

La obra dramática de don Antonio Sigler de Huerta

LUISA ROSSELLÓ CASTILLO

Col·legi Sant Josep Obrer I – Universitat de les Illes Balears

Pese a que en su época don Antonio Sigler de Huerta gozó del respeto y admiración de algunos de sus coetáneos¹, este poeta y dramaturgo del Siglo de Oro ha merecido escasa atención por parte de la crítica moderna².

De don Antonio Sigler de Huerta se han conservado un total de ocho comedias. Cuatro (*Amor vencido de amor*, *Chico Baturi*, *Julián y Basilisa* y *La luna africana*) las escribió en colaboración con otros dramaturgos como Cáncer y Velasco, Rosete y Niño, Juan Vélez de Guevara o Zabaleta; mientras que las restantes (*Las cinco blancas de Juan de Espera en Dios*, *Competidores y amigos*, *Las doncellas de Madrid* y *No hay bien sin ajeño daño*) fueron redactadas íntegramente por él. A estas obras conservadas hoy en día se les debe sumar una comedia de santos que debía de tratar sobre la Virgen de Valbaneda³ y una refundición de una obra de Mira de Amescua⁴ que no se han podido localizar.

1. Que Sigler de Huerta disfrutó de cierta fama es evidente si se tiene en cuenta su participación en diversas academias y misceláneas poéticas; además mereció los siguientes versos de Lope de Vega: «Don Antonio de Huerta, sacro Apolo, / pues fueron tus pensiles / las flores de sus líricos sutiles, / aspire al premio solo, / con corte y gracia infusa; / aquí, pues olvidar el montes sueles, / mejor que en Pindo nacerán laureles» (2002: 237).

2. Probablemente, la inclusión de este autor en la relativamente reciente *Historia del teatro español* dirigida por Huerta Calvo (2003: vol. I, 87) suscite algún interés por Sigler de Huerta en la crítica moderna. Por otra parte, esta referencia, junto con el artículo de Madroñal (1994) dedicado a la edición de Falconieri de *Las doncellas de Madrid*, y su breve estudio biobibliográfico en el *Catálogo* de Urzáiz (2002: vol. II, 608-609), constituyen los únicos estudios modernos de la crítica sobre el autor.

3. Es Rojas Zorrilla quien se refiere a esta obra en su vejamen a la Academia Burlesca del Buen Retiro con las siguientes palabras: «Iba en este carro el mayor poeta que hay en el mundo: don Antonio de Huerta, que esto lo dice su merced y basta, estorbando todo el carro de la mojiganga sin permitir se hablase en él otra cosa que no fuese de su comedia de la Virgen de Valbaneda. Si uno allí se transformaba en la amenidad del Retiro, decía: «Para amena, una selva que se puso en el teatro de mi comedia»; si otro alababa los vestidos de la mojiganga, replicaba: «Para vestido el que sacó Velasco cuando rodó por las asperezas intrincadas de mi comedia»; (...). En efecto, su comedia era el qué quieres boca de todas las conversaciones y de todas las conversaciones la risa de su comedia.» (*ACADEMIA*, 2007: 179). Aunque no se ha podido hallar, tal vez se trate de la obra *Nuestra Señora de Valvanera y aurora de la Rioja, o el mejor fruto de un árbol* documentada por Medel del Castillo (1735: 79) y por Cayetano de la Barrera (1969: 569).

4. Gracias a la documentación recopilada por Shergold y Varey (1961: 33-34), se tiene noticia de que recibió cien escudos por «enmendar el auto que el Doctor Mira de Mescua escriuió de *Las grandezas de Madrid*».

Autoría y cronología

Con anterioridad a 1633 probablemente escribió dos de las obras que compuso en solitario: *Competidores y amigos* y *Las doncellas de Madrid*, ya que de ambas aparecen testimonios manuscritos datados en la última página en 1633 y 1632, respectivamente. Además, en el caso de *Las doncellas de Madrid* la fecha incluida en el manuscrito parece bastante próxima a la de su composición, puesto que en su *Para todos* (c. 1632) Montalbán apunta que Sigler de Huerta la está concluyendo. Por otra parte, en esta comedia se incluyen algunas referencias a los conflictos con los Países Bajos de 1629, lo que confirma que su escritura no debía distar mucho de tal fecha.

