

REVISTA VALENCIANA DE FILOLOGIA

TOMO III - NÚMS. 1-4

ENERO-DICIEMBRE 1953



INSTITUTO DE LITERATURA Y ESTUDIOS FILOLOGICOS

REVISTA VALENCIANA DE FILOLOGIA

El INSTITUTO DE LITERATURA Y ESTUDIOS FILOLÓGICOS de la INSTITUCIÓN ALFONSO EL MAGNÁNIMO, publica la *REVISTA VALENCIANA DE FILOLOGIA* en cuadernos trimestrales que constituirán, cada año, un tomo de unas 400 páginas. En ellos se ofrecerán estudios sobre la lengua y la literatura en el Reino de Valencia, o directamente relacionadas con él.

DIRECTOR

ARTURO ZABALA

PRECIO DE SUSCRIPCIÓN Y VENTA

Suscripción por un año: España, 70 ptas.; Extranjero, 90 ptas.
Número suelto: España, 20; Extranjero, 25 ptas.

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN

Instituto de Literatura y Estudios Filológicos
Palacio de la Generalidad, Caballeros, 2 Valencia (España)

VALENCIA EN LA OBRA DE RICHARD FORD

por

CARLOS ROJAS VILA

I.—FORD, EL HOMBRE Y EL VIAJERO

EN *The letters of Richard Ford* (Londres, 1905) se publican todas las cartas de Ford dirigidas a su íntimo amigo Addington, embajador inglés en Madrid entre 1830 y 1857. La obra, magníficamente editada por Murray, "with portraits and illustrations", contiene dos retratos de Richard Ford. Uno de ellos fué reproducido más tarde en la edición que hizo Clara Louisa Penney de las cartas de Prescott a Gayangos para los "Hispanic Catalogue Series", de la "Hispanic Society of America". Este retrato, entre los tres de Ford que conocemos, nos parece ser el que mejor refleja la complejísima personalidad del escritor, tal como emerge y puede rastreadse a lo largo de sus obras.

Stefan Zweig comentaba en su obra *Tres maestros* un retrato de Dostoyevski y venía a decir que en el rostro del genial novelista podían distinguirse dos partes completamente diferenciadas. La parte baja de la faz de Dostoyevski era la de un "mujik". Nada más vulgar, más impersonal ni más falto de expresión que el maxilar, la boca, los pómulos y la nariz del autor de *Slephantehikovo*. Pero todo cambiaba bruscamente al llegar a los ojos. El alma entera del escritor parecía reflejarse concentrada en sus pupilas y en su frente. Cubriendo alternativamente la parte superior y la inferior de la cara de Dostoyevski semejaba imposible que ambas pudiesen conjugarse; era casi increíble que las dos perteneciesen a la misma persona. La misma reflexión nos ha asaltado frente a los retratos de otros muchos escritores, especialmente entre los de raza germánica y eslava, empezando por el mismo Stefan Zweig, pasando por Berdiaeff y llegando a León Tolstoy. Sin embargo, nada más diame-

tralmente distinto a estos tipos inarmónicos de cara que el rostro acompasado y perfecto de Richard Ford.

En el retrato al cual nos referimos, Ford aparenta frisar los cincuenta años, y su expresión, más que madura, se nos antoja envejecida. En su rostro se refleja su carácter con letras mayúsculas. Su boca afilada, de labios apretados y su mentón agudo y prominente nos dejan adivinar al hombre tenaz y fuerte ante las mayores dificultades; el hombre que, al recibir las primeras críticas adversas de su amigo Addington sobre el manuscrito de su *Handbook*, no se queja ni casi protesta. Se limita, con fina ironía, a burlarse abiertamente de sí mismo y a burlarse, a la vez, un poco de Addington entre líneas, diciéndole al terminar la carta: "Si la obra no te place en absoluto, me dedicaré, de ahora en adelante, a leer libros en lugar de escribirlos." Cuando más tarde, al publicarse el *Handbook for travellers in Spain* es prohibido y recogido por la censura, y Ford pierde con ello el trabajo de muchos años y 500 libras esterlinas, su reacción tampoco puede ser más fina e irónica, y si en algún momento le asalta la cólera, tiene el suficiente autodomínio para reaccionar inmediatamente y burlarse de su propia violencia: "Visiones de Joinville, Narváez y el Papa, destrozando las prensas de Murray y rompiéndome la cabeza me han estado asaltando desde tu última carta..." "Estoy decidido a cancelar el *Handbook* y a reimprimirlo con "minus" políticas, militares y religiosas disertaciones, omitiendo lo desagradable y dejando sólo lo suave y encantador."

Los ojos de Ford, rodeados de profundas arrugas, hundidos en las órbitas, son ya en la época de este retrato los ojos de un enfermo. Los ojos de Ford son fríos, tan incapaces para la desesperación como para el entusiasmo; los ojos del hombre que observó a España durante mucho tiempo y quiso observarla a fondo; pero reservándose a sí mismo, atrincherándose en una postura distante y superior, sin pretender en ningún momento identificarse con el país como lo hicieron, por ejemplo, Merimée, Maurice Legendre o John Dos Passos. Ford era eminentemente un crítico, un escritor para quien la pluma era un bisturí con el que fué destriparlo a placer y muchas veces a capricho todo el cuerpo y espíritu de España. Observando estos ojos y esta mirada de Ford, ¡cómo se comprenden algunas frases de su epistolario que a primera vista nos pare-

cen escritas tan sólo con un pedante propósito de "épater le bourgeois!" "Realmente deseo trabajar con amplios materiales. O incluyo la religión o excluyo las artes. No me importa la política ni la poesía. La inteligencia (si es que existe) no es sino el truco de enhebrar palabras juntas y yo no puedo escribir una simple carta o decir nada sin caer en estas absurdidades."

Poco sabemos de la infancia y de la primera juventud de Richard Ford, aparte de unas notas de Thomas Okey y de otras de E. W. Gilbert. Tampoco tenemos relatos de Ford de aquella época; y sin embargo, casi nos atreveríamos a decir que esta falta de materiales es superflua y más bien favorece el retrato del Ford autor, escritor, que es el único que nos interesa, el único que verdaderamente tiene una importancia, todavía hoy, viva y palpitante.

Ford había nacido en Chelsea, en 1796. Era el primogénito de un padre de alta alcurnia, Sir Richard Ford, íntimo amigo y ardiente partidario de Wiliam Pitt. Sir. Richard Ford fué durante algún tiempo magistrado jefe de la policía de Bow Street, y es todavía hoy bien conocido en Inglaterra por haber sido el creador del Cuerpo de policía montada de Londres. En cierta ocasión, Sir Richard, disfrazado de anciano, capturó a un salteador de caminos de Hampstead Heath, hazaña gracias a la cual ganó extraordinario prestigio a los ojos del rey Jorge III.

El joven Ford fué un muchacho estudioso y reconcentrado, y tuvo la educación correspondiente a todo joven inglés de distinguida familia de principio de siglo. Estudió en Winchester y más tarde completó su educación universitaria en el Trinity College de Oxford, donde se graduó en 1817.

Ya en su época de estudiante se despiertan las ansias viajeras de Ford. Todos los pasaportes que usó durante su vida se guardan en un álbum que pertenece a sus descendientes. A través de ellos es posible seguir los recorridos que Ford llevó a cabo por el continente y especialmente por España.

En 1815, cuando Ford cuenta escasamente diecinueve años, visita París y Waterloo. Conociendo, como conocemos, su entrañable admiración, casi podríamos decir idolatría, por el Duque de Hierro, podemos presumir el extraordinario valor, la emoción que entraña para el joven Ford esta visita al campo de derrota de Napoleón, casi recién terminada la batalla. Ford fué hombre de pasiones cons-

tantes y permanentes. Sus filias y sus fobias le acompañaron durante toda la vida. Wellington era el ídolo de sus veinte años y nunca dejó de serlo. Sin duda que en aquella época lo consideraba muy superior a Napoleón, juicio reafirmado por sus prejuicios antifranceses, de los que Ford nunca se recató de hacer gala. Muchos años después, cuando Ford estaba ya consagrado como escritor, diría, refiriéndose a Wellington: "...el hombre que nunca perdió un cañón, que nunca tuvo un "sauve qui peut" ni en Egipto, ni en Leipzig, ni en Rusia, ni en Bélgica; el hombre cuyo golpe de gracia: Waterloo, aniquiló el imperio, decidió la suerte del mundo y le concedió una paz que duró media centuria". Ejemplos como el de la admiración de Ford por sir Arthur Wellesley, y el de su francofobia, que nacen en la juventud del escritor y perduran hasta su muerte, podrían multiplicarse por ciento. Ford casi nunca rectificó sus opiniones, y si alguna vez lo hizo fué sin percibirlo e incurriendo en palmarias contradicciones, como, por ejemplo, en sus conceptos sobre Cataluña.

En 1816, en "una triste y húmeda temporada", como está anotado en su pasaporte, Ford recorrió Suiza y la cuenca del Rin. Un año después viaja por Alemania e Italia. En 1817 emprende otro largo viaje por el continente, y regresa a Inglaterra en 1819. Por esta época, a los veintitres años, escribe el primero de sus artículos sobre Correggio. Se trata de una serie de impresiones muy personales suscitadas por un apunte al aceite del pintor, que Ford había comprado en Italia el año anterior. Como hace constar muy acertadamente Brinsley Ford, en este artículo, temprano e inmaduro, se dejan ya adivinar las dotes características fundamentales, que más tarde informarán toda la producción de su bisabuelo. De un lado el coleccionista, verdadero devoto y enamorado de la pintura, que a los veinte años compra una obra de arte y le dedica un artículo, y por otra parte el viajero incansable, que ya nos da evidencia de la curiosidad que le azuza y que, más tarde, había de impulsarle a recorrer dos mil millas a través de España.

A los veintiocho años, en 1824, Ford contrae matrimonio con una verdadera belleza de la época: Harriet Capel, hija del Earl de Essex. Casi inmediatamente después de la boda la salud de Harriet comienza a resentirse seriamente y seis años después Ford decide fijar la residencia de la familia, que en esta época contaba ya con

tres hijos, en algún país de clima cálido, para tratar de remediar un tanto el delicado estado de salud de la señora Ford. El país escogido fué España, concretamente Andalucía, y no sin largas dudas y reflexiones, motivadas especialmente por las condiciones políticas que en aquel momento atravesaba la nación. Como veremos inmediatamente Ford se mostraba hartamente receloso, y casi podemos atrevernos a afirmar, a juzgar por la primera de sus cartas a Addington, que sólo el grave estado de salud de su esposa le obligó a decidirse; y fué una suerte, porque sin ello quizás nunca hubiesen visto la luz el *Handbook for travellers in Spain* y los *Gatherings from Spain*.

Con fecha 15 de Septiembre de 1830, Ford escribe desde Londres a su amigo Henry Unwin Addington, ministro de S. M. Británica en Madrid, anunciándole su intención de pasar el invierno en España. La carta fué llevada a mano por un tal Mr. Wetherell, quien estaba encargado por el Gobierno español de establecer una tenencia en Sevilla, negocio que, por cierto, terminó de la forma más desastrosa posible.

Esta primera carta resulta sumamente interesante por varias razones: es el punto de partida del epistolario entre Ford y Addington durante la estancia del primero en España, correspondencia que luego había de continuarse en Inglaterra hasta la muerte de Ford. Al mismo tiempo, en esta misiva vemos reflejadas todas las dudas de Ford respecto al viaje y a la relativa seguridad que España le brindaba para su estancia, así como deja traslucir las opiniones de Ford acerca de la situación política de la península. Vale la pena traducirla para hacernos cargo del estado de espíritu de Ford:

“Londres, 15 Septiembre 1830.

”Mi querido Addington:

”Mr. Wetherell llevará la presente a Madrid, al pasar por allí en su camino hasta Sevilla, en donde yo, en breve plazo, me confinaré a causa de la salud de mi esposa. Ella se ve obligada a pasar uno o dos inviernos en un clima cálido, y este año nos hemos decidido por el sur de España. Pensamos partir dentro de muy poco, puesto que un amigo mío, el capitán Chirreff, marcha destinado al puerto de Gibraltar y nos va a proporcionar pasaje.

"Nuevas no hay ninguna, como no sea que la hierba está creciendo en las calles desiertas de Londres. Otras noticias no se pueden enviar "por la delicadeza de las circunstancias políticas". Pero le supongo bien enterado de ellas gracias a los periódicos; a propósito de los cuales si pueden hallar forma de enviármelos ocasionalmente, y con pleno secreto, durante mi estancia en Sevilla, sería el mayor regalo que podría hacer a uno de sus humildes súbditos el representante de S. M. Británica.

"Espero que todo siga en paz en España. Bermúdez así lo cree y dió a entender a Lord Duoley, que a su vez me lo transmitió a mí, que ellos están haciendo todo lo humanamente posible en pro de los liberales. Pido a Dios que la Reina dé a luz un hijo.

"He visto varias veces al Cónsul inglés en Málaga. Mr. Mark. Si he de dar crédito a sus palabras, Málaga es un segundo paraíso sobre la tierra. El duque de Wellington dice que Granada es encantadora y me dió una carta para O'Lawloe, que administra su propiedad en el Soto de Roma. Wáshington Irving nos aconsejó alojarnos en la Alhambra, tal como él lo hizo, y no deja de tentarme la idea de pasar allí el próximo verano.

"Reconozca que es cosa bastante seria emprender un viaje por España con tres críos y cuatro mujeres, y, al mismo tiempo, resulta una lata levantar el campo; pero nos vemos obligados a hacerlo.

S. s. s.,

R. F."

Ford había de pasar tres años en España. Aquí se le murió un hijo, le nació otro y se descubrió a sí mismo como escritor. En mi tesis doctoral (*Concepto y visión de España en la obra e ideas de Richard Ford*), hago una traducción y análisis detallado de todas las cartas de su epistolario. Más adelante veremos el juicio que merecía Valencia de acuerdo con sus misivas. Pero ante todo, tratemos de centrar un poco más la personalidad de Ford y analicemos los elementos que le predispusieron a juzgar España en general y Valencia en particular en el sentido que lo hizo.

II.—FORD A TRAVÉS DE SUS CARTAS

Hay un aspecto en Ford que, a nuestro modo de ver, es fundamental para comprender su obra —aunque hasta ahora no se le haya prestado la debida atención— y que puede darnos la clave de muchos de los enfoques y puntos de vista del escritor inglés al juzgar y tratar de aprehender el espectáculo de nuestro país.

Cuando Ford vino a España, a los treinta y cuatro años, no era más que un buen burgués culto, con un articulito en su haber, escrito a los veinte años. Su representación, su valor como intelectual era nulo. Más tarde España le ganará de tal modo que va a convertirse en el tema único de su producción; exactamente el único tema de sus libros y casi el único de todos sus artículos, salvo contadas e insignificantes excepciones.

Ahora bien, no podemos juzgar al Richard Ford que en 1830 desembarca en La Coruña para pasarse tres años en la península como un ser espiritualmente vacío. Ford era un hombre culto y además de culto estaba potencialmente preparado para una obra de creación literaria, como más tarde lo demostró. Le faltaba la disciplina del trabajo, el encadenarse a una mesa, rodearse de libros y documentos, como hizo luego en Heavitree y empezar a escribir. Quizás le faltaba también madurez. Todos los engranajes, toda la sutil y misteriosa maquinaria intelectual permanecía intacta en su alma. Tres años en España y un momento de decisión —más pensado y premeditado de lo que el mismo Ford pretende hacernos creer—, bastaron para poner en marcha todo aquel aparato y para que Ford laborase intensamente, sin desfallecimientos y casi sin tregua hasta el final de su vida, veinticuatro años después.

Espiritualmente Ford no era un superdotado; no era un pensador, ni un poeta en el sentido perenne de estos vocablos; pero, en cambio, gozaba de muchas de las cualidades fundamentales de un buen escritor. Tenía sentido del humor —el "sense of humor" británico imposible de traducir—, sabía mantener los ojos abiertos ante el espectáculo de lo que iba a ser el tema de su obra futura, poseía una curiosidad insaciable, fe en sí mismo como escritor, confianza en sus propias fuerzas y la vanidad indispensable —aunque esto suene a herejía en oídos pusilánimes—, la vanidad, repetimos, la

necesidad vanidosa de ver sus propias ideas en letras de imprenta y encabezadas por un "copyright".

En todo escritor las dotes de observación son indispensables. El escritor es una especie de vidente que, sin varas de zahorí y sin sueños hipnóticos, puede ver más profunda y más detenidamente que los demás humanos, para mostrarles, a la postre, lo que ellos mismos quizás han contemplado e incluso intuído, pero que nunca supieron expresar. Vale en este caso y como definición general, con las debidas reservas impuestas por su ampulosidad y por su retoricismo, la frase pomposa de Stefan Zweig: "Y sólo por estos espíritus imponderables, desmesurados, la Humanidad conoce sus proporciones extremas".

Pero Ford, en cuanto a escritor, no era poeta, ni dramaturgo, ni novelista. De poeta no tenía nada; de dramaturgo tampoco; de novelista, menos. Los seres humanos le interesaban en escala muy reducida y en forma un tanto folklórica. José María, el bandolero, le visitó —según él cuenta en una de sus cartas, aunque la circunstancia es falsa—, se mostró muy cortés y Ford le regaló dos pistolas. Los soldados que montaban la guardia en los pueblos de Andalucía y Castilla, ante la amenaza de la peste, llevaban espada, pero carecían de calcetines. Mark, el cónsul inglés en Málaga, buscaba cadáveres como un precedente de la folletinesca necrofílica. Borrow era un hombre interesante, era "el gitano". Todas sus descripciones son por el estilo. No hay persona menos capacitada para escribir un drama, una poesía o una novela, que aquel autor que se llamó Richard Ford.

¿Qué era, pues, Ford? ¿Un crítico? Admitamos la definición, aunque un tanto a regañadientes, ya que es la única que nos cabe en el estrecho y arbitrario casillero de los géneros literarios. Sí, Ford era un crítico, y el objeto de su crítica era todo un país: España. Ahora bien, al iniciar su obra, Ford delimita su propio campo y afirma que no va a preocuparse ni de política —y quien dice política dice historia en este caso—, ni del "Art" español, en el sentido inglés de la palabra; es decir, de las manifestaciones intelectuales —literatura y arte, en general—, y añade, un tanto paladinamente, con cierto desprecio, "porque no entiendo nada de estas cosas". Sin embargo es un hecho que Ford entendía, y mucho, tanto de política como de Arte, y que en muchos lugares de su producción quebró la

promesa que en una carta un tanto precipitada, pero fiel reflejo de su posición espiritual, le hizo a Addington. Ford es, pues, un crítico de España. Pretende hacer con nuestro país algo así como geografía pintoresca, recreativa y creadora, una guía de viajes de alta categoría literaria.

III.—EL ACUARELISTA

Pero volvamos al aspecto de Ford que, a nuestro juicio, aún no ha sido debidamente estudiado. ¿Cuál era el "hobby" de Ford? ¿Cuál era su gran afición, la que tuvo siempre? La respuesta sólo puede ser una para todos aquellos que conozcan un poco la vida del escritor: el dibujo y la pintura. Recordemos que en España Ford no buscó nunca un profesor de castellano. En cambio, en Sevilla tomaba clases de dibujo, como las siguió tomando en Exeter, a su vuelta a Inglaterra. Cuatro de los dioramas que se expusieron en Londres en 1852, ilustrando las campañas del duque de Hierro, estaban inspiradas en bocetos de Ford. Poseemos reproducciones de varios de sus diseños y acuarelas comparables e incluso mejores a los de la colección de su amigo Lewis. Dentro de las justas y debidas limitaciones, Ford era un dibujante y un acuarelista bastante aceptable, un aficionado mejor que la mayoría. Ford empezó a sentir la literatura después de su viaje a España; en cambio, el arte, el dibujo, la pintura, lo había sentido durante toda su vida, aunque estaba menos capacitado para él que para las letras. Ahora es cuando nos cobra pleno significado aquel artículo primerizo que escribió a los veinte años, un artículo sobre el Correggio, mejor dicho, sobre unos dibujos del Correggio, que Ford había comprado en Italia.

Ford había dicho que no se podía juzgar a España a través de prismas accidentales; debía considerársela siempre como un país moro, como una tierra africana, y él estaba convencido en su fuero interno de que el secreto de su obra radicaba precisamente en éste su enfoque africano. La idea, muy discutible, no era, como sabemos, precisamente original ni privativa de Ford. Pero si hay un error de perspectiva juzgando a España bajo cánones europeo-occidentales, lo hay también en considerar la producción de Ford como la de un hombre de letras. Todo cuanto escribió Ford, todo cuanto observó

en Valencia y en España, fué contemplado, medido y considerado, no a través de los ojos de un escritor, sino a través de las pupilas de un dibujante.

Sólo teniendo en cuenta este punto de enfoque se puede explicar la Valencia de Ford, como su Andalucía y su Cataluña.

Ya Meumann, en su *Sistema de Estética*, nos dijo que la obra literaria, la literatura en general, venía a quedar encerrada, con plena independencia, entre la pintura y la música. "Desde el punto de vista de los medios de representación resultan, pues, tres clases de artes: 1.^a Las artes plásticas, cuyos medios representativos son materiales objetivos, cuyo objeto representativo, una apropiada imagen de la del artista. 2.^a Las artes habladas, cuyo medio es la palabra y cuyo efecto es la formación y desarrollo puramente interno de la obra en el oyente o lector. 3.^a Las artes musicales, cuyos medios representativos son sonidos y ritmos y cuyo efecto es un conjunto rítmico musical de impresiones auditivas destinadas a la reproducción..."

Meumann no admitía la interferencia entre estos campos; cuando esto acaecía sobrevénía forzosamente la catástrofe y la obra artística resultaba un engendro sin pies ni cabeza. Según él, este era el defecto capital de todo el arte moderno: "La pintura no se limita a pintar colores, sino que también quiere pintar, en lo posible, sonidos y ruidos, con lo cual usurpa los fines de la música. Por su parte el verso quiere pintar y dibujar con palabras." Estamos completamente de acuerdo con la delimitación de los tres estadios del arte que hace el pensador alemán —pintura, literatura, música; pintor, escritor, músico— aunque no podemos subscribir la segunda de sus teorías. Para nosotros un artista genial puede perfectamente olvidarse muchas veces de estas rígidas fronteras. De hecho la música y la danza han creado el teatro griego. Los cantos litúrgicos no son extraños a los orígenes de la poesía provenzal. El impresionismo de la pintura francesa ha abierto un amplio panorama literario. El surrealismo, que empieza siendo la filosofía de un escritor —André Breton—, se convierte pronto en dominio de los pintores. Ahora bien, si el genio tiene pasaporte firmado para los tres horizontes estéticos; si en sus manos privilegiadas lo plástico, lo literario y lo musical pueden fundirse y aunarse para crear "su" propia y "única" obra, sin que podamos diferenciar dónde empieza y dónde aca-

ba cada uno de los campos estéticos, con el artista simplemente inteligente, pero no genial, ya no sucede lo mismo, y entonces los defectos apuntados por Meumann son absolutamente válidos.

Y Ford era un escritor inteligente; pero no un genio, en modo alguno. Apurando todavía más nuestro concepto de este autor, podemos afirmar que era un dibujante y acuarelista aficionado, que un día, y probablemente no sin cierta sorpresa por su parte, se dió cuenta de que escribía mejor que dibujaba, y con alma de pintor, con la visión objetiva, delimitada y fría de un dibujante, creó su obra literaria, que adoleció, desde un principio, de un defecto capital, pues trató de representar el alma de un pueblo a través de la mente de un hombre que pensaba en líneas y colores y cuyas proyecciones no pasaban del lienzo o del papel del croquis.

Cuando Ford pasó por una de las más pintorescas, mejor dicho, pictóricas de las regiones españolas: Valencia, la vió y juzgó con mentalidad de acuarelista y dibujante. Más tarde veremos la carta que envió a Addington desde Valencia. Todo allí, como había sucedido antes en Andalucía, era "maravilloso". Luego, en Inglaterra, cuando empezó a escribir el *Handbook*, ya lejos de Valencia, enfriada la incandescencia de aquellos colores levantinos que tan hondamente habían herido su retina de artista, vino la decepción y empezó a hallar en Valencia los mismos defectos capitales que había encontrado en el resto de España.

Ford vió a Valencia como la hubieran visto Wáshington Irving y el pintor Apperley fundidos en una pieza. Es decir, captó sólo el aspecto folklórico y superficial, los rasgos puramente coloristas. Luego, su sentido crítico comenzó a corroer aquel lienzo tan bonito que había colocado en el caballete de su alma. Si Ford hubiese sido Apperler se hubiese pasado la vida en Valencia pintando pasteles y acuarelas sin preocuparse de nada más; pero Ford era también escritor y un buen día se descubrió como tal. Lo demás ya vino rodado. Sólo faltaba arrojarse en la manta española que un día adquiriera en Andalucía, sentarse horas y más horas en aquel sillón de mimbre de su jardín de Heavitree y dejar listo el *Handbook*, aquel libro concebido con alma de dibujante y ejecutado bajo las directrices cáusticas e irónicas de un caballero británico, educado en Oxford, que había viajado por España, "el país donde la excepción es la regla".

IV.—CARTAS DESDE VALENCIA

El 27 de Junio de 1831, Ford escribe una carta a Addington, desde Granada, lamentándose de que los asuntos de la Embajada no permitan, de momento, a Addington desplazarse a Andalucía. Siguen luego una larga serie de consideraciones sobre la situación política de Inglaterra y por último Ford expone su proyecto de un viaje de dos meses por la península a principios de otoño.

“Creo —dice—, que a mediados de Septiembre iré a Madrid, con mi esposa, por unos pocos días, con el fin de mostrarle Toledo y El Escorial. Pienso volver a través de Zaragoza, Barcelona y Valencia. Este pequeño viaje me llevará un par de meses de otoño...”

Addington fué a Granada finalmente en agosto. Pasó unos días con los Ford y a primeros de septiembre, probablemente el día 2, partió de nuevo hacia Madrid. La siguiente carta de Ford data del día 3 del mismo mes.

“Sábado, 3 Sep.-1831 (Alhambra).

”Espero te hallarás a salvo en Andújar, en aquel horroroso carruaje en que empezaste el viaje. Nosotros nos vamos el jueves hacia Alicante. Pascual en una “tartana”, mi mujer en la “burra” y tu humilde servidor en el “caballo”. Iremos con una tropa de “migue-litos” y espero llegar a salvo a Alicante y publicar, a su debido tiempo, un artículo sobre Mr. Inglis, otro viajero inglés.

”Mi mujer besa tus manos y yo tus pies, ofreciéndote mi pañue-lo, mis cuatro hijos, la cocinera, la burra y todo lo demás.”

Los Ford llegaron a Valencia el día 23 de Septiembre, y al día siguiente Ford escribe una nueva carta a Addington relatándole las peripecias del viaje y sus primeras impresiones de la ciudad.

“Valencia, sábado, 23 Sep. 1831.

”Querido Addington:

”Llegamos aquí ayer, habiendo cabalgado desde Granada a Ali-cante y desde allí a Játiva, por el más estupendo camino montaños

que puedas imaginar, lleno de antiguos pueblos, rocas, castillos en ruinas, estrechos desfiladeros, precipicios y torrentes.

"San Felipe de Játiva es uno de los más pintorescos pueblos españoles, exceptuando Granada. La famosa comarca que se extiende al entorno de Valencia debe ser muy fértil, rica y extremadamente placentera a los ojos del propietario; pero poca cosa de todo ello es perceptible para el viajero, ya que los olivos a ambos lados del camino ocultan todo el panorama.

"Leo en los periódicos que tú has tenido que intervenir en favor de un artista inglés que fué detenido por esbozar el palacio de Madrid. Probablemente algún día tendrás que hacer lo mismo por mí, ya que por poco me arresta el alcalde por dibujar algunas palmeras en Elche; pero diciéndole al aguacil que él y el alcalde podían irse al "infierno" y negándome a seguirle me dejaron tranquilo. Pienso permanecer aquí cuatro o cinco días y luego seguir para Barcelona y Zaragoza.

"Dejé a Dionisia —una de las sirvientas de Ford en la Alhambra—, en buen estado de salud y Don José muy contento con el honor de la visita de Su Excelencia. El Capitán General me escribió dos cartas después de tu marcha, una dirigida a mí, como gentilhombre de S. M. Británica, y otra para Lord Ricardo Ford.

"Valencia parece muy hermosa ciudad. Las mujeres tan bellas aquí como feas en Granada."

La segunda carta desde Valencia data del día 28 de Septiembre.

"Valencia, miércoles 28 Sep. 1831.

"Querido Addington:

"Aquí estamos todavía y aquí permaneceremos hasta el viernes, que nos vamos a dar una vuelta por Murviedro para ver las ruinas y continuar el sábado en diligencia hacia Zaragoza.

"Por lo que concierne a mis finanzas quizás sería mejor no haber venido, pues me he visto tentado por una pintura de Ribalta y he pagado por ella 11.000 reales, una fuerte suma aquí y en todas partes; pero se trata de un cuadro estupendo y vale al menos 500 libras. Sin embargo no lo divuelgues, pues yo adopto siempre como regla "crier au pauvre", lo cual contradice una extravagancia como

ésta. Acabo de escribir a aquel judío Ravasa, para que me mande un crédito de 4.000 reales a Zaragoza, Burgos y Valladolid. En caso de accidente, te nombro a ti para que respondas de mi solvencia, aunque después de la historia de este cuadro me temo vas a dudar de ella. Sin embargo, si todavía me crees solvente, escribe una línea a Ravasa para decirle que puede aventurar su dinero y que le pagaré religiosamente cuando vuelva a Madrid.

"Vamos a Barcelona y después, por Zaragoza y Segovia, a Madrid, donde espero llegaremos allá por la primera semana de noviembre.

"Esta es una hermosa ciudad y siento que sea imposible traerme toda mi impedimenta, ya que me hubiese gustado pasar todo el verano aquí en vez de Gibraltar, donde me refugiaré para escapar de la protección de Su Majestad el Cónsul de Málaga, de quien he recibido una carta que te guardo para que te diviertas un poco. El lema de Boabdil, el Chico, "no hay otro conquistador, sino Dios", no es nada en comparación de lo que Mark piensa de sí mismo.

"Las pinturas que hay aquí son interminables, casi tantas como en Sevilla; pero es posible que todavía estén más abandonadas y olvidadas, no sólo por los nativos, sino también por las dignidades y cabezas de la Iglesia; están a punto de convertirse en ruinas a causa de la negligencia, humedad, suciedad y humo. Nunca es posible obtener la menor información. "No sé", es la respuesta universal. A las más hermosas pinturas se las toma como objetos de idolatría, no como objetos de arte. Si tú preguntas por la Virgen de Juanes, el sacristán o el cura no saben decirte nada; pero si preguntas por la "Purísima", en un segundo levantan una cortina para mostrártela muy satisfechos.

"Las mujeres están definitivamente muy bien: más rubias que las andaluzas, con pies más pequeños y mejores zapatos, menos apretados y puntiagudos. No comprendo por qué el sexto mandamiento permite que uno corra estos riesgos.

"Mañana, viernes, me voy a Murviedro y desde allí a Barcelona."

