

CUANDO UN CÓMICO ESCRIBE COMEDIAS: LAS DOS PASIONES DE ANTONIO FAJARDO Y ACEVEDO

Algún día habrá que hacer una conferencia sobre las aptitudes y actitudes que debe tener un lector, un buen lector, en el momento de enfrentarse a un texto teatral, en este caso barroco. Algún día habrá que meditar sobre las aportaciones que un lector debe ir proyectando “en” y “con” su mente conforme avanza por el, a veces, intrincado camino de los versos de una comedia de nuestro Siglo de Oro. Decía el inolvidable José Hierro que para leer bien un texto poético “había que leerlo poéticamente”. Desde luego, sin esa predisposición y esa capacidad de “leer poéticamente” mal podemos percibir toda la hondura creativa de Juan Ramón Jiménez; la fastuosidad sinfónica del poema “Alturas de Machu Pichu” del *Canto General* de Neruda (“Águila sideral, viña de bruma./ Bastión perdido, cimitarra ciega. /Cinturón estrellado, pan solemne...”/); la metafísica amargura enamorada de Quevedo (“Serán ceniza, mas tendrán sentido;/polvo serán, mas polvo enamorado;”/); o la aparente y falsa frialdad del impresionante “Salvación de la primavera” del *Cántico* de Jorge Guillén (“¡Eres! Y tan desnuda,/ tan continua, tan simple /que el mundo vuelve a ser /fábula irresistible.”).

Pero, al igual que un texto poético hay que leerlo poéticamente, un texto teatral hay que leerlo teatralmente, dramáticamente. Si no sentimos la garganta seca cuando leemos a Laurencia insultando, indignada, a los hombres del pueblo, mal podemos apreciar la rabia, la ira, el dolor rugiente de una mujer ofendida y humillada hasta lo más profundo de su ser. Si no nos bulle el alma, entrecortándonos la respiración, cuando leemos la nota que recibe Inés de don Alonso, no podemos gozar jamás de la más hermosa carta de amor que se ha dicho nunca sobre un escenario: “Señor mío, después que os partisteis no he vivido, que sois tan cruel que aún no me dejáis vida cuando os vais... Todo lo que dejaste ordenado se hizo; sólo no se hizo que viviese yo sin vos, porque no lo dejasteis ordenado... Daos prisa a venir para que sepáis cómo quedo cuando os partís y cómo estoy cuando volvéis... Dicen que viene el Rey a Medina y dicen verdad, pues habéis de venir vos, que sois rey mío...”

Es decir, ante estos casos tan distintos el lector, el lector de teatro tiene que poner de su parte, tiene que aportar a la lectura la indignación de Laurencia o la capacidad amatoria de Inés. Si el lector no sabe, si no puede, si no tiene esa capacidad de recrear sentimientos provocados por el texto, el lector se quedará tristemente a la mitad de la comprensión que ese texto teatral podría provocarle.

Como espectadores de ese “retablo de las maravillas” deberemos tener una inicial virginidad y una predisposición receptiva global para después aportar todo lo que nuestra estimulada sensibilidad pueda ir creando a partir de la lectura de los versos. No es, pues, una lectura distante ni pasiva, sino una lectura muy distinta en la que el lector se sumerge en el texto dejándose empapar de todos los significados que de él surjan, y recreando activamente cuanto allí va sucediendo.

Y hasta ahora hemos hablado sólo de sentimientos, pero también hay que referir otras sensaciones. El lector tiene que “ver” la fealdad repulsiva de Celestina; tiene que “oler” el caliginoso habitáculo de Segismundo; tiene que “oír” el clamor de la plaza ante los lances de don Alonso; o tiene que “palpar” las sedas, los encajes y las plumas de don Diego. Y eso tiene que lograrlo con un esfuerzo imprescindible a la hora de una lectura comprensiva, “teatral”.

Porque el teatro, el teatro barroco, pero también el teatro de siempre, es una gran fiesta de los sentidos, que el lector, como no está en una representación, tiene que engendrar. Por tanto, debe ir imaginando una torre, una habitación, el fragor de una batalla, el color de un vestido, la voz de un personaje (¿o un actor?), los movimientos de un gracioso o el rostro de una actriz (¿o un personaje?). El lector, cuando está leyendo, va mentalmente haciendo una puesta en escena virtual que progresa conforme avanza el texto y que conforma eligiendo espacios, creando rostros, proponiendo escenografías, inventándose recursos, diseñando vestidos y solucionando las mil dificultades que siempre suponen una representación. Es decir, hace lo mismo, debe hacer lo mismo que un director de escena, sólo que sin actores a quien orientar y sin espacio que ocupar. Si decimos que fugaz es una representación porque no pervive en el tiempo y jamás se repite, el grado máximo de fugacidad es la lectura, que muere aun antes de nacer porque no se materializa.

Todo este proceso creativo lo hace el lector guiado por el dramaturgo, que le va llevando de la mano hacia mundos imaginarios sólo y exclusivamente con la palabra, con la palabra escrita. Por el contrario, el autor, el director del Siglo de Oro llevaba a los espectadores del corral a

mundos imaginarios, sí, pero con cartón, con telas, con voces, con escaleras, con maderos, etc., porque materializaba lo que el pobre lector sólo era capaz de imaginar.

El dramaturgo escribe pensando siempre en una hipotética puesta en escena; escribe con la obsesión de que aquella obra se diga en un escenario; que sus personajes se encarnen en unos actores, y que todos los elementos tomen vida ante unos espectadores. Por eso irá sugiriendo continuamente cómo quiere que se haga esa puesta en escena; irá expresando sin descanso su voluntad de montar la obra de un modo o de otro. Y todo eso lo hará a veces explícitamente

“Salen doña Ángela como en su casa, Jacinta, criada, y doña Catalina, con manto y una criada”
(*El Salomón de Mallorca*, acot. V. 1)

“Vanse las criadas”
(id., acot. V. 32)

o a veces implícitamente

“Jacinta, pon el estrado”
(id. V. 19)

“¿Qué haces,
señor? ¡Él se ha vuelto loco,
pues tira piedras!”
(id., vv. 358-360).

Aquí nacen, pues, las acotaciones, que tanto han preocupado a Alfredo Hermenegildo, como guías para un futuro director de escena, y también, decimos nosotros, para un posible lector. Para un posible lector que quiera leer “teatralmente” un texto “teatral”.¹

Y esto es lo que he pretendido hacer con Antonio Fajardo y Acevedo, dramaturgo casi desconocido del seiscientos. Me he acercado a él con el ánimo de detectar qué sugerencias o qué exigencias manifiesta de cara a un posible montaje de sus obras, y de ahí he sacado unas cuantas conclusiones sobre qué concepto tenía él del teatro, qué grado de espectacularidad pretendía y ansiaba en sus obras, qué posibilidades y qué atractivos ofrecía tanto a un autor de compañía, que pretendiera ganar

¹ Sí, ya sabemos que para Valle las acotaciones eran otra cosa.

algunos ducados a su costa, como a un espectador, que, a buen seguro, le sonaba menos su nombre que si la obra hubiera sido de Lope, Calderón o Tirso, y que, desde luego, acudiría al corral con más reticencias y con menos entusiasmo que si el que firmara la obra fuera uno de aquellos.

