

Seis autores en busca de una actriz: La Baltasara

En pleno Siglo de Oro, vivió y reinó en los corrales de comedias una de las actrices de más personalidad y vitalismo de la escena española: La Baltasara. Francisca Baltasara de los Reyes, comedianta madrileña del siglo XVII, primero célebre «histrionisa» y después «santa anacoreta», emerge como artista al concluir el reinado de Felipe III, para alcanzar su celebridad en los primeros años de su sucesor Felipe IV. Durante toda su vida de actriz perteneció la Baltasara a la compañía de Heredia, lo que quiere decir que representó mucho a Lope, pues en referencia a esta compañía escribió Micer Rey de Artieda, en una clara alusión a la asombrosa facilidad de Lope:

Como estas cosas representa Heredia
a petición de un cierto amigo suyo
que en seis horas compone una comedia.¹

Sobresalió la Baltasara no sólo por su belleza y gallardía, sino por su versatilidad, desempeñando igualmente papeles de primera dama como de travestís. Así, en algunas comedias hizo de valiente galán a caballo, de jaquetón y pendenciero, y de provocador de desafíos. Casada con el *gracioso* de la compañía de Heredia, Miguel Ruiz, las crónicas han sugerido que, al igual que otros cómicos en circunstancias similares, la Baltasara y Ruiz mantenían fundamentalmente una relación de socios: la comedianta atraía al público y a su dinero, mientras Ruiz se encargaba de llevarle las cuentas y darle protección.

Su actuación siempre producía expectación y entusiasmo y su presencia en la escena era tan vital para los intereses de la compañía, que si se retiraba de ella «no quedaba quien desempeñase sus arcas», es decir, quien

¹ N. DÍAZ DE ESCOVAR y FRANCISCO DE P. LASSO DE LA VEGA, *Historia del Teatro Español* (Barcelona, 1924), p. 224.

pagase las deudas del autor. Tan apreciada fue del público, que se decía que si ella hubiese dejado de trabajar algunos días, el teatro donde actuaba habría tenido que cerrarse.

Hallábase en el apogeo de su fama, aclamada por los aplausos del público, en el esplendor de sus galas y de sus diversiones mundanas, sobrada de admiradores y de amantes y halagada por una gloriosa carrera, cuando la Baltasara sintióse «iluminada por la Divina Gracia», al aparecer, un día, en plena representación, frente al público. Separóse entonces de la compañía para ir a retirarse a una ermita dedicada a San Juan Bautista, en las cercanías de Cartagena, más allá del pueblo de Aljezares, sobre una alta sierra. Allí pasó la artista el resto de sus días, acompañada hasta el último instante por el *gracioso* y fiel Miguel Ruiz, consagrada a la oración, penitencia y obras de caridad. A imitación de las leyendas hagiográficas, algunos cronistas salpicaron los últimos años de la existencia de la actriz de milagrosos portentos, relacionándose su muerte con acontecimientos sobrenaturales. Casiano Pellicer, en su *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, afirmaba que a la muerte de Baltasara se habrían sentido cosas extrañas, entre ellas «haberse tañido espontáneamente las campanas»². El ermitorio donde murió y donde fue enterrada consistió en un nicho abierto en la roca que llevó desde entonces el nombre de «Cueva de la cómica», y que se conservó, al menos, hasta mediados del siglo XIX, ya que de ese período constan todavía referencias de su existencia³.

Es aquí relevante observar que algunos testimonios, y unas coplas de su época, apuntaban a la Baltasara como ejemplo de una mujer sensual y disoluta, en vía (a través del arrepentimiento y de la conversión) hacia la santidad:

Pero amigo, amemos y vivamos
mientras la edad por mozas no declara;
que después querrá el cielo que seamos
lo mismo que ayer fue la Baltasara⁴.

En los medios artísticos, en los corrales y en el mentidero se insistía en la necesidad de una depuración de costumbres en la vida licenciosa de los comediantes, especialmente en la corrupción e inmoralidad de las ac-

² CASIANO PELLICER, *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España* (Madrid, 1804), p. 52.

³ JOSÉ S. BIEDMA, «La Tirana: Apuntes sobre las costumbres teatrales de España en el siglo XVIII», en *El Museo Universal*, Madrid, 2 de mayo de 1869, pp. 142-143.

