

Del cierre de Corrales de 1598 a las Primeras Ordenanzas de Teatro de 1608: la irrupción de los imperativos de gobierno en los Corrales madrileños.

Saracino María Agustina.

Cita:

Saracino María Agustina (2013). *Del cierre de Corrales de 1598 a las Primeras Ordenanzas de Teatro de 1608: la irrupción de los imperativos de gobierno en los Corrales madrileños. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-010/120>

**XIV Jornadas
Interescuelas/Departamentos de Historia
2 al 5 de octubre de 2013**

ORGANIZA:

Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional de Cuyo

Número de la Mesa Temática:

Título de la Mesa Temática:

Apellido y Nombre de las/os coordinadores/as:

**DEL CIERRE DE CORRALES DE 1598 A LAS PRIMERAS ORDENANZAS DE
TEATRO DE 1608: LA IRRUPCIÓN DE LOS IMPERATIVOS DE GOBIERNO
EN LOS CORRALES MADRILEÑOS**

Saracino, María Agustina

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, FFyL, UBA

m_agostina84@hotmail.com.ar

Introducción

La emergencia, apogeo y decadencia del teatro público áureo español, entendido como la representación de Comedias, Autos Sacramentales y Entremeses en los denominados Corrales de Comedias, estuvo acompañada de una polémica, fuerte a veces y silenciada de a momentos, en torno a su calidad artística y conveniencia “moral”. Este último aspecto ha sido estudiado desde la obra fundante de Cotarelo y Mori (1904) por Alfredo Hermenegildo (1985) y Marc Vitse (1990), entre otros¹. Cotarelo y Mori en su estudio introductorio a la compilación documental sobre la polémica atribuye a los detractores del teatro público áureo motivos relacionados con un justificado temor ante los desórdenes que se producían en los corrales y, sobre todo, a cierta vocación extranjerizante de los hombres de cultura que tendían a juzgar al teatro nacional con la vara de la preceptiva neoaristotélica de corte francés. Hermenegildo, por su parte, aborda la polémica como un episodio más del enfrentamiento entre “teólogos” y “políticos”, es decir, entre aquellos miembros de las élites letradas, religiosos o seculares, vinculados con el mantenimiento de una primacía del poder secular de la Iglesia Católica y aquellos que, en cambio, sostienen las prerrogativas del naciente Estado moderno y habrían entendido al teatro público áureo como una herramienta fundamental de propaganda y adoctrinamiento en los valores constitutivos del complejo monárquico-señorial. Marc Vitse, finalmente, señala que el teatro público áureo, y en primer término la Comedia Nueva, no aparece en el devenir de la polémica ni como teatro de oposición ni como teatro del poder, sino más bien como objeto de disputa entre fracciones de “la clase dominante” en torno a cómo asegurar mejor su dominación. En esta caracterización, Vitse se sirve de una distinción entre cultura e ideología, basada en la obra de Althusser, la cual le permite considerar globalmente al teatro como representante de la cultura del antiguo régimen, y por ende del sistema sociopolítico que la sustenta, al mismo tiempo que encuentra en el estatuto literario del hecho teatral una capacidad de operar ideológicamente en disonancia con los valores dominantes.

En estos tres momentos del estudio de la polémica, se dibuja una caracterización de los detractores que no pone nunca en cuestión que el rasgo que los identifica es su

¹¹ Ver Suarez García (1993, 1996, 1998, 2003) para el estudio minucioso de algunos de los testimonios que conforman la polémica durante fines del siglo XVI y XVII y Malcolm (2006) para un análisis del cierre de teatros en la coyuntura político-ideológica de mediados del siglo XVII. Estos estudios, no obstante, no ofrecen una interpretación global de la polémica como si lo hacen los estudios arriba mencionados y, de hecho, se mueven en gran parte dentro de los parámetros interpretativos que forjados por aquellos.

adhesión a la moral cristiana, con sus virtudes cardinales y su subordinación de lo inmanente a lo trascendente. Sin embargo, mientras Cotarelo distingue a los defensores del teatro como intelectuales igualmente católicos pero convencidos de la perfectibilidad en términos morales del espectáculo desarrollado en los corrales de comedias, lo cual se condice con la interpretación del teatro áureo como esencialmente católico y monárquico que brindara su maestro Menéndez Pelayo (1999a, b, c, d), Hermenegildo ve en esos defensores a los representantes de la Razón de Estado barroca, apenas encubierta por una retórica que apela a la palabra de la autoridad patristica solo para adornar una argumentación mayormente secular que tiende a poner en primer plano las necesidades de conservación del poder del Monarca. Vitse, como hemos ya mencionado, rechaza una caracterización tan lineal de los bandos en disputa, pero no explica la racionalidad o funcionalidad específica que tendría en cada momento de la disputa facciosa el oponerse o apoyar la continuidad del teatro público, mientras que la justificación del porqué este campo de enfrentamiento sería especialmente relevante para las elites contemporáneas encuentra como única respuesta la tan mentada cuestión de la dominación ideológica en términos mayormente instrumentales.