En cuanto a *No hay bien sin ajeno daño*, el hecho de que se recoja manuscrita en los mismos fondos que las dos anteriores –los de la colección Barberini Latini de la Biblioteca Vaticana– da pie a pensar que su copia se realizó junto con las de las otras dos obras, con lo que dataría también de finales de la década de 1620 o principios de la siguiente. Téngase en cuenta, asimismo, que el origen de estos fondos es la colección privada del cardenal Francesco Barberini, que visitó España en 1626; es presumible que entonces se pusiera en contacto con Sigler de Huerta al que podría incluso haber conocido años antes durante la estancia del último en Roma en 1621⁵.

En cuanto a las comedias escritas en colaboración, existen bastantes dificultades para datarlas aunque son menores para dilucidar qué jornada escribió el poeta.

En el manuscrito de *La luna africana*, de 1680, no solo se facilita el nombre de los nueve ingenios que la compusieron sino que además se indica el fragmento que escribió cada uno de ellos. Gracias a esta información, se puede afirmar que don Antonio Sigler de Huerta redactó el inicio de la tercera jornada. En cuanto a su datación, según los argumentos aportados por Carrasco Urgoiti (1964), sería antes del junio de 1643, cuando muere Alfonso Alfaro, y no mucho tiempo después de la caída del Conde-Duque de Olivares.

En el caso de *Amor vencido de amor*, una información sobre su representación en el teatro de la Montería de Sevilla en 1643 recogida por Sentaurens (1984: 1096) junto con el hecho de que uno de sus autores sea Zabaleta, cuya primera obra data de 1640, permite deducir que la fecha de redacción y la de su representación debían de ser bastante próximas. Por otra parte, la aparición de un verso común con *Las cinco blancas de Juan espera en Dios*, así como los usos métricos de la tercera jornada dan pie a plantear la hipótesis de que ese sea el fragmento escrito por Sigler de Huerta.

Más escasos son los datos que se conservan para poder datar a *Julián y Basilisa*, que nuestro autor escribió junto con Cáncer y Rosete. Con total seguridad la fecha de la edición príncipe, 1660, no se corresponde con la de redacción pues Jerónimo de Cáncer había fallecido en 1655. Cáncer, Rosete y Huerta participaron también en la redacción de *Chico Baturi*, cuya primera edición data de 1652 y de la que los autores prometieron una

5. Se desconocen las razones que llevaron a don Antonio Sigler de Huerta a Roma, sin embargo, se sabe de su presencia en esta ciudad cuando se produjo la muerte de Felipe III pues participó activamente en las exequias fúnebres por el fallecido rey. Precisamente, en la crónica de tales homenajes funerarios ordenada por el Conde de Alburquerque a don Jerónimo Fernández de Córdoba (1622: 57-61) se incluyen dos poesías de don Antonio Sigler de Huerta. Por otra parte, esta estancia en Roma parece ser una experiencia que Sigler de Huerta valoró mucho y que se complacía en mencionar siempre que podía, quizás en exceso, como se puede deducir de las palabras de Anastasio Pantaleón de Ribera en su *Vejamen de Sirene*: «¿Quién tendrá por bueno, que sea yo chiste de don Ant[oni]o de Huerta, hombre que si le piden que diga un quintero de Roma, dice un millón» (Brown, 1980: 312).

segunda parte que no se ha podido localizar. Sin lugar a dudas, Sigler de Huerta escribió la primera jornada de *Chico Baturi* ya que en ella se copian varios versos, el nombre de uno de los personajes femeninos y el planteamiento de una escena de *Competidores y amigos*, obra escrita íntegramente por él.