⁴ PELLICER, p. 52.

trices que atraían todo género de escándalos; así como en la vida privada de las compañías, acusándose a sus miembros de cohabitar promiscuamente y el vivir en comunas. El corral del Príncipe, frecuentado por la compañía Heredia, era durante el reinado de Felipe IV, según un tratadista, «hermoso tugurio de Venus púdicas e impúdicas»; habiendo tenido que dictarse normas que incluso prohibían la entrada de personas ajenas a los vestuarios⁵. Y en la zona de Valencia donde se hallaba situado el teatro de la Olivera (lugar de la acción en el drama *La Baltasara*, del siglo XVII), se había convertido en un lugar de prostitución en la misma época⁶. La literatura y las letrillas populares hacían intencionadas referencias al deseo que en los hombres despertaban las comediantas, así como al constante acoso a que eran sometidas:

...buena farándula tiene
 mozas bien prendidas van,
 y ya los zánganos cercan
 el sabroso colmenar⁷.

Máximo, egregio ejemplo fue el de María Calderón, «la Calderona», famosa representante y amante de muchos, entre ellos el mismo rey, Felipe IV, de quien tuvo un hijo natural, Juan de Austria; lo que daría lugar a que sus enemigos compusieran coplas y pasquines de esta índole:

Un fraile y una corona
 un duque y un cartelista
 anduvieron en la lista
 de la bella Calderona⁸.

En la época de Baltasara, muchos nobles, siguiendo el ejemplo del rey y de la Calderona, tomaron como amantes a las cómicas, situación que habría de dar origen a no pocos duelos y contiendas entre los hombres y entre sus familias. «Esta conducta de las actrices —afirma Rennert—, contribuyó en no pequeño grado a una situación de desmoralización general, de forma que una fuerte inclinación hacia el trabajo deshonesto y hacia la holgazanería, así como un desordenado deseo de ostentosa extravagancia

⁵ RICARDO SEPÚLVEDA, *El Corral de la Pacheca* (Madrid, 1888), p. 249.

⁶ RUTH LUNDELIUS, *Physical Aspects of the Spanish Stage in the time of Lope de Vega*, (Philadelphia: University of Pennsylvania, private edition, 1961), p. 39.

⁷ SEPÚLVEDA, p. 240.

⁸ SEPÚLVEDA, p. 262.

se fueron extendiendo rápidamente por todas las clases de la capital»⁹. A todo ello, habría que añadir la calidad de algunos tipos de comedias y el modo de su representación. Desde la celosa perspectiva contrarreformista, se criticaba a los actores de representar las escenas eróticas con tanta apariencia de verdad que «la trama imaginada parece suceso que en realidad está pasando», de manera que el público «traslada a sí mismo los efectos que son representados»¹⁰. De este modo, las comedias enseñaban a las mujeres «cómo han de armar traiciones a su marido», y a la doncella «a recibir billetes, a responder cartas, lo que ha de hacer en la ocasión, cómo ha de lograr la suerte: a fingir en lo público, a perder los temblores en lo secreto, a hacer llaves falsas, a buscar puertas ocultas y ventanas excusadas, a no temer la oscuridad de la noche, ni los peligros de la casa. A los mozos, libertades, atrevimientos e insistencias...»¹¹. Se aducía que las comedias excitaban la lujuria y, lo que era peor, que proveía los medios para satisfacerla a través de la vida licenciosa de los cómicos; que la inmoralidad de éstos iba en detrimento de la moralidad pública, y que los espectadores. «salían del teatro creyendo que podían poner en práctica lo que habían visto en escena»¹². El *Tratado de tribulaciones* insiste en que «las mujercillas que representan comúnmente son hermosas, lascivas y que han vendido su honestidad... y encantan y transforman a los hombres en bestias»¹³. Todo lo cual, parece explicar la oposición de moralistas y teólogos al establecimiento de nuevos teatros permanentes, así como el creciente número de regulaciones, limitaciones y supresiones que fueron dictadas y a las que fue sometida la actividad teatral en el transcurso del siglo XVII.