Es altamente interesante reproducir y traducir ahora la siguiente carta de Ford, escrita desde Barcelona, para poder comparar y

diferenciar el opuesto concepto que el escritor tenía de Cataluña y de Valencia, al menos por la época en que las epístolas fueron redactadas.

“Barcelona, octubre 9.

”Tu carta con los papeles llegó aquí a salvo, tal como lo hicimos nosotros hace cuatro o cinco días. Estamos ya cansados de estos catalanes, que no son españoles ni franceses. Iremos mañana a ver la montaña de sal de Cardona y el monasterio de Montserrat, y desde allí a Zaragoza, donde esperamos llegar el día 16, e ir directamente después hacia Madrid, ya que suponemos tendríamos muchas dificultades en cruzar el país por Burgos. Espero podémoslas arreglar para llegar a la Corte allá por el sábado 22, si Dios quiere.

”Es esta una hermosa ciudad; pero no tiene nada de española. Las tropas llevan zapatos en lugar de sandalias y creo que medias también. Sirven “roast” en las fondas y usan mostaza y vinos franceses. Las mujeres llevan mantillas sobre una especie de gorras y cometen otras atrocidades por el estilo, al igual que las extranjeras; el pueblo es estúpido y mal educado; el lenguaje horrible; todas las incomodidades y las prohibiciones de España, sin el típico carácter de las curiosas gentes del sur; las mujeres feas y vulgares; los hombres con largos pantalones, mirando como estúpidos. Todo en perfecto orden y paz. El nombre del Conde de España obra aquí los mismos efectos que el de Quesada en Andalucía. Están todos aterrorizados por el cólera y las severísimas regulaciones que impone la cuarentena. El Capitán General ha enviado a Inglaterra a por cuatro galones de aceite de “cajeput”, lo cual para una población de más de 110.000 habitantes es una buena demanda.”

V.—FORD Y LA LITERATURA VALENCIANA

Muchas de las ideas de Ford que podemos espigar a través de sus artículos nunca se vieron estampadas en sus libros. A nuestro modo de ver, las teorías del escritor inglés sobre nuestro país hallan su verdadero campo de investigación en estos artículos y no en el

Handbook o en los *Gathering from Spain*. Durante más de veinte años Ford estuvo reseñando para la *Quarterly Review* y la *Edinburgh Review* cuanto se publicaba en Inglaterra referente a España. Todas estas reseñas, por cierto muy completas y exhaustivas, en su época, fueron escritas en forma muy personal. La mayor parte de las veces Ford se olvidaba por completo de la obra que estaba comentando y empezaba a estampar sus propias consideraciones sobre el tema. Así, por ejemplo, sus artículos sobre el Teatro y la Literatura española.

En el número 87 de la *Quarterly* reseñaba Ford la *History of the Spanish Literature*, de Ticknor. Ciertamente, este trabajo no resulta muy recomendable para los estudiosos de Ticknor, pero, en cambio, a través de él, tenemos la mejor fuente de información sobre las ideas de Ford.

Comienza fijando unas breves consideraciones sobre el idioma romance español. Según Ford, el castellano tiene un carácter más recio y viril que el italiano gracias a la supervivencia de las consonantes góticas.

Se remonta luego a los primeros documentos escritos y los encabeza con la *Carta puebla o carta municipal de la ciudad de Avilés, en Asturias, que fué confirmada en 1155*. Por lo que atañe al *Poema del Cid*, afirma que fué compuesto antes de 1200, "de acuerdo con Huber".

Es curioso comparar la actitud entusiasta de Ford respecto al poema, tan distinta a la opinión negativa que de él tenía Martínez de la Rosa. "Si pocas espadas españolas han alcanzado mayor gloria desde entonces, ninguna pluma se ha consagrado a la más noble memoria nacional. Aunque los hombres de letras nunca han tenido gusto para estimar el rudo diamante más allá de su filológico interés; la obra, en cambio, vale una biblioteca entera por su correcta comprensión del espíritu de la época y del genuino carácter de Castilla la Vieja, del cual el Cid es la personificación y el modelo."

Hablando del *Rimado de Palacio*, Ford empieza a deslizar en gran escala sus teorías personales y señala, de nuevo, a la Iglesia y al Estado como fuente y origen de todas nuestras calamidades. "El pueblo español que se sometió dócilmente a los dictados de la Iglesia y del Estado, resistió tenazmente cualquier patronazgo cultural. En sus romances, dramas y novelas, los españoles revelaron

sus puntos de vista contra la aristocracia de las Letras, mucho más democrática, por cierto, que la francesa o la italiana. La Literatura Española, salvo *Don Quijote*, ha sido en exceso individual, valga la frase, para poder influir en las corrientes de la literatura europea. Nada hizo el español para lograr la aprobación del extranjero, a quien, en general, desprecia o ignora.”

“En España, como en otras naciones primitivas, los hombres fueron poetas antes que filósofos, actuaron antes de especular y se expresaron antes de explicarse.”

En cuanto a los romances, afirma Ford que su música se ha perdido por falta de notación. Sin embargo, su tipo sobrevive en los monótonos y melancólicos acordes que cantan actores trashumanes y muleteros en las ventas.

“La clase de romances que se pusieron de moda durante el reinado de Carlos V, son más auténticos por estar basados en crónicas históricas. Gracias a ellos la gran masa de lectores españoles pudo adquirir el poco de historia que sabían; así como los ingleses la aprendieron de Shakespeare.

Cita Ford, también de paso, la Literatura Caballeresca, que pronto fué mal vista por la Iglesia, que no gustaba de rivales en el terreno del fervor popular. Cervantes se burló despiadadamente de la caballeresca y de hecho fué quien la liquidó, aunque él mismo era un excelente conocedor de este tipo de novelas.

Ford, cuyas ideas lingüísticas nunca habían sido muy claras, estaba convencido de que el catalán, “aquel horrible dialecto que no es francés ni castellano”, no tenía la menor tradición literaria. Ford confunde tranquilamente el provenzal con el catalán, e incurre entonces en palmarias contradicciones. “El provenzal era demasiado fino y delicado para resistir el choque con idioma tan viril como el castellano y ésta fué la causa de que sucumbiese inmediatamente. Podemos citar entre los mejores ejemplos de este dialecto —todavía hablado, pero raramente escrito—, la *Crónica del Rey Jaume*, el gran conquistador de Valencia, escrita por Ramón Muntaner, y los poemas de Ausias March, el primer trovador lemosín del amor y la sensibilidad y el Petrarca de Valencia.”

Más adelante, con motivo de unas reflexiones generales sobre el carácter español, vuelve a insistir sobre Valencia y Ausias March. Para Ford los españoles son gente bárbara, con poco gusto por lo

delicado y lo tierno. Nacidos bajo un sol ardiente, su fiera pasión árabe se polariza siempre en torno a un objeto real, sin poder comprender nunca las metafísicas abstracciones y los eternos platonismos de Petrarca. Sólo el carácter valenciano más delicado y femenino constituye una excepción, y ellos, con Ausias March, fueron los únicos intelectuales españoles que pudieron comprender a Petrarca.

Habla más tarde del teatro y repite, resumiéndolas, todas las ideas que ya había expresado antes, en otro artículo de la *Quarterly*, dedicado a este tema. Es curioso constatar que Ford, guiado por su francofobia, considera que *Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro, no ganaron absolutamente nada en la versión francesa de Corneille, quien convirtió el noble tipo de Jimena en "un mamarracho de coquetería".

Las ideas generales de Ford sobre el teatro pueden resumirse en bien pocas líneas y vale la pena de hacerlo para notar en qué altísimo concepto tenía al valenciano Guillén de Castro, a quien parangona, en plan de igualdad, a los grandes genios de la escena nacional.

Ford empieza conceptuando al teatro español como sumido en un estado de profunda decadencia, aunque le considerara como fuente y origen de todo el teatro europeo. Las exhibiciones teatrales no fueron introducidas en la península hasta tiempos de los emperadores romanos, ya en la época del declive teatral, y es preciso reconocer que en España no corrieron muy buena suerte a lo largo de la Edad Media. San Isidoro se indignó contra el drama. Los monarcas godos, dominados por sus prelados, se vieron obligados a renovar las prohibiciones. En el siglo IV, los actores no recibían la comunión a menos que no renegaran de su oficio. En el siglo VIII, ningún exactor podía recibir órdenes sagradas. Pronto aparece la distinción entre los actores de misterio y los profanos. "Las iglesias se convirtieron en teatros y la Biblia se degradó en una farsa." La Reforma arrojó de Inglaterra estos misterios.

Los italianos, menos aislados del resto del mundo que los españoles, pronto vieron el escándalo de estas representaciones y las redujeron a una exhibición curiosa para extranjeros. Los misterios originales, sin embargo, continuaron profundamente enraizados en España, que es la ropavejería de las costumbres arcaicas.

La mayor parte de los teatros de Madrid pertenecían a cofradías

eclesiásticas y eclesiásticos fueron también los primeros actores. Las primeras obras realmente teatrales fueron compuestas por Bartolomé Torres Naharro, un clérigo de Extremadura. Le siguió Lope de Rueda, actor y autor de primera categoría. La orquesta y los decorados fueron mejorando gracias a Naharro, de Toledo. Estos autores fueron sucedidos por Cervantes, el más dramático de los novelistas que tentaron la escena. Le siguen "el elegante Calderón", Lope de Vega, y "el armonioso Guillén de Castro". Según Ford, este tríptico de autores ilustres es comparable al formado en la Grecia clásica por Esquilo, Sófocles y Eurípides, o el compuesto por Shakespeare, Ben Johnson y Ford en la Inglaterra de la Reina Isabel.

VI.—FORD Y EL ARTE VALENCIANO

Según Ford, en España, la Iglesia católica ha mantenido siempre el monopolio de su credo. Jamás hubo choques de influencias antagónicas en el terreno espiritual, ni guerras de religión como en Alemania, Flandes o Francia, ni reformas a revoluciones puritanas como en Inglaterra. Las Bellas Artes españolas, nacidas y cultivadas al calor de la Iglesia, conservaron siempre un profundo elemento clerical.

Las características religiosas del arte español —forma y expresión de un país ultracatólico— fueron el legado de una guerra de ocho siglos, cuando credo y Patria eran sinónimos.

El carácter italiano es mucho más descreído que el español. El papa Julio II, que había cambiado la espada por la cruz, proclamaba a Julio César como modelo suyo y no a Jesucristo. España, en cambio, se mantuvo firme como compeona de la vieja fe de la Cristiandad, emplazando centinelas en todas las encrucijadas del libre albedrío y ahogando la libertad de la imprenta y de la paleta.

La prohibición de pintar desnudos femeninos fué una consecuencia más de la actitud inquisitorial.

Por lo que atañe al paisaje, lo poco que los españoles han producido en este campo lo deben a la influencia de los alemanes y de los holandeses.

La pintura española carece del sentido del detalle exquisito y

delicado. Conseguir estos límites de refinamiento era empresa demasiado dura para un pueblo semioriental.

Las escuelas de arte españolas pueden dividirse casi por regiones: Castellana, valenciana y sevillana o andaluza. El único nexo común entre estas escuelas es la religión.

Si en algo puede despertar la admiración de los críticos extranjeros la figura de Felipe II, es en la protección que dispensó a los artistas; aunque los historiadores españoles sólo se dedican a ensalzar su celo religioso. Fué un extraordinario Mecenas y concedía audiencias muy frecuentes a Herrera durante la construcción de El Escorial. Empero, sus preferencias personales son muy discutibles, pues inundó el país de mediocridades extranjeras impidiendo el paso a los visigodos y pujantes artistas nativos.

Según Ford, las diferencias fundamentales entre la escuela castellana y la valenciana estriban en los mismos caracteres antagónicos de ambas regiones; Castilla es viril, ruda, dura, toda hecha de una pieza, como forjada en el crisol del Catolicismo, que ella misma se encarga de propagar por toda la Península, al compás de la Reconquista, y de llevar luego a las posesiones americanas. Castilla es toda masculinidad y, por lo mismo, es absolutamente incapaz de sentir, ni siquiera de una forma remota, ciertas manifestaciones de matiz, de detalle, de secreta armonía que infunden al Arte todo su misterio.

Si Castilla es férrea y viril, Valencia, en cambio, según Ford, es supersticiosa y femenina. Valencia, con su huerta, con sus campos florecientes, vive como entregada a sí misma, satisfecha de su propio espectáculo, que le permite un descanso y una quietud espiritual que a Castilla le estará siempre negada. Todo ello da lugar a que la escuela pictórica valenciana presente como característica, incluso en los cuadros de tema más tétrico y repelente, una riqueza y una fina variedad de matices que le proporciona siempre un leve toque de suave ternura.

Para Ford, Francisco Ribalta puede figurar entre los mayores pintores españoles de todos los tiempos. "Las pinturas del Salvador en el Huerto de los Olivos son de lo mejor que nos ha legado." Después de Velázquez y de Murillo —Ford fué el gran redescubridor de Velázquez—, Ribalta es, sin duda alguna, el tercer gran pintor español.

En cambio, por lo que atañe a Giuseppe Ribera, sus estáticos mártires y sus místicos monjes, con el acompañamiento de maceraciones y huesos descoyuntados, son demasiado desagradables para ser descritos. Hay que tener en cuenta que Ribera nunca fué santo de la devoción de la crítica británica; basta recordar la afirmación de Lord Byron respecto al pintor: "En la sangre de todos los mártires del mundo mojó sus pinceles."

VII.—FORD Y UN ESCRITOR VALENCIANO: "AZORÍN"

La única obra de Ford vertida al español es *Gatherings from Spain*. La tradujo Enrique de Mesa en 1922. El *Handbook* nunca atrajo la atención de los editores ni de los traductores. Podemos afirmar que Ford ha pasado casi completamente desapercibido para la intelectualidad española. Si en algunos escritores podemos rastrear ecos o citas de la producción fordiana debemos irlos a buscar entre los hombres que en muchos sentidos más diametralmente opuestos a Ford estaban; nos referimos a los miembros de la generación del 98, y concretamente a "Azorín", que conocía perfectamente bien la obra de Ford.

Entre Ford y los hombres del 98 hay un punto fundamental de contacto y otros muchos de franca oposición. El punto de coincidencia es el tema crítico central, un tema tan vasto que se llamaba nada menos que España. Podemos asegurar, sin hipérbole, que España lleva toda la producción de Ford, desde la primera hasta la última línea —los contados artículos que escribió y situó fuera de la órbita española carecen de toda importancia—. Y España está también presente, viva y perenne en todas las obras, en todos los capítulos, en cada una de las palabras de los autores del 98.

Continuemos con el paralelismo, pero sigámoslo con serenidad, sin buscar absurdas concomitancias y sin forzarlo. Estilística y casi cronológicamente, la España de Ford y la del 98 coinciden también. El *Handbook*, *Gatherings from Spain* y *Castilla*, de "Azorín", por ejemplo, pueden pasar por documentos coetáneos. Cambiemos los primeros capítulos de *Castilla*, que tratan de los ferrocarriles, por los capítulos de *Gatherings from Spain*, que se refieren a los viajes en diligencia; humanicemos y poeticemos un poco el estilo de

Ford; traduzcamos "Azorín" al inglés y ambos libros pueden incluso estar firmados por la misma mano y pasar desapercibida la superchería a la vista del gran público.

La entraña central de una obra literaria se puede enfocar desde muchos puntos de vista. Cuando esta entraña es un pueblo y el pueblo es el español, los enfoques se pueden multiplicar por infinito. Pero Ford y "Azorín" coinciden en un punto. Tanto él como el escritor de Monóvar huyen de falsos oropeles y se sitúan en la más fácil, pero a la vez en la más peligrosa de las posturas: la negatista. Ford y "Azorín", al iniciar sus tareas, pretenden partir de premisas honradas y sinceras. Atacan a España por su parte más débil, pero, a la vez, por la más compleja, la más profunda y la más interesante; atacan a España viviseccionando sus defectos y dejando aparte sus virtudes superficiales, aquellas que pueden hallarse en las óperas de Bizet o en catálogos de agencias de viajes.

Ahora bien, Ford vino a España por una circunstancia fortuita: la enfermedad de su esposa. Durante su estancia en nuestro país jamás se le ocurrió escribir nada sobre la tierra en que estaba viviendo. Se limitó a observar, a criticar y a juzgar, mandando cartas al más íntimo de sus amigos: el embajador Addington. En todo el epistolario, no hay ni una sola exclamación de entusiasmo por España. En una carta dice algo que sin duda entonces no estaba pensando. "Me gusta más este país que Alemania, Francia e Italia." Una frase fría y, además, insincera. Conocemos, o pretendemos conocer, un poco la mentalidad británica, y no exigimos del bueno de Ford que lanzase gritos de admiración en cada carta dirigida a Addington. Pero es también chocante que, por el extremo, Ford tampoco se indigna o enfurece contra España, aunque, según él, durante toda su permanencia en nuestra patria, no hizo más que tropezar de inconveniente en inconveniente y escandalizarse ante la molicie, la indiferencia y la incultura españolas.

¡Qué distinta, empero, la posición de "Azorín" en este punto! "Azorín" empieza a escribir sobre España por pura e irrefrenable necesidad de alma y corazón. España le arrastra en la circunstancia más dramática de su historia y a ella se consagra, desde puntos negativistas, es cierto, pero buscando la regeneración y el renacimiento de España desde el primer instante en que empezó a atacar y a demostrar sus elementos muertos o infeccionados.

“Azorín” cita a Richard Ford en dos de sus libros: *La ruta de Don Quijote y Castilla*. El pasaje alegado en la primera de estas obras es muy escueto. Se reduce a un par de líneas. “Los molinos de viento —dice “Azorín”— eran, precisamente, cuando vivía Don Quijote, una novedad estupenda; se implantaron en la Mancha en 1575, dice Richard Ford en su *Handbook for travellers in Spain*”. La cita es rigurosamente exacta. “The crack minded knight might well be puzzled by these hills for they were novelties at that time, having only been introduced into Spain in 1575.”

“Azorín” conocía muy bien la producción de Ford. En *Castilla* cita, con toda exactitud, dos de las ediciones del *Handbook*, en el tercero de los capítulos del libro, dedicado a “Ventas, posadas y fondas”.

“Repasemos el Manual de Ford, publicado en 1845. En Toledo tenemos la posada del Mirador; en Aranjuez, la de la Pava; en Cuenca, la del Sol; en Mérida, la de las Ánimas; en Salamanca, la de los Toros; en Zamora, la del Pato; en Ciudad Rodrigo, la de la Calada; en Segovia, el Mesón Grande. De este mesón dice el autor en la edición de 1847 que es “one of the worst in all Spain”.

Uno de los peores de toda España, es la traducción fiel y literal de la frase de Ford; pero ¡sabe Dios cómo la tradujo “Azorín” en su fuero interno!

VALENCIANO CALBOT, "GOLPE EN LA NUCA"

por

GERMAN COLON DOMENECH

Los principales diccionarios catalanes modernos registran en la región valenciana el vocablo *calbot*. AGUILÓ¹ lo registra bajo las formas *calvot* ("golpe dado a la cabeza") —ortografía que no corresponde a la pronunciación— y *calbot* ("cop al cap donat amb la mà, clatellada"). GRIERA en su *Tresor*² define *calbot* como "cop de mà al cap" y localiza esta forma en Tortosa, basándose en el *Vocabulari de MESTRE*³. La otra acepción que registra el *Tresor*, "cop donat a algú" (Alcalà de Xivert), es inexacta por su generalización demasiado amplia. El *Diccionari Català-Valencià-Balear* registra la voz igualmente en la comarca de Tortosa y en la región valenciana y defínela como "cop pegat amb la mà closa al cap; cast. *cachete, tamborilada*"⁴.

Encontrándonos dentro de la sensibilidad lingüística del hablante valenciano, creemos poder definir *calbot* como golpe dado en la nuca con la palma de la mano⁵.

1. M. AGUILÓ I FUSTER, *Diccionari Aguiló. Materials lexicogràfics*, aplegats per... Barcelona, 1914 y ss. (s. v. *calvot* y *calbot*).

2. *Tresor de la Llengua de les Tradicions i de la Cultura Popular de Catalunya*. Barcelona, 1935 y ss. (s. v. *calbot*).

3. F. MESTRE, *Vocabulari català de Tortosa*. Butlletí de Dialectologia Catalana, III. Barcelona, 1915, pp. 80-114 (s. v. *calbot*).

4. A. M. ALCOVER I F. DE B. MOLL, *Diccionari català-valencià-balear*, Palma de Mallorca, en publicación desde 1930 (s. v. *calbot*). Citamos abreviadamente DCVB.

5. Por lo tanto nos apartamos un poco de la definición de AGUILÓ, ya que *clatellada*, "cogotazo, pescozón", es en valenciano *bascollada*. (Compárese el cat. literario *bescollada*, mallorquín *betcollada*). *Clatellada* sería en valenciano un golpe dado en el cerviguillo (val. *clatell*). También nos alejamos de la definición del DCVB, puesto que consideramos que el *calbot* no se da con el puño ("mà closa"), antes bien con la palma de la mano.

El DCVB hace de *calbot* un derivado de *calb* "calvo". Esta etimología, aunque sorprenda en un principio, se nos presenta como seductora: vemos en *calbot* un raro derivado de la palabra *calb*, totalmente perdida en el habla catalana actual y propia única y exclusivamente de la lengua literaria. Pero si nos detenemos un poco a examinar dicha etimología, veremos una gran dificultad semántica en el paso del sentido de "calvo" al de "golpe en la cabeza".

No obstante, esa dificultad semántica sería de poca importancia; otras dificultades mucho más graves nos salen al paso. Ante todo, la palabra *calb* ¿es genuinamente catalana? Creemos poder contestar negativamente a esta pregunta. En primer lugar la lengua moderna la desconoce en absoluto (véase *Tresor*, s. v. *calb* y *calvo*). El único ejemplo de *calb* que conocemos lo trae el *Diccionari de Rims* de JAUME MARCH, como tipo de rima en *-alb*: *calb-balb*⁶. Sin embargo, en la misma obra y como ejemplo de rima en *-alva* hallamos la forma femenina *calva*: *salua-calua-malua*⁷. El ejemplo de MARC: podría muy bien interpretarse como un provenzalismo. En efecto, el provenzal conoce la forma *calv*. El DCVB (s. v. *calb*) no registra, aparte de las formas modernas de RUYRA, totalmente artificiales, ningún ejemplo de *calb* masculino; tan sólo trae un ejemplo del *Spill* de JAUME ROIG en femenino: *la testa calba*⁸. Esta forma es más que dudosa, pues podemos muy bien preguntarnos si *calba* es el femenino de *calb* o sencillamente de *calbo* o *calvo*; tanto más cuanto *calbo* viene registrado en 1502 en el *Vocabulari català-alemany*⁹ y *calvo* aparece en las casi contemporáneas *Faules Isòpiques*¹⁰.

6. A. GRIERA. *Diccionari de Rims de Jaume March*, editat per... Barcelona. Institut d'Estudis Catalans, 1921, núm. 1072. El famoso *Diccionari de P. LABERNIA* (segunda mitad del siglo XIX) desconoce todavía la forma *calb* y da sólo *calvo*.

7. A. GRIERA, *op. cit.*, núm. 710.

8. *Spill*, núm. 15401, apud DCVB, s. v. *calb*. Una vez dado a la imprenta este trabajo, he tenido ocasión de encontrar la forma masculina *calb* en el mismo *Spill* de JAUME ROIG. (Text, introducció, notes i glosari per F. ALMELA I VIVES. Barcelona. Els Nostres Clàssics, 1928, p. 30.)

9. P. BARNILS. *Vocabulari català-alemany de l'any 1902*. Edició facsímil segons l'únic exemplar conegut per... Barcelona. Institut d'Estudis Catalans, 1916, núm. 1628. La palabra *calbo* viene aquí traducida por *glatzot*, forma que presenta un interesante sufijo. Recordemos que *Glatze* significa "la calva" en el moderno alto alemán.

10. Núm. 170, apud DCVB, s. v. *calvo*.

Naturalmente la voz *calvo*, *calbo* es un castellanismo y no es lícito considerarla como catalana. Lo que ocurre sencillamente es que el concepto CALVUS del latín viene expresado en muchas lenguas por términos más o menos pintorescos, que desplazan a los derivados de la palabra latina citada. En francés, por ejemplo, al lado de *chauve* (forma femenina que suplantó al derivado masculino *chauf* desde fines del siglo XII) tenemos expresiones, tales como *pelé*, *plumé*, *tête pelée*, etc.¹¹. Lo mismo ocurre en catalán; recordemos, verbi gratia, *cap pelat*.

Así, pues, la forma *calb*, que no ha tenido en catalán vitalidad alguna, o bien ha sido extraordinariamente efímera, no ha podido originar un derivado *calbot*, palabra tan expresiva y popular en todo el antiguo reino de Valencia¹².

Desechada, pues, la ingeniosa etimología propuesta por el DCVB, tratemos nosotros de encontrar una nueva, que nos satisfaga más. El latín expresaba, mediante ALAPA y COLAPHUS el concepto que examinamos. La primera voz definía más concretamente la bofetada, el golpe dado en la mejilla¹³; COLAPHUS, por el contrario, poseía una significación más general e indeterminada. Si examinamos la definición de *calbot* veremos que se trata de un golpe en la cabeza. COLAPHUS dió en catalán antiguo *colp*, reducido posteriormente a *cop*; es un caso fonéticamente idéntico al de POLYPUS, que dió *polp* y luego *pop* "pulpo". El valenciano conserva todavía las formas con *l* en estos dos casos concretos: *colp* y *polp*¹⁴. La forma *colp*, por

11. Cf. O. BOCH ET W. V. WARTBURG. *Dictionnaire étymologique de la Langue Française*. Deuxième édition, Paris Presses Universitaires de France, 1950, el contrario, el Profesor VON WARTBURCH. en su *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, s. v. *calvus*, da para esta lengua, además de *calb*, una forma *caul* que, a pesar de ser fonéticamente posible, es del todo desconocida en catalán; *caul* es una palabra inventada por el lexicógrafo ANTONI BULBENA en su *Diccionari Català-francès-castellà*. Barcelona, 1905, s. v. *caul*.

12. MEYER-LÜBKE. *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg, Carl Winter, 1935, s. v. *calvus*, no registra la forma *calb* para el catalán. Por el contrario, el Profesor VON WARTBURG, en su *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, s. v. *calvus*, da para esta lengua, además de *calb*, una forma *caul* que, a pesar de ser fonéticamente posible, es del todo desconocida en catalán; *caul* es una palabra inventada por el lexicógrafo ANTONI BULBENA en su *Diccionari Català-francès-castellà*, Barcelona, 1905, s. v. *caul*.

13. Cf. W. AKERET. *Le concep "gifle" dans les parlers gallo-romans. Étude sémantique*. St. Gall. Éditions Eirene M. Pfändler, 1953.

14. Cf. P. BARNILS. *Die Mundart von Alacant. Beitrag zur Kenntnis des Valencianischen von...* Barcelona, 1913, p. 66, & 154; A. BADÍA MARGARIT,

un cruce con *cap* "cabeza", lugar en donde se produce el golpe, nos dió un hipotético *calp*¹⁵, al que se agregó el sufijo aumentativo-peyorativo *-ot*, derivado de *-ottu*¹⁶. Así tendríamos una forma *calpot*. Réstanos explicar cómo se ha producido la sonorización de la *p*: en catalán las consonantes sordas finales, vayan agrupadas o no, se mantienen sordas ante una palabra siguiente que comience por vocal. En cambio, el valenciano en algunas comarcas practica la sonorización: *-p*, *-t*, *-c* finales, ante vocal se convierten en *-b*, *-d*, *-g*. Así, por ejemplo, *vinc ara* se pronuncia *viŋgára*; *colp al cap* se hace *kòlbalkáp*; *portat a casa* pasa a *portàdakáza*. Por lo tanto, la consonante sorda final *-p* de *calp* se hace *-b* ante el sufijo *-ot*, y así tenemos CALBOT, palabra, pues, que se explica por sí sola, ya que contiene todos los elementos de su definición, es decir, "colp al cap".

Basilea (Suiza), 3 de Agosto de 1954.

Gramática Histórica Catalana. Barcelona. Editorial Nogué, 1951, pp. 189-191, & 79, II.

15. Compárese también la forma *calpissot*, de Castellón de la Plana. (*Tre-sor* y DCVB, s. v. *calvissot*. También podría explicarse por una disimilación de las dos vocales seguidas: *ò — ó > a — ó*).

16. Cf. F. DE B. MOLL, *Gramática Histórica Catalana*. Madrid, Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos, 1952, p. 294 & 426.

TITIRITEROS Y VOLATINES EN VALENCIA

1585-1785

por

J. E. VARREY

INTRODUCCION

EN mi artículo *Representaciones de títeres en teatros públicos y palaciegos: 1211-1760* (que aparecerá dentro de poco en la RFE), distingo tres tipos importantes de representaciones de títeres en la España de aquellas épocas, a saber: teatrillos de marionetas, teatrillos de títeres de mano y el teatrillo mecánico o *retablo*¹.

No hay referencias precisas a representaciones de títeres de mano en los teatros de España hasta fines de la época que voy a estudiar. Por lo general, tales teatrillos se montaron al aire libre, o en mesones u otros lugares públicos. Es posible, sin embargo, que algunos de los documentos que cito a continuación tengan que ver con títeres de mano. Los detalles que ofrecen el diccionario de Covarrubias² y *El Licenciado Vidriera*³ y *El coloquio de los perros*, de Cervantes⁴, son bien conocidos y, con el testimonio de otros autores contemporáneos, nos ofrecen en conjunto el cuadro de una diversión popular, sencilla, algo grosera. Que los moralistas fuesen tan contrarios a los titiriteros vagabundos,

1. En este artículo emplearé la terminología siguiente: a los títeres suspendidos de hilos y manejados con ellos, los llamaré siempre *marionetas* o *títeres de hilos*; a los manipulados por los dedos del artista, *fantoques*, *títeres de mano* o *títeres de guante*. *Títtere* lo usaré en sentido genérico. Aunque no sea definitiva tal distinción entre los sentidos de dichas voces, facilita mucho el estudio de los distintos tipos de títeres el dar a los términos que empleamos un sentido exacto.

2. Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana, o española*. (Madrid, 1611); voces: *títtere*, *retablo*.

3. Miguel de CERVANTES, *Novelas ejemplares*. (Clás. Cast., Madrid, 1914-17), tomo II, pág. 63.

4. *Novelas ejemplares*, tomo II, pág. 282.

que “con las figuras que mostraban en sus retablos volvían la devoción en risa”, no debe sorprendernos, especialmente cuando leemos un documento tal como el número 11 del apéndice. Es muy probable que este documento se refiera a una representación de títeres de mano. El golpearse constituye uno de los movimientos más típicos de tales muñecos, y gran parte del repertorio del teatrillo de títeres de guante se basa en el intercambio feroz e inacabable de bastonazos⁵. Con las marionetas sucede cosa distinta; el peso del muñeco suspendido de hilos largos hace el efecto de un péndulo, imposibilitando tales peleas o, al menos, haciéndolas menos imponentes. De todas formas, los primeros datos precisos que he encontrado referentes a representaciones de títeres de mano en los teatros públicos de España, son del año de 1760, cuando un representante anónimo presentó *títeres de purchinela* en el Corral de la Cruz, de Madrid⁶. Para más detalles sobre esta diversión refiérase el lector al estudio arriba mencionado.

