.

Avellaneda tenía como poeta en su tiempo»<sup>5</sup>. En 1660 actuó como fiscal en el certamen poético que se celebró en Madrid con motivo del traslado de la imagen de la Soledad a una nueva capilla en el convento de la Victoria. El vejamen que Avellaneda escribió a los poetas concursantes fue publicado, junto con la relación de los festejos, cuatro años más tarde por Tomás de Oña, uno de los secretarios, en un volumen misceláneo, *Fénix de los ingenios*. En 1665 participó en otro certamen organizado en Valencia para las celebraciones en honor de la Inmaculada Concepción.

Fue ordenado sacerdote aproximadamente entre 1658 y 1660 y entró a formar parte del cabildo catedralicio a partir de 1669 (recordemos que en esta fecha se le identifica como canónigo de la catedral de Osma en la *Parte treinta y uno*), aunque en la aprobación de 1670 a la primera parte de *Comedias* de Juan Bautista Diamante se nombra sólo «*Electo* canónigo de la Santa Iglesia de Osma»<sup>6</sup>.

A 1661 se remonta su primera censura teatral conocida, la del *Conde de Sex* de Antonio Coello, que reprueba «con todo cuidado por ser caso de Inglaterra»<sup>7</sup>; en todo caso, Avellaneda desempeñará el cargo de censor hasta finales de su vida. La mayoría de las censuras firmadas por nuestro autor corresponde a obras de Calderón, con quien mantuvo relaciones profesionales y personales, y se concentran entre 1662 y 1673. Las últimas noticias de su actividad como censor son una licencia para representar *El mejor amigo, el muerto* – escrita en colaboración por Calderón, Belmonte y Rojas Zorrilla – y sendas aprobaciones a la impresión de la primera y segunda parte de *El sitio de Viena* de Pedro de Arce, las dos fechadas en 1684. En el encabezamiento de esta censura, Avellaneda es presentado por primera vez como «cronista general de los reinos de Castilla y León», aunque no sabemos ni cuándo le otorgaron el cargo, ni si llegó a ejercerlo.

Respecto a la fecha de su fallecimiento, vuelvo a remitir al tra-

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>6</sup> *Comedias de Don Juan Bautista Diamante...*, Madrid, por Andrés García de la Iglesia, a costa de Juan Martín Merinero, 1670, f. 3v de los preliminares.

<sup>7</sup> BNE, Ms. 16.630, f. 52v.

bajo de Cienfuegos Antelo, pues la investigadora afirma haber encontrado el nombre de Francisco de Avellaneda en el libro de difuntos de la parroquia de San Martín, donde fue enterrado el 5 de septiembre de 1684<sup>8</sup>.

En cuanto a la producción dramática de Avellaneda, la crítica moderna se ha centrado generalmente en su faceta de ingenio del teatro breve<sup>9</sup>; la Barrera lo citaba ya como «uno de los más fecundos y donosos autores de entremeses que florecieron en su época»<sup>10</sup>, y según Cotarelo «Avellaneda es un entremesista tan moderno que si no viéramos impresas en libros antiguos sus obras, creeríamos pertenecían a autores de cien años después»<sup>11</sup>. En efecto, los encargos de Palacio y las sucesivas representaciones y reimpressiones de sus obras son indicio de que el Avellaneda entremesista debió de ser muy estimado ya en sus días.

En cambio, sigue siendo muy limitado el interés suscitado por sus comedias. Prueba de ello es que no existen estudios críticos, ni ediciones modernas de piezas suyas –si exceptuamos la de *Cuántas veo tantas quiero*, incluida en un volumen de la BAE<sup>12</sup>– sin contar que algunas siguen inéditas. El corpus de Avellaneda sólo consta de nueve comedias, aunque, como señala Cienfuegos Antelo<sup>13</sup>, en los versos finales de una epístola de 1676 dirigida a otro eclesiástico solicita la licencia para representar una pieza de la que, sin

<sup>8</sup> *El teatro breve*, cit., p. 13.