Como digo, es Antonio Fajardo y Acevedo un dramaturgo poco conocido y menos considerado en nuestros días. Ya en la *Genealogía*² se da noticia de él aludiendo, sobre todo, a su doble dedicación de actor y dramaturgo y a su posterior vocación ermitaña. La Barrera opina que “acaso existieran dos autores de este nombre”³ no haciendo ninguna valoración sobre sus comedias. Juan Hurtado y Ángel González Palencia ni siquiera lo mencionan en su *Historia de la Literatura*.⁴ Con estas escasas noticias Narciso Díaz de Escovar,⁵ aunque invirtiendo el orden de sus apellidos, lo propone como nacido en Portugal sin razonamiento alguno, y a continuación ofrece lo ya sabido. Y las historias del teatro más recientes siguen silenciando a nuestro autor hasta el punto de ni siquiera mencionarlo en esa nómina triste y discutible de “autores menores”. Las aportaciones más sólidas y fiables, y, sin duda, las primeras bases definitivas sobre este comediógrafo, las hace Diego Símini, que documenta importantes datos biográficos y realiza la primera edición moderna y aceptable de sus obras.⁶ Siguiendo a Símini podemos conjeturar que Fajardo y Acevedo nació antes de 1632⁷ en un lugar que desconocemos, y que murió antes de 1700, residiendo en la casa madrileña del Duque de Alba. Aún con importantes lagunas documentales, sabemos que era un hombre culto y erudito, y muy aficionado al mundo de la farándula, llegando a ser profesional de ella, ya que nos consta que en 1657 es apuntador en la compañía de Esteban Núñez. En 1670 reside en Madrid, muy probablemente ya con algunas comedias escritas o donde las escribe, y a donde acude quizá buscando la fama y la integración en el mundo teatral. Son, desde luego, sus años de iniciación como comediógrafo y como comediante. Se sabe que dos o tres años más tarde abandona Madrid; en 1675 está en Málaga, y en 1680 actúa en Granada como segundo “barba” en la compañía de Félix Pascual, siendo por estas fechas o un poco antes cuando pueden datarse la mayoría de sus obras: *Origen de Nuestra Señora de las Angustias y rebelión de las*

² *Genealogía, origen, noticias de los comediantes de España*, eds. N.D. Shergold y J.E. Varey, London, Tamesis, 1985.

³ Cayetano Alberto de la Barrera, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Gredos, 1969, ed. fac.

⁴ *Historia de la Literatura*, Madrid, Tipografía Olózaga, 1932, 3ª ed.

⁵ Narciso Díaz Escovar, «Cómico, ermitaño y poeta» en *Siluetas escénicas del pasado*, Barcelona, Imprenta de la Viuda de Luis de Tasso, [1935].

⁶ Antonio Fajardo y Acevedo, *Comedias*, ed. Diego Símini, Leche, Adriática Editrice, 2000.

⁷ Antes de 1632, porque en 1652 obtiene en Madrid el diploma de “Maestro del arte de leer, escribir y cantar”, para el que se exigía una edad mínima de veinte años (*Comedias...*, p. 7)

Alpujarras, La conquista de Granada, La estrella de Europa y fénix de África, Linajes hace el amor y El valor hace fortuna.

Ya en plena madurez surge eso que tanta atención llama a los estudiosos y que a alguno de ellos le ha llevado a la confusión de pensar a la existencia de dos autores homónimos. En 1682 entra como ermitaño en el convento de San Antonio de Padua, de Carcagente (Valencia), en donde sigue escribiendo (de 1682 es su comedia *El Salomón de Mallorca*) y realizando algún viaje. Alrededor de los sesenta años deja la vida retirada y entra al servicio del Duque de Gandía, para pasar posteriormente al servicio del Duque de Alba, en cuya casa madrileña, como ya se ha dicho, muere antes de 1700.

El Seminario de Investigación de Clásicos Andaluces (SIDCA) ha incluido a este autor en la nómina de dramaturgos andaluces en cuanto a su lugar de nacimiento. Es verdad que la crítica ignora su lugar de nacimiento, pero las propuestas tradicionales de que fuera andaluz, valenciano o madrileño, y la aparición y conocimiento constante que tiene de la historia y la toponimia andaluza ha hecho que, con el riesgo lógico de error, se incluya en la mencionada nómina andaluza.

Pero es más –y esto es ya una apreciación personal- la atracción que siente, el afecto que muestra, y el conocimiento que manifiesta de la historia, los personajes, las ciudades, las comarcas, en especial de Granada y Santa Fe, con descripciones exactas de barrios, calles, puertas, etc. hace que me incline a creer que se trata de un escritor granadino o de una zona limítrofe. Sea ésta una propuesta relativamente intuitiva y, desde luego, arriesgada; pero vaya por delante sin arrepentimientos. La lectura de una obra como *La conquista de Granada* ilustraría todo lo que digo.

Dos fechas resultan claves para fijar la dedicación literaria de Fajardo y Acevedo: 1657 y 1682. 1657 porque es el año en el que Antonio Fajardo y Acevedo, según la *Genealogía...*, se encuentra en Valencia como apuntador en la compañía de Esteban Núñez, apodado “El Pollo” tal como se ha dicho. En ese momento Fajardo debía tener unos 27 años, y bien podía ser la época del inicio de su vocación de comediógrafo. Y la fecha de 1682, porque es el año en el que entra como ermitaño. Ciertamente es que en ese año firma en Mallorca su comedia *El Salomón de Mallorca*,⁸ y en 1683 hace lo propio con *El divino portugués San Antonio de Padua*;⁹ e incluso es bastante probable que San Juan limosnero o gran padre de los pobres y hasta una comedia sobre San Pascual Bailón de la que sólo tenemos un

⁸ “Escríbela Antonio Fajardo y Acevedo en Mallorca, año 1682”. Cito por Símini, ed. *Comedias...*, p. 10.