Uno de los motivos que, a nuestro juicio, explican esta persistencia en señalar el potencial propagandístico del teatro público barroco como uno de los fundamentos de la polémica está relacionado con la fuerte, aunque discutida, influencia de la interpretación seminal de José Antonio Maravall (1975), retomada luego por Diez Borque (1976), en torno al barroco como estructura de época. En ella se define a la cultura del período como una configuración sociocultural determinada por la amenaza que la notoria movilidad social del renacimiento y la crisis económica de principios del siglo XVII habrían constituido para el complejo monárquico-señorial el cual habría optado por poner en funcionamiento un aparato de aculturación de masas del cual el teatro público áureo sería una de sus manifestaciones más logradas (1969/70, 1972, 1975). Esta interpretación se sustenta en una interpretación de la organización política barroca como esencialmente moderna, tal como es caracterizada tempranamente por Maravall en su estudio de los tratadistas políticos de la época (1944), y como tal se distinguiría por ser una organización jurídicamente establecida, objetiva y duradera, con un poder supremo (soberano) independiente cuyo ejercicio se realizaría sobre un grupo humano definido. El problema radicaría en que la misma tratadística política de la época

se manifestaba en unos términos bien poco estatales; esta literatura, según la forma de reconocer entonces Maravall tal evidencia, no habría caído en la

«artificiosa especulación» de introducir «el concepto de Estado» que luego ha podido implicar «la despersonalización del contenido de la ciencia política» (Clavero, 1981: 48).

He aquí el núcleo de la interpretación del teatro público barroco en términos de propaganda estatal de los valores propios del complejo monárquico-señorial: se supone la existencia de un poder político organizado en forma de Estado moderno al cual se supone en condiciones materiales e ideológicas de articular un programa de adoctrinamiento ideológico-cultural dirigido a una población mayormente urbana que se conceptualiza como “masas”.

Aquí proponemos el análisis de tres documentos: la *Consulta o Parecer sobre la prohibición de las comedias* que en 1598 dirigen a Felipe II, a instancias del Arzobispo de Granada y Sevilla Don Pedro de Castro, Don Garcia de Loaisa y Giron, Fray Diego de Yepes y Fray Gaspar de Córdoba recomendando que la suspensión de la actividad de los teatros públicos decretada por duelo real (en noviembre de 1597 fallecía la Duquesa de Saboya Catalina, hija de Felipe II) se convierta en prohibición permanente; el *Memorial impreso dirigido al rey D. Felipe II, para que levante la suspensión en las representaciones de comedias* que la Villa de Madrid presenta al Rey pidiendo se restablezca su actividad; y, por último, lo que podría juzgarse como la respuesta del poder político a la situación general que ambos documentos bosquejan: las *Primeras Ordenanzas de Teatro* de 1608. Intentaremos, en un procedimiento inverso al realizado por Maravall y Hermenegildo, analizar las características del poder político tal como aparece delineado por los polemistas en su interpelación, a la vez que como se presenta a sí mismo en las *Ordenanzas...* De esta forma esperamos comenzar a esclarecer el entramado político-conceptual que estructuró la recepción del teatro público barroco y que contribuyen a explicar el porqué de la persistencia del debate sobre su licitud moral durante más de un siglo.

La Consulta... de 1598: de la naturaleza del teatro público barroco y las responsabilidades del Príncipe

La *Consulta...* de 1598 confeccionada por los religiosos Loaisa y Giron, Yepes y Córdoba afirma al comenzar:

Habemos visto los papeles tocantes á las comedias y á consulta del Consejo, y decimos siguiendo la doctrina de los santos Doctores intérpretes de la Sagrada Escritura y Luz de la Iglesia que V. M. debe desterrar de estos reinos las comedias que ahora se representan por los muchos inconvenientes que dellas se siguen y daños que hacen á la Republica (Cotarelo y Mori, 1904: 393)

Los santos Doctores a que hacen referencia son San Cipriano, San Lactancio, San Juan Crisóstomo, San Clemente Alexandrino, San Tertuliano, San Agustín, San Salviano, San Isidoro de Sevilla, San Epifanio y Santo Tomas. Si bien de la mayoría de ellos se citan afirmaciones de manera laxa, incluso omitiendo citar las obras de la cual se extraen las opiniones reproducidas, en el caso del Padre Angélico hay un mayor desarrollo de sus opiniones sobre la materia. Así, mientras las afirmaciones citadas de los demás padres de la Iglesia son en el sentido de su condena a los espectáculos teatrales por ser escuela de comportamientos pecaminosos, “inmorales” en el sentido específico de contrariar las virtudes cardinales cristianas sobre todo en lo que a la sexualidad atañe, en el caso de Santo Tomas se busca mostrar cómo sus palabras son de condena y no dejan lugar a ningún tipo de compromiso con la comedia, tal y como sus defensores afirman. Así, luego de mencionar que para Santo Tomas el arte de representar no es en sí mismo malo dado que es posible de ser usada para la representación de cosas santas y provechosas al descanso de los ánimos, pasan rápidamente a mencionar las condiciones que establece el teólogo para que las representaciones sean lícitas:

En la segunda [conclusión] dice que para que semejantes representaciones sea lícitas, deben concurrir tres cosas: la primera, que no haya en ellas cosa fea ni palabras lascivas que inficionen las almas; la segunda, que haya tasa y medida en semejantes actos para que la gravedad cristiana no se descomponga. La tercera, que estas representaciones sean vestidas y hermoeadas de las demás circunstancias decentes para las personas que las vean, convenientes al tiempo y lugar donde se representan (Cotarelo y Mori, 1904: 396)