Los títeres que aparecieron en los *corrales* públicos, y a veces en los teatros palaciegos, fueron por lo general de marionetas. Como las compañías de actores de carne y hueso, fueron las de títeres de ciudad en ciudad, y así se puede trazar hasta cierto punto las trayectorias de algunos de los representantes, desde Valencia a Sevilla, o desde Madrid a Valladolid. Aparecían en los teatros públicos generalmente cuando no había compañía cómica en la ciudad —a fines o a principios de la temporada teatral o en la Cuaresma, cuando se prohibía las representaciones de actores humanos—. A veces una compañía de novedades lograba el favor del público y se establecía en una ciudad, a pesar de las atraccio-

5. Cristóbal SUÁREZ DE FIGUEROA, *Plaza universal de todas ciencias y artes*. (Madrid, 1615), fol. 325 v., nos informa que los títeres de mano del siglo XVII emplearon la cachiporra usual: “No es razon se olviden otros estrangeros manejadores de titeres, ministros de particular entretenimiento, a quien hazen dezir y hazer lo que quieren, metiendolos en campaña, donde peleando se vencen vnos a otros...”. Para el período más moderno, véanse el *Ball de Tururut* de los títeres de guante catalanes (Joan AMADES, *Titelles i ombres xi-neses*, en la “Biblioteca de tradicions populars”, Barcelona, 1933, tomo VIII, pág. 34); la *pessa* de Julio Pí, *Aixarop de bastó* (las representaciones de este titiritero en L’Hostal dels Quatre Gats, Barcelona, en 1899, están anunciadas en la revista “Els IV Gats”) —análoga al “Punch’s physic” de los títeres ingleses, “la medicina de Polichinela”; *Los títeres de cachiporra* de Federico García Lorca, y *Los cuernos de don Friolera*, de Ramón María del Valle-Inclán.

6. *Archivo de la Villa*, legajo 2-458-38.

nes de compañías legítimas. Pero, antes de estudiar más detalladamente las representaciones de teatritos de marionetas en Valencia, echemos una ojeada sobre otros tipos de diversiones análogas: los autómatas, las *sombras chinescas* y las linternas mágicas.

En el artículo mencionado arriba, he estudiado brevemente el origen de los autómatas. Los valencianos siempre mostraron vivo interés por representaciones de figurillas mecánicas. Espero dedicar más tarde otro estudio a este fenómeno, y ahora mencionaré, nada más, las representaciones de autómatas que se vieron en Valencia en 1599⁷, 1609⁸, 1655⁹, 1659¹⁰ y 1663¹¹. A fines del siglo XVIII, todavía se vieron representaciones de los milagros de San Vicente Ferrer hechas por medio de figurillas autómatas¹², y, durante aquel siglo y el siguiente, se introdujeron también figuras mecánicas en las *fallas*¹³.

El *retablo* constituía otro tipo popular, pero más sencillo, de representación teatral hecha por autómatas. No se veía en los teatros públicos de la España de los siglos XVI, XVII y XVIII, a no ser en raras ocasiones, exhibiéndose, por lo general, como los títeres de mano, al aire libre o en mesones o bodegas. El retablo era un teatrito mecánico, que consistía en una caja dividida por listones laterales y verticales en varios compartimentos, en cada

7. Felipe de GAUNA, *Libro copioso y verdadero... cassamiento... Phelippe tercero... Valencia...* (ed. Salvador Carreres Zacarés, Valencia, 1926), tomo II, págs. 551-2.

8. Fray Vicente GÓMEZ, *Los sermones y fiestas que la ciudad de Valencia hizo por la Beatificacion del glorioso padre San Luys Bertran*, (Valencia, 1609), págs. 20-1.

9. D. Marco Antonio ORTI, *Segundo centenario de los años de la canonizacion... San Vicente Ferrer... Valencia...* (Valencia, 1656), págs. 176, 178-9, 180-2, 192-3, 232-3, 238.

10. D. Marco Antonio ORTI, *Solenidad festiva... Valencia... Canonizacion de... Santo Tomas de Villanueva*. (Valencia, 1659), págs. 101, 192-3.

11. Juan Bautista de VALDA, *Solenes fiestas que celebros Valencia, a la Inmaculada Concepcion de la Virgen Maria...* (Valencia, 1663), págs. 325-6.

12. Alexandre de LABORDE, *Itineraire descriptif de l'Espagne...* (París, 1808), tomo I, págs. 245-7.

13. FRANCISCO ALMELA VIVES, *Las fallas* (Barcelona, 1949), pág. 17; G. A. HOSKINS, *Spain as it is* (London, 1851), tomo I, pág. 85; VICENTE BOX, *Sobre l'orige de les fallas*, artículo escrito en 1864 y reproducido en "Pensat y Fet", Valencia, 1916; ENRIC MALBOYSSON, *Les fulles de moviment*, en "Pensat y Fet", Valencia, Marzo de 1922.

uno de los cuales se representaban, por medio de figurillas de madera o de pasta, escenas de una historia. Se movían los muñecos por medio de un alambre en espiral, o por una rueda que accionaba el representante, mientras cantaba un romance alusivo a los sucesos de la historia. Los retablos representaban, por lo general, escenas de la vida de Jesucristo, pero los había también de historias seculares. La voz *retablo* se aplicó indistintamente en los siglos XVII y XVIII a teatritos de marionetas o de títeres de guante. Teatritos mecánicos todavía se veían en la Península, al menos hasta 1932¹⁴.

En pleno siglo XVIII, irrumpieron en España nuevas atracciones teatrales. Al lado de autómatas más complejos, de teatritos de marionetas y de títeres de mano, se mostraban *ópticas*, linternas mágicas y *sombras chinescas*. Ya a principios del siglo XVII, se veían tipos de representaciones análogas. El 27 de Abril de 1619, cuando las fiestas para celebrar la beatificación del Obispo Tomás de Villanueva, hubo en la casa de un botecario valenciano una diversión curiosa:

“En casa un Apotecario, que aze esquina a los cinteros, i chapineros, se levantò tres varas, un tablado, con anchura de otras tres, i estendiendose a los largo cinco, rodeado de un antepecho de balaustro de tres palmos curiosísimos; pendientes d’el muchos, i gallardos cuadros, i de en medio una artificiosa rueda de nueve palmos de diametro, con varias, i vistosas trepas, i veynte lamparas ardiendo en su circuito, que dando continuas bueltas a su movimiento, i compas; subian, i baxavan igualmente. Avia en las esquinas dos piramides de diez y seys palmos en alto, con quatro luzes cada una, i dos mitras por definicion de ellas con sus luzes dentro. Era admirable la multitud de figurillas que ivan dentro d’ellas, movidas con secreto artificio i arte... en la una se representava la solene procesion d’el Beato Don Tomas; i en la otra un entretenido juego de toros. Todo lo demas estava copioso de faroles en diferentes puestos concertados”¹⁵.

14. Véanse mi artículo mencionado arriba, y también el de Alfredo CARBALLO PICAZA, *Para la historia de “retablo”*, RFE, tomo XXXIV, 1620, páginas 272-4.

15. Gerónimo MARTÍNEZ DE LA VEGA, *Solenes i grandiosas fiestas... Valencia... Beatificacion... D. Tomás de Villanueva...* (Valencia, 1620), pág. 77.

La rueda iluminada era un *giuoco di luce*, juguete que en el siglo XVIII se aplicó con frecuencia a representaciones de títeres, empleándolo para avivar escenas de fuegos artificiales o de fuentes iluminadas ¹⁶. Es muy probable que fuesen las figurillas, "movidas con secreto artificio i arte", pequeños autómatas, más bien que sombras chinescas.

Cuarenta y tres años más tarde, hubo otras diversiones semejantes para alegrar las ventanas de las casas de Valencia, honrando en esta ocasión el decreto de la Concepción Inmaculada:

"...que cada ventana, no lo alumbrase con dos achas, sin que por esso dexase de lucirla mas, con gran cantidad de faroles, y estos en todas las ventanas, sin diferencia, sino solo en la invencion, y colocacion de ellos, quien los vestia de diferentes colores de papel, quien (formandolos en círculos perfectos), componia dentro diferentes juegos, de danças, de toros, concursos, procesiones, y otras variedades, que en compuestos bultos, con el movimiento de vn torno, les hazian andar, y representar, ya el experimentado Cavallero, cevando con muy buena suerte, vn afilado garrochon en vn toro, y otro acosado de perros, ya el de a pie, que a otro con maña le dava la capa, librando su persona, ya el bullicio de otros, que dançando hazian diferentes mudanças, ya el galan solicitando la tapada, invenciones en que el vulgar pueblo, tenian en que entretenerse" ¹⁷.

La representación de 1619 se hizo probablemente de la misma manera, con autómatas colocados dentro de las pirámides que ornaron las esquinas del tablado. A juzgar por la descripción que da López de Ubeda de una gran araña en *La pícaro Justina*, es muy probable que hubiese visto y recordado semejante entretenimiento ¹⁸.

Esta diversión señala el interés que mostraron las gentes del siglo XVII por tales engañosos. En 1646 Atanasio Kircher publicó en Roma su *Ars magna lucis et umbrae in decem libros digesta*,

16. Véase Paul McPHARLIN, *The puppet theatre in America. A History; 1524 to now* (New York, 1949), págs. 52-3, donde hay un dibujo de tal juguete.

17. VALDA, *Solenes fiestas...*, págs. 321-2.

18. FRANCISCO LÓPEZ DE UBEDA, *La pícaro montañesa, llamada Justina...* (Madrid, 1735), pág. 256.

donde trata de las leyes ópticas, y de los modos de hacer "magia catoptrica, sive de prodigiosa rerum exhibitione per specula" (Libro X). Sin embargo, no hay indicaciones de que se hiciese verdaderamente popular este entretenimiento hasta el siglo siguiente, cuando se inventó la linterna mágica tal como la conocemos ahora, y los representantes ambulantes la añadieron al repertorio de sus habilidades. El vivo interés del siglo XVIII por cosas seudocientíficas se muestra también en la popularidad de ópticas y fantasmagorías, en intrincados y maravillosos autómatas y en demostraciones de las maravillas de la química y de la física.

Los orígenes de las *sombras* son muy confusos, y un análisis detallado de los escasos datos que se han encontrado y de las teorías abundantes que se han propuesto, no nos ayudaría en este estudio. Me limitaré a resumirlos.

Las sombras, que se originaron probablemente en China, se trajeron, como las marionetas, al oeste, pero llegaron a Asia Menor en una fecha más moderna, probablemente durante el siglo XIII o XIV¹⁹. Allí adquirieron elementos del mismo clásico y, hasta hoy, el héroe turco de las pantallas de sombras, Karageuz, luce un enorme *phallus*²⁰. El Islám se reconcilió, gracias a sofisterías ingeniosas, con la representación del cuerpo humano, y dió la bienvenida al entretenimiento como ilustración de la dependencia del hombre de Alá²¹. Así, es posible que los moros introdujesen las sombras en España, pero de esto no hay evidencia precisa²²; y, dejando aparte las manifestaciones semejantes del siglo XVII que hemos señalado arriba y que fueron probablemente indígenas, no aparecieron en la Península las sombras hasta la segunda mitad del siglo XVIII, cuando fueron introducidas desde el otro lado de los Pirineos.

En Francia se conocían bajo el nombre de *ombres chinoises*,

19. N. N. MARTINOVITCH, *The Turkish theatre* (New York, 1933), páginas 29-32; Genevieve WIMSATT, *Chinese shadow shows* (Cambridge, Mass., 1936), págs. XII-XIV.

20. MARTINOVITCH, págs. 30-1.

21. MARTINOVITCH, págs. 35-7.

22. Reinhart Dozy y W. N. ENGELMANN, *Glossaire des mots espagnols et portugais dérivés de l'arabe* (Leyde, 1869), voz: *moharrache*. Dicen que la voz árabe de la cual se deriva este vocablo significa el representante que presentaba "La musique, le danse, le jeu des gobelets et les ombres chinoises."

designación que recuerda tal vez la semejanza notada por algún viajero oriental entre las sombras de Francia y las que se veían todavía en la China de aquella época, y que también refleja el gusto dieciochesco de la *chinoiserie*. Su popularidad fué facilitada por la de la silueta y del *pantin*, títere de dos dimensiones²³. A fines del siglo XVIII, se habían establecido las sombras en la Europa del oeste como entretenimiento popular.

El primer representante francés de importancia que mostró *ombres chinoises* fué Ambroise. Le siguió Dominique Séraphin, el cual fundó en 1784 su teatro *Le Spectacle des Enfants de France*²⁴. La popularidad de los dramas de Ambroise y de Séraphin está atestiguada por su longevidad; *Le pont cassé*, el más célebre de todo el repertorio de las sombras, se hallaba en Londres en 1861²⁵, y en Barcelona en 1859-74²⁶. Los dramas de los representantes franceses se hicieron célebres en España a fines del siglo XVIII.

Ahora trazaré el repertorio de los varios representantes ambulantes que se presentaron en los teatros públicos de Valencia y se verá cómo, en el período que estudiamos, se cambió el gusto popular y también, cómo permanecieron fieles los valencianos a su amor para con las marionetas.

1585-1695

A) LOS VOLATINES

En 1559, Fray Francisco de Alcocer describió algunos de los varios tipos de entretenimientos teatrales conocidos en la España de aquella época. Junto con la representación de dramas religiosos durante las fiestas de la Iglesia, existieron otros regocijos: "es

23. Max von BOEHN, *Dolls and puppets* (London, 1932), págs. 368-370; idem, *Miniatures and silhouettes* (London, 1928). Laza de la Vega hizo siluetas para Richard Twiss en 1773, y la historia de Don Quijote en 72 cuadros, los cuales se preservaban en el Palacio de San Ildefonso. Richard Twiss, *Travels through Portugal and Spain, in 1772 and 1773* (London, 1775), pág. 92.

24. Charles MAGNIN, *Histoire des marionnettes en Europe depuis l'antiquité jusqu'à nos jours* (Paris, 1862), págs. 177-182.

25. Charles MAYHEW, *London labour and the London poor* (London, 1861), tomo IV, págs. 82-5.

26. En el Archivo Municipal de Barcelona hay una colección de pliegos de sombras chinas. *El puente roto* se reproduce en "Sombras chinas",

vno el que algunas personas con sus graciosos gestos y palabras de burla y risa que dizen, dan a las personas con quien tratan y conuersan". Pudieron ser éstos o los juglares de una corte, o los truhanes de la plaza pública de una ciudad. Un divertimento de más espectáculo era ofrecido por los acróbatas que danzaban en la cuerda floja o en la maroma tirante, por los danzantes sobre espadas cruzadas, por los prestidigitadores y por los que presentaban *niñerías de danças y juguetes*. La mayoría de estos representantes eran extranjeros, al parecer de Alcocer, y, aunque no se podía condenar su arte como pecaminoso, se les debía desterrar, puesto que sacaban del país *mucha summa de marauedis*²⁷.

Algunos de estos representantes, formaron más tarde compañías en que se combinaron sus destrezas individuales, tanto de ejercicios corporales como de prestidigitación y de la representación de funciones de títeres. El *jugador de manos* hizo alarde de su destreza en el *juego de maestre coral*, conocido también bajo los nombres de *maesecoral*, *mesagicomar* y *passa passa*. La etimología de los tres nombres primeros es desconocida, pero *Passa passa* constituía la voz de mando que usaba el representante al hacer sus juegos²⁸. El *jugador de manos* era también un prestidigitador²⁹, y podía dotar a objetos inanimados con vida ilusoria —un arte que se asemeja al del titiritero—, y a veces usaba títeres como juguetes³⁰. Se había confundido la antigua voz *juglar* con *jugador de manos*, y ambas calificaciones se aplicaban indistintamente a un representante que podía provocar la risa del público con sus ademanes y plática. *Jugador de manos*, dice un dicciona-

N. I. Casa Antonio Bosch, Calle del Bou, de la Plaza Nueva, núm. 13", y en *Nueva colección de figuras para sombras chinescas*, núm. 15. Barcelona: En casa Juan Llorens, calle de la Palma de Sta. Catalina, 2, 1859". De este último pliego hay otra edición de 1874, y también otra de tamaño más pequeño, de 1865.

27. F. Francisco de ALCOCER, *Tratado del juego* (Salamanca, 1559), Capítulo V, págs. 26-7; Cap. L, pág. 284; Cap. LV, pág. 306.

28. COVARRUBIAS, voz: *Ivego de maesecoral*; LÓPEZ DE UBEDA, *La pícarra Justina*, pág. 50.

29. Hierosme Víctor BOLONNOIS, *Tesoro de las tres lenguas...* (s. I., 1606), voz: *Iugador de manos*.

30. COVARRUBIAS, voz: *Iugador de manos*; Víctor BOLONNOIS, voz: *Iuglar*, donde se dice que es este representante *vno buffone, o bagateliere*. *Bagatelle* se traduce en el mismo diccionario como *títtere* (voz: *Títtere*).

rio español-inglés de 1599: *to iuggle or tell a tale with the hand*, "hacer prestidigitación, o contar una historia en pantomima con las manos"³¹. El *volteador* era acróbata, dando vueltas, pasándose por aros, o haciendo posturas³². El *volatín*, *volantín*, *volatinero*, *bolantín* o *buratín* danzaba en la cuerda³³.

Es imposible deducir en lo que consistía la mayoría de las representaciones de volatines que tuvieron lugar en Valencia durante esta época. Raras veces se nos proporciona el nombre del representante: por ejemplo, en 1599, cuando hay que distinguir entre dos volatines trabajando a la vez. Es en 1680 cuando, por primera vez, el tesorero nos da el nombre del *autor* de una tropa de volatines.

B) EL JUEGO DE "MAESTRE CORAL"

Es muy bien conocida la descripción de este entretenimiento por Covarrubias, y no la reproduciré para no aburrir al lector. Una compañía de italianos lo presentaron en 1597, y Juan Luis en 1623. Se llama también a la representación de éste: *titires*. Otro italiano presentó juegos de manos en 1693, ofreciendo en toda probabilidad una diversión muy semejante a la de Luis.

C) TÍTERES

Como se puede ver fácilmente por los documentos y datos que siguen a continuación, se usaron *volatín* y *títire* casi como sinónimos, confundiendo la naturaleza de los entretenimientos. En 1598, 1599, 1602, 1606, 1615, 1618, 1624, 1626 y 1628, etc., se presentaron títeres en Valencia. En 1615 se llama a la representación *un joch de titaros*, término que, a mi parecer, significa un teatrillo

31. John MINSHEU, *A dictionarie in Spanish and English...* (London, 1599). Véase también Víctor BOLONOIS, voz: *Juglar*; *Diccionario de la lengua castellana* (ed. Real Academia Española, Madrid, 1726-39), voz: *Juglar*.

32. Richard PERCYVALL, *Bibliotheca hispanica...* (London, 1591), voz: *Bolteador*; COVARRUBIAS, voz: *Boltear*; véase también Cristóbal SUÁREZ DE FIGUEROA, *Plaza universal de todas ciencias, y artes*, fol. 325 v.

33. Víctor BOLONOIS, voz: *Volantín*; ALOISO Gerónimo de SALAS BARBADILLO, *Coronas del Parnaso, y platos de las musas* (Madrid, 1635), fols. 10-11.

más bien que una compañía de acróbatas. No se puede precisar en qué consistían las otras representaciones. Se usa *titeres*, en 1616 y en 1621, como sinónimo de curiosidades. El *Libre Major* de 1640-41 nos dice que “a 24 de febrer 1641 comensaren a fer vnes boltes vns bolantins en la casa de les comedies”; después denomina a la representación *titires*, mientras que el *Contralibre Major* del mismo año emplea siempre la voz *bolantins*. Sólo podemos basarnos en los documentos en que no resalta tal confusión.

En la cuaresma de 1656, presentó Francisco López una compañía de *titeres*. Es de presumir que aquí se trate de una compañía de figurillas, pues es más probable que un *autor* de comedias se dedicase a presentar al público comedias interpretadas por muñecos más bien que una función de acróbatas.

En 1680, acudió a Valencia una compañía de *titaros*, y el tesorero del Hospital les concedió siete libras “per los gastos que se oferiren en tapar les finestres de la casa de les comedies”. Claro es que aquí tenemos que ver con una compañía de muñecos, probablemente de marionetas, cuyo teatrillo estaba alumbrado por lamparillas ³⁴.

D) COMPAÑÍAS PRESENTANDO UNA MEZCLA DE DIVERSIONES

En 1656 trabajó en el teatro Morales, presentando “Titires, Bolatins y Chocs de mans”. Sabemos que en 1654, Francisco Morales, *maestro de volatines y máquina real*, se obligó a trabajar en los corrales de comedias de Madrid. La *máquina real* —como veremos más tarde— era un teatrillo de marionetas, y es muy probable que en Valencia presentase Morales la misma mezcla de títeres, acróbatas y prestidigitadores que en Madrid. En 1658, sa-

34. En el poema *Ensaladilla del Retablillo* encontramos una descripción de una representación de títeres en el Corral de la Cruz de Madrid a principios del siglo XVII. Nos informa el poeta que:

“Llenóse el corral de gente
Algo después de las doce...
Las luces se encienden luégo, *stet*
Y las cortinas se corren...”

Véase José de VALDIVIELSO, *Romancero espiritual en gracia de los esclavos del Santísimo Sacramento para cantar cuando se muestra descubierto* (Madrid, 1880), págs. 307-12. Se publicó por primera vez en 1612.

bemos que actuaron otra vez *titaires* y *bolantins* juntos en el teatro. Es muy probable que la compañía de *Christofol lo Bolanti*, dando representaciones en 1680 y 1683, exhibiese también esa mezcla de diversiones. Desde 1695 hasta 1785, muchas compañías semejantes frecuentaron los teatros de Valencia, tal como los de Madrid, Sevilla y Valladolid, y muchas otras de las grandes ciudades de España.

E) CURIOSIDADES

Henri Mérimée nos proporciona datos de la exhibición de monstruos en Valencia en 1577 y 1581³⁵, y se exhibieron en el teatro un monstruo acróbata en 1615, una mujer enormemente gorda en 1616 y un hombre sin brazos en 1619. Perros se vieron en 1602, 1614 y en 1621, y un oso hizo parte de una compañía de volatines en 1639. Varias curiosidades ópticas se exhibieron en un local de la ciudad en 1621.

1695-1785

A) VOLATINES

Durante todo el período que estudiamos ahora, los volatines continuaron trabajando en los teatros de Valencia, y en otros locales fuera de los teatros mismos. Aunque el tesorero da el nombre de muchas de las tropas de más importancia, casi todos los años actuaban también compañías menores, sin que sepamos ni sus *autores* ni la naturaleza precisa de sus atracciones.

Tropas de volatines valencianos frecuentaron los teatros de las otras ciudades de España, y hay noticias de una *danza valenciana* en Valladolid en 1736, 1744 y 1751³⁶. "8 ombres valencianos que hazen varias contradanzas" formaron parte de la compañía de Manuel Cabañas en Madrid en 1754³⁷, mientras "los 3 Valencia-

35. Henri MÉRIMÉE, *Spectacles et comédiens à Valencia, 1580-1630* (Toulouse-París, 1913), págs. 83-4.

36. N. ALONSO CORTÉS, *El teatro en Valladolid* (Madrid, 1923), páginas 364, 376, 389.

37. *Archivo de la Villa*, 1-415-5.

nos para tierra y cuerda floja” actuaron en la de Cristóbal Franco en 1791, también en la capital³⁸.

B) JUEGOS DE MANOS

El término de *maestre coral* no se halla ya en los libros de cuentas. En su lugar hablan los representantes de la *magia blanca*, como Tomás Paladini en 1763. Otros extranjeros presentaron juegos semejantes en 1766, 1770, 1775 y 1777.

C) TÍTERES. LA “MÁQUINA REAL”

He indicado arriba que ya en 1654 Francisco Morales se llamaba *maestro de volatines y máquina real*, pero no encontramos la voz frecuentemente hasta fines del siglo. En mi estudio destinado a la RFE, cité la descripción anónima de tal diversión que fué representando a Sevilla en 1692. Dice el cronista que “estos volatines, que con el título de *Máquina real* y valiéndose de figuras contrahechas movidas por alambres representaban comedias, tuvieron grandísima aceptación”³⁹. Un documento legal sudamericano de 1753 explica que consistía una *Máquina real* en títeres, figurillas o maniqués vestidos, manejados como era costumbre durante la Cuaresma en los teatros y corrales de Madrid, representando y hablando, como si fuesen vivos, en prosa, verso y acompañados de música, detrás de unas cortinas⁴⁰.

Tales teatritos de marionetas acudían muy a menudo a Valencia, y algunas veces nos da el tesorero del Hospital los nombres de los *autores*. De Loriague —*autor* de comedias— (1711), Portomesi (1766) y Margarita Oliva (1767), no sabemos más. Pero en 1708, 1717 y 1735 estuvo en Valencia Manuel Pesa y Fresneda,

38. 1-377-2.

39. Anónimo, *Memorias eclesiásticas y seculares de Sevilla*, copia de 1698, Ms. de la Colombina. Se cita en José SÁNCHEZ ARJONA, *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII* (Madrid, 1887), pág. 193.

40. Se hallará una versión inglesa de este documento, que firmó el gobernador Florencio A. Moreyra el 17 de mayo de 1759 en Paul MCPHARLIN, *The puppet theatre in America*, pág. 77.

y la partida del 19 de Diciembre de 1717 indica que en aquel día se presentó *Els encants de Medea*. Esta comedia —probablemente la de Francisco de Rojas Zorrilla— formó parte del repertorio de la *máquina* de Fresneda en Valladolid en 1723. Es de presumir que mostrara a los valencianos otras de su repertorio: *Santa María Egipciaca*, *La garza de Portugal*, *El esclavo del demonio*, *Dar la vida por su dama*, *Las dos estrellas de Francia*, *La lavandera de Nápoles*, *La creación del mundo* y *Santa Isabel, reina de Hungría* ⁴¹.

Como indiqué en el estudio citado arriba, gran parte del repertorio conocido de las *máquinas* se formó de *comedias de santo*, cosa que no nos debe extrañar, visto que tenían entrada en los teatros públicos generalmente durante la Cuaresma. Y los títeres en España siempre se han dedicado hasta cierto punto a asuntos religiosos, unas veces con éxito y otras no. Recuérdese, por ejemplo, los anatemas de Cervantes.

Un teatrillo de títeres había presentado los milagros de San Luis Bertrán durante las fiestas con que en 1609 se celebró su beatificación: “En frente del altar principal, a la otra parte de la placuela, auia vna linda inuencion de Titeres, que hazian diferentes representaciones de milagros del Santo. En este tablado, y en la casa de Don Iayme Bertran, vuo (*sic*) toda la tarde diferente, y muy apazible musica” ⁴².

D) COMPAÑÍAS PRESENTANDO UNA MEZCLA DE DIVERSIONES

Durante el siglo XVIII, solía el *autor* de una compañía de volatines pedir permiso para “practicar todas las funciones y habilidades toccantes a su profesion para lo que pueda llevar, cuerdas, maromas, alambres, garruchas, figuras de titeres y demas piezas y pertrechos conduzentes”. Cito la licencia de Félix Ortiz, *alias* Carbonero, otorgado para dos años “que daran principio en el domingo de resurreccion (*sic*) de este presente año y cumpliràn el mar-

41. ALONSO CORTÉS, pág. 347. En mi estudio publicado en la *RFE*, intenté señalar los autores de estas comedias.

42. Fray Vicente GÓMEZ, *Los sermones y fiestas...*, pág. 21.

tes de Carnestolendas de mil setezientos setenta y ocho”⁴³. Aunque no tuviese en su compañía personas que pudiesen presentar todas estas habilidades, solía el *autor* buscar nuevos representantes al llegar al sitio donde iba a representar. En Madrid, muchas veces las autoridades introdujeron un nuevo volatín en la compañía de un *autor* que iba a actuar en los corrales de comedias. Así, se puede ver que durante todo este período, las compañías más importantes incluían representantes de casi todo género, pantomimos, volatines, volteadores, maquinistas, titiriteros y bailarines. Acostumbraban presentar una *máquina real* como elemento de su diversión, tal como lo hizo *Christofol el Bolatinero* en 1697. Otros *autores* célebres que visitaron a Valencia fueron el polaco Kinsky (1737 y 1744), el turco Gaspar Ministrina (1761), Antonio Cortés (1764 y 1766), Pedro Juan de Dios (1773), Félix Ortiz (1782) y Cristóbal Franco (1783 y 1784). Sabemos que casi todos emplearon a veces tanto titiriteros como maromistas y volteadores.

No es de maravillar que haya continuado la confusión entre las voces, cuando los artistas mezclaban así las habilidades que presentaban ante el público. El *Diccionario de Autoridades* de 1726-39 da igual sentido a *jugador de manos* que a *titerero*⁴⁴; mientras en otro diccionario inglés-español de 1798 encontramos: “PUNCH, the buffoon or harlequin of the puppet-show. Arlequin o bufon de los volatines”⁴⁵. Podemos ver lo que querían decir los representantes de la época al describirse como *volatín*, *maquinista*, *cómico*. Como *autores* de grandes compañías de representantes, presentaban a la vez habilidades físicas de toda clase, funciones de marionetas y, desde 1760, de *sombras chinescas* y de títeres de mano.

Así, en la Cuaresma de 1786, un viajero inglés pudo presenciar en el teatro de Cádiz “una exhibición de volatines, volteadores y funciones de títeres, junto con unas danzas muy extravagantes para todo lo cual había representantes excelentísimos”⁴⁶.

43. Madrid. *Archivo de la Villa*, 3-476-1.

44. *Diccionario de la lengua castellana*, voz: *Jugador de manos*.

45. Fr. Thomas CONNELLY, *A new dictionary of the Spanish and English languages* (Madrid, 1798), voz: *Punch*.

46. Joseph TOWNSEND, *A journey through Spain in the years 1786 and 1787* (London, 1792), tomo II, págs. 434-5.

E) CURIOSIDADES

Como en la época anterior, presentáronse en Valencia monstruos, especialmente gigantes (1775, 1778 y 1779) y animales. Andrés Mossini, que en Madrid había ofrecido una exhibición de perros y monas, acudió a Valencia en 1762; pájaros se exhibieron en 1771 y 1772; animales de Africa en 1772; osos y *un satiro* en 1777; osos y monas en 1779; un camello y una mona en 1780 y la piel de un lobo marino en 1785. En 1773 hubo una nueva diversión para los valencianos: *una riña de dos Galls Inglesos*.

LAS NOVEDADES DEL PERIODO 1770-1785

A) PRECURSORES DE LA FERIA MODERNA Y DEL CIRCO

En 1771, 1777 y 1778, acudieron a Valencia una compañía francesa y dos inglesas que presentaban espectáculos de equitación y de circo al aire libre, o en el Llano de la Zaydía o en la Plaza de Santo Domingo. Semejantes compañías trabajaban en todas las grandes ciudades de Europa. Charles Hughes, que visitó Valencia en 1778, fué en Inglaterra uno de los fundadores del circo moderno. Ignoramos lo que presentó a los valencianos, pero consistiría su programa, probablemente, en suertes ecuestres intercaladas con escenas de payasos y de pantomimas. Es muy probable también que acabasen las representaciones con fuegos artificiales ⁴⁷.