⁹ Vid. Símini, ed., *Comedias...*, p. 10.

rastró, pudieran ambas fecharse en 1693 con muy poco margen de error por las celebraciones que en ese año se hicieron. Es decir, que, llevando la vida retirada, aún sacaba tiempo para escribir teatro. Pero, sin grandes esfuerzos imaginativos, cabe suponer que la época de más dedicación creativa coincide con su pertenencia al mundo profesional de los cómicos, como si se tratara de dos manifestaciones de una misma vocación. De lo que no tenemos datos es de cual fue la primigenia. Símini, con perspicacia, afirma que “es razonable imaginar que no empezó en 1657, cuando empezaba a trabajar como apuntador, a escribir comedias, sino que necesitó unos cuantos años para afianzarse con los mecanismos dramáticos habituales... Por eso suponemos que comienza a escribir teatro hacia mediados de la década de los sesenta.”¹⁰ Y esta actividad la va a terminar muy al final de la década de los ochenta, advirtiéndolo, eso sí, que esta época hay muchas más imprecisiones, ya que incluso tenemos la dificultad añadida de la pérdida de varias comedias, lo que podría indicar la menor atención, el menor interés, y, seguro, la menor calidad, por oportunistas y obligadas, de las piezas de ese momento. Con todo esto, es aceptable la propuesta de Símini de que su obra de tema histórico, sin duda la mejor, es anterior a 1682, y que, a partir de esta fecha va a limitarse a escribir obra religiosa, con mucho menos interés.

Estamos, pues, ante un dramaturgo y cómico (h. 1632 - h. 1700), que tiene su vida profesional plena entre 1657 y 1680, que, por tanto, podría ser incluido perfectamente en el denominado “ciclo de Calderón”, y que, atendiendo a más recientes criterios de Vitse,¹¹ cabría situarlo en la “tercera fase o generación” de comediógrafos del seiscientos, caracterizada por la esclerotización de la fórmula de la comedia, aunque sin el escapismo que Vitse le atribuye, ya que Fajardo está muy centrado en el mensaje del triunfo del catolicismo –con tintes propios de la literatura morisca- como uno de los ejes fundamentales de su teatro, aderezándolo con una fórmula más tradicional de resolución fácil de amores imposibles (pero muy lejos del mecanismo de la comedia de enredo, término que, como puede verse, muy conscientemente eludo).

Y éste es el hombre del que la fama ha hablado poco y del que poco sabemos con seguridad: que fue maestro de escritura, que vivió un tiempo de y con la farándula, que habitó por diversos puntos de España, que se retiró de ermitaño y que murió en Madrid al cobijo cálido de la casa de Alba.

¹⁰ Símini, ed., *Comedias...*, p. 95.

¹¹ Marc Vitse, «El teatro en el siglo XVII» II. El hecho literario, en *Historia del Teatro en España*, dir. José María Díez Borque, Madrid Taurus, 1983, vol. I, pp. 507-612.

Cuando Diego Símini habla del estilo teatral de Fajardo, advierte en él “una sobriedad en las acotaciones, que denota la consciencia del papel casi exclusivamente “textual” del escritor de teatro, dejando, como buen profesional,¹² al autor de la compañía la tarea de coordinar el espectáculo desde el punto de vista escénico.”¹³ Y posiblemente lleve razón en general, porque aquí, en este campo, Fajardo no muestra un carácter diferenciador frente al resto de comediógrafos del siglo XVII. Veamos.

Puede que sean especialmente significativas las acotaciones que aparecen en los principios de las comedias y que tengan una importancia relevante. Dirigidas siempre a un hipotético montaje, el comediógrafo, que conoce el ambiente del corral, sabe que tiene que captar abruptamente la atención del auditorio, y por eso desde el primer momento debe crear un ambiente atractivo y evocador. Sin embargo, en general no es así. Con excepciones, sin duda, ¹⁴ el principio de la comedia es muy parco en acotaciones y no suele el poeta puntualizar en demasía detalles previos al inicio del primer diálogo de los personajes. Puede que la razón de ello se deba a que esto sea labor concreta del autor de la compañía y de los propios actores, que son los primeros que consiguen el silencio y la atención de los espectadores, cosa nada fácil.

Pero no está tan claro esto, si lo queremos aplicar a la obra completa de Fajardo y Acevedo.¹⁵ Cierto es que hay comedias que empiezan con una acotación leve y simple. En la primera acotación de *Los bandos de Luca y Pisa* se nos dice tan sólo: “Salen Carlos, Berruga y Soldados.” En *Linajes hace el amor* casi repite: “Salen Alejandro y Morcón, de caza”. Algo más explícitas son las primeras acotaciones de *El valor hace fortuna*: “Salen el Príncipe y Talabott con vengala” y *El Salomón de Mallorca*, “Salen doña Ángela, como en su casa, Jacinta, criada, doña Catarina, con manto, y una Criada.”

¹² Es curioso este juicio de Símini, porque parece como si, ante todo, Fajardo y Acevedo fuera para él un cómico; un cómico, que, por inquietudes y por cultura, se dedica circunstancialmente a escribir comedias. En otro momento de su estudio Símini dice textualmente que “no hay constancia de que Fajardo fuera un comediógrafo profesional” (el subrayado es mío). Sin saber cuál es el verdadero alcance de esta afirmación, desde luego no veo hasta dónde puede condicionar su escritura. Fajardo escribió su teatro con tanta esperanza de que fuera representado como lo hicieron Lope o Calderón. Otra cosa es que esta esperanza se cumpliera o no. Pero, insisto, esto no condiciona para nada su escritura técnicamente hablando. Como dice muy certeramente Ruano, “la gran mayoría de las comedias del siglo XVII fueron compuestas para ser representadas” (J.M. Ruano de la Haza y John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y Escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994, p. 247) y esto significa una aceptación también de las convenciones del texto escrito.

¹³ Símini, ed., *Comedias...*, p. 73.

¹⁴ Con importantes excepciones en Fajardo y Acevedo, como comentaré más adelante.

¹⁵ Siempre que hablo aquí de “las comedias”, “la obra completa” o “la obra” de Fajardo y Acevedo, me refiero en exclusiva a las nueve comedias publicadas por Símini.

Habría que hacer alguna observación sobre estas acotaciones. En primer lugar, podrían sorprendernos estas expresiones de “salen”, señal inequívoca de que la escena estaba vacía; porque, recordemos, aún no había telón de boca en los corrales. El hecho de estar la escena vacía un solo instante es todavía hoy un peligroso estado que debe evitarse a toda costa (en el arte, no sólo en el teatro, todo el espacio en blanco, cuando no es significativo, sobra), pero aún mucho más peligroso lo sería en el siglo XVII por el posible estallido del público ruidoso de los corrales. El actor encargado acababa de pronunciar los últimos versos de la loa; se estaría casi retirando, e inmediatamente debía producirse la salida de los personajes y el comienzo de su intervención para captar al público.