A continuación, y haciéndose eco de las palabras del Santo Padre, afirman que “dado que algún arte de suyo no sea mala, sino que se puede usar bien y mal della si comúnmente los hombres usan mal della, el Príncipe debe desterralla della, como lo enseña Platón” (Cotarelo y Mori, 1904: 396). Como corolario, retoman la interpretación

de esta afirmación de Santo Tomas realizada por San Cayetano, en el sentido de que Santo Tomas no estaría condenando tanto al artífice que “no tiene cuenta sino con su particular interés” sino al Príncipe que “la debe tener con el bien común que está a su cargo” (Cotarelo y Mori, 1904: 396).

Este devenir de la argumentación, en que se pasa de evaluar la naturaleza en general de la representación y la actualidad de la misma en la Península a señalar responsabilidades políticas y jurisdiccionales, puede parecer necesario dado que el interlocutor no es otro que Felipe II y el objetivo del escrito es volver permanente la suspensión para representar comedias en los corrales. Debe notarse, sin embargo, este señalamiento de las responsabilidades del Príncipe respecto a la moralidad pública excede el marco de la preceptiva cristiana, tal como se observa en la segunda línea de la argumentación que se esboza en el texto de Loaisa y Giron, Yepes y Córdoba. En ella el acento esta puesto en los aspectos más bien prácticos de la gestión de hombres y territorios por parte del Monarca. Así, por ejemplo, sostienen que aunque

no se siguieran tantas ofensas de Dios ni se esperaran otras mayores, bastaba para quitallas la pérdida del tiempo y hacienda y gastos excesivos que dellas se siguen en comidas y banquetes, no sólo en la casa de los grandes, títulos y caballeros, pero aun en la de los escuderos y ciudadanos particulares. Desterrándolas del reino asistirán los oficiales a sus oficios y ganaran lo que pierden acudiendo a ellas, y los estudiantes en las Universidades no desperdiciaran en pocos días por vellas lo que les dieron sus padres para el gasto moderado de un año (Cotarelo y Mori, 1904: 394)

Para apoyar estos argumentos se acude a gentiles como Sócrates y Platón. Este último será fundamental para respaldar uno de los argumentos más fuertes del escrito:

Destas representaciones y comedias se sigue otro gravísimo daño, y es que la gente se da al ocio, deleite y regalo y se divierte de la milicia, y con los bailes deshonestos que cada día inventan estos faranduleros y con las fiestas, banquetes y comidas se hace de España muelle y afeminada é inhábil para las cosas del trabajo y guerra (...) Porque como dice Platon, los corazones de hierro se ablandan y derriten como cera con el deleite, al cual llamo cebo de todos los vicios y maldades (Cotarelo y Mori, 1904: 395)

Los ejemplos históricos citados a este respecto van desde los efectos de las delicias de Capua sobre Aníbal a la pérdida de la batalla de Vélez debido a la ociosidad que siguió a la conquista de Toledo por Alfonso Sexto. Ante tal contundencia de la experiencia histórica los eclesiásticos afirman

Pues siendo esto así y teniendo V.M. tan precisa necesidad de hacer guerra á los enemigos de la fe y de apercibirnos para ella, bien se ve cuán mal aparejo es para las armas el uso tan ordinario de las comedias que ahora se representan en España, y á juicio de personas prudentes si el turco ó Xarife ó rey de Inglaterra quisieran buscar una invención eficaz para arruinarlos y destruirlos no la hallarán mejor que la de estos faranduleros, pues á guisa de unos mañosos ladrones, abrasando matan y atosigan con el sabor y gusto de lo que representan y hacen mujeriegos y flojos los corazones de nuestros españoles para que no sigan la guerra ó sean inútiles para los trabajos y ejecución dellos. Pues sólo por los daños temporales algunas repúblicas bien ordenadas y príncipes gentiles con sola la razón del gobierno político quitaron de sus repúblicas los representantes como a gente perniciosa (Cotarelo y Mori, 1904: 395).

Por todo ello,

las leyes civiles mandan que se aparten deste infame ejercicio los que tienen nombre de cristianos (...) La ley de Partida tiene por infames á estos representantes. Los doctores juristas dicen que por infames no pueden ser testigos ni acusar á nadie. Las leyes eclesiásticas tienen lo mismo y excluyen á los representantes de las órdenes sagradas y sacrosanta comunión (Cotarelo y Mori, 1904: 395)

Frente a tamaña estigmatización de la actividad y de quienes la realizan, no puede justificarse la continuidad de la representación argumentando que lo allí recaudado ayuda a sustentar a los hospitales ya que

Otros medios se pueden tomar para remedio de los hospitales y no este (...) y la limosna con que hemos de alcanzar el cielo y perdón de los pecados no se ha de mezclar con las heces exprimidas de tantos males (...) y es gran afrenta de España decirse que haya en ella tan poca piedad, que se haya inventado un tributo tan infame para sustentar los pobres á quien provee Dios en todos los otros reinos y provincias, donde no hay tanta caridad y riquezas como en

España, sin estos medios tan injuriosos á su divina Magestad (Cotarelo y Mori, 1904: 396)

Recapitulando, los motivos que esgrimen Loaisa y Giron, Yepes y Córdoba para que se destierren las comedias de España son:

- a) de carácter religioso, ya que consideran a la comedia escuela de pecados y hábitos inmorales, tanto por el contenido de lo que se representa como por los hábitos de quienes las ejecutan;
- b) de carácter político, ya que la encuentra causa de debilitamiento de la disciplina necesaria para el buen desempeño militar y la correcta realización de las tareas económicas y hasta intelectuales que hacen a la fortaleza de España.

