

Un suceso real como argumento de comedia: la conversión de *La Baltasara*¹

A Real Event as Comedy Plot: *Baltasara's* conversion

Almudena García González
Universidad de Castilla-La Mancha

RESUMEN

La Baltasara fue una célebre actriz entre finales del siglo XVI y principios del XVII, que dejó los escenarios para retirarse a vivir en una ermita hasta su muerte. Este suceso fue recuperado varios años más tarde por Luis Vélez de Guevara, Antonio Coello y Francisco de Rojas Zorrilla como argumento para una de las comedias que los tres dramaturgos escribieron en colaboración, titulada con el nombre de la actriz. A lo largo de este artículo, se presentan varios datos documentales con los que se pretende aportar información sobre la actriz y su retiro. Asimismo, se analizan los motivos y elementos dramáticos que configuran la pieza, tomados de uno de los géneros más exitosos en la época: las comedias de santos.

Palabras Clave: Rojas Zorrilla, Luis Vélez de Guevara, Antonio Coello, Baltasara, documentación sobre actores áureos, comedias hagiográficas.

ABSTRACT

La Baltasara was a famous actress at the end of the sixteenth century and the beginning of the seventeenth, who retired from the stage to live in a hermitage until her death. This event was recovered by Luis Vélez de Guevara, Antonio Coello and Francisco de Rojas Zorrilla as the basis for the plot of one of their plays which was written in collaboration and titled with the actress's name. Throughout this article, various documents are presented to give information on the actress and her retirement. Likewise, the topics and elements which shape the play, taken from one of the most successful genres, hagiographic play, are analyzed.

Key words: Rojas Zorrilla, Luis Vélez de Guevara, Antonio Coello, Baltasara, Documents on Golden Age actors, Hagiographic plays.

Los estudios realizados en torno al histrionismo español del siglo XVII muestran que los personajes principales y parte de los hechos dramatizados

¹ Este trabajo se enmarca en los proyectos de investigación FFI2011-25040 (I+D+I) y CSD2009-00033, aprobados por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

en *La Baltasara*, comedia escrita en colaboración entre Luis Vélez de Guevara, Antonio Coello y Francisco de Rojas Zorrilla, fueron tomados de la realidad. La conjunción de la realidad con los motivos que caracterizan el subgénero de las comedias de santos es la base sobre la que los tres dramaturgos crearon esta curiosa pieza, que resulta de gran interés por presentar algunos de los rasgos más característicos y peculiares de la idiosincrasia de nuestro teatro áureo: la teatralización de un suceso real y relativamente cercano al espectador, la escritura en colaboración, las exitosas comedias de santos y la espectacularidad escénica que suele caracterizar a estas piezas. A lo largo de este artículo, analizaré el uso de los dos elementos básicos, antes señalados, con los que Vélez de Guevara, Coello y Rojas Zorrilla crearon esta obra: la historia real de la actriz y varios de los tópicos y motivos propios de las comedias hagiográficas.

1. ELEMENTOS HISTÓRICOS PRESENTES EN *LA BALTASARA*

La utilización de sucesos y personajes históricos y contemporáneos, como base en la creación de nuevos argumentos, es, como apuntaba, un fenómeno habitual en el teatro barroco español. Ya fuera por encargos concretos, como solía ocurrir con la exaltación de batallas, casas nobiliarias o santos, ya por elección propia del dramaturgo, ávido de nuevos argumentos con los que sorprender y agradar al público, la realidad se perfila como germen del argumento de un número considerable de piezas y, en mayor o menor medida, fue utilizada por todos los dramaturgos áureos.

En su comedia, Vélez, Coello y Rojas recrearon la vida de «la Baltasara», popular actriz que dejó los escenarios para retirarse a una ermita, en la que vivió como penitente hasta su muerte.

Los testimonios y documentos conservados en torno a la actriz, desafortunadamente, son pocos y confusos; asimismo, debemos tener en cuenta la gran influencia que tuvo el argumento trazado por Vélez, Coello y Rojas sobre los estudios realizados acerca de esta peculiar comediante². Resulta difícil distinguir hasta qué punto los tres dramaturgos inventaron ciertos aspectos de la vida de Baltasara para la creación de su comedia, como sus papeles de primera dama, su actitud pendenciera o si realmente se hallaba representando en el corral de la Olivera con la compañía de Heredia cuando decidió su retiro. Algunos rasgos, como veremos más tarde, son claramente propios del género teatral sobre el que se estructura, pero muchos otros son difíciles de discernir ateniéndonos a la documentación hasta ahora recopilada.

² Como veremos, los estudios de Casiano Pellicer (1804), Luis de Eguilaz (1852), Henri Merimée (1913) y José Deleito y Piñuela (1966) dan plena verosimilitud a gran parte de los personajes y hechos que suceden en la comedia.

Entre los documentos que Shergold y Varey recogieron en su *Genealogía de comediantes españoles* encontramos la siguiente referencia:

Francisca Baltasara. Esta fue muy célebre en las tablas, mucho más celebrada por su virtud, pues retirada en una ermita junto a Cartagena, acaecieron algunos prodigios en su muerte y entre otros el de haberse tocado las campanas de la ermita (y murió en ella) que es la de San Juan, a media legua de Cartagena, y según la más cierta opinión está también enterrada en la misma ermita. Escribióse comedia de su vida, conversión y muerte. (Shergold y Varey, 1985: 459).

Desde los primeros estudios sobre Baltasara, se señala la fama y admiración que despertó entre sus contemporáneos por su talento como actriz y vida disipada durante su etapa de comedianta, y como mujer virtuosa tras su retiro. Así la presenta Pellicer quien indicó que fue «no menos célebre histriónista que santa anacoreta» (Pellicer, 1804: 49-57). Los estudios posteriores beben de lo escrito por Pellicer. Así, Luis de Eguilaz (1852), siguiendo lo escrito por este, la presenta como primera dama de las compañías en las que representó y señala que destacó en los papeles de mujer vestida de hombre, montada a caballo y blandiendo la espada:

Era de ver la gentileza y sin par donosura con que ora en hábito de hombre guiando por el tablado un brioso caballo echaba retos y blandía la espada, ora con arreos femeniles lloraba las ausencias de algún gallardo mancebo, a quien había hecho dueño de su corazón. (Eguilaz, 1852: 111).

Sin embargo, la fuente de estas afirmaciones no parece ser sino la comedia de nuestros dramaturgos, donde Baltasara es la primera dama de su compañía, hace su entrada en escena a lomos de un caballo y es descrita como mujer de vida licenciosa y apasionada por su amante, don Álvaro. En ninguno de los documentos recogidos por Rennert (1907), Pérez Pastor (1901) o el DICAT (2008), en el que encontramos actualmente la principal fuente documental sobre los profesionales del teatro clásico español, encontramos datos fehacientes que puedan avalar estos hechos.

Tal y como se indica en la comedia y verifican diversos documentos, estaba casada con Miguel Ruiz. No obstante, estudiosos como Díez Borque (1978) nos indican que el matrimonio se debía más a cuestiones profesionales que amorosas —no debemos olvidar que la ley indicaba que sólo las actrices casadas podían actuar— y que Baltasara tuvo varios amantes³. Este hecho es también recogido por Vélez, Coello y Rojas, quienes a través del personaje de Don Álvaro, su último amante, nos informan de que la actriz tuvo varios antes:

³ En Díez Borque (1978: 82) encontramos la siguiente referencia a cuenta de la descripción del marido engañado como fenómeno habitual del siglo XVII: «Hay otros datos no literarios acerca de la mala fama de los maridos de las actrices; el más traído y llevado fue Morales, casado con Jusepa Vaca, aunque también los maridos de la Gálvez, Baltasara. Amarilis, etc...».