Si leemos detenidamente las acotaciones anteriores, comprobamos que algunas noticias más nos dan: nos indican vestidos (“de caza”, “soldados”, “como en su casa”, “criada”, “con manto”, “príncipe”). Pero nada se nos dice del lugar donde se desarrolla la acción, lugar que debería reforzarse con una escenografía apropiada. Sin embargo, nada más empezar la interlocución, y a través de las llamadas por Ruano “acotaciones situacionales”,¹⁶ estas circunstancias se nos van detallando.

Pero no todo es tan desnudo ni tan parco en las acotaciones iniciales de Fajardo y Acevedo. En *La conquista de Granada* la primera acotación aparece realmente en el verso 6, tras una introducción de vítores y música. La acotación es escueta, pero de un profundo significado espectacular: “Salen los Reyes cada uno por su puerta, y acompañamiento.” Efectivamente se trata de un comienzo intenso: la música previa, los vítores, el vestuario de los Reyes Católicos y su séquito, la propia salida ritual de los Reyes por dos puertas distintas, el, sin duda, numeroso séquito, todo es de un efectismo visual muy colorista y suntuoso.

Y es más: antes de esta primera y espectacular salida, el comediógrafo ha dispuesto que hubiera gentes y músicos dando vítores. La acotación habla de “música”, “atabalillos”, “otros” y “todos”, con lo cual la escena estaría bien poblada antes de aparecer el desfile de los reyes. Algo, desde luego, que causaría un positivo impacto visual al espectador. Pero pensemos en autor de comedias, pensemos en empresarios: ¿estamos teniendo en cuenta cuántos actores debería tener a mano en la compañía para lograr esta propuesta? (Reconozco no saber si existe documentación sobre contratos puntuales de las compañías a los lugareños de las ciudades donde actuaba para que hicieran de figurantes. Y esto se ha hecho en España hasta los años sesenta).

¹⁶ *Op. cit.*, p. 262.

O en *La estrella de Europa* la acotación inicial plantea ya una mayor ambición y una mayor complejidad: “Tocan atabalillos. Descúbrese debajo del dosel el rey don Alfonso, sentado, y don Gil de Albornoz, en traja de cardenal soldado, y a su lado don Diego Laso [y] don Gonzalo Núñez, (segundo barba) de soldados.” Quizá no merece la pena resaltar detalles que, de una manera u otra, ya hemos comentado, pero notemos la presencia de la música, los elementos tan visuales como los trajes del Rey, del cardenal-soldado, los otros soldados, el ornamento del dosel, etc. O advirtamos también esa expresión de “descubrese”, de la que hablaremos más adelante.

Como de extraordinariamente compleja, en cambio, puede definirse la acotación inicial de *El origen de nuestra Señora de las Angustias*:

“Tocan chirimías, y luego ruido de terremoto. Sube el demonio (que es Avenfarax) después por un escotillón. Descúbrese dos ángeles, que bajarán cantando, y al mismo tiempo se va descubriendo todo el frontispicio de la iglesia de Nuestra Señora de las Angustias, en la conformidad que hoy se ve, con el escudo de las armas reales y águilas imperiales, y, en llegando al tablado, se unen las dos tramoyas de los ángeles y vuelven a subir todo el pórtico, y queda solo el demonio.”

Con todos estos datos ya podemos comprobar que no hay tanta elementalidad en las acotaciones iniciales de la obra de Fajardo. Pero ya será hora de sacar conclusiones, así que, para seguir un orden, vayamos ahora a las acotaciones finales.

Si las orientaciones escénicas iniciales tienen un cierto valor estratégico para conformar el espectáculo, sería una obviedad afirmar que en los finales suele el dramaturgo cargar toda la intensidad de la trama y todo el efectismo espectacular como último y definitivo esfuerzo para obtener el favor del público. Con demasiada frecuencia la comedia española del Siglo de Oro, sobre todo la comedia de enredo, repite una fórmula que, en muchísimas ocasiones es la crónica de un final anunciado. Y en esto nada aporta o difiere Fajardo de otros tantos escenógrafos. Pero veamos cómo trata los finales cuando es notorio que busca intensidades espectaculares, y qué indicaciones da para ello.

Hay algunos finales ante los que quizá no merece la pena plantearse muchos análisis. En *Los bandos de Luca y Pisa*, por ejemplo, la obra acaba con 6 personajes principales en escena, aunque la presencia de “Soldados” puede ser muy variable de número. La acción, además, se desarrolla en las murallas de Luca (Italia). Nada, pues, especialmente significativo.

Y algo parecido ocurre en *Linajes hace el amor*, *El valor hace fortuna* e incluso en *El Salomón de Mallorca*.

Pero los finales del resto de las obras de Fajardo y Acevedo son muy distintos, y con un grado de espectacularidad –no estoy hablando de la calidad- verdaderamente notable. Y es algo que va preparando consciente y concienzudamente desde muchos versos antes. Por ejemplo, un recurso que usa con frecuencia es que, desde la mitad o último tercio de la tercera jornada va sacando personajes a escena buscando un final coral que llene plenamente el espacio, algo elemental y siempre efectivo en el teatro. Así que veamos la organización general de los finales.

En *Origen de nuestra Señora de las Angustias* suena “dentro” el estruendo de la batalla entre moros y cristianos (v. 2860 y ss.) y a partir de ese instante aparecen y desaparecen a los ojos del público, en tiempos muy cortos, una serie de escenas, tanto del campo moro como del cristiano, llenas de dinamicidad y de ritmo frenético, todas de muy pocos versos: una mujer vestida de soldado atacando erróneamente al gracioso Talego (13 versos); Farax, encarnación del demonio, muere y “se hunde” a los abismos (16 versos); muerte y conversión de Aben Humeya (33 versos); utilización una zona superior del espacio escénico, que representa las almenas de la muralla de una fortaleza mora en donde coloca un número de guerreros árabes y por la que trepan soldados cristianos (40 versos); vuelta otra vez a zona mora con Diego y Soraya intentando salvarse (10 versos); otra vez en campo cristiano, celebración del triunfo (50 versos); y ya por fin apoteosis definitiva en una muy significativa acotación apoyada por una previa que exige que salgan “ todos”: “Van por el palenque a recibir la imagen [de Nuestra Señora de las Angustias]; sale con toda la grandeza que se pudiere en un carro triunfal, al son de chirimías y con música”. Creo que no hace falta comentar el carácter absolutamente apoteósico de este final, que está concebido por un hombre que sabía que el teatro es espectáculo, quizá porque conocía la carpintería teatral desde dentro, desde su oficio de actor, y que buscaba impresionar al espectador.