Tales espectáculos condujeron al establecimiento del circo moderno —como, por ejemplo, el Circo Price de Madrid—; pero también formaban parte del repertorio habitual de las ferias del siglo XIX. Otras novedades que se introdujeron en los teatros de Valencia de esta época, y que más tarde se vieron en las ferias, fueron las estatuas de cera, tales como las de Kirchner de 1778.

47. Véase mi artículo *Notes on English theatrical performers in Spain. Part I, (1767-1817)*, "Theatre Notebook", tomo VIII, núm. 2, Enero-Marzo de 1954.

El órgano armonioso de vasos de cristal, visto en 1775, fué también espectáculo célebre del siglo XVIII, y precursor de los tonos estridentes de los órganos de tiovivos y otros entretenimientos de la feria.

B) ENTRETENIMIENTOS SEUDOCIENTÍFICOS

En la esfera del entretenimiento público, las maravillas siempre han tenido éxito financiero. Durante el siglo XVIII, el espíritu de experimentación y de curiosidad, que iba a causar una revolución en la técnica industrial, dió como productos accesorios los entretenimientos seudocientíficos. En España se congregaba la gente para ver demostraciones de química, exhibiciones de máquinas acústicas, catóptricas e hidráulicas, de juegos de matemáticas y de autómatas maravillosos. La popularidad de tales diversiones indica la renovación del interés en los adelantos científicos, visible también en los periódicos de la época, los cuales llevan muchos anuncios de libros científicos y publican artículos sobre asuntos semejantes.

En la máquina de Lepelletier, exhibida en 1771, la óptica de Pedro Hipólito Dumas de 1775 y las linternas mágicas de Tomás Udon, Vicente Calvo y Geroni Palavicino, todas de 1778, tenemos prueba de la popularidad de tales novedades entre los valencianos.

Al mismo tiempo, es de notar que se mostraban las linternas mágicas en Valencia, junto con otras cosas: *jocs de mans o diferens albitatats que exicuta vna dona de la comp.*^a. En los anuncios de los teatritos en el *Diario de Madrid*, puede verse que los madrileños ansiaban no solamente conocimientos científicos, sino también las delicias del teatro. Muchas veces los autómatas de Madrid presentaban una historia; y a su lado, aparecían marionetas y *sombras chinescas*, linternas mágicas y *tutilimundis*. Era infinita la ingenuidad de los representantes. Con sus muñecos presentaban comedias enteras, *tonadillas*, sainetes, loas, bailes y fines de fiesta, copia en miniatura del repertorio de los corrales de comedias.

Es muy probable que las *sombras chinescas* de Brunn, representadas en Valencia en 1780, presentasen el repertorio ahora tradicional, pero entonces muy a la moda, del teatro de sombras. Sa-

bemos que, al salir de Valencia, se dirigió Brunn a la capital, donde presentó sus habilidades como miembro de la compañía de José Cortés. Una entrada de la lista de gastos del 20 de Febrero de 1780 indica que hubo tempestad en una de las escenas presentadas por las sombras ⁴⁸. *La tempestad en el mar* fué uno de los asuntos más populares de esta diversión. Formó parte del repertorio de Jaime Chiarini, en Barcelona, en Agosto de 1801 ⁴⁹; también se exhibió en la Diversión de Química Económica Casera de la Calle del Olivo, 4, Madrid, el 21 de Diciembre de 1799: *Los cazadores sobrecogidos por la tempestad* ⁵⁰. Alcanzó tan alto grado de popularidad este tema, que aún se reprodujo en una Máquina Catóptrica —es decir, una linterna mágica—, en la Calle de la Sartén, 10, Madrid, el 2 de Febrero de 1799: “Una Tempestad tan natural que imitará el trueno” ⁵¹.

Es una lástima que no haya más indicaciones del repertorio de Brunn ni del de Simón Uber, también alemán, que acudió a Valencia en 1781. Pero, con toda probabilidad, no difirieron mucho sus repertorios de los de otros *sombristas* de la época. Vemos aquí la popularidad que alcanzó una diversión, que combinaba lo científico y lo teatral.

LA ADMINISTRACION DE LAS REPRESENTACIONES

Como he indicado al examinar los arrendamientos de los corrales de Madrid en el estudio publicado en la *RFE*, se acostumbró dar representaciones de títeres durante la Cuaresma, y en otras épocas, cuando no había compañía de actores de carne y hueso, o cuando las representaciones de éstos estaban prohibidas.

Lo mismo aconteció en Valencia (por ejemplo, en 1636), y por los documentos que cito a continuación, se puede ver que actua-

48. Madrid. *Archivo de la Villa*, 1-377-2.

49. *Diario de Barcelona* de dicha fecha.

50. *Diario de Madrid*.

51. *Diario de Madrid*.

ron raras veces en los teatros los títeres o volatines cuando había compañía cómica en la ciudad. En este último caso se les desterraba a uno de los teatros menores, o al patio del mismo Hospital (por ejemplo, en 1615 y 1613). En 1601 hizo un volatinero un *concert* con los actores, para representar junto con ellos. Cinco años más tarde, hubo títeres en la Olivera en los días en que no representaron los actores. A veces expresa el tesorero lo que cobraba a diario, como en 1585, y a veces solamente indica la suma total de lo percibido, por ejemplo en 1587. De la entrada de 1591, es de suponer que extrajo la tercera parte del producto de estas diversiones. A veces, como en el 26 de Diciembre de 1607, se dejó a un volatinero lo recaudado en un día de representación. Mientras que el tesorero cobraba de los volatines en esta época, por lo general, *a raho de 3 diners*, o de 4, cobró de los títeres de Colomer en 1628 *a raho de 6*, lo que indica en toda probabilidad la mayor popularidad de esta diversión.

La compañía de *Títeres, Bolatins y Chocs de mans* de Morales celebró, en 1656, un concierto con el tesorero del Hospital, por el cual percibió lo recaudado en un día de representación en cada semana *que no sia diumenche ni festa manada*. Se puede ver, por las cuentas, que los representantes percibieron dinero solamente de las puertas de hombres y mujeres, y el tesorero recibió lo obtenido de *cadires* y aposentos. Semejante concierto se había hecho antes en 1653, pero sin que el tesorero lo dijese expresamente. La costumbre se derivó evidentemente de lo que solían hacer las compañías de actores de carne y hueso.

Desde 1670 hasta 1687, suele el tesorero dar la cantidad percibida por los representantes en toda la temporada de sus representaciones, sin detallar lo correspondiente por cada día. En 1680, pagó el Hospital los gastos de tapar las ventanas del teatro, probablemente, como he indicado arriba, para un teatro de marionetas. En 1683, se *dió a Chrystofol lo Bolanti una ayuda de costa de 3 libras*. En 1693 comienza de nuevo la costumbre de indicar lo percibido a diario. En 1717, se convino con Manuel de Fresneda que de cada 12 *diners* el autor percibiese 8 y el Hospital 4; quedó el Hospital con lo recaudado de los aposentos y no recibió Fresneda ayuda de costa. En 1735, sacó el Hospital de las representaciones de Fresneda *la mitat de entrada cadires y aposentos rebay-*

xats guardies ministor y cobradores. En el mismo año, se señalan condiciones excepcionales para la representación funambulesca de Monsieur Mirsar y su criado.

La compañía de Kinsky, que acudió a Valencia en 1744, también obtuvo condiciones excepcionales: "a 31 de Juliol donaren principi la Comp^a de Volantins de felix Qusqui (*sic*) y tingueren lo producte, so es els aposentos, à 9 o mitat pera els volantins, quatre diners de entrada pera el Ospital y 8 pera els volantins. Cadires a 6 diners pera el Ospital y el ayguador 4 O." Los italianos de 1761 "es convingueren en lo Hospital en cobrar la primera porta, y la mitad de la segona porta, y la mitad dels Aposentos, y lo remanent producte pera el Hospital ben entès, que lo augment als Quartos es partible ab lo Hospital." En 1762, Andrés Mossini "es convingue en que se avia de cobrar en les portes à 12 diners Luneta, primer y segon fila, y les restants à 6 d y els Aposentos à 9 0 y de tot el producte llevats los gastos, y 7 pera lo Hospital". Blas Ibarra, en 1763, dió al Hospital "3 diners per cada hu que entrà al Corral de Carrer de les Nues."

Desde 1763, el tesorero obtuvo con frecuencia dinero de representaciones de volatines, acróbatas, prodigios, títeres y otros entretenimientos establecidos en varios mesones, frontones o en las casas de las cofradías valencianas. También obtuvo beneficio de compañías de volatines y de acróbatas ecuestres que representaron al aire libre en la Plaza de Santo Domingo, o en el Llano de la Zaydia. Unas veces cobró la quinta parte de lo procedido, y otras una cantidad fija por cada día de representación, o por cada persona que entraba a ver la función.

Desde 1772, encontramos la costumbre de percibir una cantidad fija por cada día que representaron los muchos extranjeros que acudieron a Valencia con sus varias habilidades: es decir, que en vez de un tanto por ciento de lo recaudado, concedió el tesorero una licencia a cada persona que quiso demostrar sus habilidades ante el público valenciano. Por aquellos años, solían tener los representantes una licencia concedida por las autoridades de Madrid, o por el Protector general de los teatros de comedias, que les daba permiso para representar, pero no se mencionan tales licencias aquí. El tesorero del Hospital concedió licencia para representar solamente en Valencia —cosa distinta—, como en 1772,

cuando dió a Nicolet permiso para exhibir animales a razón de una peseta por día, o en 1777, cuando sacó Balp licencia para su diversión ecuestre. Sin embargo, hay varias entradas indicando que todavía se empleaban los sistemas anteriores.

Se puede ver que no había regla ni escala fija para las cuotas que tenían que pagar los representantes. El tesorero fijó la cantidad según la atracción de la diversión, y según las necesidades del Hospital. Cada vez que quisiera convenirse con el Hospital un representante, sostendría sin duda una lucha formidable con el tesorero para establecer una norma que le pudiese ser favorable, mientras que éste velaría cuidadosamente por los derechos e intereses del Hospital.

CONCLUSION

Está claro que regocijaron a los valencianos, durante la época que estudiamos, muchos representantes extranjeros, desde los acróbatas italianos del siglo XVI hasta los alemanes de 1627, y los franceses, italianos, turcos, polacos, alemanes e ingleses del siglo XVIII. Con excepción de las representaciones de títeres, no existía la barrera del idioma para estos representantes, representando o en pantomima o con fuerzas físicas que no necesitaban de explicaciones. Y también hubo, sin duda alguna, gran número de representantes más bajos que no figuran en los libros del Hospital de Valencia: "los que enseñan Máquinas obscuras, Marmotas, Osos, Caballos, Perros y otros animales con algunas habilidades", según la Real Cédula de 1783⁵².

En los teatros se empleaban los títeres y acróbatas cuando no había compañía cómica para representar, especialmente durante la Cuaresma. Probablemente desde 1654, y ciertamente desde 1695, hubo representaciones de marionetas bajo el nombre de *máquina real*, fiesta teatral que gustó mucho a los valencianos. En 1807, en

52. Madrid. *Archivo Histórico Nacional*. Sala de Alcaldes de Casa y Corte. Libro de Gobierno, año de 1783, fols. 597-601.

Valencia se presentó *La muerte de Séneca* con marionetas: listones rojos representaron la sangre y, muerto el protagonista después de profesar la fe cristiana, se le recibió en el Paraíso⁵³.

Hacia fines del siglo XVIII, con el nuevo interés por las cosas científicas y con el adelanto en los medios de comunicación, acudieron a Valencia nuevos entretenimientos. El autómatas y la óptica se convirtieron casi siempre en atracciones teatrales; con las linternas mágicas y las sombras chinescas se dieron pequeños dramas; y llegaron también las nuevas atracciones del circo y de la feria. Continuaron presentándose acrobacias y curiosidades.

Los valencianos —como todos los españoles— siempre han permanecido fieles al teatro. La tendencia al fin de la época que estudiamos, lleva a los teatros menores de Madrid, donde una representación de *Química Económica Casera* vino a ser casi totalmente teatral. “La física moderna”, dijo Cadalso, “es un juego de títeres”⁵⁴. Floreció siempre el gusto por el teatro, y los títeres fueron siempre el encanto de los valencianos, tanto como de los madrileños y de todos los españoles⁵⁵.

Westfield College, Londres.

53. Von BOEHN, *Dolls and puppets*, pág. 342.

54. José de CADALSO, *Cartas marruecas* (Madrid, 1793), Carta LXXVIII, página 188.

55. Mis investigaciones fueron facilitadas por ayudas del Central Research Fund de la Universidad de Londres, y del Sir Ernest Cassel Research Fund, y por ello doy a los señores encargados de estos dos Cuerpos mis gracias más vivas.

APENDICE DE DOCUMENTOS

Los documentos citados a continuación, menos el número 11, provienen del Archivo del Hospital Real General de Valencia, hoy Hospital provincial. Constan en dos series de libros casi idénticos: los *Libres Majors* y *Contra Libres Majors*. A veces hay variantes importantes en esta última serie, las cuales se anotan en el lugar propio. El documento número 11, está sacado de un registro de cartas de la Inquisición de Valencia, que se encuentra hoy en el Archivo Histórico Nacional de Madrid.

Es grato placer poder expresar las gracias más vivas, por las facilidades que me han otorgado y la valiosa ayuda que me han dado, a la Diputación Provincial de Valencia, al Archivo Histórico Nacional, al Museo del Teatro y al Archivo de la Villa de Madrid.

Como todos los que nos interesamos por la historia del teatro en Valencia, soy deudor de muy valiosas sugerencias a los trabajos importantes de Luis Lamarca, Henri Mérimée y Eduardo Juliá Martínez.

1585

En este año, aparecieron por primera vez los acróbatas en los teatros de Valencia, bajo la jurisdicción del tesorero del Hospital General. Cito esta partida *in extenso*, procedimiento que aplicaré en los años siguientes sólo a los titiriteros. De los otros representantes proporcionaré datos más cortos⁵⁶.

Doc 1:

partides fan suma de xxxxvi£ iiiio vii
(LM, 1585-6)

Es de notar que Mérimée señala (*Spectacles et comédiens*, pág. 89) una partida referente a acróbatas que, en 1581, se dedicaron a "voltejar y fer lo demes sobre vn cauall" (*Archivo del Colegio del Patriarca*, Francisco Gerónimo Víctor, 26 sep. 1581).

56. Al transcribir los documentos que constan en este apéndice, los he simplificado, omitiendo las repeticiones de cantidades de dinero para no aburrir al lector. Tampoco uso los signos antiguos para *lliures*, *sous* y *diners*; en vez de 1 £ 10 0 3 d, o *una lliura, deu sous y tres diners*, escribo 1.10.3. No deshago, sin embargo, las abreviaturas, ya que su sentido en los documentos es patente. Es muy necesario copiar las partidas referentes a titiriteros *in extenso*, para ver cómo variaban las ganancias a diario, y para comparar éstas con las de las compañías de carne y hueso. También las partidas referentes a lo recaudado de *aposentos*, *cadires*, etcétera, indican la popularidad de las diversiones entre las varias clases sociales.

1587

Comenzó un *boltejador* a 10 de enero, y recibió el tesoro 40.8.10, probablemente la suma de varios días de representar (CLM, 1586-7).

1588

El 26 y 29 de junio dió representaciones un *boltejador* en la *casa de les farses* (CLM, 1588-9).

1591

El tesoro del Hospital recibió cantidades de dinero de un *boltejador* en nueve días, entre el 6 y el 30 de julio (LM, 1591-2).

1592

Desde el 29 de marzo hasta el 20 de abril un *boltejador* dió doce representaciones en la Olivera; desde el 22 de abril hasta el 29 de mayo, continuó haciendo sus ejercicios en el Hospital mismo (LM, 1591-2).

1596

Dió representaciones un *boltejador* desde el 16 de abril hasta el 19 de mayo (CLM, 1595-6).

1597

Comenzó una compañía de *voltejadors* a representar en la *casa de els Santets* el 21 de junio, y dieron fin el 11 de julio. Otra compañía de *voltejadors* —o la misma— actuó en la Olivera el 23 de junio, cuando no había comedia; comenzaron de nuevo en este teatro el 13 de junio, y no dieron fin hasta el 27 de julio. Una compañía de *bolatins* —se llaman también *voltejadors*— comenzó poco después en la Olivera el 25 de agosto, y representó hasta el 30 de septiembre. Se puede ver por las cantidades que percibió —más de 20 *libras* en casi todas las representaciones—, que tenemos aquí una compañía que se puede llamar *de lujo*, trayendo sin duda novedades para la gente de Valencia. Raras veces obtuvieron las compañías menores más de 10 *libras* al día. (Véase también Mérimée, pág. 89.) (CLM, 1597-8.)

Doc. 2:

Im a 4 de octubre de vns italians q^e feren lo joc de mre Coral trague. 2. 13. 3.
 (CLM, 1597-8. Añade el LM que tuvo lugar la representación en la Oliuera.
 Véase también MÉRIMÉE, pág. 87 y n. 2.)

1598

Doc. 3:

Im a 18 de Febrer dit any 1598 rebe dels Titiros q. feren en la Oliuera... ..	—.	17.	10.
Im a 19 rebe	—.	10.	10.
Im a 20 en lo Hostal del Gamell	—.	5.	11.
Im a 21 rebe	—.	5.	5.
Im a 22 rebe... ..	—.	19.	8.
Im a 23 rebe... ..	—.	4.	6.
Im a 24 rebe	1.	—.	1.
Im a 25 rebe	—.	2.	1.
Im a 26 rebe... ..	—.	6.	7.
Im a Primer de Mars..	1.	13.	9.
Im a 2 de Mars rebe... ..	—.	13.	7.
Im a 3 del dit rebe	—.	11.	8.
Im a 4 rebe	—.	9.	11.
Im a 5 rebe	—.	4.	5.
Im a 6 rebe	—.	5.	10.
A 8 rebe	1.	10.	4.
A 15 die de Rams com los dies enans no feren lo dit... ..	—.	19.	10.

(CLM, 1597-8).

Un *voltejador* dió representaciones en la Plaza de la Olivera desde 27 de diciembre de 1598 hasta 7 de enero de 1599 (LM, 1598-9).

1599

Doc. 4:

dit die [23 feb] rebi de uns titires al portal del real... .. —. 15. 4.
 (LM, 1598-9.)

Un *voltejador* trabajó en el teatro el 7 y 9 de marzo, 1599.

(LM, 1598-9.)

Doc. 5:

[27 feb]... y dels Titiros... .. .	—	9.	—
En Primer de Mars 1599... Titires... .. .	—	6.	—
En 2 de Mars... Titires... .. .	—	6.	—
En 6 de Mars Titiros... .. .	—	1.	8.
En set de Mars... Titiros... .. .	—	4.	—
En 8 de Mars... Titiros... .. .	—	5.	9.
En 9 de Mars... y dels Titiros rebe	—	1.	11.
En 16 del dit... dels titiros... .. .	—	15.	4.
En 30 del dit... de Titiros non hague done	—	14.	7.

(CLM, 1598-9.)

Unos *voltejadors* trabajaron en lo “pati de casa de ripoll espalles de la Casa del señor de Betera” el 24 de agosto de 1599 (CLM, 1599-1600). *Voltejadors* dieron representaciones en la Olivera el 26 de agosto; el autor de esta tropa se llamó probablemente Jacobo, puesto que hay partidas referentes a tal *bolandín* en 30 y 31 de agosto, y 2, 3 y 4 de septiembre. Mientras tanto, otro acróbata, *oracio Italia*, trabajaba en lo *pati de ripoll*, representando el 25, 26 y 29 de agosto y 1 de septiembre (CLM, 1599-1600).

1601

El 22 de diciembre recibió el tesorero 13.1.4. de un *boratin*, y el 24 del mismo mes, 5.5.—. “del boratin q^e fonch terzer dia del Consert de ell y les farceros”. (LM, 1601-02.)

1602

Señala Mérimée: “Ittem en tres de agost rebi tres lliures y sis sous de la caritat feta en la casa de la comedia eo de la Olivera en lo ministeri fet per Grego que portaua vn gos” (pág. 90, n. 1).

Doc. 6:

Im a 23 [Sep] rebi dels Titiros 9.—10 coes porta 7.3.—. cadires	
—18.6 dones —19.4. apostos	9. —. 10.

(LM, 1602-3).

En 26 de dicho mes recibió el tesorero 1.1.—. del *Perro sabio*, y el 19 de octubre 7.16.7. de *vn Bolatin* (LM, 1602-3).

1604

Dió representaciones el 4, 6 y 7 de marzo una compañía de bolatins (*LM*, 1603-4).

1606

Volteó un *boratin* once días desde el 16 de febrero hasta el 6 de marzo (*LM*, 1605-6). Otro acróbata dió una representación en el teatro el 20 de junio, y el mismo representante u otro nuevo trabajó 24 días desde el 14 de agosto hasta el 24 de septiembre. *Altres boltejadors noues* comenzaron a representar el 27 de septiembre, dando fin el 4 de octubre. No hubo más representaciones hasta el 5 de noviembre, cuando principió la comedia, y en un día que no hubo comedia, hubo títeres:

Doc. 7:

A 18 de dit [noviembre] 7.3.6. del proceyt dels titires ço es
 porta 5.12.4. dones —.4.4. Cadires 1.6.10. Aposientos
 no res y tot... .. 7. 3. 6.
 A 27 no representaren. A dit dels titires en la cofraria ... —. 11. 3.
 A 29 no representaren. A dit dels Titires —. 2. —.
 . (CLM, 1606-7).

Comenzó un *boltejador* el 6 de diciembre, y dió 11 representaciones hasta el 26 del mes (*CLM*, 1606-7).

1607

Bolantins —o *voltejadors*— dieron 18 representaciones desde el 26 de noviembre de 1607 hasta el primero de enero de 1608 (*LM*, 1607-8).

1608

Un *boltejador* representó en 12 y 14 de junio (*CLM*, 1608-9).

1609

Desde el 12 de marzo hasta el 2 de abril, una tropa de *boltejadors* dió 8 representaciones en el teatro. Otra compañía de *buratins* o *boltejadors* —posiblemente la misma— representó en el Hospital los días 16, 23 y 28 de mayo (CLM, 1608-9).

1613

Boltejadors dieron representaciones en el teatro los días 6, 9, 10 y 11 de agosto. Comenzó otra compañía el 24 de noviembre, y representó en el teatro los días 25 y 26. El 27 del mes llegó la compañía de Acasio, y los *boltejadors* fueron relegados al Hospital, donde representaron 6 días hasta el 9 de diciembre (LM, 1613-14).

1614

Los días 12 y 13 de enero recibió el tesorero cantidades de dinero de *vn gos qº dança en lo espital* (LM, 1613-14. Véase también MÉRIMÉE, págs. 89-90.)

1615

Volteó *vn monstruo* en el teatro principal los días 12, 14 y 15 de junio (CLM, 1615-16). Se exhibió a cierta María, monstruo, en Valencia el 5 de octubre de 1577, según MÉRIMÉE (págs. 83-4 y n. 1): “Estigue la dita Maria en la present ciutat de Valencia vn mes poch mes o menys, y lo Pare de aquella guanya moltes dines a mostrarla, la qual tenia en lo hostel del Gamell, y alli abatinabor cridauen la gent pera veurela” (*Bibliothèque Nationale de Paris*, ms esp. 147, pág. 680). El 5 de diciembre de 1581, llegó a Valencia, procedente de París, otra monstruo: “la qual era vna fadrina de deu u onze anys molt ben feta e proporcionada, natural de Franza, la qual tenia en los llocs y angues esta monstruositat que li exia com vna criatura, la qual tenia los muscles y brazos” (MÉRIMÉE, pág. 84 y n. 2. Cita el ms esp. 147 de la *Bibliothèque Nationale de Paris*, pág. 713).

Una compañía de títeres se estrenó en el teatro el 5 de julio; pero, al llegar a representar la compañía de Villalba el 24 de julio, tuvo aquélla de buscar otro sitio en donde dar sus representaciones, como se puede ver por el documento siguiente:

Doc. 8:

A 5 de Juliol R ^e de la casa de la com ^a de vns titares... ..	2. 14. 3.
A 6 de dit per dita raho.	1. 3. 5.
A 8 de dit R ^e p ^r dita raho	1. 9. 4.
A 9 de Juliol R ^e p ^r dita raho	— 14. 9.
A 12 de Juliol R ^e p ^r dita raho	— 6. 4.
A dit [29] R ^e de vn joch de titaros al Carrer de conills...	— 8. —.
A i de agost R ^e del joch de titaros del Carrer de Conills...	— 17. 4.
A 2 de dit R ^e del titares [sic]	— 11. 2.
A dit [8 sep] R ^e dels titares.	— 11. 5.
A dit 1.13.3 ques traguese en tres dies dels titares...	1. 13. 3.

(CLM, 1615-16.)

1616

Doc. 9:

A 7 de Janer R ^e ja de 22 de sett ^e fins 23 de octubre pas- sat [de 1616] del proshet dels titires dona de la cama grosa y çambo vint y dos lliures catorze sous y sinch diners en diuerses jornades del tems dura dit entreteniment... ..	22. 14. 5.
--	------------

(CLM, 1616-17; véase también MÉRIMÉE, págs. 84-5.)

1617

Dieron representaciones una compañía de *bolantins* desde el 19 hasta el 29 de febrero.

(CLM, 1616-17.)

1618

Doc. 10:

R ^e del que estrague dels titires que començaren a repre- sentar dilluns a 16 de abril 1618 y finiren a 31 de maig dedit mes	60. 15. 4.
--	------------

(CLM, 1617-18.)

Una compañía de *bolatins* dió 18 representaciones desde el 24 de diciembre de 1618 hasta el 5 de febrero de 1619 (CLM, 1617-18).

1619

El 31 de mayo recibió el tesorero 6.7.— de seis días en que se vió en el teatro “lo monstruo que era vn home sense brazos y q^e sonaua en los peus y feya les demes cosas ques acostumen fer en les mans” (LM, 1618-19; véase también MÉRIMÉE, pág. 85 y n. 1).

Doc. 11:

...Y assi mismo hemos sido informados q^e passando cierta procession de la orden de s^{to} Domingo por vna calle q^e esta cerca de su conuento en vna casa particular donde por modo de fiesta tenian vn juego de titeres al tiempo q^e assi passauan por alli se aparecieron juntas dos figuras la vna con habitos de s^{to} Domingo y la otra con habito clerical de manteo y bonete, y que a la del dicho frayle q^e lleuara alçadas las faldas por detras la yua açotando el clerigo y aun tambien han querido añadir que interuenia vna figura de muger a quien retoçaua el frayle de que han resultado varias interpretaciones malsonantes y perjudiciales en special contra la dha orden de s^{to} Domingo de lo qual parece que la audia real ha començado a proceder y hecho algunas prisiones de tres o quatro personas de q^e nos hemos abstenido y recatado de suerte q^e aun para dar cuenta dello a V. S. no le hemos preguntado de proposito y todavia lo dezimos assi, para q^e de todo lo que se ofresce aunq^e no nos toque, tenga V. S. noticia. Guarde Dios a V. S. de Valâ a 27 de Agosto 1619. ss. Salazar y Roig. (*Archivo Histórico Nacional. Inquisición de Valencia. Cartas. Legajo 503, número 2, fol. 106 v; se publicó este documento en parte en MÉRIMÉE, páginas, 88-9, n. 1.*)

1621

En enero, según Mérimée (pág. 90), se exhibió un perro en la Plaza del Mercado.

Doc. 12:

A dit [5 sep] Re ya en 15, 16, 17 y 20 de Agost propasat de vnes curiositats y titeres per la part tocant al Hospital q^e es mostrauen en un hostal questa a la boseria. 3. 16. 6.

(CLM, 1621-2. Añade el LM: “...vnes curiositats q^e alli mostrauen de huns spills y ossos de Jagants”. Véase también MÉRIMÉE, pág. 86.)

1622

Bolantis trabajaron desde el 28 de agosto hasta el 4 de septiembre en el teatro principal (CLM, 1622-3).

1623

Doc. 13:

titiris. All p^r de febrer no yague comedia per no aueri gent...

- A 12 de febrer comença a fer lo joch de mestre coral
Joan luis en la Casa de les comedies y Rebe del ques
trague a raho de tres diners 5.—6. coes porta major
de homens y dones 4.8.—. cadires —.4.6. Aposen-
tos —.8.—. 5. —. 6.
- A 13 Rebe dels titiris 1.17.2. coes porta major 1.14.10 ca-
dires —.2.4. es tot 1. 17. 2.
- A 14 de febrer R^e dels titires 1.—.11. coes Porta major
—,18.—. Cadires —,2.11. 1. —. 11.
- A 15 de dit no jague joch de mestre coral per no aueri gent.
- A 16 de dit R^e dels titiris —. 16. —.
- A 19 de febrer tornaven a Representar la compania de
ortis y R^e de la comedia 5.16.2 coes Porta major
3.12.4 dones —.3.10. Cadi 1.4.6. Aposentos. 15.6. ... 5. 16. 2.
- A dit R^e ya en 17 de dit dels titiris —. 15. 5.

(CLM, 1622-3; véase también MÉRMÉE, pág. 87 y n. 2.)

Comenzó a representar una compañía de *bolatins* en el teatro el 15 de octubre, dando fin el 13 de noviembre (CLM, 1623-4).

1624

Doc. 14:

- A 13 de Janer 1624 començaren a Representar los titie-
res y R^e del ques trague en dit dia 4. —. 9.
- A 14 de dit R^e dels titires... .. 6. 12. 4.
- A 15 de dit R^e dels titires 3. 1. 2.
- A 16 no yague titires.
- A 17 R^e dels titires... .. 2. 8. 4.
- A 18 de dit R^e dels titires 3. 1. 3.
- A 19 de dit R^e dels titires 1. 13. 7.

A 20 de dit R ^e dels titires	2. 11. 3.
A 21 R ^e dels titires	4. 9. 10.

(CLM, 1623-4.)

1625

Doc. 15:

A dit [17 junio] R ^e del questrague dels titires ques feren en lo mercat... ..	— 7. 6.
--	---------

(CLM, 1625-6.)

Añade el LM que se encontraron los titires "en un ostal del mercat".

1626

Doc. 16:

A dit [13 febrero, mientras que se representaban comedias] rebi del ques trague dels titaros	1. —. —. ⁵⁷
A 14 de dit no yague comedia per ser disapte.	
A dit rebi dels titares	— 15. —. ⁵⁸
A 15 de dit... comedia	12. 3. 8.
A dit rebi dels titares	1. 3. 6.
A 16 de dit... comedia	33. 17. 6.
A 17 de dit... comedia... ..	21. 5. 6.
...A dit rebi dels titaros... ..	— 8. 9.
...A dit [18] rebi dels titares.	— 10. 7.
...A dit [19] rebi dels titaros	— 8. 7.
...A dit [20] rebi dels titaros	— 11. 1.
...A dit [21] rebi dels titaros	— 14. 9.
...A dit [22] rebi dels titaros	— 18. 8.
A 23 de dit... comedia... ..	5. 7. 1.
A dit rebi dels titaros.	— 14. 2.
A 24 de dit rebi dels titaros..	— 10. 6.
Al primer de Mars rebi dels titaros... ..	1. 19. 4.
A 2 de dit rebi dels titaros... ..	— 13. 7.
A 3 de dit rebi dels titaros... ..	— 7. —.
A 4 no yague titaros.	
A 5 rebi dels titaros... ..	— 10. —.
A 6 no res.	