Dentro de ese ambiente de laxitud moral no faltaron célebres actrices, sin embargo, como María de Riquelme, que gozaron de reputada y ejemplar virtud, y aun otras, como María de Córdoba y de la Vega (alias «Amarilis» o «la Gran Sultana»), como Francisca Baltasara y como la Calderona, que, todavía viviendo en la cumbre de su buena fortuna, reaccionaron y abandonaron el teatro, a fin de asumir una vida retirada, conventual o ermitaña, y adoptar un tipo completamente distinto de existencia.

* * *

Francisca Baltasara recabó pronto el interés de sus contemporáneos,

⁹ HUGO A. RENNERT, *The Spanish Stage in the time of Lope de Vega* (New York, 1909), p. 271.

¹⁰ LUNDELIUS, p. 54.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

especialmente los dramaturgos del barroco. Tres de ellos supieron ver la virtualidad dramática en la vida de aquella actriz, en quien la evasión del mundo se realizaba a través del teatro, y compusieron el drama titulado *La Baltasara*, comedia famosa, la primera jornada de Luis Vélez de Guevara; la segunda de Antonio Coello; la tercera, de Francisco de Rojas Zorrilla¹⁴. Publicada en 1652, en el primer volumen de *Comedias nuevas de los mejores ingenios de España*, *La Baltasara* pudo haber sido escrita unos diez años antes. Ciertos datos permiten situar con una cierta aproximación la fecha de su estreno no antes de 1638 ni después de 1643 (*El mágico prodigioso*, antecedente de la segunda jornada es de 1637, y Vélez de Guevara falleció en 1644).

En la primera jornada, de Vélez de Guevara, asistimos al final de la vida artística de Baltasara, quien, mientras representa en Valencia, experimenta la conversión al cristianismo. Tras abandonar la escena y hacerse ermitaña, se va a dedicar a su propia salvación, y a convertir a aquellos de su compañía que se fueron tras ella a fin de disuadirla.

En la segunda jornada, su autor Antonio Coello, glosó la tentación de la Justina calderoniana en *El mágico prodigioso*. En *La Baltasara*, es un antiguo amante, don Alvaro, quien pacta con el diablo, quien a cambio de la promesa de recibir «su vida por despojos» le conduce hasta la ermita, en las costas de Cartagena, donde se encuentra Baltasara. A pesar de la insistencia del galán, la actriz se mantiene en su fe:

Sirva de freno el ardor
que dices que vive en ti
ver que toda me ofrecí
al que es mi Dios y mi Criador.

Y ante su firmeza, don Alvaro amenazará con quitarse la vida:

Pues quédate a Dios, y advierte
que desesperado y loco
con tu desdén me provocho
a darme yo mismo muerte.

Otros miembros de la compañía que llegan para convencerla de que

¹⁴ Todas las citas de *La Baltasara*, de LUIS VÉLEZ DE GUEVARA, ANTONIO COELLO y FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA en este trabajo, pertenecen a la primera edición de la comedia, incluida en *Comedias nuevas de los mejores ingenios de España*, v. 1: *Primera parte de comedias escogidas* (Madrid, 1652).

debe volver con ellos para actuar en la fiesta del Corpus (pues sólo con la presencia de la actriz podrían hacer «grandes ganancias» y con ellas pagar sus deudas), no sólo no consiguen convencerla, sino que acaban por ser alcanzados por la influencia espiritual de la artista. Concluye esta jornada con una fase de aventuras extraordinarias, al producirse un espectacular desembarco entre clarines y tambores, de otra comedianta, Leonor (compañera de la Baltasara) y de su amante, el argelino Tafer, con quien se había embarcado en una fragata musulmana, y tomando el nombre de Rosaida se había unido a él y renegado. Mientras el argelino es perseguido por soldados de los puestos costeros, Baltasara, que se encuentra a Leonor, intentará aliviarla de su crisis espiritual, atrayéndola, al fin, hacia su fe. A imitación de *El mágico prodigioso* calderoniano, se insiste en esta jornada en la idea de un mundo pagano que agoniza y de un cristianismo en duda, en lucha y en progreso; el demonio hace su aparición y consigue un pacto con el enamorado, pero no es capaz de forzar la voluntad de Baltasara, y la actriz vence al no dejarse vencer. Al nivel de la teatralización, la escena, presentida, de la persecución de la galeota en el mar, y el desembarco de los naufragos, habría de prestarse al uso de maquinaria teatral, *tramoyas*, *apariencias*, *artificios* y otras invenciones desarrolladas en conjunción con las representaciones de autos sacramentales, dándose, así, un aspecto de espectacularidad a la escena.