Pero pueden buscarse más ejemplos: en *La conquista de Granada*, en los últimos 100 versos, aparece Boabdil con su ayudante portando las llaves de la ciudad en una bandeja de plata para rendirlas ante los Reyes

Católicos. Y otra vez, en un lugar superior del espacio, hay disparos, toques de cajas, sonidos de clarín y tremolar de la bandera cristiana por la victoria; se canta un *Te Deum* en acción de gracias, y, lógicamente está presente toda la corte real ¿Cuántos personajes? ¿Cuánto color? ¿Cuánto sonido? ¿Cuánto vestuario? ¿Cuánto atrezzo se necesita?

No es necesario ni conveniente insistir con más ejemplos, pero conviene advertir que estos finales se repiten en otras obras. En *La estrella de Europa y Fénix de África* vuelve a suceder una batalla con escenas muy cortas para conseguir un ritmo intenso. La batalla sucede otra vez “dentro” y van apareciendo sucesivas acciones, siempre con uno o varios narradores ante los ojos del espectador que explican lo que está pasando fuera de su vista, utilísimo recurso que Fajardo usa con asiduidad y que da un magnífico resultado. Así, el gracioso Tonel muestra su miedo y se esconde (40 versos); el rey de Marruecos Alobasen se queja de su triste destino, recibe un espadazo que le propina Tonel en la espalda y corre en su persecución (25 versos); Alfonso XI aparece un instante en la batalla con don Gil de Albornoz (40 versos); don García y soldados vitorean al Rey (30 versos); la Reina se alegra de la victoria (20 versos). Y todo sucede con un ritmo casi cinematográfico cuando por fin hay una acotación que dice: “Entran por un palenque el Rey, con bastón, don García, con el guión real, Fátima y Zara, de hombres, con las banderas de los turcos y el acompañamiento que pudiere; y detrás el Arzobispo con la imagen [de la Virgen]; y canta la música.” Otra vez un final rotundo lleno de gentes, colores y música. Fajardo está acostumbrado al público y a sus debilidades, y construye finales que impacten, que sorprendan. Otra vez el escritor-cómico que conoce el oficio.

Hemos hablado de acotaciones de principio y de final, por la importancia que éstas tienen en el proceso de la captación y de la benevolencia del público. Pero ¿qué pasa con las que hay a lo largo de toda la obra, con las que están a lo largo de las tres jornadas?

Sigamos un orden y parémonos, en primer lugar, en la música, que “tanto cantada como instrumentada, desempeñaba un papel importantísimo en el fenómeno teatral del siglo XVII”, como dice Ruano.¹⁷ Y es cierto. Ya Cervantes la menciona como elemento esencial del espectáculo,¹⁸ por lo que las compañías llevaban cantantes o especialistas de varios instrumentos, que iban desde los más elementales y fáciles como cajas,

¹⁷ *Op. cit.*, p. 342.

¹⁸ “El adorno del teatro era una manta vieja tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo.” *Comedias y entremeses*, «Prólogo al lector», ed. R. Chevill y A. Bonilla, Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1915, p.6.

atabales o clarines, hasta los más sofisticados que requerían ciertos estudios y profesionalidad para tocarlos, como guitarras, arpas, trompetas, etc. No es momento aquí de hablar de las funciones de la música en el espectáculo de la comedia, entre otras cosas, porque después de lo que ha escrito José Ruano –tengo que citarlo otra vez-, poco, poquísimos, nada puedo yo añadir. Y digo espectáculo, y no sólo teatral, para que recordemos que la música estaba presente en toda celebración: desde una fiesta en palacio, hasta unas bodas populares; desde un recibimiento a un noble a una celebración familiar; desde una procesión, a una comedia. Es decir, la música formaba parte de la vida misma de la sociedad barroca: de la celebración, de la conmemoración, del rito y de la fiesta; y el teatro era todo eso en su conjunto.

De las 9 obras de Fajardo y Acevedo, 3 tienen un marcado tono histórico-religioso, en las que aparecen abundantes escenas de luchas y batallas (y, porque surge ahora la matización, con una tenue trama amorosa como segundo eje de la acción). Y es precisamente en estas tres comedias en donde hay una mayor abundancia de intervenciones musicales; intervenciones que tienen muy diferentes funciones.

Con música se logra lo que podríamos llamar **refuerzo de ambientes**. En *Origen de Nuestra Señora de las Angustias*, en la segunda jornada, tras unas escenas de personajes y ambientes cristianos, hay un cambio muy brusco hacia una acción que se desarrolla entre árabes: salen de escena Bustos y el criado Talego para aparecer abruptamente Aben Humeya y Zoraya. Habrá habido, lógicamente, un cambio en el vestuario de los personajes para que los espectadores percibieran este cambio, pero para acentuarlo más el dramaturgo escribe la siguiente acotación: “Al son de la música salen Aben Humeya y Soraya”. Repito: “al son de la música”, que debería ser árabe y que incide como elemento ambiental: por la música y por el vestuario sabemos del cambio de lo cristiano a lo árabe.

Y si esta función se hace para reforzar ambientes árabes, idéntico logro se consigue en otros, como los cortesanos, los populares, los rústicos, etc. Tanto *La conquista de Granada* como *La estrella de Europa* comienzan casi con la misma acotación: hay música de atabalillos para acompañar la salida de los reyes respectivos. Se trata de reforzar con ella los ambientes regios que aparecen.

En otros momentos la música tendrá un **significado lírico**, reflejo del sentimiento de uno o varios personajes de los que vamos a conocer sus alegrías o pesares a través de la música. En *La estrella de Europa*, cuando

Fátima y don García se cruzan versos en los que expresan su mutua adoración y amor, una canción suena dentro que dice:

Mal herido y bien curado
se alberga un dichoso joven,
que, sin tirarle Amor flechas,
le coronó de favores.
(vv. 990-993)

que, en el fondo, no está haciendo sino retratar el alma de los enamorados.

En *Origen de Nuestra Señora de las Angustias* Abén Humeya requiere de amores a Soraya, quien lo rechaza. Por eso es lógico que mientras un músico canta

A la beldad de Soraya
rinde la estación de Flora
colores, que, matizados,
son de su frente corona.
(vv.1367-1370)

Soraya entienda está canción como “veneno para mi oído” (v. 1371) y a Abén Humeya le provoque el sentimiento de ver a su amada “señora de la Alpujarra”, “emperatriz de Europa”, “cercada de aplausos” y “aclamada Fénix”. La canción es la misma; los efectos son distintos.

Y, finalmente, en *El valor hace fortuna* la criada Fenisa está con su señora Matilde feliz en el campo ante un paisaje de estilización garcilasista, y, un tanto sorprendentemente, canta:

Arroyo murmurador,
hijo aborto de aquel risco,
que le infundió a tu malicia
primer albergue nativo;
no te despeñes, mira tu peligro,
no apresures el paso al precipicio.
(vv. 680-686).