Por otra parte, estos tres autores participaron en la Academia Burlesca del Buen Retiro (1637); colaboraron juntos en la redacción de la tercera jornada de *La luna africana* (c. 1643); y volvieron a coincidir en la Academia Castellana (c. 1645), cuyo vejamen escribió el propio Cáncer. Muy probablemente *Julián y Basilisa* como *Chico Baturi* se compuso en estos años de estrecha relación entre los autores.

Si se consideran todos estos datos y los que se poseen sobre su obra poética, se puede afirmar que la composición más antigua datada de Sigler de Huerta es el poema publicado en los preliminares de la obra de Salas Barbadillo *El sagaz Estacio, marido examinado* de 1620. Todo parece indicar que al principio el autor solo escribía poesía, de ahí que Anastasio Pantaleón de Ribera en su *Vejamen de Sirene* no se refiera en ningún momento a su labor de comediógrafo.

Se puede deducir también que a finales de la década de 1620 empezó a escribir su producción teatral. De ella la noticia más antigua que se tiene es la ofrecida por Pérez de Montalbán en su *Para todos* (c. 1632) sobre *Las doncellas de Madrid*.

Alguna fama como autor teatral tenía ya en 1637, cuando Rojas Zorrilla se burla de la comedia de santos que no se ha podido encontrar *Nuestra Señora de Valbaneda*.

Según Soledad Carrasco, *La luna africana* se redactó antes del primer semestre de 1643 y ese mismo año se representó en Sevilla otra obra en colaboración del autor, *Amor vencido de amor*, con lo que en esta época ya le tenemos por completo entregado a su labor como comediógrafo.

En definitiva, el autor empezó escribiendo poesía pero pronto se sintió atraído por el teatro que empezó a cultivar tras su regreso de Italia a partir de 1622, aunque nunca dejaría de escribir poemas. A finales de esta década compondría sus dos brillantes comedias de capa y espada (*No hay bien sin ajeno daño* y *Las doncellas de Madrid*), coincidiendo también con el período en el que se escribirían muchas de las grandes obras de este subgénero. Sería su participación en las academias del momento y en misceláneas poéticas lo que le pondría en contacto con otros autores, con los que entablaría una relación de amistad que daría como fruto las diversas obras en colaboración, presumiblemente escritas desde 1630 hasta mediados de la década de 1640. Finalmente, una obra poética, los tercetos dedicados a la muerte de Isabel de Borbón en 1647, es la composición más moderna de Sigler de Huerta que se ha conseguido documentar.

Las obras escritas íntegramente por don Antonio Sigler de Huerta

Las cinco blancas de Juan Espera en Dios

Las numerosas representaciones de esta comedia a lo largo de todo el siglo XVIII documentadas por Andioc y Coulon (1996: 660) permiten deducir que *Las cinco blancas de Juan de Espera en Dios* gozó del beneplácito del público de la época⁶. Sin embargo, de todas las piezas teatrales de don Antonio Sigler de Huerta es la que más dista de las pre-

6. Si se tiene en cuenta el creciente gusto del público por las puestas en escena espectaculares que tanto influiría en él éxito de la llamada «comedia de magia» durante ese siglo, se entiende la fortuna que tuvo esta

ferencias de un espectador actual y también la que, desde nuestro punto de vista, tiene menor interés dramático. En ella se pone de manifiesto un defecto que comparten algunas de las comedias de Sigler de Huerta, a saber, su incapacidad para crear estructuras capaces de mantener la tensión dramática.

Como su propio título indica, en esta obra se pretende llevar a escena la leyenda bastante popular en el Siglo de Oro del judío errante, llamado en algunas tradiciones Juan de Espera en Dios, nombre con el que precisamente se recoge en el *Tesoro de la lengua* de Covarrubias.