Es un prodigio, un portento,
 ha herido muchos galanes
 suyos, por mil ademanes
 de celos, que no te cuento. (vv. 137-140)⁴

Además de su apodo «la Baltasara», Francisca Baltasara, Baltasara de los Reyes, Ana Ruiz y Ana Martínez son los nombres con los que se asocia a la protagonista real de la comedia de Vélez, Coello y Rojas. El motivo lo encontramos en el marido de Baltasara, Miguel Ruiz. Existen diversos documentos que hacen referencia a Francisca Baltasara o Baltasara de los Reyes, asociada a Miguel Ruiz. Pero el nombre del actor también aparece relacionado con el nombre de Ana Ruiz y, en especial, con el de Ana Martínez, como su esposa. Gracias a la documentación recopilada por Rennert (1907: 476 y 493; 1909: 568-588) y el DICAT tenemos datos que nos muestran parte de la trayectoria de estos comediantes⁵. La mayor parte de los documentos tan solo hacen alusión a Miguel Ruiz; en cuatro ocasiones a este se le relaciona con Ana Martínez y, en otras cuatro, con Baltasara.

Coincido con Rennert, a pesar de que él poseía menos datos, en que se nos plantean diversos problemas con la información que nos aportan los documentos conservados. En primer lugar, ninguno de ellos hace referencia a su abandono de los escenarios y, ni tan siquiera, a la compañía de Heredia, donde según la comedia actuaba cuando se retiró. Los años en que actuó Baltasara hacen pensar en que el autor al que se refieren Vélez, Coello y Rojas, tan solo referido por su apellido, se trata de Alonso de Heredia; aunque no es el único empresario teatral con este nombre, sí fue el de más peso⁶. Rennert consideró verídico este dato de la pieza y señaló que Baltasara habría trabajado después con este autor, aunque no dio una fecha concreta posible. También lo afirman en el DICAT, donde encontramos esta información en la introducción que encabeza la entrada de Alonso de Heredia. Ciertamente, aunque ningún documento especifique que Baltasara trabajó con Heredia, tampoco tenemos ninguno que lo niegue. Resulta lógico pensar que los tres dramaturgos conocerían la compañía auténtica en la que se retiró Baltasara, al igual que varios de los espectadores a los que iban a ofrecer la pieza. Asociarla con este autor, si no fue con quien trabajaba la actriz cuando decidió convertirse en ermitaña no tendría sentido, más que en el caso de que la pieza hubiera sido

⁴ Las citas de la comedia y la numeración de los versos se corresponden con la edición que he realizado para su publicación en la colección de *Obras completas de Francisco de Rojas Zorrilla*, a cargo del Instituto Almagro de teatro clásico. Esta comedia se encuentra en un volumen en preparación, junto con otras obras escritas en colaboración entre Rojas Zorrilla, Luis Vélez de Guevara y otros autores.

⁵ Al final del artículo se presenta un apéndice con estos datos.

⁶ Otro posible candidato sería Andrés de Heredia, pero la última referencia a este es de 1610 y parece que ya no poseía compañía propia.

escrita para el conocido autor. Sin embargo, la última noticia referida con seguridad a él es de 1619⁷, por lo que no tenemos pruebas de que aún tuviera su compañía o incluso estuviera vivo en 1634, fecha de la que tenemos noticia del estreno de la obra (Whitaker, 1983: 203-206). La otra opción es que no se trate de Alonso de Heredia, sino de otro autor, como Juan Jerónimo de Heredia, al que nos referimos en una nota anterior; pero quizás sea buscar una explicación más compleja de lo que las noticias que poseemos nos muestran y lo más probable es que Baltasara trabajara con él.

El segundo problema son los distintos nombres con que se alude a la mujer de Miguel Ruiz, especialmente si consideramos que Ana Ruiz, Ana Martínez y Baltasara son la misma persona. Su coincidencia en 1607 en dos compañías diferentes, las de Baltasar de Pinedo y Melchor de León, así como las idas y venidas entre las compañías de estos y la de Gaspar de Porres entre 1603 y 1611, hacen dudar de la verosimilitud de esta trayectoria.

Rennert defendió que Ana Ruiz, de quien tan solo tenemos una referencia, y Ana Martínez eran la misma actriz, una vez referida con el apellido de su marido y otra con el suyo propio, pero planteó ser «unable to explain the matter of his two wives», aludiendo a los nombres de Baltasara y Ana Martínez, ambos coincidentes en 1607⁸. Suscribimos la primera explicación de Rennert sobre Ana Ruiz y Ana Martínez, pero explicar la vinculación entre esta última y Baltasara resulta más complicado.

Henri Merimée (1913: 214-215) retomó el problema de los dos nombres y explicó que Baltasara de los Reyes era el «nom de guerre» de la actriz, realmente llamada Ana Martínez, quien habría tomado este nombre artístico por haber nacido el día de Reyes. Aunque en principio el estudio de Merimée dé una explicación a lo planteado por Rennert, otro de los datos aportados por el escritor francés nos plantea una nueva duda. Según Merimée, la compañía de Heredia actuó en Valencia en 1611 y fue entonces cuando la actriz, integrante de la compañía, abandonó los escenarios para retirarse en la ermita de Cartagena. Sin embargo, en 1611 tenemos documentada la pertenencia de Miguel Ruiz y Ana Martínez a la compañía de Baltasar de Pinedo. Deleito y Piñuela (1966: 241), siguiendo a Merimée, también consideró que Baltasara de los Reyes no era sino el nombre artístico de Ana Martínez.

María Cruz García de Enterría (1984: 220-228) apuntó una nueva teoría: Miguel Ruiz se casó dos veces, una con Baltasara y otra con Ana Ruiz o Martínez. Sin embargo, con respecto a la fecha de su retiro, García de Enterría retomó los datos aportados por Rennert y situó a Baltasara en los esce-

⁷ En el DICAT encontramos una entrada de 1638, pero se indica que a pesar de que Rennert considera que se trata de Alonso, la noticia parece más bien referida a Juan Jerónimo de Heredia, actor y autor del que existe información de 1621 a 1655.

⁸ En el texto dado a la entrada de *Ana Ruiz*, declara: «this is doubtless Ana Martínez» (Rennert, 1909: 587).

narios aún en 1614, a pesar de que las referencias más tardías son de Ana Martínez y no de Baltasara de los Reyes. Su teoría se basa en un pliego de cordel de cuatro hojas acerca de la vida de la actriz, con una edición en Valencia y otra en Barcelona en 1615. En el romance, siguiendo la estructura de las narraciones hagiográficas, se relata la historia de Baltasara desde su nacimiento hasta su muerte. El pliego cuenta que tras su retiro, Baltasara vivió «tres años de santísima vida» antes de morir. Ya que se narra la muerte de la actriz, suponiendo que la primera edición fuera del mismo año que la segunda, 1615, el retiro de Baltasara debía haber sido al menos tres años antes. Estos datos coincidirían con los aportados por Merimée acerca de la visita de la compañía de Heredia a Valencia y abandono de Baltasara en 1611.