<sup>9</sup> A este respecto sigue siendo una fuente de información valiosa la *Colección de entremeses* de Cotarelo, así como la *Bibliografía descriptiva del teatro breve español (siglos XV-XX)* de M.L. Lobato y A. de la Granja (Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 1999). En todo caso, la ya citada tesis doctoral de Cienfuegos Antelo es, hasta la fecha, el único trabajo que analiza detenidamente la producción teatral breve de Avellaneda e incluye también la edición de numerosas piezas.

<sup>10</sup> C. A. de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, Madrid, Rivadeneyra, 1860, p. 19.

<sup>11</sup> *Colección de entremeses*, cit., p. cvi.

<sup>12</sup> R. de Mesonero Romanos (ed.), *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, Madrid, Rivadeneyra, 1858, tomo I (BAE, 47), pp. 443-461.

<sup>13</sup> *El teatro breve*, cit., p. 18-19. En los versos 137-138 de la carta se lee: «De *El áspid anda en las flores* / tengo una comedia escrita».

embargo, no tenemos noticia. Como fechas límites de su producción podrían fijarse 1655, cuando participó en la colaborada *Vida y muerte de san Cayetano*, su primera comedia conocida, y 1675, año en que se coloca la representación del *Templo de Palas*, compuesta en ocasión del cumpleaños de la reina madre.

Avellaneda fue un dramaturgo especializado en la escritura de consuno: a parte de colaboraciones ocasionales con Moreto y Diamante, trabajó principalmente con Juan de Matos Fragoso y Sebastián Rodríguez de Villaviciosa.

Fruto de la colaboración con este último es la pieza de Avellaneda que probablemente tuvo mayor éxito en los corrales de la época. Se trata de una típica comedia de capa y espada, *Cuantas veo tantas quiero*, que apareció por primera vez en la *Parte veinte y cinco de comedias escogidas* (1666) y se volvió a imprimir en dos ediciones sueltas en Madrid (1747) y Valencia (1776).

El protagonista es don Pedro, un impenitente galán que goza enamorando y abandonando a cualquier dama, suscitando así el asombro de su amigo don Juan, amante fiel de su prometida Elena. La joven envía una carta a don Pedro en la que, con el seudónimo de “dama sin galán”, le cita para satisfacer su curiosidad de conocer a su correspondiente masculino, este “galán sin dama”. Don Pedro llega a la cita con el gracioso Coletto, pero la mujer que se presenta como doña Elena es en realidad Inés, su criada. Se trata de un engaño urdido por Elena que, haciendo el papel de la criada Inés, quiere descubrir, a través del galán, si don Juan la quiere realmente, sin poner en peligro su honor. Don Pedro luce su arte seductorio y en poco tiempo logra conquistar a Inés y a Ángela, una prima de Elena, mientras que su intentona con la fingida criada fracasa. El encuentro se interrumpe a la llegada de don Juan y don Carlos, hermano de Elena, quienes, sospechando algo, inician la búsqueda de los posibles intrusos, mientras don Pedro y Coletto consiguen huir gracias a la ayuda de las damas.

Este mismo esquema de peripecias se va a reproducir en las dos jornadas siguientes, pues el enredo se desarrolla en torno a las intrigas que prepara Elena para poner a prueba la veracidad del amor de don Pedro. Los papeles, así, se trastocan: si en principio

era el galán que engañaba a las damas, ahora es la dama que se burla del galán.

Con este intento Elena organiza un encuentro casual entre don Pedro y tres damas tapadas que, con gran asombro del galán, tienen todas la misma voz de su amada Inés-Elena la cual, en efecto, permanece escondida y habla en lugar de las tres mujeres. Muy confundido, el burlado supera la prueba jurando fidelidad a su Inés-Elena que, en cambio, lo sigue rechazando; el motivo principal del interés de la dama en este galán es que parece amarla a pesar de que, para él, sea sólo una criada.