Si se siguen los hallazgos de los diferentes estudios sobre el origen y evolución de dicha leyenda⁷, en el siglo XVI habrían confluído distintas tradiciones difundidas por Europa; así se originó la imagen del judío errante extendida durante el siglo XVII y que sirve de cimiento sobre el que se construye la presente comedia. El personaje en el siglo XVI había perdido sus antiguas connotaciones positivas dejando de ser un soldado romano para convertirse en el judío que, consciente de la promesa de un Mesías, no sabe reconocerlo al verlo y, erróneamente, todavía le espera. El zapatero judío, maldito por insultar a Jesús y que está condenado a vagar eternamente sin rumbo con un bolsillo en el que siempre aparecen cinco blancas, ha adquirido ya todo un cúmulo de características negativas entre las que se destaca su falta de arrepentimiento, su obstinado error al no creer a Jesús el Mesías, su soberbia por considerarse poseedor de la única verdad o su crueldad en el modo de actuar. Este es el perfil del personaje que conoce don Antonio Sigler de Huerta y el que intenta reflejar con poca fortuna en su obra.

El autor pretende crear unos antecedentes al personaje de la leyenda, pero no logra hacerlo de una manera coherente, de modo que no se ve la vinculación que puede existir entre la tormentosa relación de Libia y Juan, que se desarrolla al principio de la pieza con los lances propios de cualquier comedia de capa y espada, y los sucesos de la tercera jornada, en la que verdaderamente se escenifica la leyenda.

Una somera lectura revela el desequilibrio existente entre las dos primeras jornadas carentes de una verdadera intriga, repetitivas e incluso aburridas, y la tercera en la que se desarrolla la materia de la leyenda. El verdadero conflicto solo se plantea y desarrolla a partir del final de la segunda jornada cuando se explota dramáticamente la oposición entre Juan de Espera en Dios y su padre Torcuato, una figura que no aparece en la leyenda y que es una creación original del autor. Torcuato, cristiano fiel, caracterizado por su bondad, pierde los estribos y lanza una maldición contra su hijo después de haber sido apaleado por él. El arrepentimiento de Torcuato por su violenta reacción sirve para demostrar la tesis sobre la que se articula la comedia: el perdón divino siempre es posible si hay un acto de contrición. Se va creando a partir de ese momento una tensión ascendente porque así como la actuación de Torcuato es más y más loable, su hijo va llevando a cabo actos cada vez de mayor crueldad que hacen presagiar un trágico final. En la tercera jornada, al contrario de lo que ocurre en las dos anteriores, se logra crear una tensión que culmina cuando Juan de Espera en Dios, sediento de sangre, denuncia que su padre profesa la religión cristiana al Emperador y Torcuato es condenado a muerte.

obra en la que la representación de la materia legendaria así como el martirio del personaje Torcuato exige la utilización de numerosos artefactos e ingenios o efectos de sonido y luz.

7. Auguet (1977); Bataillon (1941); Killen (1925); Knecht (1977: 1-66); Paris (1908: 187-221).

La escenificación del martirio, con la que prácticamente concluye la obra, es el momento más espectacular y sobrecogedor.

Las cinco blancas de Juan Espera en Dios es una obra difícil de clasificar dentro de algunos de los subgéneros teatrales que la crítica ha ido señalando. Sus dos primeras jornadas, por el tema amoroso y los lances que en ella se recrean, la asemejan a una convencional comedia de capa y espada; mientras que en la última jornada, que incluye el martirio de Torcuato, se aproxima por su puesta en escena y por el tema religioso que cobra una mayor importancia, a la comedia hagiográfica. Sin embargo, no se trata de una comedia de capa y espada pues las peripecias amorosas acaban diluyéndose en la narración de la leyenda, ni es una comedia hagiográfica ya que le falta su ingrediente esencial que es el tener como objeto la vida de un santo o personaje afín. Siguiendo como criterio el objetivo de la obra, quizás se podría concluir que se trata de una obra de carácter legendario-religioso en la que el uso de los diferentes ingenios para escenificar los aspectos maravillosos de la leyenda sería su mayor atractivo.