Pero, ¿qué ocurre entonces con las referencias posteriores? Para García de Enterría, tal como señalábamos, Baltasara seguía actuando en 1614. Ya que el romance es de 1615, considera que el retiro de la actriz fue en este año y que el autor del pliego inventó la vida de Baltasara tras su huida, hasta su muerte. El hecho de que se señale que se retiró a Málaga y no a Cartagena, refuerza su teoría. Sin embargo, teniendo en cuenta que la actriz se retiró actuando con Heredia, los acontecimientos debieron ocurrir con excesiva rapidez para que ya existieran dos ediciones sobre la vida de la comedianta en 1615.

Una vez analizadas todas las teorías sobre la fecha de retiro de la actriz, pienso que aun teniendo en cuenta las consideraciones de García de Enterría sobre el número tres como número folklórico y no real, la fecha señalada por Merimée para el retiro de la actriz resulta la más probable.

Por otro lado, ¿cómo podríamos explicar el hecho de las referencias a Miguel Ruiz y Ana Martínez? Unas segundas nupcias del comediante no parecen probables, pues ya hay documentos que recogen estos nombres en 1590 y hemos señalado el retiro de Baltasara en 1611.

Los autores del DICAT coinciden con Merimée y consideran que todas las referencias son de la misma actriz, denominada de diferentes formas, según su nombre real —Ana Martínez—, el de su marido —Ana Ruiz— o el teatral —Francisca Baltasara o Baltasara de los Reyes—.

Si retomamos los problemas planteados por Rennert, vemos que precisamente en 1607 coincidía la presencia de Miguel Ruiz con Baltasara de los Reyes en la compañía de Melchor de León y de Miguel Ruiz con Ana Martínez en la de Pinedo. Podría ser que hubieran roto su contrato con el primero para irse a la de Pinedo, pero un documento hace referencia a la presencia de Ana Martínez en la compañía de Pinedo, junto a su hermano Alonso Martínez, ya en 1603. Si a ello sumamos otros tres testimonios que sitúan, por un lado, a Miguel Ruiz con Pinedo en 1605 y a este y a Ana Martínez con dicho autor en 1609 y 1611, mientras Baltasara y Miguel Ruiz ya aparecen relacionados con Melchor de León en 1606, y anteriormente, en 1604, con Gaspar de Porres, todo esto supondría unos cambios de una a otra compañía

muy rápidos y un tanto absurdos. Por otra parte, la última alusión a Baltasara en 1608 resulta compatible con la fecha establecida para su retiro en 1611.

Tal vez, la solución a este dilema no esté en el nombre de la actriz o actrices, sino en el nombre común a todos los testimonios, el de Miguel Ruiz. El nombre y apellido de este actor son, sin duda, muy corrientes, por lo que quizá no es que haya solo «two wives» tal como señalaba Rennert, sino también dos maridos diferentes: un Miguel Ruiz casado con Baltasara de los Reyes y otro Miguel Ruiz casado con Ana Martínez, con lo que todos los datos serían posibles. El nombre de Miguel Ruiz es suficientemente común como para que hubiera diversos comediantes con el mismo nombre ejerciendo en los mismos años. Si consideramos esta posibilidad, las coincidencias de las fechas quedan satisfechas con mayor lógica que si consideramos el rápido cambio de la pareja de una compañía a otra. Las noticias existentes no pueden validar ni negar esta teoría de forma definitiva, por lo que con ella no pretendo sino aportar una nueva y posible explicación a un problema de difícil resolución, debido a la escasez de documentación al respecto.

Finalmente, he de señalar la existencia de otra actriz, contemporánea a Baltasara, llamada Francisca de Gracia y casada con Juan Bautista Gómez, quien también se retiró a una ermita en Murcia, la de Nuestra Señora de la Fuensanta. Barceló Jiménez (1980: 149-152) señala que datos del Doctoral de la Riva y las Actas Capitulares muestran que el 23 de febrero de 1610 el Ilmo. Cabildo concedió licencia a ambos actores para vivir en la Fuensanta, dando a Francisca de Gracia el título de Santera. La actriz y su marido se retiraron con todos sus bienes a una cueva que, desde entonces, recibió el nombre de la Cueva de la Cómica. Tras 28 años de austera penitencia, la actriz murió en 1638, dejando todos sus bienes a la Virgen y su ermita.

La proximidad del lugar de retiro y la contemporaneidad de ambas actrices ha llevado a una habitual confusión entre ambas, tal como podemos apreciar en los artículos de Luis de Eguilaz (1852) y Justo García Soriano (1926). Según Barceló (1980) y García de Enterría (1984: 222-223), el equívoco entre ambas ermitañas parte de unos versos escritos por Diego de Vera y Ordóñez de Villaquirán, en sus *Heroydas bélicas y amorosas*, de 1622, en las que el poeta dice haber visto en su visita a Murcia a la Baltasara como «Magdalena penitente»:

Ay un peñasco que silvestres plantas
coronan; porque altivo al mar resiste
que sacrílego toca estrellas sanctas.
En este, pues, que verde mar se viste
verde a su costa, mar de los despojos
de el frecuente contrario que le enviste,
la Baltasara, de lascivos ojos,
representando provocar antojos,
siguiendo en sancto yugo a su consorte
a Magdalena penitente imita

de salvación en la carrera Norte.
 Ayer la vi confuso, más marchita
 que suele maravilla por enero,
 en el color la penitencia escrita.
 (García de Enterría, 1984: 223)

Tal como apunta García de Enterría, la alusión al consorte⁹ y la fecha nos hacen pensar en Francisca de Gracia, todavía viva en este año, pero el nombre y la proximidad del mar señalan a Baltasara.

El hecho de que en algunos textos y estudios, como el recogido en la *Genealogía* de Shergold y Varey (1985: 459) o el *Tratado histriónico* de Casiano Pellicer (1804, II: 47-57), aparezca Baltasara como Francisca Baltasara se podría deber, como considera García de Enterría, a una contaminación entre ambos nombres, fruto de la confusión existente entre ambas actrices.

Junto a los nombres reales de Baltasara, Miguel y Heredia, Vélez nos da el del autor murciano Damián Salucio del Poyo, como autor de la comedia que se representa dentro de su primer acto: *La gran comedia del Saladino*. Tanto Justo García Soriano (1926), como Luis Caparrós Esperante (1987), principales estudiosos de la obra de este autor, señalan que no se ha encontrado ninguna obra con este título a nombre de Poyo que pudiera ser la representada dentro de *La Baltasara*. Sin embargo, mientras García Soriano da como cierta la existencia de esta comedia¹⁰, Luis Caparrós duda de la realidad de esta referencia, pues «el estilo gongorino y el tono fuertemente lírico de los supuestos fragmentos están en las antípodas de lo que conocemos de Poyo» (1987: 51). Es probable, por tanto, que el fragmento incluido en *La Baltasara* fuera un homenaje de Vélez al autor murciano, ya algo olvidado cuando se escribió la comedia, pues este murió en 1614.

Respecto al resto de episodios y personajes dramatizados en la comedia, no ha quedado constancia de la base real específica que pudieran tener, si es que la hubo¹¹, aunque algunos autores como Merimée, Pellicer o Eguilaz hayan considerado verdaderos todos los hechos relatados en la comedia, incluso el momento del baile de Miguel y Jusepa en la tercera jornada. Así, por ejemplo, Deleito y Piñuela (1966: 241) se refiere a este momento con las siguientes palabras: «pero la querencia del tablado escénico la llevó alguna vez a alternar en tan inadecuado sitio las fiestas teatrales con las prácticas de piedad», reproduciendo a continuación un fragmento de Merimée (1913: 215-216) también acerca de este episodio.