Este ejemplo es un tanto más complicado, porque, en efecto, es de refuerzo lírico, porque apoya el sentimiento de Matilde y Fenisa en esos instantes, pero, sin embargo, es algo más, porque está anunciando el vil rapto que inmediatamente después sufrirá Matilde. Es decir, tiene una verdadera y relevante **función dramática**, que, como en *El caballero de*

Olmedo o tantos otros ejemplos, anticipa al espectador de un mal que está por venir.

Las otras músicas que exige Fajardo para sus montajes van buscando el **refuerzo de una acción**, y esto ocurre preferentemente en tres situaciones:

a) en acompañamientos a séquitos reales, desfiles militares o entradas triunfales

“Salen al son de cajas y clarines don Fernando de Valor,
Diego Alguacil, Soraya y algunos turcos.”
(*Origen ...*, acot. V. 2721)

“Tocan los atabalillos y salen los reyes cada uno por su
puerta y acompañamiento”
(*La conquista ...*, acot. V. 1)

“Dentro grita de labradores...”
(*La estrella ...*, acot. V. 459)

“Tocan atabalillos...”
(*La estrella ...*, acot. V. 1194)

b) en escenas de fragor de lucha y batalla. En estas escenas generalmente lo musical se ve limitado a cajas y clarines, que sin duda estarían reforzados por voces, gritos y ruidos a los que luego me referiré. Así:

“Voces dentro: Arma, arma. Guerra, guerra”
(*La conquista ...*, v. 678)

“Disparen. Cajas y clarines.”
En alegres consonancias
responde la artillería
la música, siendo salva
lo sonoro de las voces.
(*La conquista ...*, vv. 2683-2686)

“Tocan arma. Vanse.
Dentro
Cierra España, Santiago.

Dase la batalla dentro.

(*La estrella...*, v. 2498)

“Tocan caja y clarín.

Toca al arma.

Al arma toca.

(*Linajes ...*, v. 907)

c) y, por último, es muy utilizada la música en todo tipo de actos procesionales, sin duda como elemento escenográfico de apoyo al boato religioso. Se da con preferencia en las obras históricas y su uso más frecuente es al final de la comedia, lo que denota, como antes comentamos, una buena mano teatral nacida del oficio:

“Tocan los instrumentos” dice la primera acotación en *Origen de Nuestra Señora de las Angustias*

“Descúbrese la imagen y repican las campanas”

(*Origen ...*, acot. v. 403)

“Van por el palenque a recibir la imagen; sale con toda la grandeza que se pudiere en un carro triunfal, al son de chirimías y con música”

(*Origen ...*, acot. V. 3085)

“Sale por un escotillón, con música, la imagen en un altar pequeño y a los pies recado de decir misa.”

(*La estrella ...*, acot. V. 560)

Vemos, pues, un uso profesional y atinado de los elementos musicales, que no van, en general, como simples añadidos, sino imbricándose en la acción formando parte de lo teatral como un elemento más.

Y dentro de la música, por su aproximación a ella, tendremos que detenernos en los ruidos:

-ruidos de griterío

-ruidos de disparos (que, aunque pueden aparecer en cualquier lucha o batalla, sin embargo, en algunas ocasiones se especifican explícitamente)

- ruido de terremotos

Se ha hablado mucho del ruido y del griterío que se formaba en el corral; de los esfuerzos que los pobres cómicos desarrollaban hasta conseguir hacerse oír por el auditorio, función que, como sabemos, intentaban lograr al principio de la comedia a través de la loa, que tenía mucho de laudatoria *captatio benevolentiae* y de habilísimo mecanismo para acallar al bullanguero público.

Pero también se ha hablado con frecuencia del espectáculo sonoro que la comedia ofrecía, tanto que se han discutido las facetas de “teatro para ser visto” o “teatro para ser oído”. Lo que ocurre es que cuando se habla de “oír teatro”, hay una referencia primaria a la audición de la voz a la audición del texto, que, lógicamente, constituye el principal mensaje auditivo del teatro del siglo XVII. Y cuando seguimos analizando los mensajes sonoros, inmediatamente después de la transmisión textual pensamos en la música. Pero puede que no le prestemos tanta atención a otros elementos de la comedia, que son sonoros y que no podemos denominarlos musicales. Son sonidos, pero no son música. Y en la obra de Fajardo aparece una importante relación de ruidos: una multitud jubilosa ante un triunfal desfile militar; los vítores por la llegada de los reyes; las voces festivas de una masa humana en una fiesta de toros o de cañas; los gritos en una lucha a espadas; los bramidos de una revuelta popular; etc. Pero también hay otros ruidos más específicos como el de un cañonazo, un relámpago, los cascos de los caballos, la lluvia, el viento, e incluso el agua del mar, etc. Los primeros eran conseguidos por la voz humana, y lógicamente con cuantos más figurantes, mejor. Pero los segundos ya requerían de una maquinaria especial –la del viento, por ejemplo- o requerían invenciones más caseras que realizaban cualquiera de los miembros de la compañía. ¿Cuánto hay de todo esto en la obra de Fajardo y Acevedo?

Son frecuentes las escenas en las que Fajardo requiere un refuerzo de voces, gritos, murmullos, etc. Así ocurre en *Los bandos de Luca y Pisa* cuando Camila y Casandra son asaltadas por Carlos y Verruga, por lo que acuden en su auxilio Astracano y Coletto hasta evitar el rapto (vv. 130-156) pero toda la acción sucedía “dentro”, de modo que el espectador sólo percibía las voces, los insultos y las carreras de unos y de otros.

Algo semejante ocurre en *Linajes hace el amor* cuando también “dentro” un oso ataca a la princesa Matilde, que estaba de caza, y que, tras ser tirada del caballo, es salvada *in extremis* por Alejandro y su criado Morcón (vv. 295-321). A los únicos que vemos en escena es a Alejandro, que pronto “entra” para salvar a Matilde, y a Morcón, que contempla lo que está ocurriendo dentro desde un árbol y está encargado de narrarlo para que

lo conozcan los espectadores. Así que estos espectadores deberían oír los gritos de Matilde, las advertencias de sus criados, los rugidos del oso o los relinchos del caballo entremezclado con la narración de Morcón.