La comedia histórica *Competidores y amigos*

Los acontecimientos bélicos que tuvieron lugar en el norte de Italia entre octubre de 1524 y principios de 1525 son el telón de fondo en el que se sitúa la acción de *Competidores y amigos* que presta especial atención a la batalla de Pavía. En tal contienda se enfrentaron el ejército francés, encabezado por el propio rey Francisco I, y el ejército español, capitaneado por Fernando de Ávalos –Marqués de Pescara–, por el Condestable de Borbón, por Carlos Lanoy y por el experimentado militar navarro don Antonio de Leiva.

En su comedia Sigler demuestra conocer tanto el capítulo del *Illustrium virorum vitae* de Giovio dedicado al Marqués de Pescara⁸, como las páginas de Pero Mexía refiriéndose a la batalla de Pavía incluidas en su *Historia del invictísimo Emperador don Carlos*⁹, pero sigue de cerca las páginas de la obra del cronista real Fray Prudencio Sandoval *Historia del Emperador Carlos Quinto*¹⁰ en las que se narra de manera pormenorizada la valerosa actuación de dos soldados y amigos españoles don Diego de Cisneros y don Francisco Romero, que llevaron el socorro a la sitiada ciudad de Pavía y a don Antonio de Leiva cuando estaban a punto de amotinarse sus soldados tudescos.

Lejos de insistir –como hacen las otras dos comedias del Siglo de Oro que escenifican estos mismos hechos históricos¹¹– en la captura que se produjo del rey francés

8. La obra del italiano fue traducida en 1555 por Pedro Vallés con el título de *Historia del Marqués de Pescara* y se edita en Zaragoza y Valladolid; luego será reimpresa en Zaragoza en 1557 y 1562; en Amberes en 1558 y 1570; y en Sevilla, en 1562 (Monroy, 2002: XXII), con lo que no resulta impensable que Sigler de Huerta hubiera podido leerla.

9. De los 29 testimonios manuscritos de la obra que documenta Mata Carriazo, trece de ellos parecen datar de los siglos XVI y XVII (Mexía, 1945: LXXX-XCI).

10. Tampoco el acceso a tal obra sería muy complicado dadas las reediciones que se realizaron de ella en España durante la primera mitad del siglo XVII. En 1614 en Pamplona y a cargo de Bartolomé Parías vería la luz la primera, a la que seguirían otras tres: una en 1618, también en Pamplona e igualmente a cargo de B. París; una segunda en Barcelona en 1625 por Sebastián Cornellas; y, por último, de nuevo en Pamplona en 1634.

11. Se trata de la obra de Francisco de Tárrega *El cerco de Pavía y la prisión del rey de Francia* de finales del siglo XVI (Tárrega, 1985: 26) y de la de Monroy y Silva *La batalla de Pavía y prisión del rey Francisco* escrita, según Pintacuda (Monroy y Silva, 2002: XIII-XIV), entre 1630 y 1642.

Francisco I, que acabó retenido en la Torre de los Lujanes de Madrid, la obra de Sigler de Huerta da un protagonismo absoluto a la hazaña de los dos hombres a los que convierte en compendio de las virtudes del soldado ejemplar pero también de algunos de los rasgos tópicos que se atribuían al carácter español¹². Y es que como señala Ruiz Ramón para las comedias históricas de Tirso de Molina (1967: 206) los acontecimientos del pasado sirven para proyectar figuras heroicas que por su ejemplar forma de actuar se utilizan para exaltar toda una serie de virtudes nacionales.

Pero los dos protagonistas no son solo soldados modelo, a través de ellos en la comedia se realiza una defensa de la amistad, de ahí que Don Diego de Cisneros y don Francisco Romero, no son solo valientes y bizarros soldados con un acuciado sentido del deber, sino que son también dos grandes amigos cuya mayor preocupación es la de actuar como se espera del amigo perfecto hasta el punto de que su única competencia consiste precisamente en no competir y demostrar que el otro es siempre el mejor.