La tercera jornada, de Rojas Zorrilla, que tiene lugar entre montes y rocas, un día caluroso de San Juan, exhibe también elementos escenográficos fácilmente reconocibles de los autos calderonianos: hay montes y peñas, es decir, rampas inclinadas para hacer más espectacular la aparición de los actores, y el uso de la cueva en la roca, que se abre y se cierra a la vista del público para crear un determinado efecto dramático.

En esta última jornada, don Alvaro sigue y persigue a Baltasara para hacerla volver a su pasada vida, pero ésta resiste con firmeza su asedio; pero, ante la resolución de don Alvaro de quitarse la vida, Baltasara se determina a desfigurar su rostro al objeto de apagar la pasión del amante y evitar su suicidio:

Zarzas del monte espinosas
servirán de blancas rosas
y escucharán mi tormento.

Deja, entonces, Baltasara la escena, con el propósito de despeñarse por un monte de espinos, para reaparecer después con las manos y el rostro ensangrentados:

Así cuerpo castigado
 apagaréis con dolor
 los efectos que el temor
 vuestros ojos han causado.

La jornada prosigue con la celebración de la fiesta de San Juan, en la que participan casi todos los personajes del drama, y donde se baila y se canta el baile del «polvillo» («bailaré yo el polvillo, polvón menudillo...»). Cuando todos, monte arriba, se dirigen a buscar a Baltasara, Leonor les sale al paso y, abriéndose la cueva, descúbrese la figura yacente de la actriz, que ha muerto desangrada, a causa de las heridas inferidas para desfigurar su rostro y castigar su propia belleza, en un último intento de salvar a don Alvaro y atraerlo a su fe.

* * * *

A mediados del siglo XIX, amortiguadas ya las voces de la sensibilidad romántica tras los grandes estrenos de *Don Alvaro*, *Don Juan* y *El trovador*, el romanticismo se hallaba en proceso de liquidación y derribo, y como vestigio de su pretérita presencia, sobre los escenarios españoles empieza a desarrollarse el melodrama.

La Baltasara, melodrama escrito en colaboración por tres autores (Miguel Agustín Príncipe compuso el primer acto; Antonio Gil de Zárate, el segundo; y Antonio García Gutiérrez el tercero), fue estrenado en Madrid, en 1852¹⁵. *La Baltasara* de estos tres ingenios es un Don Juan femenino, de un extraordinario elán vital y de una seducción irresistible, que se enamora, por primera vez, de una doña Inés masculina, amor en principio desesperanzado, por la vida licenciosa de la actriz y por hallarse él prometido a una intachable joven de la aristocracia. Pero sucede que en su verdadera identidad, la Baltasara no era actriz, sino noble, una aristócrata que ignoraba su origen, y a quien la adversidad y una desmesurada ansia de poder la convirtió en actriz:

Oyeme, Inés: hubo un día
 en que me ví abandonada,
 huérfana. No sé qué impulso
 secreto, qué ardiente llama
 brotando de mi corazón
 a la escena me arrastraba.
 Sedienta de oro y de gloria,
 aún en edad muy temprana

¹⁵ *La Baltasara*, de MIGUEL AGUSTÍN PRÍNCIPE, ANTONIO GIL DE ZÁRATE Y ANTONIO GARCÍA GUTIÉRIZ (Madrid, 1852).

con noble aliento me alcé
 de mi exaltación en alas.
 Luché y vencí: y oro y gloria
 brotando bajo mis plantas,
 el pedestal fabricaron
 en que se alzó mi arrogancia.