Entre ambos aspectos de la argumentación no hay solución de continuidad: quien quiera conservar la independencia y salud política de España deberá conservar su integridad espiritual. Este argumento no innova respecto a una concepción más bien tradicional de las obligaciones del príncipe cristiano propia de un concepto organicista de la comunidad que asocia moralidad del pueblo, y de sus gobernantes en particular, con los destinos de la comunidad política y que desde allí resiste las consecuencias del razonamiento maquiaveliano que, sin romper con los fundamentos de dicha concepción de la sociedad, disociaba la *virtú* política de aquellas religiosas. Sin embargo, es necesario señalar que si bien la *Consulta...* sigue teniendo como interlocutor al Príncipe cristiano no están en primer plano el peligro para el alma y su salud eterna que constituye este espectáculo “inmoral”, como tampoco es una preocupación en si la suerte de esos “descarriados” que serían los representantes, a quienes se asume como irre recuperables y se busca solamente apartar del resto de la comunidad. El acento está puesto, más bien, en el carácter desestabilizante de este nuevo objeto cultural, el teatro público barroco, para el cumplimiento de la tarea tradicional del gobernante en las sociedades premodernas: el actuar como vértice integrador de una sociedad definida por la diferencia. Ese carácter desestabilizante aparece asociado al nuevo espacio de socialización que constituyen los Corrales de Comedias, con su periódica reunión y ocasional mezcla de los diversos estratos sociales urbanos, y a una lógica propia de ese ámbito, relacionada con el imperio del comercio por sobre la “calidad moral”, e incluso estética, que según denuncian los clérigos dificulta la tarea propia del Príncipe de promover, mediante la impartición de justicia, que cada cual cumpla su específico rol dentro de la comunidad.

El Memorial... de la Villa de Madrid: el teatro entre la pedagogía y la legitimación

El *Memorial...* de la Villa de Madrid replica especularmente punto por punto la argumentación esbozada por los tres religiosos. Comienza afirmando que no por haber excesos en la representación de las comedias deben prohibirse ya que

Toda historia las tiene por buenas y virtuosas, así por los buenos ejemplos que enseñan con algunos sucesos, como por ser obra que tanto ejercita, en que juntamente se mezcla el gusto y recreación del espíritu con la buena doctrina del entendimiento (...) conviene que el entendimiento que anda ocupado en cosas graves, alguna vez afloje la cuerda y desocupe para volverse á ocupar más asentado (Cotarelo y Mori, 1904: 421)

Se enfatiza en esas líneas el potencial pedagógico del teatro, al tiempo que se introduce el tópico de su función catártica y se adjudican los vicios de la comedia a sus representantes y no a una cualidad intrínseca a la misma, e incluso ello no es inherente a la condición de representante per se:

Es sin duda haber entre ellos gente de buena razón y entendimiento y costumbres, y que si bien perdieron de derecho alguna reputación, conservan de hecho la de la cortesía, modestia y templanza y otras virtudes; son casados, y los que viven mal, demás de que hacen lo que ven hacer á los que no son representantes, es cierto que también lo hicieran sin serlo (Cotarelo y Mori, 1904: 424).

Si los representantes no son esencialmente pecadores, al menos no en mayor medida en que lo es el conjunto de la humanidad desde la caída, la comedia en tanto forma artística cuenta además con particulares reaseguros contra los excesos que se le achacan

Y si no sólo en los trajes hay exceso, más en las representaciones, no por eso tiene culpa la comedia, pues el estilo que hay en estos reinos muy guardado es que la comedia sea en verso, y como por este camino se le quita al representante el albedrío de decir lo que quiere, y solo ha de decir lo que compuso el poeta (...); y así en cuanto a la comedia no hay cosa que desechar por esta vía, pues de ordinario la composición de ella nace de buenos ingenios

y pasa por la enmienda de personas graves antes de que se publique (Cotarelo y Mori, 1904: 424)

De esta forma, y antes de admitir que pueden derivarse excesos del travestismo de las mujeres en escena más que ello no puede evitarse debido a los requerimientos artísticos (Cotarelo y Mori, 1904: 424), lo único que la Villa de Madrid concede a la argumentación de los detractores de la comedia es que los bailes deshonestos de los intermedios dan lugar a escándalos, por lo que pide sean prohibidos.