Además, Sigler de Huerta adorna la amistad entre los soldados con tópicos presentes desde la Antigüedad Clásica. Así pues, mediante sus intervenciones los dos amigos defienden que pese a ser dos personas comparten una misma alma, de tal manera que la amistad significa convertir a los dos sujetos que de ella participan en un uno indisoluble, en una «unidad de pensamiento y espíritu», parafraseando al propio Sigler de Huerta. Por otra parte, su amistad se sustenta sobre dos principios esenciales: el principio de igualdad (los dos sujetos deben poseer igual estatus social y los mismos rasgos psicológicos) y el de la absoluta ausencia de envidia o rivalidad entre ellos. En la obra se insiste en las similitudes en cuanto a categoría social y en cuanto a personalidad que mantienen los personajes, de tal manera que es difícil poder distinguirlos: ambos son esforzados, gallardos, valientes, bizarros, galantes... por igual. Son un compendio de virtudes y es que era tópico en la época considerar que la perfecta amistad solo es posible entre aquellos seres que son virtuosos.

El sentimiento de la envidia se consideraba una de las principales causas por las cuales se podía romper una amistad, por ello en la comedia hay un especial interés por mostrar como la rivalidad que existe entre los dos personajes nace del intento de ser, por parte de cada uno de ellos, el mejor ejemplo de amigo. Toda la comedia consiste, como indica su mismo título, en el desarrollo de la siguiente paradoja: son amigos y competidores, pero verdaderamente la única competencia que se da entre ellos es precisamente la de no competir por ser más que el otro, sino por demostrar que el otro es siempre el mejor. Es decir, la actuación de estos dos compañeros no está impulsada por un deseo de superar al otro sino más bien por actuar como lo haría el amigo en esa misma situación, manteniendo una singular competencia que no tiene como objetivo ganar al otro sino igualarse a él manteniendo la paridad que les une.

Competidores y amigos, en definitiva, presenta de una manera curiosa el tema de la amistad creando dos personajes simétricos cuya única competencia es la de querer ser el mejor ejemplo de compañero. Por otra parte, los dos protagonistas reúnen todas las características del soldado modelo, siendo ejemplar su heroico modo de actuar en el

12. En la obra se atribuyen a los dos protagonistas muchos de los tópicos estudiados en la obra de Herrero García (1966), de ahí que los protagonistas sean corteses y valientes, pero también enamoradizos, coléricos, soberbios y bravucones.

campo de batalla, de manera que mediante ellos también se produce una alabanza de las virtudes de los soldados españoles.

Las doncellas de Madrid y No hay bien sin ajeno daño: las dos comedias de capa y espada

En los fondos de la colección Barberini Latini de la Biblioteca Vaticana se encuentran testimonios manuscritos de tres de las cuatro obras que en solitario escribió Sigler. Dos de ellas *Las doncellas de Madrid* y *No hay bien sin ajeno daño* son dos comedias de capa y espada que destacan dentro del resto de la producción teatral del autor, sobre todo la primera de ellas.

En las dos se pueden observar los rasgos genésicos que la crítica ha ido señalando para las comedias de capa y espada. Ambientadas en un espacio urbano, Madrid, y en un tiempo coetáneo al de redacción de la obra, tienen como protagonistas a dos parejas de galanes y damas entre los que se forma un complicado enredo a causa de los celos. Tanto los personajes como las situaciones que se crean demuestran simplemente que Sigler de Huerta ha entendido bien las convenciones del género y que tiene cierta habilidad para manejar los mecanismos que provocan el enredo. Si las obras de Sigler de Huerta se suelen caracterizar por la falta de habilidad del autor para ensamblar las diferentes tramas, lo cierto es que en estas dos obras consigue hilvanar con donaire y gracia las aventuras de la pareja principal con las de la secundaria.

Las doncellas de Madrid es una comedia interesante en muchos sentidos. En primer lugar, es interesante por el mismo volumen en el que se ha conservado el único testimonio de la obra que ha llegado hasta nuestros días. Ello es así porque parece que se trata de uno de los pocos casos en los que la comedia es recogida junto con los dos entremeses con los que probablemente se puso en escena. Dado que los documentos en los que se transcriben los textos tal y como eran representados en una fiesta teatral barroca son muy escasos, este ejemplar de la Biblioteca Vaticana se convierte en un valioso testimonio cuyo estudio contribuye a entender mejor las relaciones que se establecían entre las obras largas y las obras breves en el contexto de una representación teatral de la época.