⁹ No sabemos con seguridad si la presencia de Miguel junto a Baltasara fue real o invención de la comedia.

¹⁰ «Por un pasaje de *La Baltasara*, tenemos noticia de otra famosa comedia de Salucio del Poyo, la del *Saladino*.», García Soriano (1926: 272).

¹¹ Se sabe que hubo varias actrices y actores con el nombre de Jusepa y Sotomayor, pero no hay datos suficientes que justifiquen cuál fueron de ellos, si es que fueron alguno.

Desafortunadamente para nuestro ímpetu investigador, debido a la falta de testimonios, tal como afirma M^a Cruz García de Enterría al final de su estudio sobre *Baltasara*, «la realidad, finalmente, se nos escapa» (1984: 238).

2. *LA BALTASARA*, COMEDIA DE SANTOS

La primera parte de este artículo la he dedicado al análisis de los elementos y personajes de la realidad, base principal de la comedia. En este segundo apartado veremos cómo Vélez, Coello y Rojas tomaron los motivos propios de las piezas hagiográficas, tan del gusto del público barroco, para crear la obra y convertir el llamativo arrepentimiento de *Baltasara* en una ejemplar conversión, digna de una santa, acorde con los parámetros e ideales de la época.

Es conocida la cita de Agustín de Rojas en la que confirma la repercusión de las comedias de santos: «y al fin no quedó poeta/ en Sevilla que no hiciese/ de algún santo su comedia». (Rojas Villandrando, 1972: 154). El género hagiográfico fue, sin duda, uno de los más celebrados de nuestro teatro áureo y como tal, fue cultivado por la mayor parte de los dramaturgos de la época. Natalia Fernández (2009: 11), como muestra del éxito de estas obras, ha señalado que tenemos noticia de unas mil piezas de estas características, y Germán Vega (2008) ha demostrado la tendencia creciente, a lo largo del siglo XVII, de incluir comedias de santos en las colecciones de varios autores.

Para su creación, los dramaturgos barrocos adaptaron las vidas de los santos a los esquemas generales de la Comedia Nueva y crearon, a su vez, una serie de recursos y motivos, propios del género. Sirera (1991), en un estudio en el que trata de crear una tipología del santo de comedia, afirma con rotundidad en sus conclusiones la idea fundamental sobre la que basa su investigación: el hecho de que los dramaturgos barrocos poseían una «concepción unitaria de la santidad» (1991: 74) que prevalece sobre las diferentes historias representadas. Como señala el investigador valenciano, en estas obras se repite «un mismo esquema ideológico-estructural que comporta inexcusablemente el triunfo del santo sobre sí mismo y / o sobre los otros, a lo largo de su vida, y con un final explícitamente glorificador» (Sirera, 1991: 79). Este planteamiento es el mismo, tanto para los santos «oficiales» —aquellos reconocidos por la Iglesia—, como para hombres y mujeres de vida ejemplar que pudieran ser considerados como tales¹².

Dentro de este esquema, podríamos diferenciar a aquellos santos cuya vida siempre fue ejemplar, de los grandes pecadores arrepentidos que alcanzan su

¹² Como señala Marie-François Déodat (2005: 493), ya Covarrubias, en su diccionario, añade a la definición de «santo»: «fuera desto [referido a los santos oficiales] llamamos santos a los hombres virtuosos, religiosos, de buena vida y ejemplo».

redención a través de la penitencia, hecho que resulta especialmente teatral. En el primer caso, el argumento se centra en la virtud innata del santo, gracias a la cual siempre sale triunfante de las pruebas y /o acusaciones recibidas para desacreditar su santidad. En el segundo, es clave su vida como pecador, pues causará mayor impacto su conversión y posterior forma de vida en busca de la redención. Generalmente, también es sometido a varias pruebas, de las que saldrá igualmente triunfante.

Como ya vimos, Baltasara fue una célebre actriz durante la primera década del siglo XVII, pero lo que realmente hizo que su fama trascendiera fue su repentina conversión y retiro a una ermita, donde vivió hasta su muerte. Varios años más tarde, pero aún con el recuerdo de Baltasara en la mente de muchos espectadores, Luis Vélez de Guevara, Antonio Coello y Francisco de Rojas Zorrilla se inspiraron en ella para crear una comedia en colaboración. Quizás Vélez, el mayor de los tres dramaturgos, llegó a verla actuar.

Desconocemos la fecha exacta de composición de la obra, pero todo apunta a que fue en torno a 1634. Rennert situó la fecha de composición de *La Baltasara* en torno a 1630, aduciendo que en este momento el recuerdo de la actriz estaría aún presente en la mente de los dramaturgos áureos. Esta fecha es más plausible que la supuesta por Luis de Eguilaz (1852: 112), para quien la composición de *La Baltasara* se habría producido a mediados del XVII, hecho poco verosímil si tenemos en cuenta que Vélez murió en 1644 y que no tenemos noticia de comedias de Coello posteriores a su partida de España en 1639¹³.

Las investigaciones posteriores a Rennert han formulado sus hipótesis en torno a la fecha otorgada por este autor. Merimée (1913: 214-217) consideró que la fecha de composición fue hacia 1632, aunque no expuso la razón que lo llevó a esta conclusión. Para M. Cruz García de Enterría (1984) la fecha de Merimée resulta bastante probable, atendiendo a las anteriores teorías de Rennert y especialmente a que en esas mismas fechas se produjo la entrada en un convento de la famosa María Calderona, actriz y amante de Felipe IV, lo que podría haber motivado el recuerdo de los hechos protagonizados por Baltasara, convirtiéndolos en argumento ideal para una nueva comedia.

Los documentos aportados por Sánchez Arjona (1898) respecto al teatro en Sevilla durante estos años, limitan, tal como señalaron Spencer y Schevill (1937: 325), el margen de años en el que esta comedia pudo ser escrita. El título de *La Baltasara* aparece en una lista de comedias compradas por el autor Tomás Fernández para ser representadas en Sevilla, con fecha de 1636. Asimismo, el título de *La Baltasara* vuelve a aparecer en la lista de 1637 «Memoria de las comedias jamás vistas para esa ciudad» (Sánchez Arjona, 1898: 310-311). Estos datos demuestran cómo *La Baltasara* tuvo que ser escrita y estrenada antes de 1636.

¹³ Véase al respecto Cotarelo y Mori (1918).

De especial relevancia en torno a este tema fue el hallazgo de Shirley B. Whitaker (1983) de unas cartas de Bernardo Monanni, secretario de la embajada toscana en España. En una de ellas, fechada el 11 de Noviembre de 1634, Monanni, hablando sobre la temporada teatral, destaca el estreno y gran éxito de una «rappresentazione spirituale» (Whitaker, 1983: 203), la de *La Baltasara*. Para Whitaker, por tanto, la composición de la comedia debería fecharse en 1634.

Estos últimos datos rechazan la teoría de Antonio Castilla (1986: 371), según la cual la comedia se escribió unos diez años antes de su publicación, en 1652. Para Castilla, la fecha de estreno de la comedia fue entre 1638 y 1643, margen que establece entre la muerte de Vélez en 1644 y la fecha de creación de *El mágico prodigioso* de Calderón en 1637, ya que considera la segunda jornada de esta obra antecedente de nuestra comedia. Sin embargo, los textos aportados por Whitaker demuestran que *La Baltasara* tuvo que ser escrita con anterioridad.