Con un último engaño Elena se convence definitivamente de la buena fe de don Pedro. Fingiéndose una noble dama obligada a un infeliz matrimonio, propone al galán casarse con ella, haciendo alarde de su riqueza, pero don Pedro rechaza la oferta: el donjuan está redimido. En este momento llegan don Juan y don Carlos; el duelo para vengar la afrenta, que otras veces don Pedro y Coletto han conseguido evitar huyendo a escondidas, parece ya inevitable, cuando Elena revela su verdadera identidad y confiesa su amor para don Pedro. Como es de rigor en una comedia de enredo, en la que no caben graves cuestiones de honor, todo se resuelve con un final feliz: don Pedro y Elena se casarán con la aprobación de su hermano y el deshonorado don Juan se contenta con una nueva prometida, Ángela.

En otra comedia de éxito, *Sólo el piadoso es mi hijo*, Avellaneda comparte la autoría con Villaviciosa y Matos Frago; se publicó en la *Parte veinte y cinco* de las *Escogidas* en 1666 y, después, en diferentes sueltas en Madrid (1747), Barcelona (1772), Valencia (1781), Salamanca y Sevilla.

Es una comedia palatina que se desarrolla en Milán durante una epidemia de peste. Alberto de Este, señor de Ferrara y hermano del duque de la ciudad, es abandonado por sus ingratos hijos Laurencio y Astolfo porque ha caído enfermo; el noble don Enrique de Vera, recién llegado de España, socorre al viejo a pesar del peligro de contagio y lo lleva a una ermita, dejándolo con su criado Ratón mientras va en busca de comida. Sin embargo, unos bandidos al mando de Laurencio –que, con la nueva identidad de

Leoncio, se propone conquistar Milán e impedir que Astolfo se case con la hija del duque, Margarita— saquea la ermita y rapta a Alberto, mientras Ratón, dormido, no se da cuenta de nada.

Mientras tanto Margarita convoca el Senado para leer el testamento de su difunto padre. Por voluntad del duque, será la suerte que elegirá al nuevo señor de Milán: se abrirán las puertas de la ciudad y el primero en pasarlas será llevado a palacio, donde, tratado como si fuera el duque, se examinarán su índole y su capacidad para gobernar. Por casualidad, los primeros en entrar son justamente Ratón y don Enrique quien, desde el primer momento, se revela un digno futuro duque al pronunciar un brillante discurso sobre las características de un buen príncipe: éste debe ser «liberal con todos», tener «un discurso de proporcionado medio»<sup>14</sup> y, sobre todo, ser discreto. Demuestra enseguida que, en efecto, posee estas cualidades, pues ayuda a un pobre carbonero cuyo ganado ha sido diezmado por la peste y, además, da prueba de que sería un perfecto esposo para Margarita, al enamorarse de ella aunque se le presente como una simple criada. Finalmente, concede la gracia a Leoncio-Laurencio, detenido con la acusación de saqueo de la ciudad, a cambio de una promesa de eterna lealdad y amistad.

Mientras tanto, Astolfo trama contra don Enrique y, con una falsa carta en la que el noble español declara su intención de entregar Milán al rey de Castilla, logra que sea acusado de traición y detenido. Afortunadamente, don Enrique y Ratón consiguen salir de prisión gracias a la ayuda del carbonero, que los libera como prueba de su gratitud. Los dos deciden marcharse hacia Ferrara, pero en el camino se encuentran con un castillo donde los Fiescos de Ferrara tienen aprisionado a Alberto. Empujado por su noble índole, don Enrique salva otra vez al viejo que le revela su identidad y le convence de que vuelva a Milán para poderlo recompensar como merece.

---

<sup>14</sup> *Sólo el piadoso es mi hijo*, en *Parte veinte y cuatro de comedias escogidas*, Madrid, por Mateo Fernández de Espinosa Arteaga, a costa de Juan de San Vicente, 1666, f. 225r.