Así pues, cuando a los dramaturgos les conviene, se desvela el pasado, se empieza a tirar de la madeja, y se viene a descubrir no sólo su identidad sino que es hermana, primogénita además, de la aristócrata Inés, y que su padre había cometido una gran injusticia con ella, abandonándola cuando era niña junto con su madre. Cuando, al final, es reconocida por el padre y aceptada por el amado, Baltasara, desencantada y con un profundo agotamiento emocional, decide abandonar el teatro, la familia y la sociedad, es decir, se desnuda como ser humano y asume vivir retirada en un convento su angustia existencial:

Cúmplase esta expiación,
 que para hacer mi existencia
 feliz, tengo la conciencia
 un padre... y mi religión.

Pieza muy ágil y dinámica, muy bien construida y de sonora y tersa versificación (no exenta de retórica y de palabrería), eficaz melodrama con despliegue de recursos y efectos dramáticos, muéstranse en ella sus autores mucho más preocupados por la presentación de personajes de la alta burguesía del Madrid del siglo XIX que por una reconstrucción, interpretación o recuperación del pasado.

* * * *

De entre ambos dramas, escritos en colaboración, y en los que participan seis autores, merece individualizarse y destacarse por su calidad teatral la primera jornada de *La Baltasara* del siglo XVII, que concibió y compuso Luis Vélez de Guevara, y de la que Angel Valbuena Prat, en su *Historia de la Literatura Española*, afirma, con todo fundamento, que «es de por sí tan bella y completa, que constituye una perfecta miniatura de comedia»¹⁶. En esta jornada, se nos muestra a Baltasara, la actriz, «representando», en el instante mismo en que, frente al público, se produce la conversión y abandona la escena, dejando, por tanto, inconclusa la repre-

¹⁶ ANGEL VALBUENA PRAT, *Historia de la Literatura Española*, II (Barcelona, 1964), p. 448.

sentación. Para ello, el autor acude a la técnica del teatro dentro del teatro, un recurso predominante del teatro barroco, que presupone un dominio de la naturaleza del drama, y que lleva a la exaltación del poder de la escena, la ilusión del teatro, y a una profundización en la esencia del drama.

Se inicia la acción en la entrada del corral de la Olivera, de Valencia. Un criado con «pala y engrudo» fija en la pared un cartel que ofrece los datos fundamentales de la representación anunciada, una comedia nueva del licenciado Poyo:

Aquí representa Heredia
hoy martes la gran comedia
de Saladino a las tres.

Los primeros recién llegados son los característicos «tábanos», o «moscardones», que siguen a las comediantas en sus giras. Don Alvaro, de familia noble y estudiante de leyes en Salamanca, ha abandonado su carrera para seguir a la Baltasara, que hace «primeras damas» en la compañía de Heredia. Don Alvaro se lamenta de que la actriz se ha separado de él, se defiende del constante asedio de los hombres y se comporta extrañamente, teniendo dificultades para fijar y concentrarse en su papeles. Mientras se apremian en entrar en el patio para «prevenir lugares» (ante la expectativa de una «famosa entrada»), pueblan el aire las notas de la coplilla popular que da fe de la belleza y popularidad de la actriz:

Todo lo tiene bueno la Baltasara,
todo lo tiene bueno, también la cara.

Con la llegada de espectadores y de vendedores que, distribuidos por el patio pregonan sus artículos, el autor, con acierto documental, nos revela la atmósfera expectante y festiva, en la que va a iniciarse la comedia:

Vejete.— Pues démonos prisa a entrar.
Viuda.— Ya comienzan a cobrar.
Vejete.— Y a pregonar.
1.— Avellanas.
2.— Piñones mondados.
3.— Peros de Aragón.
4.— Turrón.
5.— Membrillos.
6.— Suplicaciones, barquillos.
7.— Agua de anís, caballeros.
8.— Aloxa de nieve fría.
9.— Dátiles de Berbería.

Mientras vemos a los actores que se distribuyen en los vestuarios y a los músicos en la escena, los mosqueteros empiezan a manifestar su impaciencia porque no comienza la función:

Dentro.— Salgan, salgan, salgan, salgan.

Rod.— Ya la gente mosquetera
para que empiecen les gritan.

Alv.— No hay quien se burle con ella.

1.— Empiecen.

2.— ¿Por qué no empiezan?

1.— Hachas.

2.— Loa.

(Sale la Música)

Todos.— Ha, Ha, Ha.