El eje argumentativo del *Memorial...* es, mucho más explícitamente que en el caso de la *Consulta...*, demostrar la utilidad práctica del teatro de comedias para el gobierno de los hombres. Y ello lo hace insistiendo en las funciones pedagógicas y catárticas del teatro a lo largo de la historia europea y, en particular, mencionando las utilidades inmediatas que puede tener para la Monarquía Católica, e incluso para la Iglesia, su reanudación. La estrategia de (re) legitimación de la actividad teatral comienza señalando su antigüedad, lo cual tiende a equipararse con su necesidad y que aquí se refuerza explícitamente diciendo que al prohibir las comedias “se podía incurrir en daño que los legisladores tanto temen y previenen en la introducción de cosas nuevas” (Cotarelo y Mori, 1904: 421). A este llamado a no innovar se suma un señalamiento de las formas en que el teatro es un efectivo medio de adoctrinamiento:

En estos reinos ha sido tan manifiesta la utilidad de las comedias que nos excusa de repetir antigüedades ni ajenas historias y nos obliga a no perderlas. Pues comenzando por la sustancia de la comedia, ella es espejo, aviso, ejemplo, retrato, dechado, doctrina y escarmiento de la vida por donde el hombre dócil y prudente puede corregir sus pasiones huyendo de vicios, levantar sus pensamientos aprendiendo virtudes por medio de la demostración, que de todo hay en la comedia, y que tan poderosa es en los actos humanos, de donde suele acaecer que más se aprende con los ojos que puede enseñarse con el entendimiento (Cotarelo y Mori, 1904: 422)

Esto último tiene particulares ecos para la Iglesia post-tridentina:

Nace también de las comedias otro fruto que para el culto divino no es pequeño (...), pues siendo la fiesta de más consuelo y estimación que la Santa Iglesia Católica celebra el Corpus Christi, dónde llegará la demostración de la razón, y en que tanta necesidad tiene de fuego la tibieza, pues para calentarla y

despertarla tantas nuevas invenciones se buscan cada un año, es cosa cierta que uno de los accidentes más naturales y antiguos consiste en comedias y representación (Cotarelo y Mori, 1904: 422)

A esa capacidad del teatro de interpelar a los hombres desde lo emotivo/no racional, se suma como rasgo positivo el colaborar con el sostenimiento de los hospitales y eximirlo al Monarca de esa erogación:

V. M hizo esta gracia y merced á los hospitales y que en confianza de ella ellos labraron sus casas y teatros, todavía daría materia de pensar si á V. M. le corre obligación quitando las comedias, de socorrer á los hospitales de más de catorce mil ducados de renta que les valía esa limosna y merced, que de tan gran rey y señor es mucha razón que sea durable y permanente; pues no siendo más torpe y reprobada la comedia hoy que cuando V. M. hizo esta merced, si bien será muy justo enmendar los excesos particulares que hubiere, será justísimo que V. M. se sirva de mandar considerar este daño que es de mucha consideración (Cotarelo y Mori, 1904: 423)

Esta función económica del teatro de comedias no se agota en el sostenimiento material de los hospitales, sino que se continua en su capacidad de contener la movilidad de un sector de la población al proveerlo de empleo el cual, desde una matriz de pensamiento organicista pero no por ello menos ajustada a la realidad social del momento, se asume no podría fácilmente dedicarse a otros menesteres:

Tampoco es buen fundamento para quitar la comedia el decirse que por ella andan más de cien hombres en estos reinos ociosos, pues porque no hubiera más se pudiera dar mucho, especialmente que estos ocupados andan y no pueden igualmente todos estar ocupados en grandes ministerios, que ni Dios hizo á todos profetas, ni á todos doctores (Cotarelo y Mori, 1904: 423)

Finalmente, la Villa de Madrid sostiene que el ámbito de los corrales no es más susceptible que otros a que se produzcan grescas y desmanes:

Cuanto a las ocasiones que ofrecen ó pueden ofrecer en las comedias de disensiones y pependencias, esto está prevenido de manera que quien hallare tiempo, ocasión y lugar en la comedia la buscara en la iglesia, donde menos se puede excusar algunas veces, pues no hay la división de hombres y mugeres

que en la comedia, ni los diputados ni alguaciles, y sobre todo la vigilancia que sobre esto ha tenido siempre el Licenciado Tejada, del Consejo de V. M. (Cotarelo y Mori, 1904: 424)

En síntesis, los argumentos de la Villa de Madrid para propiciar la reanudación de la actividad teatral pública de los corrales giran en torno a tres ejes:

- a) el carácter intrínsecamente bueno en términos morales de la Comedia Nueva que allí se representa, de la cual se resaltan los rasgos formales (la escritura en verso) que permiten minimizar la autonomía de los representantes, a quienes se achacan mayormente los excesos que en ellas puedan encontrarse. En contraposición a la defensa de la Comedia Nueva, se admite el carácter inmoral de los entremeses, a los cuales se renuncia sin mayor problema;
- b) la función catártica y didáctica que ha cumplido y puede cumplir el teatro en general y la Comedia Nueva en particular;
- c) el no menos relevante aspecto económico del teatro de comedias desarrollado en los corrales, que provee de sustento a obras piadosas y a un contingente de personas que viven del teatro como difícilmente podrían hacerlo de otra actividad.