La ciudad está sitiada por Astolfo y Laurencio. Margarita, para aplacar el ataque, pide a los nobles milaneses que elijan a uno de los dos como nuevo señor; en cambio, ellos quieren que sea el amado hermano del duque el que tome esta decisión. Justo en este momento aparece Alberto que, una vez explicado lo que don Enrique había hecho por él, concede el título al joven piadoso, único digno sucesor por su nobleza de ánimo, impartiendo así una dura lección a quienes, como sus hijos, tratan de obtener el poder con la fuerza y el engaño.

La mayor parte de la producción de Avellaneda pertenece al género de la comedia de santos, o hagiográfica; colaborada con Matos Fragoso es *El divino calabrés, San Francisco de Paula*<sup>15</sup>, una pieza basada en la figura del santo fundador de la Orden Mendicante de los Mínimos, canonizado en 1519. Fue publicada en el volumen *Fénix de los ingenios* en 1664 y en diferentes sueltas en Valladolid, Salamanca y Burgos.

El rey de Francia sufre de gota y puesto que ninguno de sus médicos ha podido encontrar una cura, ordena llevar a la corte a un ermitaño calabrés, cuya fama ha llegado hasta Francia. Francisco de Paula se encuentra ya a finales de su vida, pero acepta abandonar la tranquilidad de su refugio y se dispone a afrontar las insidias de la corte con la ayuda de Dios. Sin embargo, Lucidoro, un consejero del rey que es en realidad la personificación de Satanás, trama contra el viejo ermitaño y provoca una tempestad con el intento de hacer naufragar el barco en el que viaja Francisco. Invocando la intervención divina, el futuro santo consigue atracar y emprende el camino hacia la corte, después de haber realizado nuevos prodigiosos milagros. En cuanto llega a destino, sana al rey quien, lleno de gratitud, le ruega que se quede a su lado y que le ayude a gobernar de manera justa y digna de Dios.

Paralelamente se desarrollan las vicisitudes de doña Blanca y

---

<sup>15</sup> Eugenio Maggi, en su tesis doctoral (defendida en Pavía en 2006), *San Francesco di Paola nel teatro barocco spagnolo*, se ha ocupado de la figura de este santo analizando y editando tres comedias sobre San Francisco de Paula; una de estas piezas es *El divino calabrés*.

de su amado, el duque Astolfo de Bullón. La dama ha sido prometida por voluntad del rey al duque de Memoransi y por lo tanto los dos enamorados deciden huir juntos de noche. Sin embargo, Memoransi sabotea sus planes con un engaño y rapta a Blanca gracias a la ayuda de Lucidoro, que espera así fomentar desórdenes en el reino. Dándose cuenta de lo ocurrido, Astolfo llega al castillo donde su amada está prisionera y, viendo que el duque insidia el honor de Blanca, lo desafía declarándole guerra.

Mientras tanto Lucidoro, en el intento de restablecer su control sobre el rey, urde una conjura contra Francisco: lleva al rey a su celda y le hace creer que las palabras de encendido amor por Cristo, que el ermitaño pronuncia en un momento de éxtasis, van dirigidas a una mujer. Acusado de traición, Francisco da prueba de su inocencia y revela la verdadera identidad del malvado consejero. Ya vencido, Satanás desciende al infierno entre llamas y truenos, mientras el rey, como recompensa, accede a que el hermitaño intervenga en el conflicto entre Astolfo y Memoransi.

Las tropas de los duques se encuentran ya en el campo de batalla, cuando llega Francisco que, con pocas palabras, consigue apaciguar a los dos adversarios; Memoransi renuncia a Blanca, quien podrá casarse con Astolfo y, por fin, el viejo hermitaño asciende al cielo acompañado por un coro de ángeles.