Rod.— Ya están las guitarras fuera...

Los músicos tocan y cantan en escena. Pero algo extraño ocurre. El señor Sotomayor, que es quien representa el «Saladino a lo turco», quiere entre los músicos por qué no aparece Baltasara. De pronto, la actriz, armada y a caballo, se precipita en el tablado y abruptamente suelta su perorata:

Yo soy Rosa Solimana,
del Solimán, como soles,
la que vive con su aliento
tan altiva que se opone
a los estruendos de Marte
y a la saña de sus golpes.

Desde un rincón de la escena, Saladino, o Sotomayor, le susurra desesperado que se equivoca, que la escena del «reto» es al fin de la comedia. Y Baltasara, del mismo modo, le responde:

Perdone
el señor Sotomayor
estos que ejecuto errores...
la compañía me cansa
mi alegría son los montes.

De forma que vase la Baltasara, arrancan los músicos y da comienzo de nuevo la función. Hasta este punto, la técnica del autor ha consistido en desarrollar, fragmentariamente, situaciones del teatro dentro del teatro: cuando los espectadores-comediantes invaden el corral para formar parte del público, o cuando en la escena conviven ambas representacio-

nes, la del *Saladino* y la de *la Baltasara*. De forma que los límites que separan realidad y ficción, actor y espectador, decorados y casa de teatro, se han hecho fluidos, envolviendo e incorporando a los espectadores para hacerles asumir una función más crítica en el hecho dramático.

Ya en pleno trasvase del teatro dentro del teatro, el texto dramático que se ofrece, el del *Saladino*, es una obra de exaltación musulmana, que tiene lugar en las proximidades de Jerusalén, en pleno siglo XII, en un ataque del emperador turco a la ciudad. En escena Saladino y su esposa, Rosa Solimana, observan en la distancia la ciudad, mientras despotrican, airados, contra «aquel, oh, Alá, que humano, profeta y Cristo le aclamó la gente»; mencionan con desprecio al «cristiano arrogante», y se muestran dispuestos a atacar la ciudad, mientras recitan unas octavas furibundas en las que desafían a los paladines y soldados de Godofré de Bullón. Mientras el fiero Saladino se aleja para ponerse al frente de sus tropas, Rosa Solimana, sola frente a los muros de la gran ciudad, inicia el recitado de su papel e, imperceptiblemente, sin transición notable, es Baltasara la que vaga por la escena, representándose a sí misma, en su transformación o conversión:

Venid acá pensamientos,
 imaginaciones locas:
 decidme, falsos sentidos,
 que en la farsa mentirosa
 desta vida habeis gastado
 lo lucido de la pompa
 ¿de qué me servís? ¿de qué?
 de gustos ya fueron sombras;
 de contento, ya es pesar;
 de risa, el alma la llora.
 Pues gustos, contento y risa,
 verdugos de mi memoria,
 mirad que es la vida breve
 y la cuenta rigurosa.

Desde una almena llegan entonces las voces de misteriosos centinelas en un cantar de vela, que insinúan la importancia no sólo de velar (tal vez, «representar»), sino de velar *bien*:

Velador que el castillo velas
 vélale bien, y mira por tí,
 que velando en él me perdí.

Cantar que la Baltasara repite extasiada:

Vélale bien, y mira por ti,
que velando en él me perdí.
Qué bien esta voz informa
a las potencias que presas
están en tan fuertes ondas.

El desvío de Baltasara produce sobresalto y zozobra en sus compañeros que empiezan a asomarse a la escena y uno de ellos, que hace de *gracioso*, exclama:

Apunten a Baltasara
que va mendigando coplas.

A lo que responde la actriz:

No hay que advertirme, que ya
conozco de las lisonjas
del mundo, y de sus engaños,
sus cautelas engañosas.

Nuevas y misteriosas voces, junto con acordados instrumentos, llenan el ámbito de la escena y ayudan a la Baltasara a dar otro paso hacia su libertad:

La verde primavera
de mis floridos años
pasé cautivo amor en tus prisiones,
y de tantos engaños,
canté con mi razón tus sinrazones
amargas confusiones
del tiempo que he tenido,
ciega mi alma y loco mi sentido.