57. Añade el CLM: "dels titiris ques feren en la confraria dels carnicers".

58. Añade el CLM: "dels titiris ques feren en lo Hospital".

A 7 rebí dels titaros...	—.	11.	1.
A 8 de dit rebí dels titaros..	1.	12.	—.
A 9 a 10 y 11 no res.			
A 12 rebí dels titaros ...	—.	16.	6.

(LM, 1625-6.)

Bolantins dieron siete representaciones en la *Casa de ia Comedia* entre el 16 y el 24 de diciembre (CLM, 1626-7).

1627

Comenzó a representar una compañía de *bolantins Alemans*, el 12 de marzo, e hicieron 11 representaciones antes de dar fin el 25 del mes (CLM, 1626-7).

1628

Doc. 17:

A 5 de Abril començaren los titiris ferse en la casa de la comedia y Re del ques trague en dita jornada. ...	5.	17.	6.
A 6 de dit Re dels titiris ...	2.	18.	6.
A 7 de dit Re del procehit dels titiris ...	1.	14.	7.
A 8 de dit no yague titires per ser disapte.			
A 9 de dit Re del procehit dels titires ...	5.	11.	7.

(CLM, 1627-8.)

Doc. 18:

A 23 de Abril dia de Pasqua de Resurectio comensa colomer a fer los titires en la casa de les comedies y Rebi del ques trague en dita jornada 31.7.8. cobrant a raho de sis diners çoes Porta Mayor 24.11.2 dones 2.6.6 cadires 3.18.—. Aposentos —.12.—. ...	31.	7.	8.
A 24 de dit Re del ques trague dels titires 26.5.— ço es Porta major 16.17.4. dones 3.18.8 Cadires 4.3.— Aposentos 1.6.—. ...	26.	5.	—.
A 25 de Abril Re dels titires 29.12.5. ço es Porta major 17.7.—. dones 7.2.5. cadires 4.4.—. Aposentos —.19.—. .	29.	12.	5.
A 26 de dit Re dels titires 27.14.5. ço es Porta major 16.18.9 dones 4.13.8. cadires 3.14.—. Aposentos 2.8.—.	27.	14.	5.
A 27 de dit Re dels titires 21.3.8. ço es Porta major 11.5.7. dones 4.8.1. cadires 2.14.—. Aposentos 2.16.—. ...	21.	3.	8.

- A 28 de dit R^e dels titiris 15.16.— ço es porta mayor
8.11.8. dones 3.3.4. cadires 1.15.— ap^{os} 2.6.— ... 15. 16. —.
- A 29 no yague titires per ser disapte.
- A 30 de Abril R^e dels titires 31.16.9. ço es Porta mayor
18.14.— dones 6.15.9. cadires 3.11.— Aposentos
2.16.— ... 31. 16. 9.
- Al p^r de maig R^e dels titires 28.13.7 ço es Porta major
17.6.2 dones 5.19.5. cadires 2.14.— Aposentos
2.14.— ... 28. 13. 7.
- A 2 de dit R^e dels titires 17.2.4. ço es Porta major 7.16.10.
dones 4.12.6. cadires 2.3.— Aposentos 2.10.— ... 17. 2. 4.
- A 3 de dit R^e dels titires 30.1.—. ço es Porta major—
15.17.— dones 8.10.— Cadires 2.14.— Apo. 3.— 30. 1. —.
- A 4 de dit R^e dels titires 21.12.7. ço es Porta major 10.1.7.
dones 5.13.—. cadires 2.2.—. Aposentos 3.16.—. ... 21. 12. 7.
- A 5 de dit R^e dels titires 15.16.4 ço es Porta mayor 8.1.8.
dones 3.1.6. Cadires 2.3.—. Aposentos 2.10.— ... 15. 16. 4.
- A 6 de dit no yague titiris per ser disapte.
- A 7 de dit R^e dels titires 6.—.2. ço es Porta major 4.7.2.
dones —.16.3. Cadires —.8.9. Aposentos —.8.—. ... 6. —. 2.
- A 8 de dit R^e dels titires 12.18.1. ço es Porta major 5.11.8.
dones 3.16.5. Cadires 1.10.—. Aposentos 2.—.—. ... 12. 18. 1.
- A 9 de Maig R^e dels titires 4.2.6. ço es Porta major 2.15.11.
dones —.14.1 cadires —.12.6. Aposentos no res. ... 4. 2. 6.
- A 10, y 11 no yague titires per auer plogut.
- A 12 de dit R^e dels titires 11.12.8. ço es Porta major 8.7.2.
dones 1.1.6. cadires 1.8.—. Aposentos —.16.—. ... 11. 12. 8.
- A 13 de dit no yague titires per ser disapte.
- A 14 de dit R^e dels titires 23.17.4. ço es Porta major
13.13.4⁵⁹ dones 6.2.— cadires 2.4.—. Apo. 1.8.—. 23. 17. 4.
- A 15 de dit R^e dels titires 11.—.7. ço es Porta major 6.1.2.
dones 3.4.7. cadires 1.—.10. Aposentos —.14.—. ... 11. —. 7.
- A 16 de dit R^e dels titires 11.16.6. ço es Porta major 6.7.11.
dones 2.18.7. Cadires 1.6.—. Aposentos 1.4.—. ... 11. 16. 6.
- A 17 de dit R^e dels titires 8.2.7. ço es Porta major 4.13.6.
dones 1.19.1. Cadires —.16.—. Aposentos —.14.—. 8. 2. 7.
- A 18 de maig R^e dels titires 4.13.7. ço es Porta major
2.12.3. dones 1.5.4. Cadires —.8.—. Apo. —.8.—. ... 4. 13. 7.
- A 19 de dit R^e dels titires 4.15.10. ço es Porta major 2.10.4.
dones —.16.1 cadires —.5.5. Aposentos 1.4.— ... 4. 15. 10.
- A 20, 21 no yague titiris per falta de gent
- A 22 de dit R^e dels titiris 6.1.3. ço es Porta major 3.2.8.

59. El *Libre Major* aquí tiene "13.3.4." Claro es que se equivocó el tesoro, o en las entradas o en la suma total.

1630

Dieron 13 representaciones unos *bolantins* entre el 16 de febrero y el 4 de marzo. (CLM, 1629-30).

Doc. 21:

A 11 de mars Rebi de lo ques trague dels titeres	15.	18.	7.
A 12 de mars Rebi del ques trague dels titeres	7.	2.	3.
A 13 no jugaren los titeres per falta de gent.			
A 14 de mars Rebi delo ques trague dels titeres	5.	5.	—.
A 15, 16, 17 no jugaren los titeres per ser dies de jubilen.			
A 18 de marz Rebi dels titeres... ..	9.	17.	—.

(LM, 1629-30.)

1631

Doc. 22:

A 12 de març jague titiris en la Casa de la Comedia y Rebe de dita jornada cobrant a 4 diners	2.	4.	6.
A 13 de dit Re ^e dels titiris	1.	13.	7.
A 14 de dit Re ^e	1.	14.	6.
A 16 de dit Re ^e	2.	17.	—.
A 17 de dit Re ^e	1.	7.	6.
A 18 de dit Re ^e	1.	—.	8.
A 19 de dit Re ^e	1.	1.	4.
A 20 de dit Re ^e	—.	19.	10.
A 23 de dit Re ^e	—.	17.	8.
A 24 de dit Re ^e	—.	8.	—.
A 30 de dit Re ^e	—.	8.	4.

(CLM, 1630-1.)

1633

Bolantins trabajaron en el teatro desde el 17 de febrero hasta el 20 de marzo. El 23 de febrero "no yague bolantins per auer anat al real".

(CLM, 1632-3.)

1636

Doc. 23:

Po a 10 de febrer 1636 primer diumenge de quaresma se comensaren los titeres que feu franco Lopez y rebi del ques trague de les dos portes aposentos y cadires ...	15.	8.	5.
Im a 11 de dit dels dits...	7.	11.	2.
Im a 12 de dit rebe...	11.	6.	3.
Im a 13 de dit rebe ...	5.	4.	2.
Im a 14 de dit rebe...	7.	16.	2.
Im a 16 de dit rebe...	6.	10.	—.
Im a 17 de dit rebe...	16.	1.	5.
Im a 18 de dit rebe...	10.	3.	7.
Im a 19 de dit rebe...	3.	17.	9.
Im a 20 de dit rebe dels dits ...	3.	18.	11.
Im a 21 de dit rebe...	2.	16.	6.
Im a 24 de dit rebe...	8.	16.	6.
Im a 25 de dit rebe...	7.	16.	10.
Im a 26 de dit rebe...	3.	12.	3.
Im a 27 de dit rebe...	1.	12.	1.
Im a 28 de febrer rebe...	5.	11.	3.
Im a 2 de març 1636 rebe de titires ..	6.	3.	10.
Im a 4 de març rebe ...	4.	11.	3.
Im a 5 de dit rebe ...	2.	11.	4.
Im a 6 de març rebe...	1.	17.	7.
Im a 7 de dit ...	2.	4.	—.
Im a 9 de març rebe ...	6.	4.	6.
Im a 10 de dit ...	2.	13.	2.
Im a 12 de març de le titires [sic]...	3.	4.	9.
Im a 16 de dit se trague ...	2.	12.	5.

(LM, 1635-6.)

Había más de un Francisco López. Aquí se trata probablemente del *autor* que representó, con su compañía de carne y hueso, en Valencia desde el 26 de julio hasta el 21 de septiembre de 1627 (MÉRIMÉE, págs. 131, 116, 120-1, 124, 145 n. 1, 183, 194). Estuvo en Sevilla en 1629 (H. A. RENNERT, *The Spanish stage in the time of Lope de Vega*, New York, 1909, pág. 508), hizo *autos* en Madrid en 1632 (PÉREZ PASTOR, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1901, págs. 225, 361; *Nuevos datos... segunda serie*, Bordeaux, 1914, págs. 67-8), y, después de formar una compañía nueva en Madrid en 1635 (PÉREZ PASTOR, *segunda serie*, pág. 88), se presentó en Valencia en el mismo año (RENNERT, pág. 508). Claro es que no fué titiri-

tero, sino *autor* de comedias, presentando una función de títeres durante la Cuaresma, cuando no podía representar su compañía de carne y hueso.

Una compañía de *bolantins* trabajó en el teatro desde el 25 de diciembre hasta el 6 de enero de 1637, cuando se marcharon (*LM*, 1636-37).

1639

Llegó "una compañía de bolantins ab un osso" el 26 de enero, dando representaciones hasta el 13 de febrero (*CLM*, 1638-9).

1644

Doc. 24:

Im a 24 de febrer 1641 comensaren a fer vnes boltes vns bolantins en la casa de les comedies y rebi de lo que es trague 7.—8. ço es porta major 6.13.8. dones —.7.—. cadires y aposentos no iague res	7. —. 8.
Im a 25 de dit rebi 6.4.3. ço es porta mayor 6.1.2. dones —.3.—. cadires y aposentos no iague res... ..	6. 4. 3.
Im a 26 de dit rebi de los titires 5.10.7. ço es porta major 5.6.5. dones —.4.2. de cadires y aposentos no estrau res	5. 10. 7.
Im a 27 de dit rebi 3.5.8. ço es porta major 3.1.—. dones —.4.8. de cadires y aposentos no estrau res	3. 5. 8.
Im a 2 de mars 1641 rebi del bolantin 2.13.4. ço es porta major 2.11.6. dones —.1.10. y noia cadires ni aposentos... ..	2. 13. 4.
Im a 4 de dit rebi dels bolantins 12.14.4. ço es porta major 11.8.—. dones —.14.—.	12. 2. 4. ⁶¹
Im a 5 de dit rebi dels bolantins 3.17.8. ço es porta major 3.10.3. dones —.7.5.	3. 17. 8.
Im a 7 de dit rebi dels bolantins 3.19.—. ço es porta major 3.15.6. dones —.3.6.	3. 19. —.
Im a 7 de dit rebi de la casa de les comedies de cadires resagades per mans de Jacinto maluenda	8. 11. 4.
Im a 8 y a 9 no iague Titires.	
Im a 10 de mars 1641 rebi dels Titires 4.19.4 ço es porta major 4.3.—. dones —.16.4.	4. 19. 4.

61. Aquí se escribió originalmente 12.14.4, borrándolo después en favor de la suma que tenemos aquí; no se cambió, sin embargo, el texto de la partida.

Im a 11 de dit rebí dels Titiris 4.5.10. ço es porta major 3.19.—. dones —.6.10.	4. 5. 10.
Im a 12 de dit rebí dels Titires 6.13.3. ço es porta major 6.1.7. dones —.11.8.	6. 13. 3.
Im a 13 no iague titires.	
Im a 14 de dit rebí dels Titiris 1.19.2. ço es porta major 1.10.6. dones —.8.8.	1. 19. 2.
Im a 15 de dit rebí de Jacinto maluenda 5.19.2. de cadires y aposentos resagades	5. 19. 2.
Im a 17 de dit rebí dels Titires 4.13.6. ço es porta major 4.4.3. dones —.9.3.	4. 13. 6.
Im a 18 de dit rebí dels Titires —.18.—. ço es porta major — .16.—. dones —.2.—.	—, 18. —.
Im a 19 de dit rebí dels Titires 1.10.6 ço es porta major 1.8.—. dones —.2.6.	1. 10. 6.
Im a 5 de abril 1641, rebí de cadires resagades per mans de Jacinto maluenda.	8. 15. 4.

1647

Representaron bolantins desde el 10 de marzo hasta el 9 de abril.

(LM, 1646-7.)

1650

Representaron unos *bolantins* en 10, 11, 15 y 16 de octubre (LM, 1650-1, *Clavería de Juan Baptista Luca y Peris*).

1651

Bolantins trabajaron desde el primero hasta el 26 de marzo. Los días 17 y 18 dice el tesorero que "no iague Titiris" (LM, 1650-1, *Continuación de la Clavería por Victoriano Bonilla*).

1652

Principiaron sus representaciones unos *bolantins* el día 17 de febrero (LM, 1651-2).

1653

Doc. 25:

- A 8 del mes de març 1653 començaren a Representar vna
 compania de titires y Re lo questrague en dita jor-
 nada 13.2.7. ço es Porta major 8.12.4. dones —14.3.
 cadires 2.11.—. Aposentos 1.5.—. 13. 2. 7.
- A 9 de dit Re dels titires 13.17.7. ço es Porta major
 9.15.10. dones 1.12.3. cadires dich Aposentos —18.6.
 Cadires 1.11.—. 13. 17. 7.
- A 10 de dit Re 6.5.10. ço es Porta major 2.17.2. dones
 —18.—. cadires 1.5.8. Aposentos 1.5.—. 6. 5. 10.
- A 11 de dit Re 7.1.8. ço es Porta major 4.1.6. dones
 —14.8. cadires 1.8.—. Aposentos —17.6. 7. 1. 8.
- A 12 de dit Re 3.6.1. Porta major 2.2.7. dones —11.—.
 Aposentos 1.14.—. cadires 1.15.1. [sic]... .. 3. 6. 1.
- No yague porta major per que fonch del auctor lo dia.
- A 13 de dit Re 5.3.—. Porta major 2.2.7. dones —11.—.
 Aposentos 1.14.—. cadires —15.5. 5. 3. —.
- A 14 de dit Re 4.2.7. Porta major 2.2.—. dones —8.4.
 Aposentos 1.—.—. cadires —12.3. 4. 2. 7.
- A 15 no representaren.
- A 16 de març Re 9.9.10 ço es Porta major 5.16.2 dones
 1.10.—. Aposentos 1.10.8 cadires —13.—. 9. 9. 10.
- A 17 de dit Re 1.10.—. Porta major —12.8. dones —8.2.
 cadires —4.2. Aposentos —5.—. 1. 10. —.
- A 18 no yague jornada.
- A 19 Re 8.15.—. Porta major 5.10.6. dones 1.8.—. Apo-
 sentos —5.—. cadires 1.11.6 8. 15. —.
- A 20 prengue lo dia l'autor y Re 1.7.11 ço es Aposentos
 1.—.—. cadires —7.11. 1. 7. 11.
- A 21 y 22 no yague jornada.
- A 23 de dit Re 7.1.4. Porta major 3.9.7. dones 1.6.—.
 Aposentos 1.5.1. cadires 1.—.8. 7. 1. 4.
- A 24 no yague jornada.
- A 25 de dit Re 3.2.—. Ço es Porta major 2.2.—. dones
 —11.10. cadires —8.2. Aposentos no rres 3. 2. —.
- A de dit Re de don Juan Gutte trilles 15.—.—. per cadires
 reçagades y apoca per Antoni errera ese 15. —. —.

(CLM, 1652-3.)

1656

Doc. 26:

A 5 de Març comença Morales a representar Titires, Bolatins y Chocs de mans concertat en que se li ha de donar cada semana vna jornada pera ell que no sia diumenche ni festa manada.

Diumenche a 5 de Març R ^e 11.10.10 ço es Porta machor			
9.1.8. Dones —.9.4. Cadires 1.9.10. Aposentos			
—.10.—. es tot	11.	10.	10.
Dilluns a 6 de dit R ^e 3.12.11. ço es Porta machor 2.17.17.			
Dones —.5.8. Cadires —.4.8. Apos. —.5.—. es tot ...	3.	12.	11.
Dimats a 7 de dit es prengue la jornada lo bolanti cadires —.7.—.	—.	7.	—.
Dimecres a 8 de dit R ^e 1.10.4. ço es Porta machor 1.7.—.			
Dones —.3.4. Cadires no res Aposentos no res	1.	10.	4.
Dijous a 9 de dit R ^e 1.15.4. ço es Porta machor 1.10.6.			
Dones —.3.8. Cadires —.1.2. Aposentos no res	1.	15.	4.
Diendres a 10 de dit no es feu res.			
Disapte a 11 de dit no es feu res.			
Diumenche a 12 de dit 8.6.2. ço es Porta machor 6.2.2.			
Dones 1.4.8. Cadires —.11.4. Apos- —.8.—. es tot ...	8.	6.	2.
Dit dia R ^e de Jacinto Maluenda 5.7.6. de cadires resagades	5.	7.	6.
R ^e del dit 6.12.2. de cadires resagades... ..	6.	12.	2.
Dilluns a 13 de dit R ^e 3.2.3. ço es Porta machor 2.3.2.			
Dones —.7.4. Cadires —.1.9. Apos. —.10.—. es tot...	3.	2.	3.
—.10.—. es tot	3.	2.	3.
Dimats a 14 de dit prengue la jornada lo bolanti.			
Dit dia R ^e de Jacinto Maluenda 3.1.—. de cadires resagades	3.	1.	—.
Dimecres a 15 de dit R ^e 1.12.—. ço es Porta machor 1.4.6.			
Dones —.6.4. Cadires —.1.2. Aposentos no res es tot.	1.	12.	—.
Dijous a 16 de dit R ^e 1.3.8. ço es Porta machor 1.1.8.			
Dones —.2.—. cadires no res. Aposentos no res ...	1.	3.	8.
Diendres a 17 noy hague res.			
Disapte a 18 noy hague res.			
Diumenche a 19 R ^e 3.19.1. ço es Porta machor 3.7.11 Dones —.12.2.	3.	19.	1. 62

(Siguen las cuentas de sillas retrasadas. CLM, 1655-6.)

62. Hay aquí una equivocación en la partida.

Este era, sin duda, el Francisco Morales, "maestro de volatines y máquina real", quien se obligó en 1654 a trabajar durante la cuaresma de aquel año en los corrales de comedias de Madrid (PÉREZ PASTOR, *segunda serie*, página 154). Entró en la compañía de Francisco Narváez en 1657 (*Ibid*, págs. 168-9).

1658

Cierto *flamenc* comenzó "a fer les habilitats de les aygues" el 18 de junio, dando fin el día 25 (*CLM*, 1657-8).

Doc. 27:

Comensaren a repñtar los titares y bolantins en deu de	
Març 1658 y rebi este dia	13. 15. 2.
dilluns a 11	4. 11. —.
dimats a 12 se prengue lo dia lo bolant y rebi de cadires	
y aposentos	—. 14. 7.
dimecres a 13 rebi	3. 8. 4.
dijous a 14 rebi	3. 14. 8.
diuendres y disapte no es repñta.	
diumenge a 17 rebi	8. 16. 3.
dilluns a 18 rebi	1. 6. 1.
dimats a 19 rebi... ..	4. 19. 1.
dimecres a 20 se prengue lo dia lo bolanti y de cadires y	
aposentos rebi	—. 6. —.
dijous diuendres y disapte no es repñta.	
diumenge a 24 rebi	1. 18. 8.
dilluns a 25 rebi... ..	3. 6. 4.
a 26 es prengue lo dia lo bolanti y rebi de cadires	—. 2. 3.
dimecres a 27 rebi	—. 19. —.

(*LM*, 1657-8.)

1662

Un *bolanti* trabajó desde 3 hasta 8 de octubre. *El Libre de Albarans* ofrece los detalles siguientes: "Dimats a 3 de octubre comença lo bolanti" (fol. 65 v.); "Certifique yo M.º Joan Batiste Vallaneta Archiver com lo Sr. sobredit ha pagat a vn correu ana a Gandia pera fer vindre vn bolanti com ab tot efecte vingué a Valencia, una lliura, quatre sius; feta 4 de Janer 1663" (fol. 73); "a 24 de dehembre 1662 comença a Representar Gaspar Marcha el Bolanti Alemany, donantli de ajuda de costa vn dia de la semana, com no fos dia de festa" (fol. 66). Dió fin el 2 de enero de 1663. (Véase E. JULIÁ MARTÍNEZ, *El teatro en Valencia*, BRAE, junio de 1926, pág. 326.)

1669

Unos *bolantins* comenzaron a trabajar el 17 de noviembre, y dieron fin el 3 de diciembre (LM, 1669-70).

1670

Doc. 28:

A 14 de Juliol 1670, 10.3.4. per lo que estrague dels titaros en sis dies que representaren 10. 3. 4.
(LM, 1670-1.)

1673

Recibió el tesorero 67.11.—. de una compañía de *bolantins* el 4 de diciembre (LM, 1673-4, *Clavería de Gaspar Sanchis*).

1674

Trabajaron *bolantis* en el teatro desde el 16 hasta fines de septiembre (LM, 1674-5).

1675

Una compañía de *bolantins* trabajó desde 10 de noviembre hasta 4 de diciembre (LM, 1675-6).

1680

Doc. 29:

Al primº de Settº 1680 cobra de lo que es trague dels Titaros 70.18.1. hauense compres 7.—.—. pº los gastos que les oferiren en tapar les finestres de la casa de les comedies y per ço sols se trau fora 70. 18. 1.
(CLM, 1680-1.)

El 27 de octubre comenzó a trabajar la tropa de *Christofol lo Bolanti*.
(CLM, 1680-1.)

1683

Hicieron *bolantins* 6 representaciones, desde el 25 de julio, y la compañía de *Chrystofol lo Bolanti* hizo 18 desde el 27 de octubre (LM, 1683-4).

1686

El día 20 de marzo cobró el tesorero por 4 días de *bolantins* (LM, 1685-6). Trabajó una compañía de *bolantins* en 17 representaciones, dando fin el 8 de noviembre (LM, 1686-7).

1687

Hicieron unos *bolantins* tres días de representaciones en febrero.
(LM, 1686-7.)

1693

Hizo un italiano *chocs de mans* en el teatro principal, desde el 17 de diciembre de 1693 hasta el 3 de enero de 1694 (LM, 1693-4; el CLM llama a esta representación: *bolantins*).

1695

Doc. 30:

A 6 de Noh^e 1695 comensaren a representar en la casa de les comedies vna compania de maquina real.

A dits cobri de lo que es trague en dita casa	20.	10.	—.
A 8 de dits cobri de lo que trague en la casa de les comedies en lo dia de ahir	28.	8.	2.
A 9 de dits cobri de lo que es trague en la casa de les comedies en lo dia de huy	9.	18.	—.
A 11 de Noh ^e de lo que es trague en la casa de les comedies en lo dia de ahir	13.	9.	3.

A 12 de dits de lo que es trague en la casa de les comedies en lo dia de ahir	12. 18. —.
A 13 de dits cobri de lo que es trague en la casa de les comedies en lo dia de huy... ..	34. 8. —.
A 14 de dits cobri de lo que es trague en la cassa de les comedies en lo dia de huy	27. 1. 4.
A 15 de lo que es trague en la comedia en lo dia de huy.	7. 15. 10.
A 17 de No ^e per lo que es trague en la cssa de les comedies en lo dia de huy	5. 7. 3.
A 18 de dits cobri de lo que es trague en la casa de les comedies en lo dia de huy... ..	9. 2. 9.
A 20 de dits cobri de lo que es trague en la cassa de les comedies en lo dia de huy	33. 8. 3.
A 21 de dits cobri de lo que es trague en la dita cassa de les comedies en lo dia de huy	10. 17. 7.
A 22 de dits cobri de lo que es trague en la cassa de la comedia	9. 16. 10.
A 24 de dits cobri de lo que es trague en la cassa de les comedies	4. —. —.
A 25 de lo que es trague en la cassa de les comedies en lo dia de ahir	4. —. —.
A 26 de dits de lo que es trague en la casa de les comedies en lo dia de huy	6. 19. 3.
A 28 de dits de lo que es trague en lo dia de ahir	22. 16. —.
A 29 de No ^e 1695 cobri de lo que es trague en la cassa de les comedies en lo dia de ahir	5. 3. 3.
A 1 de D ^e 1695 cobri de lo que es trague en la comedia en lo dia de ahir	6. 13. 7.

(LM, 1695-6; el CLM denomina esta diversión: *Títaros*.)

1697

Doc. 31:

En 2 de Mars 1697 comensa a representar vna compañía de Bolatines y Maquina Real.

En 2 de Mars 1697 cobri de lo que es trague en dita casa.	10. 1. 6.
A 3 de dits cobri de lo que es trague en dita casa en lo dia de huy	10. 11. —.
A 4 de dits cobri de lo que es trague en dita casa en lo dia de huy	6. 1. —.
A 5 de dits cobri de lo que es trague en dita casa en lo dia de huy	4. 1. —.
A 6 de dits de lo que es trague en dita casa en lo dia de huy	3. 17. —.

A 7 de Mars 97 cobri de lo que es trague en dita casa en lo dia de huy	4. 14. —.
A 9 de dits cobri de lo que es trague en dita casa en lo dia de huy	1. 15. —.
A 10 de dits cobri de lo que es trague en dita casa en lo dia de huy	5. 1. 8.
A 11 de Mars 97 cobri de lo que es trague en dita casa en lo dia de huy	9. 7. 3.
A 12 de Mars cobri de lo que es trague de la dita casa en lo dia de huy	4. 16. —.
A 13 de dits cobri de lo que es trague en dita casa en lo dia de huy	2. 10. 5.
A 17 de dits cobri de lo que es trague en dita casa en lo dia de huy	6. 18. —.
A 18 de dits cobri de lo que es trague en lo dia de huy.	—. 19. 6.
A 19 de dits cobri de lo que es trague en lo dia de huy...	3. 12. —.
A 20 de dits cobri de lo que es trague en lo dia de huy...	1. 12. —.

(LM, 1696-7.)

Hay en el *CLM* un interesantísimo variante: “A 2 de Marz 1697 Disapte comença a representar la cop^a de Christofol el Bolatinero...” y al final de las cuentas hay la palabra: *Bolantins*.

1700

Representó una compañía de *Bolantins* el 8, 10 y 11 de agosto (LM, 1700-1).

1703

Trabajaron unos *bolantins* desde el 24 de noviembre hasta el 9 de diciembre (LM, 1703-4).

1704

El tesorero recibió cantidades de dinero de una tropa de *bolantins* los días 10 y 11 de febrero (LM, 1703-4), y representó otra compañía en el teatro desde 30 de octubre hasta 9 de diciembre (LM, 1704-5).

1705

Maquina R¹

Doc. 32:

A 10 de Maig cobri de lo que es trague —. 14. —.
(CLM, 1705-6.)

Trabajaron *bolantins* los días 9 y 10 de julio (CLM, 1705-6).

1708

Doc. 33:

A 24 de Mars cobri de la Machina Real 2. 5. 11.
A 25 de la Machina cobri 1. 3. 11.
A 27 cobri de la Machina R¹ —. 14. —.
A 28 de dita Machina —. 16. —.
A 29 de dita Machina —. 8. 3.
A 31 cobri de dita Machina 1. —. 8.
A 1 de Abril cobri de la machina —. 12. —.
(LM, 1707-8.)

Doc. 34:

A 8 de Abril 1708 comensa la compania de Manuel Fres-
neda y es trague... .. 12. 18. 11.
A 9 de Abril 1708 cobri... .. 2. 17. 11.
A 10 de Abril 1708 cobri 2. 18. 9.
A 12 de Abril 1708 cobri 2. 8. 9.
A 13 de Abril 1708 cobri 1. 6. 3.
A 15 de Abril 1708 cobri 3. 9. 1.
(LM, 1707-8.)

Manuel de Pesoa y Fresneda pagó, en 1709, una cantidad de dinero al tesorero de la Cofradía de la Novena, la que debía en razón de representaciones dadas por su *compañía de títeres* en 1705 (Madrid, Museo del Teatro. *Archivo de la Cofradía de la Novena*, legajo 5, carpeta 31). Representó en Valencia en 1708, 1717 y 1735, y en 1723 apareció en Valladolid con su *máquina* (N. ALONSO CORRÉS, *El teatro en Valladolid*, pág. 347.)

1711

Doc. 35:

- A 27 de Dehembre 1711 cobra de la Machina Real de Antonio Loriague —. 6. 2.
- A 28 de dits cobra de dita machina —7.6. So es cadires —4.4. portes —1.2. y ayguador —2.—. —. 7. 6.
- A 29 de dits cobra de dita machina —3.3. tot de cadires.. —. 3. 3.
- A 30 de dits cobra de dita machina —. 1. 4.
- A 31 de dits cobra de dita machina —15.3 ço es —11.3. de cadires —2.—. de portes y —2.—. de ayguador. —. 15. 3.
- A 2 de Janer 1712 cobra de dita machina —8.7. ço es —7.2. de cadires y —1.5. de la porta... .. —. 8. 7.
- A 3 de dits, cobra de dita machina —2.6. tot de cadires. —. 2. 6.
- A 4 de dits cobra de dita machina —16.10. ço es de cadires —14.7. y de les portes —2.3. —. 16. 10.
- A 5 de Janer cobra de dita machina —9.2. Çoes de cadires —7.5. y 21 diners de la prop^a que tocava a Geroni Visent cobrador... .. —. 9. 2.
- A 11 de dits cobra de dita machina —7.1. Ço es de cadires —5.6. y de portes —1.7. —. 7. 1.
- A 5 de Maig 1712 cobra de la primera comedia intitulada afectos de odio y amor que comença a representar la compañía de Antonio Loriague hauent concedit licencia el Serenissim Sor Duch de Bendosme despachada en ⁶³ de Abril propassat 18.18.8 Ço es 9.1.—. de cadires, 4,18.—. aposientos. Porta machor 1.6.2. dones 3.9.6. y —4.—. aguador 18. 18. 8.