De tono similar es *Vida y muerte de San Cayetano*, escrita en colaboración con otros cinco dramaturgos (Diamante, Villaviciosa, Matos Fragoso, Ambrosio de Arce y Moreto) y que se estrenó con mucho éxito el 3 de noviembre de 1655. De la comedia existen sólo dos ediciones: una incluida en la *Parte treinta y ocho* de las *Escogidas* (1672) y otra en la colección *Jardín ameno* (1704).

La comedia repasa los momentos más importantes de la vida del santo italiano Gaetano de Thiene: el encargo como secretario pontificio, su adhesión a la congregación del Amor Divino, el sacerdocio y la fundación de la Orden de los Clérigos Regulares Teatinos, cuya regla exige voto de pobreza y fe absoluta en la Providencia como única fuente de sustento para sus miembros, hasta el punto de rechazar cualquier tipo de ayuda terrenal. En efecto, a lo largo de la comedia, se escenifican varios milagros que

dan prueba de cómo Dios siempre socorre y provee a las necesidades de sus hijos fieles.

En su camino hacia la santidad, Cayetano tiene que enfrentarse con Guillermo, un hereje luterano. El noble Flaminio, después de haber concertado la boda entre el joven y su hija Laura, pierde todos sus bienes, así que Guillermo, interesado sólo en el beneficio económico, se niega ahora a casarse. Desesperado, Flaminio acude a Cayetano para que le ayude en esta difícil situación; él acepta intervenir no sólo para resolver el caso del pobre padre, sino también para tratar de conducir a Cristo al alma perdida de Guillermo.

Los intentos de redención que obra el santo se convierten así en verdaderos debates teológicos. Por un lado, el ferviente catolicismo de Cayetano, defensor de la omnipotencia divina: «Dios es la causa primera / de todo cuanto ha criado, / no anima criatura alguna / que no tenga de su mano / ya tasados los alientos que ha de vivir»<sup>16</sup>; por el otro, la obstinación heterodoxa de Guillermo, que niega la existencia de la Providencia: «cada cual de su trabajo / viene a hacer la providencia / que ha menester [...] que si el hombre no se aplica / [...] nunca el sustento le envía / Dios»<sup>17</sup>.

Para redimir al hereje será necesario el sacrificio extremo de Cayetano quien, en una intensa escena mística, ofrece su corazón a una aparición del Niño Jesús, a cambio de la salvación de Guillermo. Después de haber asistido a un milagro, todas las convicciones del joven vacilan y, por fin arrepentido, admite su error y accede a casarse con Laura; Cayetano puede ahora dejar serenamente su vida terrenal con la promesa de que seguirá protegiendo a sus cofrades desde el reino de Dios.

Al mismo género pertenece *El capuchino escocés*, pieza escrita íntegramente por Avellaneda y de la que se conocen sólo dos testimonios manuscritos conservados en la Biblioteca Nacional de

<sup>16</sup> *Vida y muerte de San Cayetano*, en *Parte treinta y ocho de comedias escogidas*, Madrid, por Lucas Antonio de Bedmar, a costa de Manuel Meléndez, 1672, p. 321.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 322.

Madrid<sup>18</sup>. Se trata de una comedia hagiográfica algo atípica, puesto que no se basa en un santo realmente canonizado, sino en un hombre común cuya vida, sin embargo, transcurre en olor de santidad y tiene algunos rasgos comunes a los que tradicionalmente se le atribuyen a la figura de San Alejo<sup>19</sup>.

El protagonista es don Juan, hijo del Conde de Forbes, el sucesor al trono de Escocia. El joven descubre por casualidad que su madre, la princesa Margarita, que él había tenido siempre por muerta, vive desterrada en una torre. Su malvado esposo la tiene aprisionada a causa de su fe católica y la ha privado de su hijo para poder criar a éste según los preceptos de la religión calvinista.