A cuyo cantar, no se deja esperar la reacción de Baltasara, que despojándose de su papel de Solimana, se representa, ante el público a sí misma:

Afuera galas del mundo
afuera ambiciones locas,
que sólo me habéis servido
en esta farsa engañosa
por testigos del delito,
contrarios en causa propia.
No quede señal en mí,
vaya la piel con vosotras:
A Dios galas, a Dios mundo;
que lleno de fabulosas
mentiras tuviste presa
la que su rescate logra.

Este trasvase de una actitud pagana a una cristiana en la actriz, en plena representación, tiene su antecedente inmediato en *Lo fingido verdadero*, cuya acción se desarrolla en época romana y de persecución del cristianismo. En el drama de Lope, Ginés, poeta, actor e improvisador, representa en burlas y para divertir al emperador Diocleciano el martirio de un cristiano, llegando al fin a la total identificación con el personaje para ser, de verdad, martirizado, produciéndose de este modo, al nivel de ilusión, una total identidad entre la vida y la comedia. En versos análogos a los de Baltasara, Ginés exclama al final de la obra:

Yo representé en el mundo
 sus fábulas miserables,
 todo el tiempo de mi vida,
 sus vicios y sus maldades.
 Yo fui figura gentil
 adorando dioses tales;
 recibíome Dios. Ya soy
 cristiano representante.
 Cesó la comedia humana
 que era toda disparates.
 Hice lo que veis, divina,
 voy al cielo a que me paguen.

La Baltasara se resuelve a escapar y salir de la escena, y conforme lo hace, surgen algunas voces reclamándola entre el público: «Aguarda, mujer, aguarda». Esta singular situación del teatro dentro del teatro intensifica el efecto de ilusión en el plano *normal* de la representación, en cuanto a la incorporación de los espectadores al hecho teatral y la identificación del actor con el personaje representado, creando un efecto de ambigüedad del actor con el personaje: ¿es la Baltasara la que acaba de dejar la escena, o es la actriz? Y la jornada concluye con la intervención de los diversos personajes que reaccionan de acuerdo al tipo de vínculo que les unía con la actriz:

Espect.— Ay, prodigio más extraño,
 aquí se acabó la historia,
 no ha recitado en su vida
 Baltasara como ahora.
 Autor.— Aquí empieza mi tragedia.
 Salad.— Aquí perdí mi esperanza.
 Músico.— Aquí es menester templanza.
 Miguel.— Y aquí acabó la Comedia.

Comparando ambos dramas, aunque los dos se nutren de una misma fuente, *La Baltasara* del siglo XVII es más auténtica, dentro de su convencionalismo; es como si los autores hubieran presenciado o hubieran estado más cerca de los hechos, de un suceso que es noticia, diríamos hoy, periodísticamente. Mientras que la del siglo XIX toma como punto de referencia inicial la existencia de aquella actriz para crear a su alrededor toda una fantasmagoría teatral. en esta nueva Baltasara, el ser actriz ha sido un accidente, pues nos es presentada como la aristócrata a quien la adversidad le ha ocultado su origen, y la ha convertido en una actriz. De forma que la histórica Baltasara, al ser invocada por los tres dramaturgos del XIX, ha perdido realidad e historicidad para venir a ser una pura convención dramática. En el campo lingüístico, en *La Baltasara* del siglo XVII la lengua española se presenta todavía muy poética y fresca, vital y belicosa; se encuentra, todavía, en un estado de ebullición, reflejo, también, de un estado de ebullición social. Mientras que en la del siglo XIX, la lengua es ya expresión de una clase social, la de la burguesía, no sólo por su contenido semántico, sino en su forma, y en su carácter eminentemente conservador, incapaz de alguna innovación. Y, finalmente, en *La Baltasara* del siglo XVII, hay todavía, a un nivel social, un conflicto religiosos, y la protagonista se nos presenta, tras abandonar el teatro, como defensora no ya de la religión, sino del cristianismo. Mientras que en *La Baltasara* del siglo XIX, no hay conflicto entre religiones. La religión, un último refugio, es más una conquista individual y solitaria, expresada en una serenidad, diríamos, estoica.

ALBERTO CASTILLA

Mount Holyoke College