En segundo lugar, *Las doncellas de Madrid* destaca por su calidad entre el resto de la producción del autor. Es sin duda su mejor obra. Para empezar sorprende en un autor que se inclina por las comedias de tipo serio la habilidad que muestra a la hora de escribir una obra cómica que si bien no está a la altura de *La dama duende* o del *Don Gil de las calzas verdes*, por mencionar dos bien conocidas por todos, tiene numerosos aciertos. El autor en ella no solo demuestra conocer bien los diferentes mecanismos que provocan el enredo como las escuchas al paño, los papeles amorosos, la aparición de tapadas, la creación de personajes tramoyeros capaces de mentir y enredar siempre que eso les suponga algún beneficio, la utilización de relaciones de parentesco que puedan unir a todos los personajes..., sino que además sabe dotarlos de una dimensión cómica, consigue que cada uno de estos mecanismos dé lugar a situaciones que no solo sorprendan al auditorio o mantengan su interés, sino que también le causen la carcajada o la sonrisa cómplice. Por otra parte, consigue crear un ritmo de acción vertiginoso favorecido por la extrema reducción del marco espacio temporal que lleva a cabo: los lances,

los malentendidos, los enredos, se suceden de manera incesante uno tras otro y hacen el argumento totalmente imprevisible.

Además, los personajes de la obra están trazados también con especial cuidado creándose entre ellos un eficaz sistema de oposiciones; así la audaz y arriesgada doña Inés es la contrafigura de su hermana doña Ana, siempre más comedida y responsable; del mismo modo que don Antonio, galán prototípico, se opone a la figura de su amigo don Alonso, interesantísimo galán suelto, bravucón, orgulloso y algo estrafalario, que debía despertar las risas de un público que a partir de finales de la década de los 20 empezaba a ver este tipo de personajes sobre el tablado.

Incluso, un análisis de la versificación de la comedia permite ver el esmero que en ella puso su autor, pues los dos esquemas métricos típicos que utiliza, el romance y la redondilla (formas que por basarse en el uso del octosílabo fueron especialmente queridas por la escuela calderoniana) comparten aquí protagonismo con silvas, décimas, octavas y sonetos.

Por último, *Las doncellas de Madrid* bien merece una mayor atención por parte de la crítica por las relaciones textuales que mantiene con *La vida es sueño* de Calderón. En la presente comedia se produce el plagio de las famosas décimas sobre el libre albedrío puestas en boca de Segismundo en su primera aparición en la obra. Si como parece la obra data en torno a 1632, este sería un argumento más para corroborar la tesis de Ruano de la Haza sobre la datación de *La vida es sueño*¹³. Parece bastante plausible que don Antonio Sigler de Huerta viera al menos representada la comedia de Calderón antes de escribir su obra, lo que implica que las ediciones de 1635 de *La vida es sueño* son al menos cuatro años posteriores a una puesta en escena que no se ha podido documentar¹⁴.

Además el hallazgo de estas décimas posibilita entender mejor el intercambio de sonetos entre Calderón y Sigler de Huerta que analizó en su día Wilson (1966). A la luz de esta obra, no parece descabellado suponer que la acusación de plagio que lanza Calderón contra Sigler no está motivada, como cree Wilson, porque *Julián y Basilisa* (obra escrita en colaboración) sea un pastiche de *El mágico prodigioso* y *El José de las mujeres*, sino por la sospechosa similitud de esas décimas de *Las doncellas de Madrid* que el autor escribió en solitario.

Como se ha intentado demostrar en las páginas anteriores, quizás las comedias de don Antonio Sigler de Huerta no suponen ningún hito dentro del teatro de la época pero en ellas se encuentran numerosos aciertos y su estudio, como el de las obras de otros autores menores, permite crear una visión más exacta del panorama teatral de la primera mitad del siglo XVII.