Don Juan consigue entrar en la celda de la princesa y en un fugaz encuentro, gracias a las palabras de su madre, reconoce el error en que ha vivido hasta ahora y acepta con fervor la nueva fe. Esa misma noche se celebran las bodas entre don Juan y la bella Félix, pero, en cuanto acaban los festejos, el joven decide abandonar a su esposa para seguir el camino que le indica Dios. Así, tres años después, le vemos en Amberes trabajando como mozo en una cárcel y pidiendo limosna por las calles para ayudar a los necesitados; deja, por fin, la vida secular y entra en la orden de los capuchinos con el nombre de fray Ángel.

Mientras tanto, el Conde ha llegado a Amberes en busca de don Juan, culpable, en su opinión, de haberle deshonrado con su conducta. Trata con todos los medios posibles de persuadir a su hijo para que abandone el hábito, pero la fe de fray Ángel no vacila. El fraile decide marcharse a Münster para socorrer a los enfermos de una epidemia de peste; le acompañan Margarita y Fénix, ya convertida al catolicismo, que han huido de Escocia deseosas de seguir su ejemplo virtuoso. Durante el camino caen presos en una emboscada organizada por el Conde, pero cuando la situación parece desesperada, un ángel baja del cielo y pone a salvo a los devotos.

---

<sup>18</sup> BNE, Ms. 16909 y 14888.

<sup>19</sup> A esta pieza dediqué mi tesina de licenciatura (leída en la Universidad de Milán en mayo de 2007), en la que propuse la edición crítica del texto y un estudio detallado de la comedia.

En Münster, fray Ángel, si bien enfermo, y sus seguidores se desvelan para asistir a los contagiados. Poco antes de morir, recibe una visión del Niño Jesús que accede a su petición de que cese la epidemia de peste en Flandes. Fray Ángel exhala su último aliento y, como es de rigor, asciende al cielo llevado por dos ángeles: un honor, éste, reservado solo a un verdadero hombre de Dios, alguien que merece incluso el apelativo de “segundo san Alejo”.

Finalmente Avellaneda escribió dos comedias que ofrecen buena muestra de la alta estimación de que debió de gozar en la Corte y entre sus contemporáneos: *La corte en el Valle* y *El templo de Palas*.

La primera se estrenó en Valladolid en 1660 ante el rey Felipe IV de regreso de un viaje a Irún, donde había llevado a su hija María Teresa de Austria para casarla con Luis XIV de Francia. La boda se estableció en el Tratado de los Pirineos, firmado en 1659 por las monarquías española y francesa para poner fin al conflicto iniciado en 1635 durante la Guerra de los Treinta Años.

El contexto histórico es fundamental para comprender esta comedia, pues se trata de una puesta en escena de los acaecimientos que dieron lugar a la representación. En efecto, asistimos a las celebraciones en honor del mayoral Fileno quien, acompañado por su fiel vasallo Lisardo, acaba de volver al valle entre sus pastores con la feliz noticia de que se ha conseguido «la quieta unión de los campos» con Liseno, «a quien más que por la paz, / la razón del parentesco / obligó a que yo le diese /a [...] mi amada hija»<sup>20</sup>. Es evidente la referencia a la boda entre la hija de Felipe IV, Fileno en las tablas, y Luis XIV, aquí Liseno; en cambio, Lisardo es el valido del rey, y sobrino del conde-duque de Olivares, Luis Méndez de Haro, que firmó la Paz de los Pirineos.

La acción dramática es prácticamente nula: la Alegría, la Prosperidad y la Paz, por fin libre del marcial cautiverio, dan inicio a los festejos y las tres jornadas transcurren entre bailes, música, batidas de caza y burlescos certámenes poéticos para celebrar

---

<sup>20</sup> *La Corte en el Valle*, en *Parte veinte y dos de comedias escogidas*, Madrid, por Andrés García de la Iglesia, a costa de Juan Martín Merinero, 1665, f. 125v.

la breve estancia de Fileno en el valle. Con el mismo intento fue concebida la comedia: homenajear y entretener a Felipe IV durante su permanencia en Valladolid. La pieza fue escrita en colaboración con Matos Fragoso y Villaviciosa y se publicó algunos años después de su representación en la *Parte veinte y dos de comedias escogidas* (1665); existe otra edición suelta sin pie de imprenta.