Si bien Vélez pertenece al llamado «ciclo de Lope de Vega», lo que significa que su producción teatral se desarrolló desde comienzos del XVII, Rojas y Coello son autores bastante más jóvenes. Los datos aportados por Cotarelo acerca de Antonio Coello señalan su incursión en la vida literaria del momento a finales de los años veinte, por lo que una fecha más temprana para *La Baltasara* no resulta probable. Por otra parte, el hecho de que la comedia esté escrita en colaboración, práctica que como señala Ann L. Mackenzie no fue habitual «until the early 1630s» (1983: 182), junto a la métrica utilizada en la obra¹⁴, corroboran la tesis de que la comedia se escribió a partir de 1630. Por tanto, la carta recuperada por Whitaker nos lleva a situar la composición de *La Baltasara* en torno a 1634, pues lo más probable es que se representara poco después de su creación.

Frente al teatro hagiográfico del siglo XVI, protagonizado en su mayor parte por santos de la Antigüedad, durante el siglo XVII aumentó la representación de santos próximos o contemporáneos a los autores. Santos cercanos y concretos, con los que el público pudiera identificarse mejor y, en especial, aquellos que, desencantados de un mundo de pecado y banalidad, consagraban su vida a Dios hasta su muerte¹⁵.

La vida de Baltasara cumplía todos los requisitos para que el público se sintiera atraído por ver su historia. Para cuando se estrenó, todavía quedarían espectadores contemporáneos a la actriz, incluso, tal vez algunos la vieron actuar. Por otro lado, Baltasara dio un giro radical a su vida tras renunciar a su fama, a sus amantes y regalos, para retirarse a una aislada ermita.

¹⁴ Las estrofas predominantes son la redondilla y el romance, con un porcentaje del 36,81% y del 44,32% respectivamente. La simplificación de estrofas en las comedias y la preeminencia de las dos indicadas fue una tendencia presente en todos los dramaturgos a partir de esta década.

¹⁵ Véase sobre este aspecto Sirera (1991: 60-61).

Vélez, Coello y Rojas escribieron su comedia siguiendo el esquema y los motivos que antes señalábamos como identificativos de la comedia hagiográfica: el protagonista experimenta un proceso por el cual va superándose tras salvar diversas pruebas, hasta ser glorificado como santo. Asimismo, como pecadora penitente, su proceso de conversión se configura en cuatro fases elementales: pecado, arrepentimiento, penitencia y santidad¹⁶. En la primera jornada, Vélez de Guevara desarrolla los dos primeros pasos: pecado y arrepentimiento; la segunda jornada, la de Coello, se dedica por entero a la penitencia. La tercera jornada, de Rojas, también se dedica en su mayor parte a la tercera fase hasta el desenlace de la obra, donde, finalmente, se exalta la santidad de la protagonista. Igualmente, en el desarrollo de estos cuatro periodos, los tres dramaturgos se valen de seis motivos esenciales, que podemos encontrar en la mayor parte de las comedias que presentan la figura de la pecadora penitente:

- Lleva una vida disoluta: su perdición viene de su comportamiento sexual libertino.
- Una intervención celestial motiva su deseo de cambiar de vida para lograr su redención. Esta puede producirse de diferentes formas: a través de un ángel, otro ermitaño, un sueño, una canción...
- Su retiro es en una ermita o cueva, situada en un monte, donde lleva una vida de sacrificio y penitencia.
- El demonio interviene para hacerla fracasar y conseguir su alma.
- Con su virtud y ejemplo consigue convertir a otros personajes.
- Una apariencia final muestra a la protagonista muerta ante los demás personajes, que cantan su santidad.

Vélez nos presenta a Baltasara a través del diálogo que mantiene su amante, don Álvaro, con don Rodrigo, pretendiente de Leonor, la segunda dama de la compañía. Por ellos conocemos el carácter libertino y agresivo de ambas jóvenes. Manipulan a sus enamorados y gustan de provocar y mantener reyertas, pero los dos caballeros, a pesar de ser conscientes de ello, confiesan su dependencia de ellas. Don Álvaro comenta, además, a su amigo, su desconcierto por el comportamiento de Baltasara desde que la compañía pasó por Cartagena camino de Valencia, donde se encuentran, para actuar en el corral de la Olivera. Desde entonces, la joven se muestra especialmente esquiva y distante. La conversación se interrumpe por la llegada de Miguel Ruiz, marido de Baltasara, quien entabla una discusión con un vejete que acude a ver el cartel de la representación e insulta a la actriz. Miguel se indigna y defiende a su esposa a capa y espada.

El comportamiento de Baltasara y Leonor se corresponde con uno de los dos subtipos que Natalia Fernández distingue dentro de la figura de la peca-

¹⁶ Así lo señala Natalia Fernández (2009: 46) en su excelente monografía sobre la figura de las pecadoras penitentes en el teatro áureo.

dora penitente: el de la *femme fatale*, opuesta a la mujer virtuosa que cae en la tentación. Desde la figura de María Magdalena, la *femme fatale*, descrita como «temida y deseada», con su concupiscencia manipula y arrastra a los hombres en su caída; así «la pecadora no sólo atentaba contra Dios sino contra el hombre, haciendo que los cimientos de unas sociedades fuertemente patriarcales se tambaleasen» (Fernández, 2009: 44-45). Por tanto, la redención de la pecadora es necesaria, no sólo para su alma, sino para salvaguardar la de quienes la rodean. Don Álvaro, Don Rodrigo y Miguel están al servicio de Baltasara y su amiga. Su redención, como veremos, también supondrá la de los tres hombres.

La entrada de Baltasara confirma las sospechas de don Álvaro. Su paso por Cartagena ha marcado un antes y un después en la vida de la actriz. Toda la compañía la está esperando para comenzar la función, pero ella confiesa a sus amigas Leonor y Jusepa, la graciosa, su desencanto por todo lo que la rodea desde que al pasar por Cartagena entró en una ermita para rezar a San Juan Bautista, de quien se declara devota.

La función debe comenzar y Baltasara, en el papel de Rosa Solimana, entra a destiempo y pronunciando los versos finales. Cuando su compañero la advierte de su error, la joven declara:

Perdone
el señor Sotomayor
estos que ejecuto errores
que no fue más en mi mano,
que ando con unas pasiones
estos días que me traen
dándome cruel garrote
a la memoria... (vv. 497-504)
[...]
La compañía me cansa,
mi alegría son los montes;
más, ¿qué digo?, ¿estoy en mí? (vv. 516-518)

La obra continúa y Baltasara parece haber recobrado el control; sin embargo, su discurso se interrumpe de nuevo cuando escucha unos misteriosos cantos que provocan, finalmente, su decisión de abandonar su vida de actriz y huir al monte, ante el estupor de todos los espectadores y, especialmente, de su amante y de su marido. Este último sale corriendo tras ella, junto al autor de la compañía.

Con la marcha de Baltasara se completan las dos primeras fases de su proceso hacia la santidad: el pecado y el arrepentimiento. Realmente, Vélez solo nos muestra el pecado a través de las palabras de don Álvaro al comienzo de la jornada y de las de Leonor, confidente de su amiga. De esta forma, otorga un papel preferente al arrepentimiento, pues este sí es representado por la propia Baltasara.