[Continuó trabajando la compañía cómica hasta el 31 de mayo. Al final de las cuentas hay las partidas siguientes:]

- Ya en 8 de Janer 1711 cobra de la Machina Real... .. —. 4. 8.
- Ya en 9 de Janer 1711 cobra de dita Machina —. 10. 7.

(CLM, 1711-12.)

1714

El 30 de junio cobró el tesorero 8.14.6 de la *fiesta de volatines*.

(CLM, 1714-15.)

63. Dejado en hueco.

1715

Trabajó una compañía de *bolatins* desde 1 de junio hasta 1 de julio.

(CLM, 1717-18.)

1717

Doc. 36:

A 19 de dehembre 1717 comensa a representar la machina real de Manuel de fresneda, pagantse —.1.— de entrada ço es 8 din ^s p ^{ra} dita Comp ^a y 4 diners pera el Hospital, quedantse dit espital los aposentos per sançer, y sens donar ajuda de costa a la dita compania, es feu dit dia la comedia dels encants de Medea, y valgue la part del espital ab les cadires y aposientos..	11. 10. —.
A 20 de dits cobra de dita Machina Real	2. 12. 1.
A 21 de dits cobra de dita Machinal Real	2. 16. 3.
A 22 de dits cobra de dita Machina Real	2. 7. 10.
A 23 de dits cobra de dita Machina	6. 1. 7.
A 26 de dits cobra de dita Machina	7. 12. 9.
A 27 de dits cobra de dita Machina	6. 2. 3.
A 28 de dits cobra de dita Machina	2. 12. 3.
A 1 de Janer 1718 cobra de dita Machina	1. —. 6.
A 2 de dits cobra de dita Machina	2. 8. 4.

(CLM, 1715-16.)

1722

La compañía de *bolatins* de Juan Fontaner trabajó en el teatro los días 3, 5, 8 y 12 de julio, y la de *Santiago el Flamench* desde 4 de diciembre de 1722 hasta 6 de enero de 1723 (CLM, 1722-3; y CLM, 1722-3 y 1723-4).

1723

Representó una tropa de *bolatins* los días 28 y 30 de marzo (CLM, 1722-3 y 1723-4).

Doc. 37:

Ha de hauer en 4 de Abril 1723 Cobra de la Maquina R ¹	1.	19.	4.
Ha de hauer en 27 de dits cobra de dita Maquina	—	11.	—
Ha de hauer en 1 de Maig 1723 cobra de dita Maquina...	1.	2.	—
Ha de hauer en 2 de dits cobra de dita Maquina... ..	1.	—	—
Ha de hauer en 3 de dits cobra de dita Maquina... ..	—	2.	—
Ha de hauer en 6 de dits cobra de dita Maquina... ..	—	7.	—
Ha de hauer en 16 de dits cobra de dita Maquina	1.	8.	—
Ha de hauer en 17 de dits cobra de dita Maquina	—	2.	—
Ha de hauer en 18 de dits cobra de dita Maquina	—	3.	—
Ha de hauer en 26 de dits cobra de dita Maquina	—	2.	6.

(CLM, 1722-3 y 1723-4.)

1725

La compañía de *bolantins* de *Monsieur Ferris* trabajó desde 5 de agosto hasta 14 de octubre, dando 36 representaciones (CLM, 1725-6).

1726

Bolantins flamenchs dieron representaciones los días 24 y 30 de noviembre y 1 de diciembre (CLM, 1726-7).

1727

La tropa de *bolantins* de *Monsieur Enrique Flamench* dió 9 representaciones desde el 10 hasta el 23 de agosto (CLM, 1727-8).

1731

Los *Bolantins Reals del Monsieur Christofol* representaron en el teatro principal los días 24, 30 y 31 de julio y 1, 2, 8 y 9 de agosto (LM, 1731-2).

1733

Una compañía de *bolantins* trabajó desde el 23 de agosto hasta el 8 de septiembre (CLM, 1733-4).

1735

Doc. 38:

a 2 de Mars cobra de la Machina de Manuel de Fresne- da 4.2.6. mitat de entrada cad ^s y ap ^{tos} rebayxats	
guardies ministor y cobradores	4. 2. 6.
a 3 de dits cobra de la Machina sobredita... ..	3. 6. 6.
a 6 de dits cobra de la Machina sobredita	4. 8. —.
a 7 de dits cobra de la Machina sobredita... ..	3. 15. 6.

(CLM, 1734-5.)

El LM ofrece este variante: "A 2 de Mars 1735 Cobri de la Maquina real primer día de representar..."

Los días 10, 11, 13, 17 y 18 de noviembre, representó Monsieur Mirsar bajo condiciones excepcionales: "a 10 de dits, no representa la Compañía de Comediantes, pera que Monsieur Mirsar y son criat francesos feren ses habilitats en lo teatro, que es funden en lo equilibrio y altres de salts, que es de lo mes celebre que se ha vist, y la comp^a sens representar ha percibit los 14 dins de la regular entrada y la compañía Francessa ha percibit de lo residuo que se ha pagat per persona de la entrada, y de lo que han valgut les cadireros apontados de la part del capital, las dos parts, y el espital vna part, pagant dels gastos que ya, vna part lo espital, altra la comp^a de comediantes, y altra la de dits Francessos, y en dit dia tocaren al espital per sa part... 12.3.8." (CLM, 1735-6).

1736

La compañía de *bolantins* de Blas Martínez dió representaciones en los días 2, 3, 4, 5 y 6 de septiembre (CLM, 1736-7). El 19 de febrero de 1739, pido permiso Blas Martínez para demostrar las destrezas de su compañía en Madrid (*Archivo de la Villa*, 3-476-1). La tropa *dels Portugueses* hizo *la folla y balls* los días 11, 12, 13 y 14 del mismo mes (CLM, 1736-7.) Se presentó una tropa portuguesa en Valladolid en 1743 (ALONSO CORTÉS, págs. 374-5).

1737

Los *bolantins* de Félix Quisqui trabajaron en el teatro desde el 8 de septiembre hasta el 20 de octubre (CLM, 1737-8). Félix Kinsky llegó a Madrid con su tropa de volatines polacos en 1740 (*Archivo de la Villa*, 3-410-30), y actuó allí también en 1744 (1-415-4). Desde Madrid se dirigió a Valencia, representando en la Olivera desde 31 de junio hasta 8 de septiembre. Trabajó en

el Coliseo de la Cruz de Madrid desde 3 de marzo hasta 3 de abril de 1748 (3-410-38). En septiembre de 1748, se halló en Burgos con su tropa de volatines y máquina (ALONSO CORTÉS, pág. 126); se le invitó a Valladolid, donde exhibió sus diversas habilidades desde el 3 hasta el 15 de octubre (*Ibid*, página 381).

1739

"A 4 de octubre comensaren â treballar los Volantins, que estaven per la Horta", dando fin el 11 del mes (CLM, 1739-40).

1742

La compañía de *bolantins* de María Catalina Nestier contrató trabajar cuando no hubiese compañía cómica, representando los días 8, 9, 11, 13 y 14 de agosto (CLM, 1742-3).

1744

Acudió a Valencia otra vez la compañía de *volantins* de Félix Kinsky, bajando desde el 31 de junio hasta el 8 de septiembre (CLM, 1744-5) 64.

1761

En 25 de noviembre el tesorero cobró 7.19.4. de Jorge Ministrina, autor de *bolatins*, por 15 días que trabajó en el Hospital (LM, 1761-2). Se refiere aquí a Gaspar Ministrina, turco o armenio, llamado *Carata*. Hizo habilidades de equilibrio en Valladolid en 1755 (ALONSO CORTÉS, pág. 391). Bajo el nombre

64. Cesaron las comedias el 4 de mayo de 1748 hasta 23 de marzo de 1761, cuando se abrió un nuevo teatro en el almacén de la Balda. Desde 23 de noviembre de 1761 hasta mediados de enero de 1762, se trabajó en el almacén del peso de la harina. (Luis LAMARCA, *El teatro en Valencia desde su origen hasta nuestros días*, Valencia, 1840, págs. 46-7.)

de Juan Baptista Carata, obtuvo permiso para representar en Madrid en 1756, entrando en la tropa de volatines de Manuel Cabañas (*Archivo de la Villa*, 1-415-5), donde hizo "varias âbilidades de matematica con equilibrios que en España no se han ejecutado con tanto primor" (3-411-5). Hizo equilibrios en Valladolid en 1757 (ALONSO CORTÉS, pág. 396), y en 1758 trabajó en Madrid como *equilibrista de alambre*, otra vez en la tropa de Cabañas (*Archivo de la Villa*, 1-367-1, 2-458-35). Se hizo *autor* de una compañía de *Bolattines extranjeros* que lucieron sus habilidades —incluso titeres— en el Coliseo de la Cruz de Madrid, en febrero y marzo de 1760: "Para las maromas el Carbonero, y vn Niño de seis años y dos Bolteadores de tablado, y los titeres de purchinela y el Arlequin de Cavañas, q^e ha trabajado en esas cortes toda su vida" (1-365-2, 2-458-38). Probablemente con esta compañía se dirigió a Valencia. Trabajó en la capital también en 1762. Consta en el Archivo de la Villa la carta siguiente: "Ex^{mo} señor: Lo pertizipo à V. Sa. como nos hallamos en la ciudad de Valencia gaspar ministrina y su comp^a, Romano, y el caruonero, con vna niña de quatro a^s que haze primores en maroma y tablado, y entresupuesto le suplicamos a V^a si podras concedernos vno de los dos corrales para la quaresma... su vnilde criado Gaspar Ministrina" (2-459-2).

1762

Andrés Mosini, con su compañía de *bolatins*, trabajó en el teatro desde 24 de septiembre hasta 16 de octubre (*LM*, 1762-3). Presentó en Madrid en 1760 "la tropa de 38 Perros y 6 Monas, que estos han de hacer diferentes haulidades, como son el que vestidos con ropajes naturales de personas, executan muchas habilidades nunca vistas. Para lo que han de ayudar, y contribuir à este festexo varias muchachas que la maior ès de edad de diez años" (*Archivo de la Villa*, 2-458-38).

1763

Tomás Paladino ofreció "diferentes Jochs de magica blanca" el día primero de agosto (*LM*, 1763-4). En Madrid en 1743, buscó "Thomas Paladino de nazion italiana" permiso para mostrar "mas de cien juegos primorosos de manos... como lo a practicado en a Ciudad de Bâzelona, Valenzia, y Zaragoza" (*Archivo de la Villa*, 1-415-4). Después de presentar la *mágica blanca* en Valencia en 1763, actuó en Madrid durante la Cuaresma de 1764 (2-459-9), y en Valladolid en agosto del mismo año (ALONSO CORTÉS, pág. 398).

La compañía de *bolatins* de Blas Ibarra trabajó en el *Corral de Carrer de les Neus* el 26 de octubre, y 1, 20 y 21 de noviembre, *Bolantins operistes* actuaron el 15 de diciembre (*LM*, 1763-4).

1764

Antonio Cortés y su compañía trabajaron desde el 4 hasta el 31 de agosto (LM, 1764-5). Cortés actuó en Madrid durante las Cuaresmas de 1762 (*Archivo de la Villa*, 1-401-1) y 1763 (2-459-9). Después de visitar a Valencia en 1764 y 1766, se presentó otra vez en Madrid en 1772 (2-459-27).

Doc. 39:

Machina Real

A 2 Sette comensa dh ^a Maquina y cobri	9. 18. 7.
A 8 de Sete cobri comensa la d ^{ta} Machina y cobri de la d ^{ta}	3. 11. 10.
a 9 de d ^{ts} cobri de la d ^{ta}	4. 7. 4.
a 10 de d ^{ts} cobri de la d ^{ta}	— 12. 8.
a 11 de d ^{ts} cobri de la d ^{ta}	— 16. 1.
a 13 de d ^{ts} cobri de la d ^{ta}	1. 15. 8.
a 14 de d ^{ts} cobri de la d ^{ta}	2. 10. 4.
a 16 de d ^{ts} cobri de la d ^{ta}	12. 10. 2.
a 17 de d ^{ts} cobri de la d ^{ta}	2. 9. 10.
a 19 de d ^{ts} cobri de la d ^{ta}	— 19. 4.
a 20 de d ^{ts} cobri de la d ^{ta}	1. 15. 2.
a 21 de d ^{ts} cobri de la d ^{ta}	5. 3. 3.
a 22 de d ^{ts} cobri de la d ^{ta}	— 5. 5.
a 23 de d ^{ts} cobri de la d ^{ta}	9. 19. 5.
a 24 de d ^{ts} cobri de la d ^{ta}	2. 8. 3.
a 25 de d ^{ts} cobri de la d ^{ta}	1. 3. 9.
a 26 de d ^{ts} cobri de la d ^{ta}	1. 9. 3.
a 27 de d ^{ts} cobri de la d ^{ta}	— 7. 2.
a 29 de d ^{ts} cobri de la d ^{ta}	4. 19. 2.
a 30 Sette cobri de la d ^{ta}	8. 2. 11.
a 5 Octte cobri de la d ^{ta} pr los dies 3 y 4	2. 14. 11.
a 6 de d ^{ts} cobri de la d ^{ta}	1. 8. 4.
a 7 de d ^{ts} cobri de la d ^{ta}	4. 9. 7.
a 10 de d ^{ts} cobri de la d ^{ta}	1. 11. 5.
a 11 de d ^{ts} cobri de la d ^{ta}	1. 15. 10.
a 13 de d ^{ts} cobri de la d ^{ta}	3. 13. 7.
a 14 de d ^{ts} cobri de la d ^{ta}	15. 19. 5.
a 15 de d ^{ts} cobri de la d ^{ta}	4. 2. 7.
a 16 de d ^{ts} cobri de la d ^{ta}	1. 9. 5.
a 17 de d ^{ts} cobri de la d ^{ta}	1. 6. 4.
A 29 de Janer cobri de Vic ^t Domingo Alcaid de Comedies 36.14.—. â conte dels aposentos de la temporada dels Machinistes	36. 14. —.

A 6 Mars cobri de Vicent Domingo Alcait de la Casa de Comedies 8.13.2. â compt dels Aposentos de la temporada dels Machinistes: abonades 5.10.0. p^r colecta al d^t 8. 13. 2.
(LM, 1764-5.)

1766

Representó *Servo el Parmesano jochs de mans en lo Hostal de s^r Christofal* en cuatro días de mayo (LM, 1765-6), y dió más representaciones en junio en *lo Ostal de Sinteros* (LM, 1766-7).

Doc. 40:

A 16 de d^t [junio] cobri de Andres Portomesi p^r 2 dies de machina —. 10. 8.
A 27 de d^t cobri de Andreu Portomesi 1. 1. 3.
A 2 Juliol cobri del d^t... .. 1. 6. 7.
A 8 de d^t cobri del d^t —. 16. —.
(LM, 1766-7.)

Antonio Cortés, *Mestre de Bolatins*, trabajó en octubre y noviembre en *lo Carrer de les Nues* (LM, 1766-7).

1767

El 25 de febrero cobró el tesorero de "un dia de Bolatins en la Cofa de Platers" (LM, 1766-7).

Doc. 41:

A 28 Abril cobri de Margarita Oliva 4.—.—. per 2 dies de Machines y bolatins que comensa en 25 de d^t ajustada â 2.—.—. cascun dia 4. —. —.
A 4 Maig cobri de la d^{ta} 6.—.—. per los dies 28, 29 y 30 de Abril... .. 6. —. —.
A 8 de d^{ts} cobri de la d^{ta} 3.4.—. per los dies 3 y 4 de d^t... .. 3. 4. —.
a 13 de d^{ts} cobri de la dita 5.4.—. per 2 dies â 1.12.—. y 1 dia 2.—.—. 5. 4. —.
a 18 de d^{ts} cobri de a dita 4.—.—. per 2 dies â 2.—.—. 4. —. —.
(LM, 1766-7.)

En 3, 4, 5, 8, 9, 11, 12, 18 y 19 de julio representaciones en el teatro *una compañía de cantarines Yngleses, y equilibristes* (LM, 1767-8).

1770

Doc. 42:

Ha de haver que en 29 Mars cobrá dels Maquinistes... .. —. 14. 5.
 a dits cobra dels dits 2.2.1. per dita maquina... .. 2. 2. 1.
 (LM, 1769-70.)

Monsieur Carreti dió juegos de manos varios días entre el 30 de junio y el 21 de septiembre. Los días 11 y 12 de noviembre representó la tropa de Mariano Moret el *Bayle de Torrent* en la Plaza de Santo Domingo (LM, 1770-1).

1771

Los días 13, 16, 17, 19, 23, 24, 25, 26, 27 y 28 de enero, la compañía inglesa de Wolton hizo funciones ecuestres en el Llano de la Zaydia (LM, 1770-71).

Los *bolatines* de Juan Bautista Rossi representaron en el teatro varios días desde el 28 de febrero hasta el 16 de marzo (LM, 1770-1). Rossi trabajó junto con Cristóbal Franco y Antonio Cortés en el Corral del Príncipe de Madrid durante la Cuaresma de 1772 (*Archivo de la Villa*, 2-459-27). En agosto del mismo año, buscó licencia "para ejercer sus habilidades junto con su mujer y una hija suia de baylar en cuerda y tocar ynstrumentos de música" en Valladolid. No se la concedió, a causa de las obras que se ejecutaban en el patio del teatro (ALONSO CORRÉS, pág. 137).

Doc. 43:

Maquinista

A 4 de Marzo 1771 cobrè de Francº Pelletier 3.7.9. pº los
 dies de su representacion de Maquina en la posada
 de sª Martin hasta el dia 3 del presente... .. 3. 7. 9.
 (LM, 1770-1.)

Más tarde se hizo Lepelletier pensionado del Rey, para quien construyó varios autómatas que tocaron instrumentos, e instruyó al Príncipe Gabriel en los misterios de su arte (A. CHAPUIS y E. GÉLIS, *Le monde des automates*, París, 1928, tomo II, pág. 269).

Se hizo una *Diversio dels Canaris* en una casa de la Calle de Zaragoza varios días antes del 20 de noviembre (LM, 1771-2).

1772

Pedro Lemoine, francés, hizo la *Diversio del Canari Docte* desde el 21 hasta el 28 de enero, en la *Posada de St Marti* (LM, 1771-2), mientras que Nicolet obtuvo licencia para enseñar *els Animals de Africa que porta* en el *Carrer de Saragosa* durante los meses de diciembre de 1772 y enero de 1773. *Bolantins* trabajaron en el teatro 16 días desde el 17 de septiembre hasta el 11 de octubre (LM, 1772-3).

1773

Hubo *riña de dos Galls Inglesos en lo trinquet del Joch de la Pilota* en octubre (LM, 1772-3). *Bolantins* dieron representaciones en *lo Corro de la Plaza de St Domingo* el 22, 28 y 29 de agosto, y la compañía de "Volantins de Antoni Castellar y Juan de Dios ab la Españaleta" trabajó en el teatro 9 días desde el 1 de agosto (LM, 1773-4). Pedro Juan de Dios se presentó con su tropa en Valladolid en diciembre de 1766, bajo el título de *cómico, maquinista, bolatín* (ALONSO CORTÉS, pág. 133). Tres años más tarde actuó en Madrid como *alrrequin* en la compañía de volatines de Félix Ortiz (*Archivo de la Villa*, 3-476-1). Pagó sus *limosnas* a la Cofradía de la Novena, como *Arlequin, Volatin* en 1787-8 (*Archivo de la Novena*, legajo 15, carpeta 10), y como *Volatin y Maquinista* en 1788-9 (legajo 15, carpeta 16).

El 4 de octubre se dió *lo Ball de Torrent* en la Plaza de Santo Domingo (LM, 1773-4).

1775

El 11 de junio y en 5 días posteriores hizo Francisco Jalebón parmesano *jochs de mans en lo Hostal del Cavall* (LM, 1775-6).

Doc. 44:

A 12 de Octbre cobri de Pedro Ypolito Dumas Maquinista de Optica 8.—.— per 20 dies de licencia que se li ha donat per dejar veure vna Optica frente las Carnicerías de S. Christofol à raho de —.8.—. cada dia, que feya pagar dos rr^s y vn r^l de V^o per persona que entraba, contats desde 12 Settre fins 8 del present 8. —.—.

(LM, 1775-6.)

El 30 de octubre pagó Ignacio Smith, alemán, 8.—.— para la licencia que obtuvo de tener Academia de Música, “con orgue armoniàstich de gots de vidre, en la qual cantá vna Gaganta, de etat de 22 anys, Natural dels estats de Prusia” (CLM, 1775-6).

1776

Trabajaron unos *bolantins* en la Plaza de Santo Domingo el 29 de septiembre (LM, 1776-7).

1777

El 14 de febrero, cobró el tesorero 8.1.—., producto de 27 días de *habilitats de equilibrios y Jochs de mans*, hechos en la Posada de San Cristóbal por un representante anónimo. Mientras tanto, Joan Brigati, italiano, iba mostrando *ossos y altres animals y vn satiro* en *Lo Hostal del rinco* (LM, 1776-7). Añade el CLM que Brigati exhibio *mones*. Navari hizo *bolantins* en la Plaza de Santo Domingo el 28 de septiembre, y Balp, francés, *una correguda de Cavalls y Bolantins* los días 12, 16 y 19 de octubre y 1 de noviembre, en el mismo sitio (LM, 1777-8).

1778

Doc. 45:

A d ^e [5 enero] cobri de Th. Udon de nació Frances —.	
16.—. per los vtils dels dies que ha amostrat la Linterna Magica, y altres cosas en lostal del Rincò y Posada de los Reys — fins huy	— 16. —.
A 7 de d. cobri del d. —19.4. per la quarta part de lo questragué la nit del dia 5 — que son dos diners per persona que entrà segons ajust	— 19. 4.
A 12	2. 15. 6.
A 13	— 18. 4.
A 14	1. 8. 8.
A 15	— 17. 11.
A 16	— 15. 4.
A 19 (dies 17 y 18)	3. 2. 2.
A 21 (dies 19 y 20)	1. 10. 9.
A 23 (dies 21 y 22)	2. 15. 9.
A 24 (dia 23)	1. 1. 11.

A 26 (dies 24 y 25)...	3. 7. —.
A 27 (dia 26) ...	— 18. 8.

(LM, 1777-8.)

Desde el 12 de enero hasta el 17 de febrero, enseñó Francisco Kirkener, alemán, “diferentes estatuas de princeps y altres personages fets de cera al natural; en la Posada de S. Mart axi de dia com de nit”. Otro gigante, Enrique Roosi, natural de Westphalia, se presentó en la Posada de San Cristóbal, “juntament ab vna Aca Nana que fa difer^s habilitats”, exhibiéndose 16 días desde el 10 hasta el 29 de enero (LM, 1777-8). Desde el 27 de agosto hasta el 6 de septiembre, en el mismo lugar, se exhibió Mateo Tomich, “natural de la ciutat de Spalastro en la Dalmacia Beneciana de etat de 56 añys, de 2 vares y miche, y 6 dits de altura, bestit a lo turch”. La compañía de Carlos Hughes, inglés, hizo una función ecuestre en la Plaza de Santo Domingo el 27 de septiembre. Entre las páginas del *Libre Major* hay, en una hoja suelta, la declaración siguiente: “Digo yo Carlos Hughes q^e por cada dia que trabajo con mi comp^a en la funcion de cavalls que devo hazer en el Corro de la Plaza de Santo Domingo, darle al Santo Hospital veinte y quatro Libr^s de esta moneda, habiendo obtenido para ello los permisos correspondientes. Val^a a 22 de Septiembre 1778. Carlo Hughes.” Se presentó la compañía inglesa también los días 29 de septiembre y 2 de octubre (LM, 1778-9).

Fué Charles Hughes uno de los fundadores del circo inglés, discípulo, y más tarde rival, del célebre Astley. Dió lecciones de equitación en su British Horse Academy desde 1771 hasta 1774; actuó en Francia, Cerdeña, Nápoles, Alemania, Marruecos, España y Portugal, y, más tarde, en Rusia. Junto con Charles Dibdin, fundó el Royal Circus en 1782. Murió en 1797. (Véase mi artículo *Notes on English theatrical performers in Spain. Part I (1767-1817)*, en “Theatre Notebook”, tomo VIII, núm. 2, enero-marzo de 1954.)

Doc. 46:

A 30 de Janer 79 cobri de Vicent Calbo y compañía 12.11.2. import de la quarta part que produhi la di- versio dels jocs de mans y llanterna mahica que eixicutaren en lostal del camell desde 18 de Deh ^{re} 78 fins 6 dels correns 12. 11. 2.
--

(LM, 1778-9.)

Doc. 47:

A dit [30 de enero] cobri de Geroni Palavicino 9.16.9. per la quarta part de lo que produhy la divercio de Llanterna maxica y diferens albitats que excita vna dona de sa comp ^a en lostal de Cinteros desde 25 de Deh ^{re} 78 fins 17 dels correns 9. 16. 9.
--

(LM, 1778-9.)

1779

José Turin, francés, presentó al público valenciano su mujer gigantesca, "la qual te de alzada 7 peus 5 pulgades y 3 linies", en el *Hostal de los Sinteros* durante 7 días de mayo y junio (LM, 1778-9; LM, 1779-80). José Fuentes y su tropa de *bolantines* trabajaron en lo *Poble de Rusafa*, desde el 14 de noviembre hasta el 19 de diciembre (LM, 1779-80)⁶⁵.

Doc. 48:

A dit [22 Nov] cobri de Pau Barbenes Italiá —.10.8. per
deixar veure els Osos, y Mones y certs titaros que te
en la Posada del Gamell â raho de —.5.4. per dia
dels dies 20 y 21 dels corrents a 4 R^s Vello... .. —. 10. 8.
per dita raho del dia 22 —. 5. 4.
(LM, 1779-80.)

1780

Doc. 49:

A 13 de Janer 1780 cobri de Jusep Bruno, Aleman, 4.19.7.
per 3 dies que ha mostrat la Maquina de Sombres
en la Posada de S^t Marti en los dies 10, 11 y 12 del
corrent â raho de 25 R^s vello per dia 4. 19. 7.
a 14 de dits cobri de dit Bruno Alema 1.13.4. per mostrar
la Maquina de Sombres del dia 13 per dita raho. 1. 13. 4.
... el dia 14 dels corrents 1. 13. 4.
... 15, 16, 17... .. 4. 19. 7.
... 18, 19 y 20 4. 19. 7.
... 21, 22 y 23 4. 19. 7.
... 24 y 25 3. 6. 8.
... 26 y 27 3. 6. 8.
... 28 1. 13. 4.
A 31 de dits cobri del dit Bruno 3.6.8. per los dies 29 y
30 dels corrents que treballa en la posada de S^t Mar-
ti en amostrar lesombres y sen ana de esta Ciutat. 3. 6. 8.
A 1 de Febrer 1780 cobri de Jusep Bruno Aleman 2.2.6.
per quatre Banchs que se li deixaren pera els que
anaven â veure les Sombres 2. 2. 6.
(LM, 1779-80.)

En el Archivo de la Villa de Madrid (1-377-2), consta la carta siguiente:
"Valencia y enero a 13 de 1780.

Muy señor mío y mi dueño despues de ponerme à las ordenes de Vmd. paso à la parte de partisiparle como para el dia 6 ò 7 del que viene estaremos en esa Villa de Madrid, mi Compañia, y la del Romano, para que Vmd. me haga presente en la Junta, para el coral de la Cruz, fabor que espero de la mucha hequidad de Vmd., ynterin quedo rogando à Dios Nuestro señor le guarde su vida muchos años — Joseph Brunn. Josef Cortes."

Aprobó el propósito el Corregidor de la capital, y Brunn dió funciones de sombras chinescas en el Coliseo de la Cruz en aquel año, actuando junto con la tropa de José Cortés, *el Romano*. En una lista de gastos del teatro de la Cruz del 20 de febrero se destaca la partida siguiente: "De los relampagos para la tempestad — 004". Mientras tanto, en el Príncipe Pedro Ballarino mostraba su *máquina de sombras* como miembro de la compañía de Cristóbal Franco. Como *maquinista*, Brunn pagó sus contribuciones a la Cofradía de la Novena en 1780-1 (*Archivo de la Cofradía de la Novena*, legajo 14, carpeta 4), y 1781-2 (legajo 14, carpeta 10).

José Cortés, *el Romano*, trabajó en *lo Choc de la Pilota* desde el 16 hasta 28 de enero. *Joseph, Romano*, actuó en Madrid en la compañía de volatines extranjeros de Félix Ortiz en 1758 (*Archivo de la Villa*, 1-367-1). Hallóse en Valencia en 1762, como he indicado arriba, y más tarde en el mismo año en Madrid (2-459-2). Pagó contribuciones en 1767 a la Cofradía de la Novena como *maquinista* (*Archivo de la Cofradía de la Novena*, legajo 12, carpeta 20). Como autor de una compañía de volatines, trabajó en Valladolid en 1773 (ALONSO CORTÉS, págs. 138, 139), y como *autor, volatinero y maquinista* en el año siguiente (*Ibid*, pág. 144). Actuó en Santiago de Compostela en 1776 (A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, Santiago, 1898-1909, tomo X, pág. 284), y en 1777 aparece otra vez en las cuentas de la Novena (legajo 13, carpeta 16), trabajando en este año en Madrid en la compañía de Félix Ortiz (*Archivo de la Villa*, 3-476-1). Representó en Valencia en enero de 1780, como queda señalado arriba, y evidentemente en el *sombrista* Brunn reconoció Cortés una nueva atracción que diera gusto a los madrileños. Se dirigieron juntos a la capital, donde actuó Brunn en la tropa de Cortés en el Corral de la Cruz desde 13 de febrero hasta 16 de marzo del mismo año (1-376-2). Como consta de otro documento del Archivo de la Villa de Madrid (3-476-1), el Corregidor de Madrid dió en 29 de marzo de 1780 a Cortés y a Félix Berlanga un despacho "para ir por Segovia via recta à Francia, executando sus funciones, y habilidades hasta su destino". Nunca llegaron. Se dirigieron a Galicia — sabemos que estuvieron en Santiago de Compostela en 1780 (LÓPEZ FERREIRO, tomo X, pág. 284) — y, más tarde, a Portugal, a Tenerife, y llegaron a Canarias en 1783. Encontróse Cortés en Buenos Aires en 1808, donde intentó sacar permiso para la "apertura de una Casa Bolatin" (*Acuerdos del extinguido cabildo de Buenos Aires*, ed. Agustín S. Maille, Buenos Aires, 1927, Serie IV, tomo III, págs. 52, 55, 71).

José Croig, o Crochi, *Impresari de Operes*, celebró una Academia de Música en la Posada de San Martín los días 5, 6, 7 y 8 de marzo. Alemanes exhibieron un *Gamell y vna Mona* en 8 días de marzo (LM, 1779-80), y la tropa

de *bolantins* de Benito Cubero actuó en lo *Choch de la Pilota* en 6 días de septiembre y octubre (LM, 1780-1).