*El Templo de Palas* es una fiesta teatral completa compuesta por una zarzuela mitológica (*El Templo de Palas*), una loa (*La flor del sol*), un entremés burlesco (*El triunfo del velloncino*) y una mojiganga (*El mundi novi*). Fue escrita íntegramente por Avellaneda y se representó en la Corte el 26 de julio de 1675 con motivo de la celebración del santo de la reina madre Mariana de Austria, publicándose en Nápoles ese mismo año.

Como bien señala Urzáiz Tortajada, en un interesante artículo sobre esta pieza, «en las representaciones palaciegas, el dramaturgo de turno escribía pensando en los reyes como destinatarios de la obra, y [...] el público cortesano presente debía de estar atento por igual a las evoluciones de los actores que a las reacciones de los monarcas»<sup>21</sup>. En este sentido deben entenderse las alusiones y referencias déicticas y nominales a los reyes que se repiten a lo largo de la obra.

Además no hay que olvidar que, tratándose de una fiesta cortesana, juegan un papel fundamental la escenografía y, sobre todo, la música y el canto; es, pues, un tipo de teatro que cobra vida plenamente sólo en el momento de su representación. A este respecto, es muy interesante la aprobación a la comedia escrita por Calderón, una autoridad en el género y gran especialista en montajes palaciegos de obras mitológicas. En dicha aprobación, el dramaturgo se lamenta de que su mala salud le haya impedido asistir a la representación y que, por lo tanto, debe contentarse con leer el borrador «para restaurar en parte la pérdida del todo, [...] aun-

---

<sup>21</sup> H. Urzáiz Tortajada, «Burlas y fiesta teatral en tiempos de Carlos II: *El Templo de Palas*, de Francisco de Avellaneda», en J. Huerta Calvo – E. Peral Vega – J. Ponce Cárdenas, *Tiempos de burlas: en torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Madrid, Verbum, 2001, p. 205.

que es verdad que el papel no puede dar de sí lo vivo de la representación, lo adornado de los trajes, lo sonoro de la música, ni lo aparatoso del teatro»<sup>22</sup>.

El asunto de *El Templo de Palas* es la guerra entre los hijos de Edipo, Teocles y Polinices, enfrentados por el reinado de Atenas. Los hermanos habrían tenido que gobernar alternativamente cada año, pero Teocles se niega a respetar el acuerdo. A esta lucha política se añade un conflicto amoroso, ya que Teocles está enamorado de Elice, la prometida de Polinices, y para impedir que su hermano se case con ella la tiene aprisionada. Júpiter castiga semejante desorden provocando una sequía que destruye las cosechas atenienses; para paliar esta situación Edipo recibe el encargo de levantar un gran templo consagrado a Palas. El conflicto se agudiza y los hermanos acaban por acuchillarse en un duelo, mientras Edipo, sintiéndose culpable de lo ocurrido, se suicida tirándose en las llamas que arden en el nuevo templo. Sin embargo, como dictan las convenciones, la comedia tiene un desenlace feliz: las divinidades salvan a padre e hijos y Polinices cede la corona a Teocles quien, a cambio, renuncia a Elice, permitiendo así que se case con su hermano.

Urzáiz Tortajada, en el citado artículo, subraya que al tono convencional y serio de la obra se contraponen las intervenciones cómicas y los repetidos apartes jocosos del gracioso que, casi siempre, tienden a demistificar las actuaciones de los nobles protagonistas.