En la segunda jornada, Coello introduce a un personaje clave en las comedias de santos: el demonio. Don Álvaro, desesperado por haber perdido a su amante, pacta con él para que lo lleve ante Baltasara y poder recuperarla. Sin embargo, la actriz vive ahora retirada en la ermita de San Juan a la que se había referido en la jornada anterior, haciendo penitencia. Sobrevive con frutos y raíces, luce un saco como vestido y lleva cilicios para mortificar su antes pecador cuerpo. De nada servirán los requiebros de su antiguo amante ante la firme decisión de la protagonista, aunque sí intenta seguir al joven cuando este amenaza con suicidarse por su desdén. La llegada de Miguel y Iusepa, los dos graciosos, detiene a Baltasara. Su marido y compañera vienen a buscarla con la intención de que vuelva con ellos a la compañía. Si bien don Álvaro la tentaba con la pasión amorosa, los dos graciosos pretenden convencerla por las ganancias que obtendrá toda la compañía si ella vuelve; pero Baltasara se muestra de nuevo inflexible y además, con su convicción, logra que Miguel y Iusepa decidan también hacerse ermitaños. Es este otro punto reseñable, cómo la actriz, con su actitud, consigue influir positivamente en otros personajes, pues logra convertir a Miguel y Iusepa mostrándoles la banalidad de su anterior vida en la compañía.

Durante toda la jornada, Baltasara es sometida a constantes tentaciones, pero ella siempre sale airosa. Don Álvaro regresa de nuevo con sus requiebros, y a pesar de que consigue despertar en la protagonista antiguos sentimientos, esta logra mantenerse firme:

Pongo el cielo por testigo,
 Don Álvaro, que quisiera
 aliviarte si pudiera:
 vete con Dios, no me trates
 de tu afición, no me mates,
 pues es para mí quimera. (vv. 1152-1157)

Coello cierra su jornada con un espectacular final: una batalla naval entre una fragata de moros y otra de cristianos, caballeros de la orden de san Juan, entre los que se encuentra don Rodrigo, antiguo amante de Leonor. Esta, por su parte, ha abandonado la fe cristiana, ahora se hace llamar Zoraida y convive con un capitán musulmán, Tafer. Los dos enamorados han desembarcado en una playa junto al monte donde se halla retirada Baltasara. Al poco de llegar a tierra firme, escuchan disparos, procedentes de un barco cristiano que está atacando al de Tafer. Este se lanza al mar, desesperado por defender su embarcación, pero desaparece entre las olas, al tiempo que su barco es hundido. Leonor, entonces, carga contra los cristianos clamando venganza, al tiempo que ruega encontrar a alguien que la socorra. Baltasara escucha sus voces y acude con la pretensión de consolarla y convencerla de que abandone sus ansias de tomar represalias. La protagonista baja del monte, refugio y símbolo de su nueva vida para reconducir a Leonor. Pero cuando ambas amigas se

reencuentran, no son capaces de reconocerse. Antes eran almas gemelas, pero sus vidas han evolucionado hacia caminos opuestos. De nada sirven los consejos de Baltasara, quien finalmente solo puede rogar a Dios que Leonor no pueda cumplir sus planes.

En esta segunda jornada, dedicada por completo a la penitencia, encontramos, por tanto, varios de los motivos antes señalados: el demonio como personaje, que pretende, a través de don Álvaro, terminar con el propósito de enmienda de Baltasara. Por otro lado, destaca el lugar de retiro de la protagonista: un monte, un espacio presente en gran parte de las comedias hagiográficas. Mientras en las obras profanas el monte es un lugar donde a menudo se realizan acciones violentas: caza, bandolerismo, violaciones... en las comedias de santos adquiere un significado diferente. Indicaba Ignacio Arellano, a propósito del estudio de los espacios en los dramas calderonianos, que «la innumerable acumulación de ejemplos confirmaría el valor alegórico de este espacio, poblado a menudo de bandoleros, que conoce, sin embargo, una versión diferente en los montes identificables como lugares teofánicos, en las montañas que se interpretan como *axis mundi*, unión del cielo y la divinidad [...]» (Arellano, 2001: 86). En el monte tuvo Baltasara su primer encuentro con Dios, al visitar por primera vez la ermita, y será el monte su refugio, una vez producido su arrepentimiento, hasta su muerte y encuentro definitivo con Dios¹⁷.

Y, por último, la batalla naval, momento de gran espectacularidad escénica. Recordemos que uno de los motivos por los que las obras hagiográficas gustaban tanto al público era por el uso que se hacía de las tramoyas. Las acotaciones e intervenciones de los diferentes personajes nos dan a entender que la escena no era simplemente relatada al espectador, sino que, jugando con los diversos huecos y pisos que configuraban el corral, la batalla se representaba en escena. Ruano de la Haza describe la representación de una escena parecida en *El Hamete de Toledo* de Lope de Vega a través de las acotaciones de la obra: «en una parte de lo alto del teatro se ve a una galeota turca con sus velas y lunas y en la popa moros y Hamete y Argelina» y «disparando, se descubre otra cortina en la otra parte y se vea una galera de San Juan, llena de estandartes con las cruces blancas y en ella don Cristóbal, don Juan y Beltrán y otros comendadores» (Ruano de la Haza, 2000: 208-209). Probablemente, la batalla naval que se produce en *La Baltasara* se desarrollara de forma muy similar. La galeota de Tafer estaría en uno de los huecos de los corredores y en el opuesto de la misma altura, la galera de San Juan, donde estarían don Rodrigo y el Capitán. Ambas naves se encontrarían cubiertas con cortinas, que se descorrerían en el momento de la batalla y permitirían mantener ocultas las naves el resto de la jornada. Leonor y Tafer observarían la escena desde el tablado, espacio escénico dedi-

¹⁷ «Con más frecuencia, el monte es el espacio convencional de retorno al orden espiritual, el espacio del desengaño esperado desde el inicio de la obra.» Kaufmant (2008: 103).

cado a la playa y donde, más tarde, descenderá también Baltasara desde la tramoya del monte. Las acotaciones «El capitán y don Rodrigo en lo alto» al comenzar la batalla y, una vez finalizada, «Ha de bajar Baltasara por un monte poco a poco», refuerzan esta teoría sobre cómo podría desarrollarse el montaje de la comedia.

En la tercera jornada, el demonio sigue poniendo a prueba a Baltasara, pero se ha producido un cambio importante en su estrategia: ante la fortaleza moral de la actriz, don Álvaro ha retomado su vida anterior a conocerla, ha regresado a su ciudad natal con sus padres y, tal y como el mismo demonio nos informa, vive allí «con seguras paces» (vv. 1433 a 1435). Con el regreso de don Álvaro a su hogar, la conversión de Baltasara supone, de nuevo, la salvación de otra alma. Ante el revés de haber perdido a don Álvaro, el demonio decide tomar su forma para seguir tentando él mismo a la protagonista. Asimismo, pretende llevarse también a Leonor y se presenta ante ella como un soldado dispuesto a enfrentarse a los cristianos. Una vez que se ha ganado la confianza de la joven, la despeña por el monte. Pero, de nuevo, sus planes se truncan, pues Leonor se abraza a una cruz en su caída y, de esta forma, consigue salvarse.