1781

Doc. 50:

- A 16 de Juny 1781 cobri de Simon Uber Aleman 24.18.—
per 15 dies que treballaren en la Maquina de Som-
bres en la Casa del Duch de Gandía, hasta el dia de
huy â rahó de 25 R^s per dia 24. 18. —.
- A 5 de Juliol 1781 cobri de dit Uber 15.10.8. per 9 dies
de Bolantins que feu en lo Joch de la Pilota fins lo
dia de huy â rahó de 26 R^s de Velló per dia... .. 15. 10. 8.
- A 24 de dits cobri del dit 11.12.4. per 7 dies que treba-
llaren en dit Joch de la Pilota fins lo dia de huy â
25 R^s per dia 11. 12. 4.
- A 14 de Agost 1781 cobri del dit 17.12.4. ço es 11.12.4.
per 7 dies que treballá en lo Joch de la Pilota â 25
R^s Velló, y 6.—.—. per lo lloguer de 15 dies de
Banchs que treballaren en Casa del Duch de Gandia
en amostrar les Sombres tot monta el dia de huy... 17. 12. 4.
(LM, 1781-2.)

1782

Cierto viejo de Canals “que tenía vna disformitat de ma y bras” se exhibió en dos días de abril (LM, 1781-2).

Félix Ortiz, *bolantinero*, actuó en la *Cofradía dels Sabaters* desde octubre de 1782 hasta enero de 1783 (LM, 1782-3). Este acróbata, conocido también bajo el nombre de *el Carbonero*, actuó con su compañía de volatines en el Coliseo del Príncipe de Madrid en 1758 (*Archivo de la Villa*, 1-367-1), 1760 (2-458-38), y 1762 (2-459-2). En este año estuvo en Valencia con Gaspar Ministrina. Pagó contribuciones a la Cofradía de la Novena en 1761, 1775-8, 1780-1, 1784-5. En 1784 se ajustó como *maquinista*. Actuó también en Madrid en 1760 (1-365-2), 1762 (1-401-1), 1763 (2-459-9) y 1769 (3-476-1), en Santiago de Compostela en 1774 (LÓPEZ FERREIRO, tomo X, pág. 284), y en Madrid en 1775 y 1777 (*Archivo de la Villa*, 3-476-1). Se halló en Valladolid en septiembre de 1777 (ALONSO CORTÉS, pág. 156). En 1776 se le concedió licencia para dos años de “practicar todas las funciones y habilidades toccantes a su profesion para lo que pueda llevar, cuerdas, maromas, alambres, garruchas, figuras de titeres y demas piezas y pertrechos conduzentes” (*Archivo de la Villa*, Madrid, 3-476-1).

1783

La compañía de *bolantins* de Franco trabajó en *lo Almahasen de la Palla* desde el 4 hasta el 22 de mayo (LM, 1782-3). La familia de los Franco se componía de Cristóbal, padre, Cristóbal *el sevillano*, su hijo, Manuel, Bernardo y Ramona. No es posible aquí detallar toda la trayectoria de esta familia. Trabajaron desde 1751, cuando el padre fué *autor* de una *máquina* en Madrid, hasta 1807, cuando Cristóbal y Manuel representaron en Valladolid. Tengo noticias desde Madrid, Valladolid y Córdoba, además de éstas de Valencia. Probablemente se presentaron en Valencia los dos Cristóbales, padre e hijo, visto que ambos consiguieron en Madrid el 8 de abril de 1783 una *ayuda de costa* para que pudiesen viajar a otro sitio (*Archivo de la Villa*, 3-476-1). La tropa de Franco que actuó en el Corral del Príncipe de Madrid en 1780 se componía así: *El sevillano*; Santiago Reyes; Manuel López; Manuel Franco, payaso; Francisco Bous; Bernardo Franco; Cayetano Cabello; Luis Castillo; M. Tanila (?Estanislao); Cristóbal Franco, *autor*. Apareció junto con las *sombras chinescas* de Pedro Ballarino, y *titeres de purichinela* (1-377-2). Los dos Cristóbales presentaron *máquinas reales* como elemento de sus representaciones, y en 1787, 1793 y 1794 el padre hizo *segundo barba y bailarín* en una compañía de actores de carne y hueso. "Canta mal", dice la noticia (ALONSO CORTÉS, págs. 174, 178, 214, 216). Presentaron con sus volatines una mezcla de diversiones, bailes de maroma y de alambre, pantomimas, titeres, *máquinas* y *sombras*.

La compañía de Antonio Prieto Fernández trabajó en *lo carrer de les Neus* desde el 3 hasta el 31 de mayo (LM, 1782-3). En 1785-6 pagó este volatín su contribución a la Cofradía de la Novena (*Archivo de la Cofradía de la Novena*, legajo 14, carpeta 34).

Una compañía de *bolantins* anónima trabajó desde 24 de mayo hasta fines de junio, y otra —o la misma— desde 28 de junio hasta 11 de julio. Franco representó con su tropa en la *Cofradía de Zabaters* desde el 30 de agosto hasta fines de diciembre (LM, 1783-4).

1784

La misma compañía de Franco trabajó en *lo tringuet de la Pilota* desde 12 hasta 29 de abril (LM, 1783-4).

1785

Antonio Prieto Fernández, *bolantinero*, enseñó la piel de un lobo marino en *el Meson de Sinteros* en seis días de febrero. Actuó la tropa de bolatines de dicho *autor* en *el Juego de la Raqueta* desde el 28 de marzo hasta el 22 de mayo (LM, 1784-5).

65. Desde primeros de enero de 1799, hubo otros cuatro años sin comedias. En 1783, comenzaron a presentarse en el Grao (LAMARCA, págs. 46-47).

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

Anthology of Catalan Lyric Poetry. Selection and Introduction by Joan Triadú. Edited by Joan Gili. Oxford, The Dolphin Book Co. Ltd., 1953
LXXX+395, págs.

La aparición de una antología de lírica catalana en Inglaterra, de tipo parecido al de los célebres Oxford Books dedicados a las diversas poesías nacionales, es un acontecimiento de considerable importancia. La selección va precedida de una extensa introducción en inglés por Joan Triadú; la edición es de Joan Gili.

La introducción, que consta de 79 páginas, no se limita a los poetas seleccionados y constituye una verdadera historia poética de la lengua catalana. Es tan completa e interesante en sí que su versión original en catalán ha merecido publicación independiente (*Panorama de la Poesía Catalana*, Barcino, 1953); los lectores españoles tienen así ocasión de disfrutar también de esta aguda interpretación de la poesía catalana, destinada, en principio, a un público extranjero. La traducción, hecha por R. D. F. Ping-Mill, es correcta, pero peca, a veces, de poco inglesa: habría sido preferible, quizás, una traducción menos fiel y más conforme con el ascetismo que actualmente rige la crítica literaria en Inglaterra.

No es posible analizar detalladamente todas las aportaciones que nos brinda Triadú al estudio general de la lírica catalana. Baste decir que cuenta con la gran ventaja de su amor apasionado a la poesía de su tierra, amor que va ligado a una sensibilidad muy fina y a un agudo sentido crítico. Resumiendo las grandes características de la poesía catalana, Triadú subraya su humanismo teocéntrico, de tendencia franciscana y humana más que mística y ascética, su universalidad de tema, la herencia mediterránea que se manifiesta en el justo medio entre forma y contenido, y, en cuanto a la expresión, las virtudes de economía, sobriedad y sencillez. Opina Triadú que el idioma catalán tiene una especial calidad que se puede calificar de virginal, y atribuye en parte esta característica al hecho de que la lengua, habiendo quedado excluida durante largas épocas del uso oficial y de los excesos de la literatura barata, se ha salvado bastante de los tópicos y de las expresiones hechas que tanto aquejan a otras lenguas. Pero a esta aguda observación, hay que añadir que esta circunstancia no es del todo favorable: una lengua, apartada así, en su forma escrita, de las necesidades prosaicas de cada día, ha de tener cuidado de no encerrarse complaciente en una torre de marfil de estéril estetismo.

La antología acoge sólo a los poetas líricos; por eso quedan excluidos los satíricos Jaume Roig y Anselm Turmeda. Asimismo, Triadú, recordando que su obra va destinada a un público que habrá de juzgar las piezas escogidas más por su propio mérito que por interés histórico, da entrada solamente a las figuras mayores; en la antología no se encuentran poesías de Pere, Jaume ni Arnau March, ni de Andreu Febrer, Rubió i Ors, Milá i Fontanals ni Guimerá. Sólo en la parte contemporánea, de criterio más fluído e inseguro, es más liberal la selección.

De la época clásica se destacan, como es natural, Ramón Llull y Ausiás March, y las páginas dedicadas a éstos en la introducción son especialmente valiosas. Triadú concede a Llull mayor extensión que a cualquier otro poeta, y da cabida a todo el *Desconhort*. De Ausiás March nos da 29 *cants*, muy bien escogidos; si se echan de menos los famosos *Lleixant a part l'estil dels trobadors* (No. XXIV, según la nueva edición de Pere Bohigas en "Els Nostres Clássics") y *Qui no és trist de mos dictats no cur* (No. XXXIX), sería muy difícil prescindir de buena gana de ninguno de los incluidos. Creo, sin embargo, que habría sido más conveniente adoptar la numeración de Pagès, que es la que está siguiendo también Bohigas; es una lástima que esta antología no esté conforme con las dos ediciones de categoría del poeta. Tampoco me parece muy acertado, en una obra destinada a lectores ingleses, representar por medio de apóstrofes las vocales que se eliden: así en el *Cant VII* se encuentran, entre otras, las siguientes formas: *mal pendrà pint' en l'aigua*; *Ovidi'l prous dix, jo, 'ntre'ls amics*; *viur' an mals, natura 'ngana*; *enveja 's (=és)*; *bé 'nser-vint*; *ne pogr' atendre*; *se puga 'stendre*, etc. (De modo semejante, bastantes versos de Maragall están desfigurados para indicar que la *r* final muda no impide la elisión con la vocal siguiente: *T'en vas anà amb aquell ponent dol-císsim...*; *Caigueres, lluitadò, al marxà a la lluita... Va començà a reg-nà en el pit i el rostre...*, etc.).

Dejando aparte estos detalles, es admirable la selección de Ausiás March, el gan valenciano, que termina noblemente con el *Cant espiritual*, al que Triadú dedica unas sentidas palabras en su ensayo preliminar. Igualmente dignos de aplauso son el justo aprecio y la buena representación dados a los otros poetas de la escuela valenciana del siglo XV; Jordi de Sant Jordi figura con siete poesías de su escasa producción (pero sin los *Enuigs*), y Joan Roiç de Corella con cinco. De éste último es de notar que a pesar de aparecer su fecha correctamente dos veces en la introducción (142...-1500: págs. XXXVIII y XLVII), a la cabeza de sus poesías (pág. 90) sale de esta forma: 147...-15...?, y en las notas se le describe como nacido "about the middle of the 15th Century" (pág. 382). Otro detalle inexacto, esta vez de la introducción, es el de referirse a Boscán (1500-1544, según este libro) como contemporáneo de Pere Torroella (1430?-1501?). En cambio, es de aplaudir la amplia representación de romances y canciones populares, que constituyen una brillante excepción en la penuria general de los siglos de decadencia.

Por lo que se refiere a la *Renaixença*, Triadú reproduce la *Oda* de Aribau, una poesía de Pons i Gallarza y otra de Teodor Llorente, y luego pasa a Verdager, bien representado con fragmentos líricos de *L'Atlàntida* i el *Canigó*,

así como con la poesía de los *Idillis i Cants místics*. El juicio que la introducción da de él es excelente, y restaura a Mossen Cinto al alto nivel —comparable al del beato Llull—, que le corresponde según el gusto contemporáneo de sus compatriotas. Y el hecho es que Joan Triadú es un crítico de marcados gustos contemporáneos que no transige con lo que no le parece obra de apretado contenido poético. De aquí la viva controversia suscitada por su famosa antología de poesía moderna (*Antología de la Poesía Catalana (1900-1950)*. Editorial Selecta, 1951), obra personalísima, que constituye todo un programa estético, atrevido e inteligente, y que evidencia una visión completa y radical de la poesía; más que historia o crítica, es una obra de creación artística. Cosa muy distinta es una antología para extranjeros, e interesa ver que en esta selección, Triadú, sin abandonar ninguno de sus rigurosos principios —lo que presta solidez a sus reflexiones—, da mejor entrada a poetas como Maragall y Carner, que salieron un poco maltratados en su obra de afirmación personal. Así Maragall ocupa más páginas de texto incluso que Verdaguer, aunque cierta falta de entusiasmo en la introducción denota la posición crítica del autor.

A los mallorquines les da Triadú amplia acogida: concede 21 páginas a Costa i Llobera y 13 a Alcover; de María Antònia Salvá reproduce cinco poesías y de Miquel Ferrá, una; el excelente poeta malogrado, Bartolomeu Rosselló-Pòrcel, consigue la buena y justa representación de 11 poesías, Valencia, en cambio, cuya producción ha sido de menos envergadura hasta años muy recientes, está representada tan sólo por Llorente y por el joven contemporáneo Xavier Casp (situado en la última sección del libro, con otros 11 poetas aparecidos desde 1939, entre los que figura el mismo Triadú). Resulta un poco extraña la referencia a Casp, en la introducción, como sucesor de Llorente, Llombart, Boix y Querol, en la escuela moderna valenciana, pues los cuatro habían muerto antes de que naciera aquél en 1915.

De los catalanes propiamente dichos, los que son tratados con amor son los poetas que siguen la inspiración de Joan Salvat-Papasseit y de "Guerau de Liost" y el vivo ejemplo de Carles Riba. Junto a los versos, ardientes y cristalinos, de estos maestros, se hallan poesías del surrealista J. V. Foix, de Marià Manent, de "Pere Quart" i de Clementina Arderiu. Otras tendencias parecen menos importantes: el rudo popularismo de Josep María de Sagarra, el refinamiento intelectual de Josep María López-Picó o la excesiva ambición de Agustí Esclasans. Tal vez sea Triadú algo injusto con la obra brillante de Josep Carner, aunque le da mucho más espacio que en la antología *Selecta*. Pero lo más probable es que en el porvenir inmediato prevalecerá el criterio del antologista: la mayoría de los jóvenes beben en la misma fuente vivificadora de la poesía pura y apasionada de Carles Riba.

La edición es de gran lujo, y la encuadernación y la tipografía son muy bellas. La obra contiene notas biográficas sobre todos los poetas representados, y un índice de primeros versos. Adolece de ciertas erratas; la única de gran importancia, y es una verdadera lástima, es que *Res no és mesquí*, de Salvat Papasseit (págs. 296-7), una de las poesías más hermosas del período con-

temporáneo, está completamente estropeada e inteligible, con los 16 últimos versos trocados entre sí.

Varios departamentos de español de las universidades británicas tienen ya cursos de catalán. Esta antología, junto con la *Catalan Grammar* de Joan Gili, publicada por la misma editorial, que ahora ha lanzado su segunda edición, será un instrumento utilísimo para completar los estudios hispánicos en los países de habla inglesa. Debemos a los Sres. Triadú y Gili nuestra más cordial expresión de agradecimiento por este hermoso libro. — GEOFFREY RIBBANS.

GERALD BRENAN. *The Literatura of the Spanish People*. Cambridge University Press. Second Edition, 1953, XXII+495 págs.

El Sr. Brenan tuvo excelente acogida con su libro político *The Spanish Labyrinth*, alcanzando al poco tiempo una segunda edición. Y la misma suerte ha tenido la obra que nos ocupa: la primera edición fue en 1951. El éxito se explica: el Sr. Brenan tiene una manera y estilo atrayentes y es, además, ameno. También pudo haber influido el estar España hoy de moda. Su último libro puede conducir, dado el título que lleva, a cierta mala interpretación por el lector no iniciado en nuestros escritores. Hubiera sido mejor titularlo *Como veo yo la literatura del pueblo español*. Y aun ese *yo* habría que escribirlo con mayúsculas pues, aunque el autor algunas veces se deja aconsejar por ilustres críticos, generalmente sigue un criterio personalísimo. No es su estudio, rigurosamente hablando, un manual de la historia de la literatura española, aunque a tal cosa aspire. Hubiera sido más útil que el Sr. Brenan hubiera escrito un ensayo exponiendo su opinión sobre nuestra literatura y, para corroborar sus hipótesis o ideas, haber escogido a los autores que conoce perfectamente, dejando aparte a los que le tientan poco y que, por esta razón, tal vez no les dedica el espacio y cuidado que precisan. Así, por ejemplo, los dramaturgos, tan fundamentales en la literatura española.

Nos sorprende que el Sr. Brenan no proceda con cautela ante ciertos problemas que todavía no tienen clara solución en nuestra literatura y afirme, de manera absoluta, opiniones fácilmente atacables o equivocadas. He aquí algunas:

Pág. IX: "The next chapter, which is longer, discusses the brilliant and sophisticated literature that was written in Arabic. Here there are really two subjects —the classical literature in prose and verse, in which it is not possible to distinguish any specifically Spanish element..." Véase A. González Palencia, *Historia de la literatura árabe-española*, Barcelona, 1928, págs. 35 y sigs., en donde se transcribe una larga cita de Schac sobre los caracteres de la literatura árabe-española. Léase, también, la prudente actitud de García Gómez sobre este punto en sus *Poemas árabe andaluces*, Madrid, 1940, pág. 18.

Pág. IX: "Catalans is a branch of the *langue d'oc* or Provençal language and much less closely to Spanish than are Portuguese or Galician". Como se sabe, ya nadie sostiene tal posición sobre el catalán, sino la de su independencia frente al provenzal. Y en cuanto a su relación lingüística con el español y las otras lenguas hispanas véase el capítulo *El catalán*, en el excelente libro *The Spanish Language* del admirable Entwistle, que discrepa de la afirmación de Brenan, y Amadó Alonso, *La subagrupación románica del catalán* (R. F. E. 1926).

Pág. 169: Niega de manera rotunda la existencia del paisaje en la literatura y en la pintura españolas como consecuencia del poco interés de los españoles por la naturaleza: "Spaniards have rarely looked at Nature for its own sake, as the lack of landscapes in Spanish painting clearly show". Aunque el Sr. Brenan no lo dice, suponemos que sólo se refiere a la literatura y pintura anteriores al siglo XIX, porque de lo contrario sería enorme ceguera, pero de todas formas demuestra cierta ligereza aun refiriéndolo a otros siglos. Por lo que a la literatura atañe hay bibliografía sobre el tema: R. M. Macandrew, *Naturalism in Spanish Poetry from Origins to 1900*, Abeideen, 1931; W. E. Colford, *Juan Meléndez Valdés*, New York, 1942; J. Lillo Rodelgo, *El sentimiento de la Naturaleza*, Toledo, 1929. Y en cuanto a la pintura basta recordar los cuadros de Toledo de El Greco y, en el Museo del Prado, los Velázquez (los admirables paisajes de la *Villa de Medici*, el de *La fuente de los tritones*) los paisajes de Goya y los de Iriarte...

Pág. 411 "He (Blasco Ibáñez) came from Valencia, a region of Spain that has produce little literature since the Middle Age". El Sr. Brenan olvida citar en su libro a Juan Timoneda, a Milán, a Artieda, a Virués y a todos los dramaturgos de la escuela de Lope de Vega: Tárrega, Boil, Aguilar, etc., citando tan sólo el nombre de Guillén de Castro. Tampoco se refiere, más tarde, a Querol ni a Gabriel Miró...

Pág. XI: "It is not so extensive a literature (la española) as English or French, but it is a very concentrated one, possessing a strong flavour and idiosyncrasy". El Sr. Brenan ha omitido a un número muy considerable de escritores de indudable valía y algunas obras muy representativas. Cito algunas de estas omisiones: H. de Acuña, los hermanos Argensola, Aldana, Arguijo, Arniches, J. de Avila, Carrillo de Sotomayor, Cetina, J. de la Cueva, Ercilla, N. Gallego, García de la Huerta, García Gutiérrez, Gómez de Avellaneda, D. Hurtado de Mendoza, Iriarte, Marquina, Medrano, S. Rueda, Salas Barbadillo, Samaniego, Suárez de Figueroa, F. de la Torre, M. de Zayas..., y las obras: *Historia del abencerraje y de Jarifa*, *El Quijote* de Avellaneda, todos los cantares épicos excepto el del Cid, la novela sentimental, etc; de ciertos autores, de indudable importancia, tan solo da el nombre escueto: Guillén de Castro, Pérez de Montalbán, Mira de Amescua, Vélez de Guevara... Basta cotejar el índice de la obra de Brenan con el del manual de Fitzmaurice-Kelly o el de Merimée para poder seguir aumentando considerablemente esta lista.

También es un poco caprichosa la atención que presta a los escritores. Elogia a San Juan de la Cruz como poeta y no habla de su labor como pro-

sista, dando mayor amplitud a Herrera que al autor del *Canto espiritual*. Baltasar del Alcázar tiene más espacio que Fray Luis de León, como prosista, y un poquito menos que Santa Teresa, de la que no da el título de ninguna de sus obras: más que su literatura, le interesa su psicología. Sólo le concede dos líneas a Fray Luis de Granada, conceptuándole mal y ocho a Malón de Chaide (pág. 165). De Cervantes, como dramaturgo, apenas lo menciona. Tampoco habla de la obra dramática de Galdós, al que le dedica un buen estudio como novelista. De la Pardo Bazán olvida *La madre naturaleza*. Azorín está despachado en cuatro líneas, sin citar ninguna obra, y otras cuatro líneas le dedica a una biografía de "the great bull-fighter Juan Belmonte". Entre los arabistas sólo aparece García Gómez, etc.

Discrepamos en ciertas apreciaciones, por ejemplo: "We cannot understand Góngora without remembering that he was an Andalusian from Córdoba" (Pág. 225). Góngora, en su poesía mejor, es el más universal de nuestros escritores. Basta leer las *Soledades* traducidas, en verso, al inglés por el ilustre hispanista Wilson para comprobarlo.

Ni estamos conformes en lo que escribe sobre Alarcón: "His novels, romantic and insincere, have little to be said for them, but of his short stories are excellent. The best of this is *El sombrero de tres picos*."

De Benavente cita sólo *La comida de las fieras* y añade: "He is an isolate figure, too intellectual to belong to the Spanish drama tradition" (pág. 453). Conocido es lo que Benavente debe a los dramaturgos inmediatamente anteriores a él. Y es el propio Benavente quien se considera dentro de la tradición española en su artículo *Modernismo*.

Pág. 342: "The drama of this period (el siglo XIX) is romantic in feeling and was written, not by dramatist in close contact with the stage, but by poets." Y así ocurrió en todo el teatro español. Fueron siempre los poetas quienes escribieron teatro. Primero, porque el teatro exigía el verso y, después, por no sé que oculta razón. Es en el siglo XIX cuando se produce el dramaturgo ajeno al verso, que no al elemento poético. El poeta sigue estando presente en el teatro: García Lorca, etc.

Conviene señalar dada la vigencia que aún tiene la Inquisición española en Inglaterra, lo que dice Brenan de Fray Luis. "Shup up in a damp cell, completely isolated from the world half starved and treated with torture". No se sabe que estuviese en una celda húmeda, más bien no, porque Fray Luis, como nota Bell, lo hubiera dicho como dijo todas las otras molestias que sufrió. Se le autorizó poseer libros, papel para escribir y hasta se le otorgó permiso para tener junto a él a un compañero, dado su estado físico y, tal vez, su depresión moral. La amenaza de tortura era una fórmula general para todos los detenidos por la Inquisición y no se llevó a cabo, sino que se recomendó que se le tratase con benignidad. Y hay que añadir que si su permanencia fue casi cinco años, en parte se debió al propio Fray Luis que complicaba el proceso con su temperamento y escritos.

Un aspecto atrayente e interesante del libro de Brenan es la constante comparación que hace de los escritores españoles con otros extranjeros. Sin embargo notamos la falta, y no cabe duda que sería de interés para los lec-

tores ingleses, de la influencia que los escritores españoles ejercen fuera de las fronteras o, por lo menos, limitarlo a Inglaterra. Por ejemplo, cuando estudia a Montemayor (en sólo dos líneas y para decir que introdujo la pastoril de Italia) podría haber añadido su influencia en Sidney (Véase: H. Genouy, *L'Arcadia de Sidney dans ses rapports avec l'Arcadia de Sanazaro et la Diana de Montemayor*. Montpellier, 1928), en Shakespeare, su pronta traducción al inglés en 1598, aunque fué terminada (junto con las obras de Gil Polo y de Pérez en 1581, según hace constar B. Yong.), como era Montemayor conocido por Donne. (E. M. Simpson, *A Study of the works of John Donne*. Oxford, 1948). Las relaciones entre *El Quijote* y Fielding, Smollet Fletcher... O la influencia de Pero Mexia, que no cita Brenan, sobre Marlowe; Lope y Tirso sobre Shirley; los viejos héroes legendarios de nuestras poemas épicos y romances en Walter Scott (*The vision of Roderic and other poems* etc.) y la importancia que tuvieron en el Romanticismo (véase el interesante trabajo de Antonio Pastor, *Breve historia del hispanismo inglés*. "Arbor", Abril y Mayo, 1948).

En cuanto a la expresión poética de Fray Luis de León, que se ha hecho tópico, *toda la espaciosa y triste España*, es aconsejable darle ya su recto sentido (véase Dámaso Alonso, *Ensayos sobre poesía española*, Madrid, 1944, pág. 161).

Y, por último, para no hacer mucho más larga esta lista, el señor Brenan niega a Cervantes (pág. 176) su condición de poeta sin dar razones de peso.

El libro de Brenan es entretenido y sugerente para quien conozca bien la literatura española, porque puede gozar de los nuevos puntos de visión y de comprensión que ofrece de las figuras que trata, pero el no iniciado en nuestras letras hará bien si, junto a esta obra que comentamos, puede tener la de un profesional de la literatura española, ya que podrá así apreciar mejor la concepción de Brenan y su inteligencia en sorprender originales aspectos (como la admirable e ingeniosa explicación de las relaciones entre don Quijote y Sancho) y al mismo tiempo seguirá un camino no tan personal pero si más seguro. — RAFAEL FERRERES.

Laberinto amoroso de los mejores y más nuevos romances que hasta ahora han salido a luz. Recopilado por Juan de Chen. (Barcelona, 1618).
Edición por José Manuel Blecuá. Valencia. Editorial Castalia. 1953.
XXX + 144 págs.

En el plan de publicaciones para bibliófilos que hace tiempo inició la Editorial Castalia, de Valencia, se ha llegado, como ya dije en otra ocasión, a un laudable y extraordinario acierto con la serie de cancioneros que lleva reimpressos bajo la experta dirección de Antonio Rodríguez Moñino.

En esta tan estimable colección —que quizá exigencias comerciales limiten demasiado, reduciéndola a un corto número de volúmenes— ha aparecido —en tirada numerada de 125 ejemplares en papel hilo y 274 en ofset—, el *Laberinto amoroso* que, recopilado por el licenciado Juan de Chen, se imprimió, por primera vez, en Barcelona, por Sebastián Cormellas, en 1618.

En 1638 volvió a ver la luz en Zaragoza, por manos del impresor Juan de Larumbe, si bien con algunas variantes respecto de la edición de Barcelona, y con dos romances nuevos sumados a los de aquélla; y modernamente, Volmöller, en 1891, se valió de ambas ediciones para publicarlo en *Romanische Forschungen* con un estudio, comprobación de variantes, y notas identificadoras de textos.

José Manuel Blecua, encargado de esta novísima edición de la Editorial Castalia, se ha valido para ella exclusivamente del trabajo de Volmöller, al que valora de tal forma que no ha considerado necesario ver los ejemplares de 1618 y 1638, que se conservan en la Biblioteca estatal de Munich y en la del Museo Británico, respectivamente, llegando en su fidelidad al extremo de reproducir solamente la portada del *Laberinto* de Zaragoza por ser ésta la única publicada por el gran romanista, aunque, por otra parte y con criterio ciertamente vacilante, excluya del volumen, porque no figuran en la primera edición, es decir, en la de Barcelona, los dos poemas de la segunda que Volmöller reimprimió separadamente.

Siguiendo la pauta de la colección de cancioneros en que se incluye ahora el *Laberinto*, Blecua traza un breve prólogo en que hace rápida y escueta historia de este librito, señala las fuentes de que se ha valido, y aporta la modernización de algunas notas de Volmöller y otras nuevas originales muy acertadas que, conforme a la línea propuesta indicada, no ha podido situar al pie de los textos correspondientes. Al fin se incluye un índice de primeros versos.

En Blecua es frecuente el buen método y la claridad expositiva, que también quedan patentes en este pequeño prólogo —pese a sus forzados estrechos límites—, en el que, quizá, sólo se echa de menos un más detenido estudio bibliográfico de las ediciones del *Laberinto*, y particularmente de la primera, que se trata de reproducir.

No menos conveniente hubiera sido la consulta directa del ejemplar de dicha edición conservado, aunque sólo hubiera sido para confirmar Blecua, una vez más, el rigor científico de Volmöller en su trabajo.—A. ZABALA.

Silva de varios romances (Barcelona, 1561). Por vez primera reimpresa del único ejemplar conocido. Con un estudio preliminar de Antonio Rodríguez-Moñino. Editorial Castalia. Valencia, 1953. XLIX+5 págs. s. f.+190 fols.+12 págs. de "Tabla", índices, etc.

El indudable acierto de Castalia reimprimiendo viejos y raros cancionerillos en una pequeña y muy interesante colección, de la que reiteradamente nos hemos ocupado en estas páginas, ha llevado a aquella editorial a iniciar otra que, con la denominación de "Floresta: Joyas poéticas españolas", y bajo la dirección de Antonio Rodríguez-Moñino, se propone hacer otro tanto con obras de mayor cuerpo y entidad.

El primer volumen de esta nueva colección está dedicado a la rarísima *Silva de varios romances*, impresa en Barcelona, por Jaime Cortey, en 1561, que Rodríguez-Moñino reimprime, muy acertadamente, con escrupuloso cuidado y fidelidad a plana y renglón, conservando todas las particularidades del texto original, a excepción de las abreviaturas de *que* y de vocal más *n*, que se desarrollan; de los evidentes errores o erratas tipográficos, que se salvan haciendo constar previa y particularmente cada caso, y de los titulillos paginales impares que, apareciendo con mayúsculas en la edición de 1561, se reducen a minúsculas en ésta.

Precediendo al texto reproducido, Rodríguez-Moñino publica un pequeño estudio, modelo de estructura y síntesis, en el que, partiendo del principio de los tres cauces impresos —puesto que no incluye la vía tradicional oral—, generalmente admitidos como conductos por los que los romances castellanos han llegado a nuestro tiempo, analiza el proceso bibliográfico de las colecciones de romances, desde el *Cancionero* de Amberes, de poco antes de mediar el siglo XVI, hasta la *Silva* de Jaime Cortey, de 1561, que inicia una nueva tendencia reductora y selectiva frente a la ampliatoria y de incorporación de nuevos poemas que se había dejado sentir antes, y que es, en opinión de Rodríguez-Moñino, "la raíz y fuente principal de la propagación de nuestro romancero", puesto que, "a través de casi un siglo y medio va reimprimiéndose, con ligeras modificaciones, suprimiendo algunas piezas y sustituyéndolas por ciclos y composiciones que presentaban mayor interés, de actualidad".