La zarzuela va precedida por la loa *La flor del sol*, quizá la menos lograda de las piezas, llena de alabanzas grandilocuentes a los reyes, sobre cuyos nombres se hacen también algunos juegos de palabras. Entre las dos jornadas se sitúa el entremés burlesco *El triunfo del velloncino*, en que se parodia la leyenda de Jasón y los Argonautas, continuando así con el tratamiento jocosos de la mitología presente en la zarzuela. Por último, la fiesta se cierra con la mojiganga *El mundi novi*, que se presenta con la estructura de un desfile de figuras; sale, en primer lugar, un grupo de matachines

---

<sup>22</sup> *El templo de Palas*, Nápoles, por Geronimo Fasulo, f. 3r (sin numerar) de los preliminares.

con Manuela Escamilla quien lleva un *mundi novi*, «especie de caja maravillosa en la que desfilaban marionetas, imágenes en movimiento, caleidoscopios, etcétera, y que eran utilizadas también en ferias y fiestas de pueblos»<sup>23</sup>. Siguen, entre otros, unos enanos jorobados insultándose entre ellos, dos actrices disfrazadas de pavos imitando sus sonidos en una danza grotesca y los típicos “niños de la rollona”.

Al corpus de Avellaneda habría que añadir otras dos piezas inéditas de las que, sin embargo, no he podido ocuparme hasta el momento. Una es *Vida, muerte y colocación de San Isidro*, una comedia hagiográfica escrita en colaboración con cinco dramaturgos (Lanini, Gil Enríquez, Villegas, Diamante y Matos Fragoso), cuyo manuscrito autógrafo se conserva en la biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona<sup>24</sup>. La otra es *Volverse el rayo en laurel*, una pieza de tema religioso, escrita íntegramente por Avellaneda, de la que existen dos testimonios, ambos en la Biblioteca Nacional de Madrid<sup>25</sup>.

Quedan aquí apuntados los rasgos fundamentales de la producción de Francisco de Avellaneda, que, como se ha señalado, se caracteriza por el predominio de la temática religiosa y por la tendencia a escribir en colaboración. Se ha evidenciado también que, a pesar del olvido en que ha caído modernamente, nuestro autor fue una personalidad destacada y un dramaturgo estimado en su época. Se ha intentado, pues, proponer un primer acercamiento a la obra teatral de un autor casi desconocido, esperando que pueda constituir un punto de arranque para el desarrollo de futuros estudios<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> *Burla y fiesta teatral*, cit., p. 218.

<sup>24</sup> BIT, Vitr.A.Est.5(4). Remito a R. Alviti, *I manoscritti autografi delle commedie del “Siglo de Oro” scritte in collaborazione*. *Catalogo e studio*, Firenze, Alinea, 2006, pp. 145-152, para más detalles sobre el manuscrito. Subrayo, por mi parte, que la autoría de Avellaneda aparece en dos de las tres comedias colaboradas por seis ingenios que se conocen.

<sup>25</sup> BNE, Ms. 17052 y 15138. Cienfuegos Antelo trata detenidamente de los problemas que la comedia tuvo con la censura; véase *El teatro breve de Avellaneda*, pp. 32-35.

<sup>26</sup> En la actualidad, estoy preparando un repertorio bibliográfico de las comedias de Avellaneda.

### Riferimenti bibliografici

ALVITI, Roberta, *I manoscritti autografi delle commedie del "Siglo de Oro" scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, Firenze, Alinea, 2006.

CIENFUEGOS ANTELO, Gema, *El teatro breve de Francisco de Avellaneda*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006.

BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, Madrid, Rivadeneyra, 1860.

COTARELO Y MORI, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del siglo XVIII*, Madrid, Bailly-Bailliére, 1911.

SHERGOLD, Norman David – John Earl VAREY, *Teatros y comedias en Madrid: 1651-1665*, London, Tamesis Books, 1973.

URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, «Burlas y fiesta teatral en tiempos de Carlos II: *El Templo de Palas*, de Francisco de Avellaneda», en Javier Huerta Calvo - Emilio Peral Vega - Jesús Ponce Cárdenas, *Tiempos de burlas: en torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Madrid, Verbum, 2001, pp. 199-221.