El diablo no se rinde y vuelve a requebrar a Baltasara en forma de don Álvaro. Ante las negativas de la joven, repite su amenaza de suicidarse si ella no le atiende. Esto es lo único que conmueve a la penitente, pero no por recobrar la relación, sino porque el suicidio del galán supondría la pérdida definitiva de su alma. Sin embargo, una nueva intervención divina muestra el camino correcto a Baltasara. Cuando esta pretende seguir a don Álvaro, cae un San Juan que estaba a la puerta de la ermita, y Baltasara comprende enseñada la señal:

Suspensa, helada y confusa,
de mis acciones prevengo
prisiones para los pies,
muda lengua para acentos.
¡Tanto favor, dulce bien!
Mi indignidad te confieso.
Cuando indignarte pudieras,
me das regalos en trueco. (vv. 1781-1788)

Finalmente, la joven toma una decisión extrema ante el acoso del demonio y se despeña por el monte, esperando que al magullar y herir su cuerpo deje de atraer a don Álvaro. Esto convence definitivamente al demonio de que no podrá ganar el alma de Baltasara y decide reintentarlo con Leonor. Sin embargo, la oportuna llegada de Baltasara evita que consiga ninguna de las dos almas.

Es significativo el hecho de que, esta vez, las jóvenes sí se reconocen, a pesar de estar heridas: sus caminos vuelven a juntarse. En su conversación en la playa, Leonor se hallaba presa de rabia y deseosa de vengarse de los cris-

tianos. Pero ahora, su alma se está reconduciendo, escucha a Baltasara y recupera su fe católica. La fe de Baltasara también salva el alma de su amiga.

Como contrapunto a la admirable entereza de la actriz, Rojas introduce dos divertidas escenas protagonizadas por los dos graciosos: Miguel y Jusepa. Para ellos, especialmente para Miguel, la vida de ermitaños resulta muy dura. Echan de menos los cantos y bailes de su vida anterior y el ayuno se les hace muy cuesta arriba. Baltasara es inflexible consigo misma, pero piadosa con sus compañeros, a quienes permite bailar durante un rato a cambio de dos horas de oración y consiente en que Miguel se acerque a Murcia para conseguir comida más consistente que las raíces de las que se alimentan en el bosque.

La comedia finaliza cumpliéndose la última fase del proceso de conversión: la santidad. Miguel y Jusepa han guiado al Capitán del barco cristiano y a don Rodrigo hasta la ermita, pues como caballeros de San Juan buscan dónde festejar a su santo. Leonor, quien se había marchado junto a Baltasara, aparece ahora en un alto para pedirles que abran la puerta de la ermita, donde se descubre a Baltasara muerta y, milagrosamente, sin rastro alguno de sus heridas. Todos exaltan entonces a la actriz y su virtud:

DON RODRIGO	Éste es sobrenatural prodigio que nos enseña a vivir en este mundo	(vv. 2055-2057)
	[...]	
CAPITÁN	Tu virtud celebre el mundo.	
DON RODRIGO	Tu santidad Roma sepa	(vv. 2067-2068)

Realmente, todas las pruebas y la actuación de los diversos personajes responden al ensalzamiento de Baltasara: Don Álvaro y el demonio, con sus tentaciones, muestran su entereza; Leonor, su alter ego, descubre el camino de degradación que habría vivido igualmente Baltasara si no hubiera escuchado la llamada divina; Miguel y Jusepa son el reflejo grotesco de la penitente y muestran su capacidad de empatía con los graciosos cuando estos no soportan la dura vida de ermitaños; don Rodrigo y el capitán, adalides de la defensa católica como caballeros de San Juan, son los encargados de exaltar su santidad. Pero, sobre todo, queda demostrado el poder de la virtud que abraza la actriz, pues con su conversión y penitencia, Baltasara no solo ha logrado su salvación, sino la de todos aquellos que la rodeaban en su vida de pecadora y también se hallaban «perdidos». Cada uno de los personajes irá reencontrando su camino gracias al ejemplo de la actriz. Don Álvaro se redime al regresar con sus padres. Miguel y Jusepa aprenden que la fama y las ganancias no son lo más importante y Leonor y don Rodrigo se reencuentran, pero esta vez su relación se consumará dentro de los cánones sociales y religiosos del Barroco. Justo antes de que pida abrir la puerta de la ermita, la joven vuelve sumisa ante su antiguo amante:

Don Rodrigo de Albornoz,
 que un tiempo de mis finezas
 lograste tiernos favores,
 ya Leonor, menos resuelta,
 más humilde y más esclava,
 llega otra vez a ser vuestra. (vv. 2043-2048)

De esta forma, se muestra al espectador que el retiro y penitencia a que se somete Baltasara no es el único camino para servir a Dios, pero sí sería el que causara una mayor impresión ante el público. Todos los personajes cumplen, como hemos visto, una función y ofrecen una enseñanza según los parámetros de la época, pero solo Baltasara conseguiría probablemente la total entrega y emoción de los espectadores.

Con el estudio detallado de los personajes y principales elementos de *La Baltasara*, se ha tratado de despejar varias incógnitas sobre la actriz y la fecha de composición de la obra, además de ofrecer su análisis pormenorizado. Ello ha permitido establecer una serie de hipótesis y conclusiones acerca de la vida de la actriz y la configuración de la pieza, que nos proporcionan un mayor conocimiento tanto de la auténtica Baltasara, como de la singular comedia de Vélez, Coello y Rojas.

APÉNDICE

En este apéndice recogemos, por orden cronológico, los documentos que hacen alusión a Miguel Ruiz, Ana Ruiz, Ana Martínez y Baltasara de los Reyes.

— Existe un contrato con fecha de 7 de septiembre de 1583 en el que se indica que Miguel Ruiz entra a formar parte de la compañía de Tomás de la Fuente.

— Una escritura de 1584, por una deuda del actor, lo sitúa en Toledo en 1583.

— El 25 de enero de 1586, Miguel Ruiz aparece como testigo de la venta de unos bienes al autor de comedias Bartolomé López de Quirós.

— De 1590 se conserva un poder, otorgado el 10 de enero, por el que el autor Jerónimo de Velázquez autoriza a un tercero a que provea lo necesario para las fiestas del Corpus. Entre los miembros de su compañía aparecen Miguel Ruiz y su mujer Ana Ruiz, a quien Rennert identifica como Ana Martínez.

— En 1593, Miguel Ruiz fue testigo del compromiso del autor Nicolás de los Ríos con Damián Salucio del Poyo de ir con su compañía a Murcia a representar una de sus comedias. Parece razonable pensar que Miguel Ruiz formaba entonces parte del elenco de Nicolás Ríos.

— Una escritura de 1595 recoge el compromiso de Miguel Ruiz, junto con Simón Arias y Jerónimo de Velázquez, de representar en Cuellar.

— Una petición de 1596 hace constar que el autor Jerónimo de Velázquez, residente en Toledo fue con su compañía Lisboa y regresó a la ciudad del Tajo para las fiestas del Corpus. Entre los testigos aparece Miguel Ruiz, residente en Toledo¹⁸.

¹⁸ El DICAT cita que Gadea y de Salvo considera que Baltasara pudo pertenecer a la compañía de Jerónimo de Velázquez durante este año, pero todo apunta a que la única referencia que tiene esta estudiosa es este documento que vincula a Miguel Ruiz con Velázquez.

— Una escritura, fechada el 26 de enero de 1598, deja constancia de que un vecino de Toledo había fiado dinero a Miguel Ruiz y Melchor de León.