13. Ruano de la Haza revisa las diferentes teorías que intentan explicar que las primeras dos ediciones de la obra calderoniana, ambas de 1636, sean tan diferentes para después realizar un minucioso estudio de variantes que le lleva a concluir que «la explicación más lógica de la existencia de estas dos ediciones es que Calderón escribió una primera versión, la zaragozana, bastante antes de 1635 quizá tan temprano como 1630, lo cual convertiría los famosos versos de *El castigo sin venganza* en una alusión a *La vida es sueño*» (Ruano de la Haza, 1992: 44).

14. También Madroñal (1994: 393) destaca la importancia de este plagio para la datación de *La vida es sueño*.

Bibliografía

- ANDIOC, R. y COULON, M. (1996): *Cartelera teatral madrileña en el siglo XVIII*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- AUGUET, R. (1977): *Le juif errant. Genèse d'une légende*, Paris, Payot.
- BARRERA Y LEIRADO, C. de la (1969): *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del s. XVIII*, Madrid, Gredos (ed. facsímil).
- BATAILLON, M. (1941): «Pirigrinations Espagnoles du juif errant», *Bulletin Hispanique*, 43, pp. 81-122.
- BROWN, K. (1980): *Anastasio Pantaleón de Ribera (1600-1629). Ingenioso miembro de la república literaria española*, Madrid, Porrúa.
- CARRASCO URGOITI, M. S. (1964): «En torno a la *La Luna Africana* comedia de nueve ingenios», *Papeles de Son Armadans*, XXXII, pp. 225-298.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, J. (1622): *Relación de las funerales exequias que la nación española hizo en Roma a la majestad del Rey N. S. D. Philipo III*, Roma, Giacomo Mascardo.
- HERRERO, M. (1966): *Ideas de los españoles en el siglo XVII*, Madrid, Gredos.
- HUERTA CALVO, J. (coord.) (1986): *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, vol. 1.
- KILLEN, A. (1925): «L'évolution de la légende du Juif Errant», *Révue de Littérature Comparée*, 5, pp. 5-36.
- KNECHT, E. (1977): *Le mythe du juif errant. Essai de mythologie littéraire et de sociologie religieuse*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble.
- LOPE DE VEGA (2002): *El laurel de Apolo*, Firenze, Aliena editrice.
- MADROÑAL, A. (1994): «Una edición de Antonio Sigler de Huerta, dramaturgo del Siglo de Oro», *Angélica. Revista de Literatura*, 6, pp. 391-395.
- MEDEL DEL CASTILLO, Fco. (1735): *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos, y de los autos sacramentales y alegóricos, así de don Pedro Calderón de la Barca como de otros autores clásicos*, Madrid, Imprenta de Alfonso Mora.
- MEXÍA, P. (1945): *Historia del Emperador Carlos V*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MONROY Y SILVA, C. (2002): *La batalla de Pavía y prisión del rey Francisco*, Pavia, Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Pavia-Edizioni ETS.
- PARIS, G. (1908): *Légendes du Moyen Age*, Paris, Hachette.
- RUANO DE LA HAZA, J. M. (1992): *La primera versión de «La vida es sueño» de Calderón*, Liverpool, Liverpool University Press.
- RUIZ RAMÓN, Fco. (1966): *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Alianza Editorial.
- SHERGOLD, N. D. y VAREY, J. E. (1961): *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón, 1637-1681. Estudios y documentos*, Madrid, Editorial de Historia, Geografía y Arte.
- TÁRREGA, Fco. A. de (1985): *El prado de Vanlencia*, London, Tamesis Books.
- URZÁIZ TORTAJADA, H. (2002): *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, vol. II.
- WILSON, E. M. (1966): «Calderon's Enemy: don Antonio Sigler de Huerta», *Modern Language Notes*, 81, pp. 225-231.