Al igual que en el caso de la *Consulta...* la descripción del teatro público y la interpelación al poder real vehiculizan una concepción del poder político y de la función del lugar del teatro en la sociedad propia de las sociedades premodernas. Para no reiterar lo ya dicho, nótese dos puntos de la argumentación particularmente relevantes: la tan mentada función económica del teatro público lejos de plantearse en términos de beneficio es invocada como fuente de sustento de los hospitales, es decir como parte de una obra pia que en su carácter trascendente de ayuda al prójimo desvalido legitima al espectáculo teatral, al tiempo que como medio de vida de personas que por su propia naturaleza difícilmente podrían ocuparse en otro ámbito. Con ello se enfatiza la contribución del teatro público a la integración de estos sectores marginales que en la *Consulta...* se abandonaban a su suerte por pecadores, aunque dicha integración se plantea sin necesidad de romper con la concepción tradicional de la sociedad estamental. En ese sentido, la función catártica y didáctica del teatro público, y particularmente de la Comedia Nueva, se plantea en los mismos términos tradicionales que informan la concepción del poder político: el teatro enseña en el sentido que muestra, que vuelve a hacer presentes las lecciones de la historia, la cual es entendida de acuerdo a una concepción más bien tradicional como repetición, ciclo, y es sumamente

eficiente al apelar más a la identificación y a lo emotivo que a la lógica demostrativa. El teatro es catártico en tanto purga a la persona de impulsos potencialmente peligrosos para el vínculo social, desahoga el espíritu volviéndolo a asentar y haciendo pasible a la persona de cumplir mejor con sus obligaciones sociales.

El teatro público barroco como actividad multitudinaria a gobernar

¿Qué posición adopta la Monarquía sobre el asunto? A lo largo del siglo XVII la representación en Corrales de Comedias, y la misma autorización para imprimir las obras, se vieron reiteradamente suspendidas y reanudadas. Ello respondió a distintos motivos coyunturales, en el caso de la suspensión para representar producida en 1598 hemos mencionado que se debió a un duelo real. Sin embargo, lo que si aparece como un dato permanente es la identidad establecida entre moralidad pública y bienestar de la república, dentro de la cual cobran sentido estos documentos². Pese a ello la respuesta de la monarquía hispánica fue no emitir un veredicto de fondo sobre el asunto que zanjara de una vez y para siempre la licitud moral, en términos católicos, o no de la comedia y en consecuencia su prohibición o derecho a representarse. El curso de acción elegido consistió, en cambio, en intentar regular el desarrollo de la actividad teatral en los aspectos considerados problemáticos por las autoridades. En el caso de las *Primeras Ordenanzas de Teatros* de 1608 publicadas por el Licenciado Juan de Tejada, Protector y Gobernador del Hospital General y Juez Protector de teatros con nombramiento del Consejo Real, los aspectos de la actividad teatral a regular se dividen en “Autores”, “Comisarios de Semana”, “Comisario del Libro”, “Arrendador”, “Alguaciles” y “Hospital General”.

Vale la pena detenerse brevemente en estos apartados para observar el grado de concordancia con aquellos temas que eran eje de la discusión sobre la licitud del teatro público que hemos visto en los documentos anteriores. En el primer apartado, “Autores”, se estipula la obligación de los mismo de pedir licencia antes de entrar en Madrid, de enviar hacia Pascuas una relación de los miembros de la compañía y si están casados (recordemos que era requisito el estar casadas para las mujeres representantes); la posibilidad de representar solo dos días seguidos en el mismo corral, debiendo luego

² La cual se manifestó en el crecientemente amargo debate sobre la decadencia de España presente, por ejemplo, en las propuestas de los arbitristas (Albiñana, 1994) o en el discurso místico del siglo XVII (Kagan, 2005)

trasladarse al otro corral de la Villa; la obligación de entregar, con dos días de antelación y antes de ser leídos por los representantes, los textos a representar, las letras de las canciones y los entremeses para ser sometidos a censura por el señor del Consejo para que le de licencia; que no salga ninguna mujer travestida; el calendario anual de representaciones y los horarios en que las mismas deben llevarse a cabo; y, finalmente, que se estipule en los carteles las comedias que se han de representar cada día.

El apartado “Comisarios de la Semana” establece que los hospitales de la Pasión y Soledad nombren dos comisarios, lo que ya venían haciendo (Varey y Shergold, 1958: 77), “personas de satisfacción, ricas y desocupadas” (Cotarelo y Mori, 1904: 623) bajo aprobación del señor del Consejo, que tendrán que acudir alternadamente a las funciones con el fin de cuidar que nadie entre sin pagar no obstante ser “alguacil, escribano, cofrade y diputado” (Cotarelo y Mori, 1904: 623), que si por ello o por otra causa se produce escándalo deberán prender a los culpables e informar a las autoridades competentes. Estos comisarios son encargados de estar a primera hora los días de las representaciones para repartir los “bancos y aposentos, prefiriendo en ellos á los títulos y caballeros y personas principales que los enviaren á pedir” (Cotarelo y Mori, 1904: 623), de asegurarse que ningún hombre entre a los sectores reservados a las mujeres, a no ser sus esposos o parientes, ni estas entren a los vestuarios a no ser las representantes, y sobre todo que ningún fraile entre a los corrales. Finalmente, se les pide que en conjunto informen al señor del Consejo la necesidad de reformas edilicias en los mismos y le eleven presupuesto de las mismas.