— Una escritura del 25 de febrero de 1600 señala la obligación del autor Gaspar de Porres de actuar en Toledo durante el Corpus con su compañía. Se especifica como necesaria la presencia de Ana Martínez, para la música y Miguel Ruiz, para la representación.

— El 10 de diciembre de 1602, Miguel Ruiz, representante y vecino de Loja, se compromete durante un año, a partir del Carnaval del siguiente año, junto con su mujer, Baltasara de los Reyes, a formar parte de la compañía de Antonio de Granados.

— Un documento de 1603 recoge lo siguiente al describir los pagos por las fiestas del Corpus de Sevilla. «...a Alonso Martínez y Ana Martínez, hermanos farsantes de la compañía de Pinedo, 400rs. Porque siempre son lo mejor de la fiesta y que trabajaron mucho en los autos que hizo el dicho Pinedo, y en hacer tonos nuevos y otras cosas».

— El 23 de marzo de 1604, Miguel Ruiz y su mujer, Baltasara de los Reyes, firman un contrato por un año con la compañía de Gaspar de Porres.

— De 1605 consta una obligación en la que Miguel Ruiz se compromete a formar parte de la compañía de Baltasar de Pinedo.

— Un documento del 30 de octubre de 1606 sitúa a Miguel Ruiz y su mujer, Baltasara de los Reyes, en la compañía de Melchor de León.

— Dos nuevos documentos de 1607, de marzo y abril muestran que Miguel Ruiz y Baltasara de los Reyes aparecen como oficiales de la compañía de Melchor de León. El segundo documento muestra que iban a representar en Toledo durante las fiestas del Corpus.

— En noviembre del mismo año, Miguel Ruiz y Ana Martínez, en un documento fechado a 9 de noviembre de 1607, se comprometen a hacer un pago a Julián de Armendáriz. Rennert considera que este documento prueba su pertenencia a la compañía de Baltasar de Pinedo, pues otro escrito de 1611, en el que se señala la relación entre ambas escrituras implica a este, junto con los dos comediantes, con otro pago a Armendáriz.

— En una carta del 9 de noviembre de 1608 al conde de Saldaña, Lope de Vega relata que fue a visitarle Gerónimo López con la Baltasara.

— Miguel Ruiz y Ana Martínez, aparecen en 1609 en la lista de miembros de la compañía de Baltasar de Pinedo que actuaron en las celebraciones del Corpus en Sevilla.

— Varios documentos de 1614, 1615 y 1618 vinculan a Miguel Ruiz, de quien se indica que es vecino de Madrid, con el autor de comedias Pedro de Valdés y su mujer, Jerónima de Burgos. Ruiz aparece como portador de un poder y fiador de Valdés. En el escrito de 1618, firmado el 15 de enero en Madrid, se indica que Miguel Ruiz, fiador de Valdés, está difunto. Pedro de Valdés también aparece en el documento de 1611.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Arellano, Ignacio (2001). «Espacios dramáticos en los dramas de Calderón», en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (eds.), *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. XXIII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 77-106.
- Barceló Jiménez, Juan (1980). *Historia del teatro en Murcia*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Caparrós Esparante, Luis (1987). *Entre validos y letrados. La obra dramática de Damián Salucio del Poyo*. Valladolid: Universidad de Valladolid y Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca.
- Castilla, Alberto (1986). «Seis autores en busca de una actriz: la Baltasara», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid: Istmo, pp. 367-380.
- Cotarelo y Mori, Emilio (1918). «Dramáticos españoles del siglo XVII. Don Antonio Coello y Ochoa», *Boletín de la Real Academia Española*. 5, pp. 550-600.
- Deleito y Piñuela, José (1966). *También se divierte el pueblo*. Madrid: Alianza.
- Déodat, Marie-Françoise (2005). «El concepto de santidad en la comedia áurea: algunos ejemplos dispares de santas», en Marc Vitse (ed.), *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*. Pamplona: Universidad de Navarra-Iberoamericana Vervuert, pp. 493-509.
- Díez Borque, José María (1978). *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona: Antonio Bosch.
- Eguilaz, Luis (1852). «La Baltasara. Apuntes históricos», *Semanario pintoresco español*. 14, pp. 110-112.
- Fernández Rodríguez, Natalia (2009). *La pecadora penitente en la comedia del Siglo de Oro*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Ferrer Valls, Teresa, dir. (2008). *Diccionario biográfico de autores del teatro clásico español (DICAT)*. Kassel: Reichenberger.
- García de Enterría, María Cruz (1984). «La Baltasara: pliegos, comedia y canción», en Blanca Perinián, Guido Mancini y Francesco Guazzelli, (eds.), *Symbolae pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*. Pisa: Giardini. Vol. I, pp. 219-238.
- García Soriano, Justo (1926). «Damián Salucio del Poyo», *Boletín de la Real Academia Española*. XIII, pp. 269-282.
- González Cañal, Rafael (2008). «Santa Taéz de Rojas Zorrilla: de cortesana a santa», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González (eds.), *La comedia de santos. Coloquio internacional. Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 219-232.
- Kaufmant, Marie-Eugénie (2008). «El simbolismo del monte en las comedias de santos», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González (eds.), *La comedia de santos. Coloquio internacional. Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 101-117.
- Mackenzie, Ann L. (1983). «Vélez de Guevara as Dramatic Collaborator, with specific Reference to *También la afrenta es veneno* (I. Vélez. II Coello. III Rojas Zorrilla)», en George Peale et alii (eds.), *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos*. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, pp. 182-202.
- Mérimée, Henri (1913). *Spectacles et comédiens à Valencia (1580-1630)*. Toulouse: E. Privat.
- Pellicer, Casiano (1804). *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*. Madrid: en la imprenta de la Administración del Real Arbitrio de la Beneficencia.

- Pérez Pastor, Cristóbal (1901). *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Imprenta de la Revista Española.
- Profeti, María Grazia (2008). «La comedia entre encargos, teatro comercial», texto literario en Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González (eds.), *La comedia de santos. Coloquio internacional. Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 233-254.
- Rennert, Hugo Albert (1907). «Spanish actors and actresses between 1560-1680», *Revue Hispanique*, XVI, pp. 334-532.
- Rennert, Hugo Albert (1909). *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*. New York: The Hispanic Society of America.
- Rojas Villandrando, Agustín de (1972). *El viaje entretenido*. Madrid: Castalia, 1972.
- Ruano de la Haza, José María (2000). *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- Sánchez Arjona, José (1989). *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta el final del siglo XVII*. Sevilla: E. Rasco.
- Shergold, Norman. D. y John E. Varey (1985). *Genealogía, origen y noticia de los comediantes de España*. London: Tamesis Books.
- Sirera, Josep. Lluís (1991). «Los santos en sus comedias: hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico», en Manuel V. Diago y Teresa Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*. Valencia: Universidad de Valencia, pp. 55-76.
- Spencer, Forrest E. y Rudolph Schevill (1937). *The Dramatic Works of Luis Vélez de Guevara. Their plots, sources and bibliography*. Berkeley: California University Press.
- Vega García-Luengos, Germán (2008). «Sobre la trayectoria editorial de las comedias de santos», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González (eds.), *La comedia de santos. Coloquio internacional. Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 21-38.
- Whitaker, Shirley (1983). «La Baltasara in Perfomance, 1634-35: Reports from the Tuscan Embassy», en George Peale *et alii* (eds.), *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos*. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, pp. 203-206.

Fecha de recepción: 6 de septiembre de 2011

Fecha de aceptación: 14 de marzo de 2012