Pero donde más encontramos estos ruidos es, sin duda, en el desarrollo de las batallas más o menos multitudinarias que acaecen en su obra. Casi todas se van a producir “dentro” y el espectador sabrá de ellas por los ruidos que perciba o por lo que irá contando un narrador, que, como antes Morcón, estará ante el público sirviendo de puente entre éste y la acción que está pasando y no vemos. Con ello demuestra Fajardo el aprendizaje del oficio teatral, ya que, conociendo la dificultad de montar bien estas situaciones, se vale de recursos para darles dramatismo y que éste no se vea empujado por las dificultades de una puesta en escena pobre y limitada. Respira bien por aquí el hombre de teatro que fue; el cómico que sabía de carencias y de la necesidad de superarlas con ingenio y oficio.

Con toda lógica, ejemplos de estas soluciones podemos encontrarlos preferentemente en las comedias de tema histórico. Así en *Los bandos...* una conversación entre Astracano y Camila es interrumpida por una revuelta entre güelfos y gibelinos. Astracano “entra” para participar en ella y esta vez es la criada Casandra la que va contándonos las heroicidades de Astracano, que vuelve a entrar en escena, ya victorioso, a ofrendar su éxito a Camila (vv. 1723-1759).

O en *La estrella de Europa* una conversación entre Abohamar y Hamete es interrumpida por una refriega entre moros y cristianos, y es Abohamar quien cuenta a Hamete y al público lo que ocurre “dentro” (vv. 710-715).

Sin embargo, no siempre las batallas suceden “dentro”. A veces Fajardo asume el riesgo, busca una mayor y más directa espectacularidad y representa una lucha ante los ojos del espectador que la observa en directo. Con ello adopta lo que hoy podríamos llamar, sin género de dudas, una gran valentía empresarial y una voluntad de cumplir con el riesgo que supone una puesta en escena de tales características. Ciertamente es que esto sucede en menos ocasiones, pero sucede. Por ejemplo, en *Linajes hace el amor* el valiente Guillermo conquista la ciudad de Lange recuperándola del poder de los pro-húngaros para devolverla a la corona germana del César Otón, y allí aparecen acotaciones como “Soldados en la muralla. Salen Guillermo y Morcón con una escala. Arrímanla y de arriba les tiran alcancías a los broqueles” (acto. V. 1836). O en *Origen de nuestra Señora de las Angustias* hay varias, como el ataque del príncipe don Juan a las

murallas de Granada (“En la muralla, los moros. Salen su Alteza don Juan y soldados con escalas”, acot. vv. 2949 y sigts.); o la anacrónica rendición final de Aben Humeya ante don Juan de Austria (vv. 2055-2066). En estos casos voces, ruido de espadas y carreras deberían ir acompañadas por disparos, arcabuzazos, cajas, etc, es decir sonidos; pero también elementos visuales como banderas, uniformes guerreros, etc. ¿Y por qué no igualmente olor a pólvora para lograr un espectáculo total de los sentidos?

Veamos ahora qué otros ruidos aparecen en la obra de Fajardo. Y para enlazar con las luchas y batallas ya vistas, hay que pensar que parece utilísima para tales efectos el uso de artefactos como cohetes, petardos o todos los derivados de la pólvora, ya bastante generalizada y de fácil adquisición, cuestión ésta ya estudiada, entre otros, por Agustín de la Granja.¹⁹ Presencia de disparos hay repetidamente en las obras de Fajardo y Acevedo; por eso el infante don Pedro muere, en *Los bandos de Luca y Pisa*, “de un sangriento rayo de plomo / que, áspid, mordió sus entrañas” (vv. 2625-2626), lectura barroquísima de “morir de un tiro”. Pero, aunque esto sea una referencia de algo ocurrido fuera del tiempo del espectáculo, sí suceden ante los ojos y oídos del espectador otros exigidos directamente por las acotaciones: “disparan” (puede datarse en *La conquista de Granada*, acot. v. 2682, o en *El Salomón de Mallorca*, acot. v. 2320; pero también otros muchos casos).

Como dice Agustín de la Granja, “los cohetes y petardos –incluso los disparos– también estuvieron a la orden del día en los corrales de comedias”.²⁰

Y otros ruidos, con unas pretensiones puramente, que no únicamente, espectaculares también aparecen en las obras de Fajardo. En la acotación inicial de *Origen de Nuestra Señora de las Angustias*, dice escuetamente:

“Tocan chirimías, y luego ruido de terremoto...”

Al muy poco de comenzar la comedia el demonio nos cuenta su derrota, su irremediable destino infernal y su deseo de que Granada perezca antes que ser entregada a los cristianos, y como colofón a la hecatombe que desea, invocando la guerra, hace un paralelismo entre las cajas de guerra y un terremoto, momento en el que una acotación dice “terremoto” (acot. v.

¹⁹ Agustín de la Granja, «Teatro de corral y pirotecnia», en *El teatro en tiempos de Felipe II. Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1998*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Ciudad Real, Festival de Almagro – Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 197-218.

²⁰ «Teatro de corral...», p. 199.

293). Otra referencia encontramos en *El divino portugués*, pero no merece la pena que nos detengamos en ella. El caso es que por las cosas terribles y blasfemas que dice el demonio, el espectador debía quedarse auténticamente perplejo por lo que oía. Y ¿qué mejor refuerzo que aumentar ese impacto sobre el espectador con el ruido ensordecedor de un “verdadero” terremoto?

Pero ¿cómo se conseguirían aquellos efectos? ¿Cómo se conseguiría que el atemorizador rugido de la tierra se expandiera por todo el corral? Agustín de la Granja, Carmen Pinillos y Recoules refieren algunos recursos de cómo conseguían estos efectos, y así hablan de “un insistente redoble de cajas y tambores”²¹ con la conveniencia de que algunos de ellos estuvieran destemplados. Recoules supone que el terremoto de *La estatua de Prometeo* se escenificó con ayuda de una traca,²² algo que no termino de compartir. Pero, desde luego, seguro que también se lograba con un recurso ya usado en la imitación de los truenos: dejando rodar sobre una superficie de madera hueca piedras de tamaño considerable y lo más redondas posibles.

Y de los efectos teatrales basados en el ruido vayamos a lo que Ruano denomina “decorado espectacular”.²³ La utilización de cualquier maquinaria para la puesta en escena es absolutamente consustancial al concepto de teatro como espectáculo, y, aunque se habla siempre del nacimiento de esta maquinaria en el seiscientos –no hablamos de Italia– omitimos quizá con exceso los antecedentes magníficos del teatro religioso finimedioeval. Pero, sea como sea, los avances técnicos que se producen a mediados del siglo XVII con la venida de Cosme Lotti o Baccio del Bianco, con las posibilidades del Coliseo del Buen Retiro, o con el sentido innovador de Calderón, son considerados como definitivos en la transformación de la comedia barroca y en el nacimiento de un nuevo teatro condicionado por lo espectacular.