Al Comisario del Libro, nombrado anualmente por el Protector de Teatros, se le encarga que lleve las cuentas y se responsabilice por el reparto de los aprovechamientos en la proporción que cada hospital tiene asignada, así como de lo que corresponde al Autor y lo necesario para los arreglos y reparos. Para ello debe apersonarse a la tesorería de cada corral cada día de espectáculo a las tres de la tarde, y realizar cuentas y repartos de lo recaudado a diario en presencia de los otros comisarios, quienes junto a él poseen llaves del “arca o alacena que sirva de archivo en que estén los libros, escrituras y papeles tocantes á las comedias, todo por inventario” (Cotarelo y Mori, 1904: 624). Las especificaciones respecto a las modalidades de cada género de ingresos, así como el destino que pueden legítimamente tener los egresos, son varias y ponen de relieve la importancia y complejidad de la gestión económica de los corrales, la cual debe ser refrendada en una relación escrita que el Comisario del Libro debe dirigir al Protector

de Teatros respecto a la gestión anual de los corrales madrileños, frente a la cual los comisarios pueden tener incluso que responder con su patrimonio en caso de defalco.

Al Arrendador se le hace responsable de todos los bienes que recibe en remate público por el término de un año, de rendir a diario cuenta de los lugares alquilados para cada función, al tiempo que se le asigna la suma de dinero que puede cobrar por aposento y banco, no pudiendo agregar bancos ni otros asientos a los previstos en el arrendamiento, así como tampoco agregar redes ni celosías que no estén pegados a las paredes.

Los Alguaciles, designados por el Protector de Teatros, son los encargados de mantener el orden, la *policía*, en los corrales, para lo cual reciben un dinero fijo por cada representación a la que asisten.

El último apartado, “Hospital General”, hace referencia a los derechos que el principal beneficiario económico de la actividad teatral posee en torno a la fiscalización de sus ingresos y egresos, para lo cual se autoriza que su contador esté presente en la contaduría de los corrales “e intervenga con los comisarios á la cobranza y repartimiento de todos los aprovechamientos” (Cotarelo y Mori, 1904: 625)

Es notorio que hay dos grandes preocupaciones presentes en estas ordenanzas: la organización económica de los corrales, y que tanto los representantes como los espectadores se ajusten a las normas del orden público vigente y que allí se enuncian. El aspecto económico es por lejos el más detallado de estas *Ordenanzas*... lo cual habla del valor económico que estos espectáculos tenían para los hospitales que de él dependían y también para los Autores y sus compañías que hacían de la representación en ellos su principal forma de vida. La intención de las *Ordenanzas*... es asegurarse el correcto manejo económico de los aprovechamientos de los corrales, implementándose una serie de reaseguros en la forma de la multiplicación de instancias de control de los manejos contables (comisarios de semana, comisario del libro y contador del Hospital General) así como la obligación de la rendición escrita de la relación anual de ingresos y gastos al Protector General de Teatros. El criterio imperante para asegurarse el correcto manejo financiero de los corrales no es más que volver personalmente responsables a las personas designadas por cualquier faltante o daño e involucrar en la gestión a las instituciones directamente interesadas obligándolas a designar sus propios comisarios para estar presentes en la recaudación y reparto de los aprovechamientos. Nada más lejos del moderno criterio de administración pública, con sus atributos de impersonalidad y racionalidad y su materialización en un cuerpo de funcionarios

calificados, especializados y diferenciados e tanto cuerpo con su propia lógica funcionamiento y jerarquización (burocracia).

El segundo aspecto es tratado menos extensamente pero se recortan algunos puntos claros en las preocupaciones del Protector plasmadas en las *Ordenanzas...*: el orden y secuencia tanto del paso de las compañías por cada corral (límite a la cantidad de representaciones consecutivas de cada obra por corral) como del inicio y fin de cada obra (horarios de comienzo y fin de cada representación en verano e invierno); la necesaria distancia entre hombres, mujeres y clérigos en lo que toca a los espectadores; la mantención de la jerarquía social en la preferencia para la asignación de localidades de “títulos y caballeros”; la moral de las representantes que deben estar casadas y no travestirse; y la necesidad de la censura previa de obras y entremeses por parte del Protector de Teatros. Pareciese que los comportamientos intenta ser regulados atendiendo en primer término a los aspectos más “externos” y “materiales” (el control de la movilidad espacial dentro de la Villa y lego dentro de los corrales) hacia aquellos más “personales” y “simbólicos” (la prohibición del travestimiento de las mujeres en escena, la obligación de las mismas de estar casadas, la censura previa del contenido de los textos a representar). Nuevamente, esta distinción es solo aparente: en la representación teatral, como en las generales de la cultura de Antiguo Régimen, las “apariencias” son el mensaje, generan, transforman y consolidan los vínculos sociales de dominación encarnando, o cuestionando, los valores culturales imperantes. De allí la importancia otorgada al ordenamiento jerárquico del espacio en los corrales y los intentos de regular la movilidad territorial de las compañías de representantes, conjunto de personas consideradas como encarnación del desarraigo, como forasteros permanentes, y por ende potencial vía de corrupción de la comunidad.