No olvida el prologuista, en la última parte de su trabajo, la descripción bibliográfica —que promete más amplia y detallada en otra publicación—, de las varias *Silvas* que se sucedieron y de las que se tiene noticia, desde la impresa en Zaragoza en 1550, hasta la de 1696, de Jaén.

Rodríguez-Moñino, que se desenvuelve muy holgadamente en este terreno tan familiar para él, enriquece, además, la "sumaria bibliografía provisional" de las *Silvas* con la noticia, en cada caso, de en donde puede hallarse ejemplar de la edición descrita, o que autores de solvencia, y en que obras, las citan. Es de lamentar, sin embargo, que en tan completa y bien trazada introducción se haya deslizado el olvido de consignar la biblioteca en donde se encuentra "el único ejemplar conocido" de la *Silva* de Cortey que se reproduce, a no ser que sea el de la Biblioteca pública de Oporto, fruto de una

reimpresión primera supuesta de 1570, el utilizado en cuyo caso quizá debió consignarse más claramente.

Un índice de primeros versos, incluidos al final del volumen, facilita el manejo de esta nueva publicación de Editorial Castalia, en la que, bajo el cuidado de María Amparo y Vicente Soler, se sostiene la línea de la mejor tradición tipográfica valenciana.— A. Z.

M. SANCHIS GUARNER: *València visigòtica. Assaig de síntesis*. Ed. Torre, Valencia, 1953. 68 págs.

El erudito investigador y filólogo valenciano Manuel Sanchis Guarner publica, con el título de *València visigòtica*, un opúsculo de 66 páginas, dentro de la serie de ediciones que nos ofrece la Colección *L'Espiga*, acogiendo —con las debidas correcciones y adiciones— la primera parte del estudio que valió al propio autor el premio “Jaume I”, como ponencia presentada a la Sección Histórico-Arqueológica del “Institut d'Estudis Catalans”, en el año 1950, con el título de “Història del País Valencià sota les dominacions visigoda y sarraina”.

Se trata de una interesante publicación, cuidadosamente presentada, que, sin dejar de ser aquéllo que el autor pretende que sea —un ensayo de síntesis—, acoge todos los valores de investigación que interesan para estudiar el momento histórico, de los cuales se sirve Sanchis Guarner para esbozar una serie de rasgos distintivos de lo que significó para Valencia el paso de los pueblo germánicos. Si hubiésemos de clasificar el resultado del trabajo de Sanchis Guarner, no vacilaríamos en denominar “pequeña historia de la cultura” al contenido de sus páginas, más pendientes de fijar rasgos distintivos, determinar momentos culminantes o de vacilación y engarzar todo ello en una clara línea de continuidad, que en perderse en el farragoso decir de pormenores. Ha intentado, y conseguido con precisión, un entronque de la Valencia visigótica dentro del panorama histórico del momento, aquel que ha hecho debatirse a la crítica entre el romanismo y el germanismo.

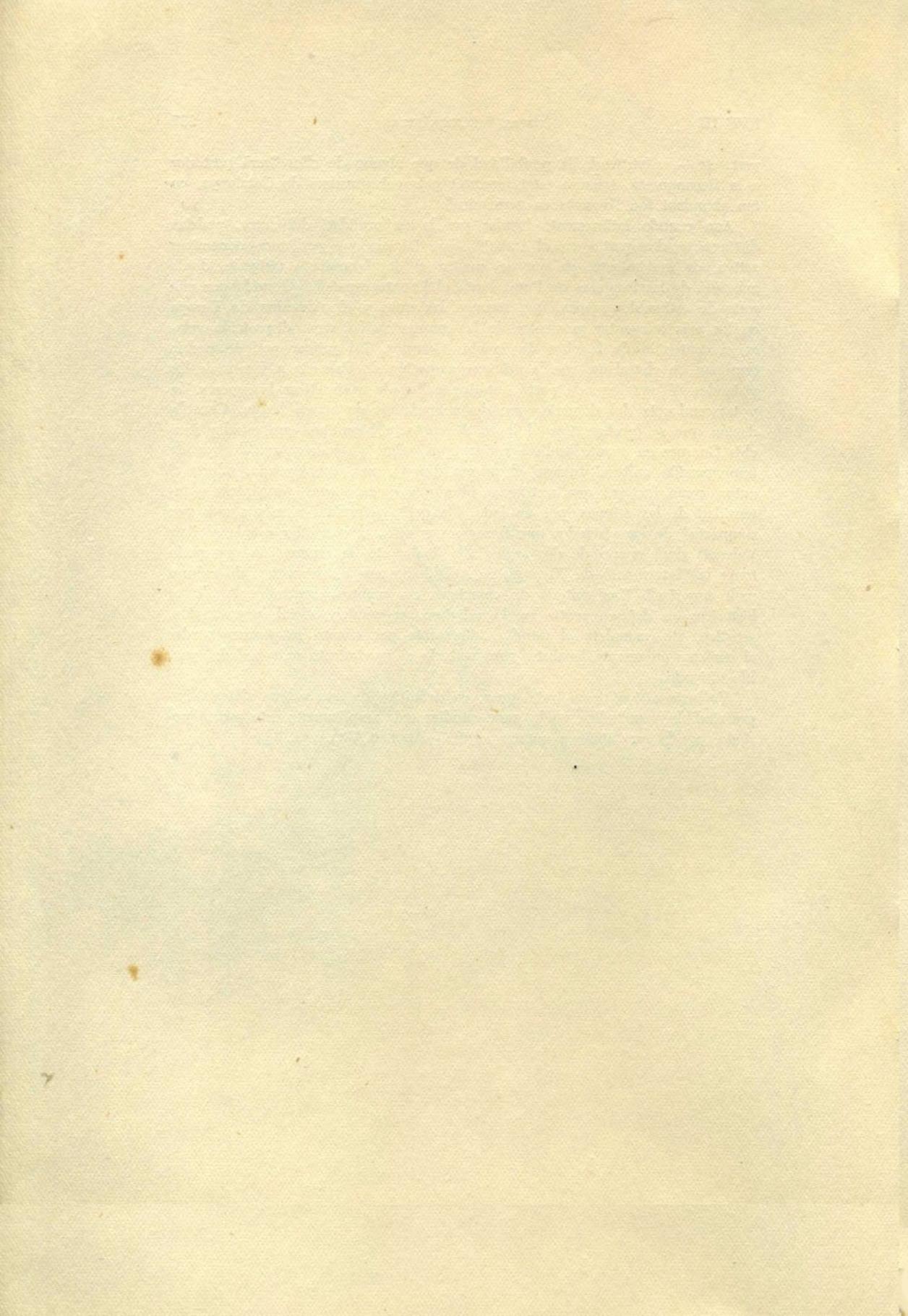
El intento es arduo, y más sintetizar en una visión de conjunto, dada la escasa trascendencia que para Valencia significó el paso de las dominaciones germánicas, en especial el contacto con los primeros invasores —alanos y vándalos—. La germanización, o lo que de ella pueda mencionarse, es obra exclusiva de los visigodos.

Sanchis Guarner, esquemáticamente y con visión metódica precisa, analiza el trasiego de estos pueblos y todo cuanto sus movimientos pudiesen significar para la vida cotidiana de Valencia, diversificando y distinguiendo entre una parte meridional y otra septentrional, apegadas respectivamente a los problemas derivados de las Cartaginense y Tarraconense. Así, habla de una supervivencia de topónimos visigodos —Alberic, Segart, Rotglá, Carlet, Xi-

vert, etc.—, advirtiendo la posibilidad de que alguno de ellos “serà posterior a la Reconquesta, i haurà estat importat pels colonitzadors de Catalunya, on tan abundant fou l’onomàstica germànica”.

Aun cuando íntimamente ligadas por la uniformidad del autor, podrían distinguirse dos partes en el trabajo. Una inicial, que podíamos denominar activa, de movimiento, en que se analiza el desplazamiento visigodo, desde más allá de las fronteras de Roma hasta el levante español, y servida por una serie de estimables mapas, que recogen las rutas y el panorama de Europa en los más relevantes momentos de las germanización, cuya disposición aclara el contenido de la obra de Sanchis Guarner. Tal primer período podría terminar, en el trabajo, con la primera ocupación de Valencia a manos de los visigodos. Y una segunda parte, estática y llevada a sintetizar la repercusión y trascendencia del dominio, que denominaríamos de consolidación. Consolidación que se produce tras el lapso de contacto bizantino, que estudia Sanchis Guarner en cuanto pudiese aminorar el influjo visigodo y aquéllo que de impregnación cultural tuviese él mismo, puesto que, concluyendo, aduce el autor, como factores que restringen ulteriores repercusiones germánicas e intensidad de las mismas, por un lado, “la petita minoria i a més a més poc compacta” de los visigodos que fueron; por otro, el que “llur estada al País Valencià durà menys de dos segles”, y, finalmente, la repercusión que pudo tener la “interrupció de 70 anys, en què dominaren els bizantins, de cultura molt superior”. Una síntesis de caracteres en cuantos aspectos culturales e históricos se dejasen sentir en lo religioso, económico, social, organización, artístico, etc. completa el estudio, interesante por cuanto se procura perder al carácter puramente localista, para verterlo al movimiento universal del pueblo visigodo.

València visigòtica se trata, pues, en definitiva de una valiosa síntesis, imprescindible y metódico guión para estudiar más ampliamente este oscuro período, por lo que atañe a nuestra región.—ADOLFO VILLALBA.



CRONICA DEL INSTITUTO

Con motivo de la anual reunión plenaria de la Institución "Alfonso el Magnánimo", y en el solemne acto final de ella, celebrado en el Salón de Cortes del Palacio de la Generalidad el 27 de febrero, bajo la presidencia del Ilustrísimo Sr. Director General de Enseñanza Universitaria, D. Joaquín Pérez Villanueva, autoridades académicas y locales, y asistencia de investigadores y profesorado, el director del Instituto de Literatura y Estudios Filológicos, y de nuestra revista, Dr. D. Arturo Zabala, pronunció una conferencia sobre *El Teatro en Valencia durante la última década del siglo XVIII*, dando a conocer el estado de sus investigaciones en esta materia.

En el mismo acto hicieron uso de la palabra el Excmo. Sr. Presidente de la Institución y de la Diputación Provincial de Valencia, D. Francisco Cerdá Reig; el Excmo. Sr. Gobernador Civil de la provincia, D. Diego Salas Pombo y el Dr. Pérez Villanueva, que expuso ampliamente las directrices del Gobierno en materia de investigación.

o o o

De entre todas las actividades desarrolladas por el Instituto fuera del ámbito de su propia presidencia, destacó, durante el curso a que se refieren estas notas, su participación en el VII Congreso Internacional de Lingüística Románica, celebrado en Barcelona del 7 al 10 de abril.

Acudieron a él, junto con el director, Dr. Zabala, los colaboradores D. Manuel Sanchis Guarner, D.^a Carola Reig, D. Rafael Ferreres y D. Germán Colón, y el catedrático de aquella Universidad, unido al grupo valenciano, D. Felipe Mateu y Llopis.

Expusieron ponencias: D. Germán Colón, el día 7, a las 12'30 h. de la mañana, en el Paraninfo universitario, hablando de *El valenciano*; D. Manuel Sanchis Guarner, el 8, a las 12 h., en el Monasterio de San Cugat, tratando de *Parlars romànics anteriors a la reconquesta de Valencia i Mallorca*, y el 9, a la misma hora, en la Universidad barcelonesa, sobre *Cartografia lingüística catalana*; y D. Felipe Mateu y Llopis, el propio día 9, a las 10 h., abordando el tema *Topónimos monetales en el dominio catalán*.

La participación del Instituto fue muy satisfactoria tanto desde el punto de vista científico —con las ponencias y la intervención de los demás com-

ponentes del grupo valenciano en distintas sesiones—, como desde otros aspectos de eficacia cultural.

• • •

Con objeto de dar a conocer en Valencia los trabajos presentados por los miembros del Instituto de Literatura y Estudios Filológicos al VII Congreso Internacional de Lingüística Románica, se organizó un cursillo de conferencias, en el Salón de Reyes del Palacio de la Generalidad valenciano —nuestra residencia oficial—, que tuvo lugar del 14 al 18 de abril.

El cursillo se inició con una síntesis informativa de lo actuado, expuesta por el director del Instituto, como prólogo a la primera conferencia —leída por la Srta. Carola Reig por la imposibilidad de asistencia a que se vio forzado, a última hora, su autor—, que fue la pronunciada en la clausura de aquel Congreso por el Excmo. Sr. D. Ramón Menéndez Pidal sobre *Toponimia mediterránea y toponimia valenciana primitiva*, la cual por su tema y por la autoridad del Sr. Menéndez Pidal, tenía especial interés para nuestros estudiosos.

El 15, D. Germán Colón habló de *El valenciano*, y en los días 16 y 17 lo hizo el Sr. Sanchis Guarner, ampliando su trabajo del Congreso con una primera actuación sobre *Elements lingüistics persistents en el fet histórico-cultural valenciá*, seguida, al otro día, de la ponencia *Parlars romànics anteriors a la reconquesta de Valencia i Mallorca*.

Por último, el 18, D. Felipe Mateu y Llopis desarrolló el tema de *Los topónimos monetales del Reino de Valencia*, clausurando el cursillo.

• • •

Para formar parte del jurado calificador del Premio "Valencia" de Literatura, que anualmente otorga la Diputación provincial de Valencia para las modalidades de poesía, teatro y novela, fue designado, en representación del Instituto, el Dr. D. Francisco Carreres de Calatayud.

• • •

Con motivo del viaje de estudios realizado por las alumnas de la Escuela de Auxiliares de Investigación, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, de Madrid, los componentes del Instituto atendieron a las expedicionarias, acompañándolas en la visita que efectuaron al Palacio de la Generalidad, y mostrándoles la organización y trabajos que el centro está llevando a efecto.

• • •

El Dr. Sanchis Guarner ha entregado para su impresión el trabajo que venía realizando en el seno del Instituto sobre *Dictados tópicos de las comarcas de Denia, Pegó y la "Marina"*.

• • •

También la colaboradora, Dra. Srta. Reig Salvá, ha dado término a su antología de la poesía catalana de tema marino.

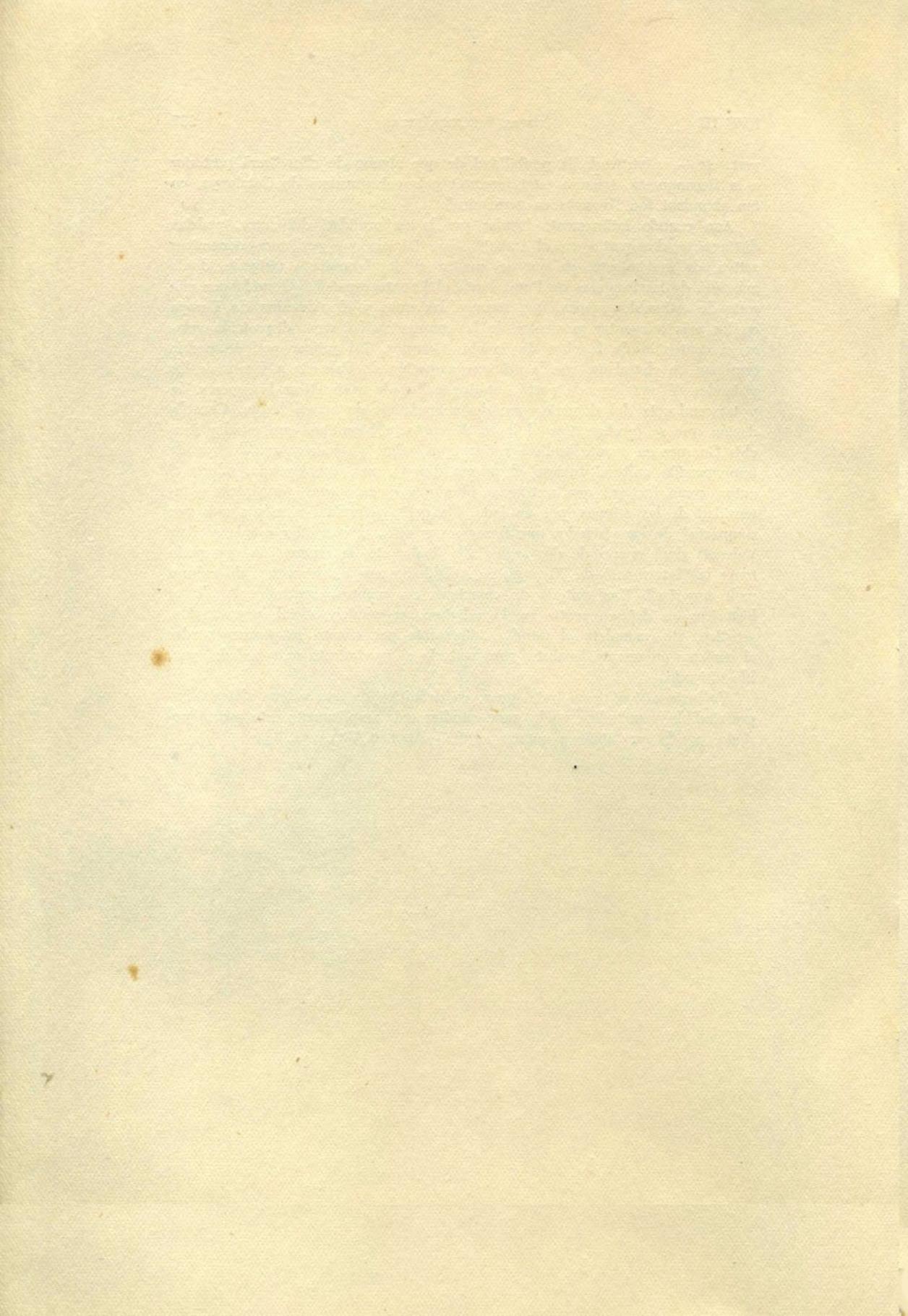
INDICE DEL TOMO III

1953

BELTRÁN, Pío. <i>Los textos ibéricos de Liria. Intento de interpretación de algunos de ellos</i>	37-186
COLÓN DOMÉNECH, Germán. <i>Valenciano calbot 'golpe en la nuca'</i> ...	211-214
FERRERES, Rafael. <i>Juan Fernández de Heredia y su obra</i>	7- 35
ROJAS VILA, Carlos. <i>Valencia en la obra de Richard Ford</i>	187-209
VAREY, J. E. <i>Titiriteros y volatines en Valencia (1585-1785)</i>	215-276

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

<i>Anthology of Catalan Lyric Poetry</i> . Selección de Joan Triadú. Geoffrey Ribbaus	277
BRENAN, Gerald. <i>The Literatura of the Spanish People</i> . Rafael Ferreres	280
<i>Laberinto amoroso de los mejores y más nuevos romances que hasta ahora han salido a luz. Recopilado por Juan de Chen (Barcelona, 1618)</i> . Edición por José Manuel Blecua, A. Zabala	283
SANCHIS GUARNER, Manuel. <i>València visigòtica. Assaig de síntesi</i> . Adolfo Villalba	286
<i>Silva de varios romances (Barcelona, 1561)</i> . Estudio preliminar de Antonio Rodríguez-Moñino. A. Z[abala]... ..	285
CRONICA DEL INSTITUTO	289



INSTITUCION "ALFONSO EL MAGNANIMO"

DIPUTACION PROVINCIAL DE VALENCIA

PUBLICACIONES DEL INSTITUTO DE MUSICOLOGIA
Y FOLKLORE

«CUADERNOS DE MÚSICA FOLKLÓRICA VALENCIANA»

Bajo la dirección de Manuel Paláu se publica esta revista trimestral que, cada año constituye un volumen de unas 400 páginas. Se ofrecen en ella los materiales musicales recogidos directamente de las personas en quienes más auténticamente vive hoy el recuerdo de la tradicional lírica popular valenciana.

Se han publicado:

- 1.—*Canciones y danzas de Onteniente y Bélgida*. Colector Ricardo Olmos.
- 2.—*Danzas y canciones danzadas*. Colectora María Teresa Oller.
- 3.—*Canciones y danzas de la Comarca de Pego*. Colectora Dolores Sendra.
- 4-5.—*Canciones, danzas y pregones de Tabernes de Valldigna*. Colector Antonio Chover.
- 6.—*Canciones y danzas de Bocairente*. Colector Ricardo Olmos.

Suscripción: España, 50 ptas.; Extranjero, 70 ptas.

Número suelto: España, 15 ptas.; Extranjero, 20 ptas.

PUBLICACIONES VARIAS

COMES, Juan Bautista.—*Danzas del Santísimo Corpus Christi*. Transcripción realizada por D. Vicente García Julve. Biografía de Comes, notas históricas y estudios críticos de los textos literario y musical, por Manuel Paláu. 1952 (17 x 24). XVI págs. + 144 págs. de textos musicales. 40 ptas.

COMES, Juan Bautista.—*Misa Exsultet Caelum a cuatro voces*. S. A. T. B. 1955 (17 x 24). 74 páginas de textos musicales + 4 de estudio por Manuel Paláu. 25 ptas.

- 3.—LÓPEZ PICÓ, Josep M.^a.—*Triptic de la fidelitat*. Il·lustracions de F. Montañana. 1950. 60 págs.
Ordinario, 18 ptas.
Especial, 80 "
- 4.—ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de.—*El corazón lejano. Poemas*. Ilustraciones de Manuel Gil. 1950. 96 págs.
Ordinario, 18 ptas.
Especial, 90 "
- 5.—ALMELA I VIVES, Francesc.—*La columna i les roses* (Premio de Literatura —Poesía—, 1950 de la Diputación provincial de Valencia). Ilustracions de Pedro de Valencia. 1950. 72 págs.
Ordinario, 18 ptas.
Especial, 80 "
- 6.—MARTÍNEZ FERRANDO, Ernest.—*Les llunyanies suggestives*. Il·lustracions de Valenti Durban. 1952. 192 págs.
Ordinario, 35 ptas.
Especial, 150 "
- 7.—LAFFON, Rafael.—*Vigilia del jazmín*. Ilustraciones de Santiago Rodríguez. 1952. 80 págs.
Ordinario, 18 ptas.
Especial, 70 "
- 8.—SALVADOR, Carles.—*El fang i l'esperit*. Il·lustracions de Enric Vila Selma. 1952. 88 págs.
Ordinario, 18 ptas.
Especial, 70 "
- 9.—LLORIA, Maltide de.—*Aleluya*. Ilustraciones de Fernando Escrivá. 1953. 112 pgs.
Ordinario, 18 ptas.
Especial, 70 "
- 10.—FUSTER, Joan.—*Escrit per al silenci*. Il·lustracions de Joaquín Michavila. 1954. 56 págs.
Ordinario, 12 ptas.
Especial, 50 "
- 11.—BENEYTO, María.—*Criatura múltiple*. Ilustraciones de Genaro Lahuerta. 1954. 72 págs.
Ordinario, 18 ptas.
Especial, 70 "

12.—GATELL, Angelina.—*Poema del soldado*. Ilustraciones de Víctor Manuel. 1955. 64 págs.

Ordinario, 18 ptas.

Especial, 75 "

13.—AGUIRRE, Leopoldo.—*Poemas del enfermo*. Con una carta preliminar de Vicente Aleixandre. Ilustraciones de Reyes Torrent. 1955. 108 páginas.

Ordinario, 18 ptas.

Especial, 75 "

En Prensa :

5 Poetas jóvenes

FUERA DE SERIE

BERTRÁN, Juan Bta.—*Entre silencio y vuelo*. Motivo inicial de Rafael Alvarez Ortega. Dibujos de Cor de Groot. 1952. 128 págs.

Ordinario (14 x 22), 25 ptas.

Especial (18 x 26'5), 100 ptas.

En Prensa :

BERTRÁN, Juan Bta.—*Me canta el mar*.

INSTITUCION "ALFONSO EL MAGNANIMO"

DIPUTACION PROVINCIAL DE VALENCIA

PUBLICACIONES DEL INSTITUTO DE MUSICOLOGIA
Y FOLKLORE

«CUADERNOS DE MÚSICA FOLKLÓRICA VALENCIANA»

Bajo la dirección de Manuel Paláu se publica esta revista trimestral que, cada año constituye un volumen de unas 400 páginas. Se ofrecen en ella los materiales musicales recogidos directamente de las personas en quienes más auténticamente vive hoy el recuerdo de la tradicional lírica popular valenciana.

Se han publicado:

- 1.—*Canciones y danzas de Onteniente y Bélgica*. Colector Ricardo Olmos.
- 2.—*Danzas y canciones danzadas*. Colectora María Teresa Oller.
- 3.—*Canciones y danzas de la Comarca de Pego*. Colectora Dolores Sendra.
- 4-5.—*Canciones, danzas y pregones de Tabernes de Valldigna*. Colector Antonio Chover.
- 6.—*Canciones y danzas de Bocairente*. Colector Ricardo Olmos.

Suscripción: España, 50 ptas.; Extranjero, 70 ptas.

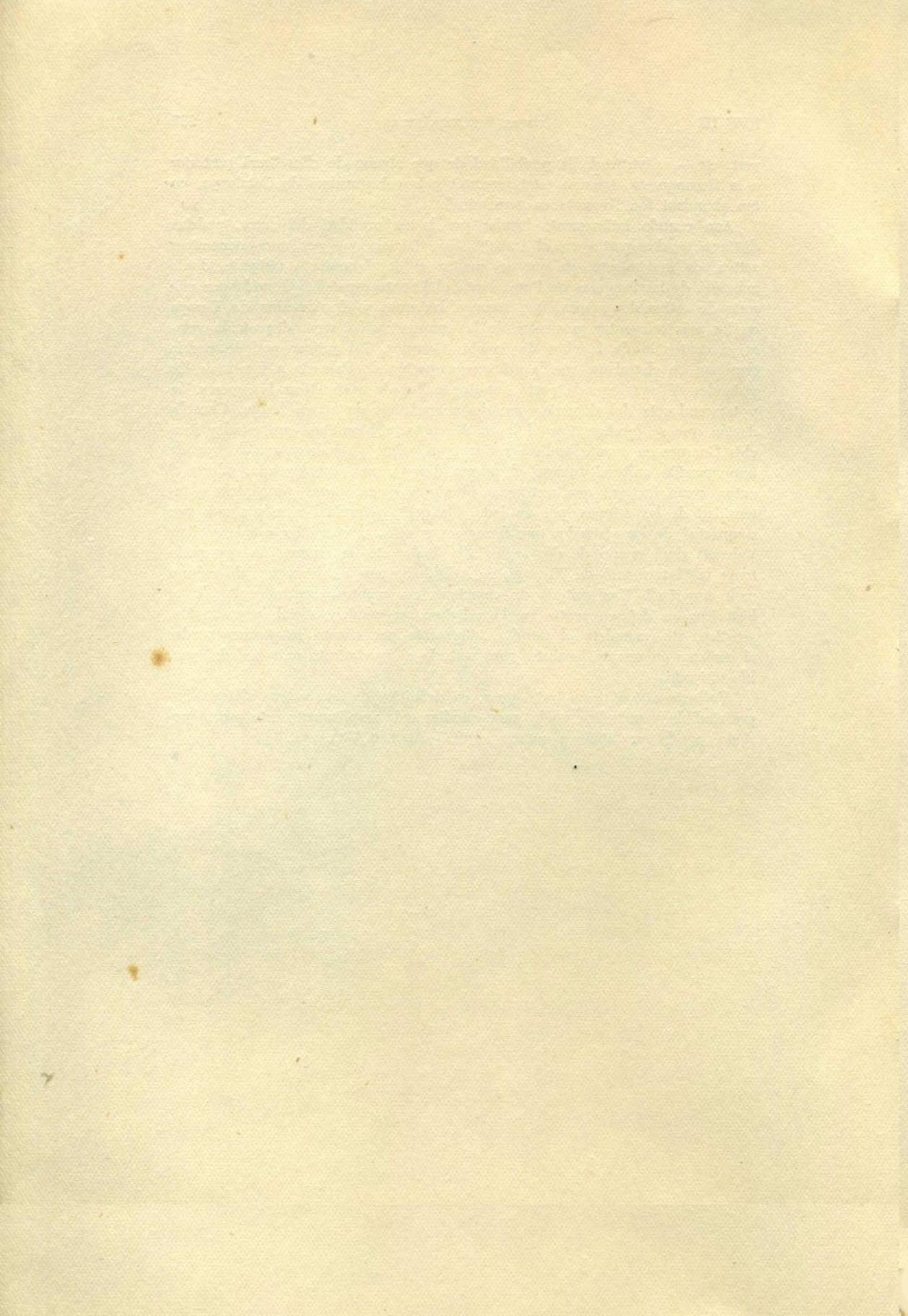
Número suelto: España, 15 ptas.; Extranjero, 20 ptas.

PUBLICACIONES VARIAS

COMES, Juan Bautista.—*Danzas del Santísimo Corpus Christi*. Transcripción realizada por D. Vicente García Julve. Biografía de Comes, notas históricas y estudios críticos de los textos literario y musical, por Manuel Paláu. 1952 (17 x 24). XVI págs. + 144 págs. de textos musicales. 40 ptas.

COMES, Juan Bautista.—*Misa Exsultet Cælum a cuatro voces*. S. A. T. B. 1955 (17 x 24). 74 páginas de textos musicales + 4 de estudio por Manuel Paláu. 25 ptas.

COMES, Juan Bautista.—*Cuatro gozos con polifonía*. (1. Gozos a Nuestra Señora de la Antigua. 2. Gozos a San Vicente Ferrer. 3. Gozos a San Mauro. 4. Gozos al Santo Angel Custodio). Transcripción por Vicente Bâguena Soler. Prólogo y estudio morfológico por Manuel Paláu. 1955 (17 x 24). XII + 20 págs. de textos musicales y literarios. 20 ptas.





S U M A R I O

ARTICULOS

RAFAEL FERRERES: *Juan Fernández de Heredia y su obra*, pág. 7.—PIO BELTRAN: *Los textos ibéricos de Liria*, pág. 37.—CARLOS ROJAS VILA: *Valencia en la obra de Richard Ford*, pág. 187.—GERMAN COLON DOMENECH: *Valenciano calbot, "golpe en la nuca"*, pág. 187.—J. E. VAREY: *Titiriteros y volatines en Valencia (1585-1785)*, página 215.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

Anthology of Catalan Lyric Poetry. Selección and introducción by Joan Triadú (Geoffrey Ribbaus), página 277.—GERAL BRENAN: *The Literatura of Spanish People* (Rafael Ferreres), pág. 280.—*Laberinto amoroso de los mejores y más nuevos romances que hasta ahora han salido a luz*. Recopilado por Juan de Chen (Barcelona, 1618). Edición por José Manuel Blecua (A. Zabala), pág. 23.—*Silva de varios romances* (Barcelona, 1561). Estudio preliminar de Antonio Rodríguez-Moñino (A. Z.), página 285.—MANUEL SANCHIS GUARNER: *Valencia visigótica*, página 286.—*Crónica del Instituto*, pág. 289.