Advierte Ruano que “el decorado espectacular se utilizaba principalmente, aunque no exclusivamente, para las comedias de santos e históricas”,²⁴ y parece que cuando escribió estas líneas estaba pensando en Fajardo y Acevedo, porque este principio es atribuible a él con todo rigor y sin excepción.

²¹ «Teatro de corral...», p. 200.

²² Cito por Agustín de la Granja, «Teatro de corral...», p. 200.

²³ *Op. cit.*, p. 447.

²⁴ *Op. cit.*, p. 448.

No escatima nuestro dramaturgo el uso de tramoyas, de las que presenta una variedad bastante considerable. La utilización de apariencias es palpable en *El divino portugués*. En esta comedia sobre San Antonio de Padua, que no era de Padua, sino portugués, nos encontramos con esta acotación en el verso 592:

“Aparece San Antonio de rodillas, junto a un bufete, vestido el hábito de San Francisco. Sobre un libro, el Niño Jesús, recado de escribir y un ramo de azucenas.”

No me puedo detener a explicar con detalle la acotación, pero ese Niño Jesús no está sobre la mesa, no está tan inmediato al santo y no habla directamente con él, sino que sus respuestas se realizan con una voz en *off*, que sale de dentro, dando mucha más grandeza y misterio a la escena. Es, pues, una apariencia el soporte del Niño Jesús; por eso, al final de su parlamento, otra acotación dice “cúbrese el Niño”, es decir: “tápese la apariencia”. En cuanto al “aparece” inicial, significa que una parte del escenario estaba tapado con una tela, se descubría y entonces “aparecía” la escena mencionada.

Otra apariencia mucho más tópica y evidente aparece en *El salomón de Mallorca*, y dice

“Descubre en un oratorio un Cristo Crucificado, corriendo una cortina...”

Tras las apariencias, surgen también tramoyas que hacían subir y bajar a los personajes en un alarde mayor de espectacularidad. Los ejemplos podrían ser varios, pero basten estos dos: también en *El divino portugués* San Antonio escribe una carta que va dirigida al mismo Jesucristo, y que, con la esperanza de que llegue a Él, la “pone sobre un bufete”. E inmediatamente hay una acotación en el verso 978 que indica:

“Baja un ángel, que la toma y se la lleva”

para seis versos después volver a insistir: “vuela”. (Cierto es que había una máquina especial para vuelos, pero estas máquinas tenían una complicación considerable y era propia de representaciones palaciegas. Por eso este “vuela” debe entenderse simplemente como que el ángel se lleva la carta con una subida vertical al cielo, pero no volando.)

O recuérdese la magnífica acotación inicial de *Nuestra Señora de las Angustias*.

Fajardo y Acevedo usa también los escotillones para hacer aparecer personajes u objetos en escena. En su obra son relativamente frecuentes las encarnaciones de demonios, que pretenden vanamente luchar contra el culto a la Virgen María en varias de sus advocaciones. Estoy seguro que acompañando en algún momento a estos demonios aparecería el famoso olor a azufre, pero no figura en ninguna acotación (algún día habrá que volver a este detalle). En *El divino portugués* el demonio Plutino acepta la derrota de la santidad de Antonio (de Padua), y, aun maldiciendo, acepta que su destino está en el infierno

Abra su horrible garganta
para aumentar mi tormento.
(vv. 2439-2440)

y una acotación dice

“Húndese; sale fuego”

Lógicamente el hundimiento y la salida del fuego se hace por el escotillón, que, una vez más, hereda, la norma medieval de la subdivisión vertical de los espacios escénicos.

En otras ocasiones no son personajes, sino objetos los que aparecen por el escotillón. Por eso en *La estrella de Europa* existe esta acotación en el verso 560:

“Sale por un escotillón, con música, la imagen [de la Virgen de la Regla] en un altar pequeño, y, a los pies, recado de decir misa.”

Y ya es hora de terminar intentando sacar algunas conclusiones:

-Fajardo y Acevedo no es, desde luego, un autor con una obra de calidad contrastada. Sin entrar en detalles, le falta la solidez de un argumento bien estructurado y la facilidad de irlo desarrollando con la intriga que el teatro exige.

-Sin embargo, hay en varias de sus obras un conocimiento de la carpintería teatral que las hace innegablemente atractivas. Tiene y pone en práctica un olfato teatral nada desdeñable, y que sin duda le venía de esa doble personalidad de poeta-dramaturgo y actor profesional.

-Conoce y utiliza con acierto recursos y efectos de escenografía, maquinaria teatral y utilización del espacio escénico que los explota sacándole interesantes resultados.

-Es un fiel representante de ese carácter espectacular que va adquiriendo el teatro en el tercer tercio del siglo XVII, y que lo va a verter sobre todo en sus obras de carácter histórico y religioso, en las que construye piezas de gran formato –utilizando un lenguaje actual- que requerían un considerable esfuerzo empresarial-económico para su puesta en escena por los personajes, recursos materiales, vestuario, escenografía y escenotecnia.

-Es un teatro, pues, para un espectador más exigente, que ya no imagina tanto y que va a exigir visualizar la comedia a través de elementos suficientemente espectaculares.

-Y contiene una dramaturgia, que, como hombres modernos interesados en la problemática teatral, nos provoca interesantes preguntas: ¿cómo eran capaces los autores del siglo XVII de enfrentarse a los gastos originados por estas puestas en escena? Y ¿qué tuvo que ver todo esto en el triunfo o fracaso de Fajardo y Acevedo? ¿Qué economía regía los destinos de todo el considerable entramado empresarial de la comedia del seiscientos? ¿Qué verdadera conciencia de crisis tenían los profesionales de esta época? ¿Dónde y con qué medios pensaba Fajardo representar estas obras en general, pero muy especialmente algunas en particular? ¿Dónde pensó verdaderamente montar *Origen de Nuestra Señora de las Angustias*?

Puede que estas últimas preguntas sean las verdaderas razones por las que he elegido el tema de esta conferencia. Desde que me acerqué a Antonio Fajardo y Acevedo vi a un comediógrafo de talento limitado como creador, pero que en sus obras hay algo que huele a teatro de verdad, a tarima, a sudor, a vela encendida para aprenderse papeles, al terco empeño de seguir la vida opaca y difícil del cómico. Ahora puede que me pese no haber intentado acercarme más a ese hombre que esta detrás del cómico y del dramaturgo. Pero puede que eso sea tarea imposible. Y es que muchos de los que estamos aquí, como don Quijote, “somos aficionados a la carátula y se nos van los ojos tras la farándula,” pasión que constituye, sin duda, una de las mejores armas para vencer batallas a la soledad.

Antonio Serrano
I.E.S. “Sol de Portocarrero”

(Este artículo fue publicado en Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra (eds.), *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro*, Granada, Universidad, 2005, pp. 471-492).