Conclusión

Luego de este breve recorrido por tres documentos claves de la coyuntura que determino la suspensión, reanudación y posterior reglamentación de la actividad madrileña en el periodo 1598-1608, nos parece evidente que los aspectos políticos de la recepción del teatro barroco español no pueden ya ser estudiados desde el paradigma de la estatalidad.

Hemos visto que tanto los detractores, como los defensores y la misma autoridad con jurisdicción en el área, el Protector de Teatros, plantean el tema de su licitud moral

en términos que exceden lo propio de la moral católica y ubican el debate en el horizonte más amplio del rol del teatro en el bienestar de la comunidad y la posición que ante él debe adoptar el Príncipe de acuerdo a su función de guía y encarnación de la justicia, entendida como el equilibrio en el cual cada uno cumple con su propia y natural función dentro de la comunidad (Brunner, 1976). En ese marco conceptual, el teatro es necesario por su función catártica y didáctica, lo cual parece ser aceptado por el poder real en tanto solo se plantea su reforma y control y nunca su prohibición permanente.

Sin embargo la persistencia del debate y la misma puesta en cuestión de forma airada del rol de los espectáculos y el teatro en la suerte política adversa de España, así como el marcado interés en los aspectos económicos de dicha actividad que adquiere neto carácter comercial desde fines del siglo XVI, parecen apuntar en el sentido de un extrañamiento respecto a ese marco conceptual premoderno que se suponía como dado e inmodificable; cuestionamiento que, sin embargo, aún no encuentra una vía de expresión conceptual alternativa articulada y coherente, la cual emergerá como resultado de un más amplio proceso de diferenciación y (problemática) autonomización del campo cultural que signará el derrotero de la modernidad occidental.

Bibliografía

- Albiñana, S., (1994) "Notas sobre decadencia y arbitrismo", *Etudis*, N° 20, Valencia.
- Brunner, O., (1976) *Nuevos caminos de la historia social y constitucional*. Buenos Aires: Alfa
- Cotarelo y Mori, E., (1904) *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid: Tip. De la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,
- Diez Borque, J. M., (1976) *Sociología de la Comedia Española del siglo XVII*, Madrid: Cátedra.
- Hermenegildo, A. (1985) "Norma moral y conveniencia política. La controversia sobre la licitud de la comedia", *Revista de Literatura*, vol. 47, n° 93, Madrid: CSIC.
- Kagan, R. (2005) *Los sueños de Lucrecia. Política y profecía en la España del siglo XVI*. San Sebastián: Nerea.
- Malcolm, A. (2006) "Public morality and the clousure of the theatres in the mid-seventeenth century: Philip IV, the Council of Castile and the arrival of Mariana de Austria", en Richard J. Pym (ed.), *Rhetoric and Reality in Early Modern Spain*, London: Tamesis.
- Maravall, J. A. (1944) *La Teoría española del estado en el siglo XVII*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- Maravall, J. A. (1969/70) "Una interpretación histórico social del teatro barroco", *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 234 y 235, Madrid
- Maravall, J. A. (1972) *Teatro y Literatura en la sociedad barroca*. Madrid: Seminarios y Ediciones.

- Maravall, J. A. (1975) *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, Esplugues de Llobregat.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. (1999^a) [1881], “Brindis del Retiro”. *Menéndez Pelayo Digital. Obras completas, Epistolario, Bibliografía*. Santander: Obra social y cultural de Caja Cantabria, pp. 385-386.
- ----- (1999b) [1881] “Calderón y su Teatro”. *Menéndez Pelayo Digital. Obras completas, Epistolario, Bibliografía*, Santander, Obra social y cultural de Caja Cantabria, pp. 89-303.
- ----- (1999c) [1881] “Discurso en el Circulo de la Unión Católica”. *Menéndez Pelayo Digital. Obras completas, Epistolario, Bibliografía*. Santander: Obra social y cultural de Caja Cantabria, pp. 387-388.
- ----- (1999d) [1878] “Programa de Literatura Española”. Menéndez Pelayo Digital. Obras completas, Epistolario, Bibliografía. Santander: Obra social y cultural de Caja Cantabria, pp. 3-75.
- Suarez García, J. L. (1993) “Un nuevo texto de la controversia sobre la licitud del teatro en el Siglo de Oro. Edición del discurso segundo de Noticia de los juegos antiguos, comedias y fiestas de toros de nuestros tiempos (Granada, 1642) del licenciado Juan Herreros de Almansa”, *CRITICÓN*, 59, pp. 127-159.
- ----- (1996) “Apologistas y detractores del teatro en la segunda mitad del siglo XVI”. *Teatro, historia y sociedad. Seminario Internacional sobre Teatro del Siglo de Oro Español (Murcia, octubre de 1994)*, Ed. Carmen Hernández Valcárcel. Murcia: Universidad de Murcia-Universidad de Ciudad Juárez, pp. 53-69
- ----- (1998) “La licitud del teatro en el reinado de Felipe II. Textos y pretextos”, *XXI Jornadas de Teatro Clásico*. Almagro, pp. 219-251.

- ----- (2003) *Teatro y Toros en el siglo de oro español: estudios sobre la licitud de la fiesta*. Granada: Universidad de Granada.
- Vitse, M. (1990) *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*. Toulouse : Université de Toulouse le Mirail.