

La difícil tarea de mantener la compostura. Teatro público y jerarquía social en la España de Felipe IV.

Saracino, María Agustina.

Cita:

Saracino, María Agustina (2011). *La difícil tarea de mantener la compostura. Teatro público y jerarquía social en la España de Felipe IV. XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-071/66>

Número de la mesa: 10

Título de la mesa: Problemas culturales de la Modernidad Clásica Europea (siglos XV a XVIII)

Apellido y nombre de las/os coordinadores/as: Bubello, Juan Pablo; Sforza, Nora Hebe y Vidal, Silvina Paula.

Título de la ponencia: La difícil tarea de mantener la compostura. Teatro público y jerarquía social en la España de Felipe IV.

Apellido y nombre del/a autor/a: Saracino, María Agustina.

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

Documento de identidad: 31.011.026

Correo electrónico: m_agostina84@hotmail.com

Autorización para publicar: Se autoriza la publicación de la presente ponencia.

El 29 de Mayo de 1623 en el Corral de la Cruz, emplazado en el centro de la Villa de Madrid, estaba previsto representar la primera parte de la obra “El Emperador Carlos Quinto”¹, comedia previamente estrenada en el Alcázar Real la tarde anterior en ocasión de los agasajos al Príncipe de Gales de visita en Madrid. Lo acontecido esa tarde en el Corral de la Cruz nos es relatado por Don Jerónimo Gascón de Torquemada de la siguiente manera:

“Este día, habiendo empeçado en el Corral de la Cruz, la Comedia de la primera parte del Emperador Carlos Quinto, salió Prado (que así se llamava el autor) a decir que tenía orden de no hacer aquella comedia, de quien podía mandárselo; que por amor de Dios lo perdonasen; que él haría las que quisiesen, o les bolvería su dinero. El Corral estava lleno, y amotinose la jente, de manera que pidiendo a voces la de Carlos, y viendo que no la quería hacer, quebraron 96 bancos con las dagas, sin dejar ninguno de provecho, y los tafetanes del Vistuario los hicieron pedaços, y no contentos con esto tiraban pedradas a los representantes; y habiendo dado en el rostro a uno de ellos, quiso la Justicia averiguar de

¹ La obra fue en un primer momento atribuida a Lope de Vega por Menéndez Pelayo en *Obras de Lope de Vega*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. BAE CCXXIV. Madrid: Atlas, 1969 (1901) pero con posterioridad, William R. Manson y C. George Peale demostraron que la copia con la cual había trabajado Menéndez Pelayo, titulada “La mayor desgracia de Carlos V y hechicerías de Argel”, no era más que la refundición realizada en 1626 por Diego Jimenez de Enciso del original de 1623 escrito por Luis Vélez de Guevara “La Mayor desgracia de Carlos V”, Cf. *La mayor desgracia de Carlos Quinto*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Newark: Juan de la Cuesta, 2002. Por su parte, se sabe que ambas partes de la obra fueron representadas por Antonio de Prado en 1623, 1626 y 1634 Cf. Rennert, Hugo A. “Notes on the Chronology of the Spanish Drama”, *The Modern Language Review*, Vol. 2, No. 4 (Jul., 1907), pp. 331-341. El 28 de Mayo de 1623 la Compañía de Prado la estrenó en el Alcázar Real de Madrid sin ninguno de los inconvenientes que afrontó al trasladarse al Corral de la Cruz.

dónde la habían tirado, y levantóse un cavallero y dijo “*de allí, de aquel lado vino la piedra*”; levantóse a esto otro que no lo era, y dijo “*mientes el soplón, como muy gran cornudo cabrón*”. El caballero no lo oyó, pero dijéronselo; a la noche buscó al mozo con cuidado, hallóle al día siguiente a las once del día, junto a la Puerta del Sol, y sacó un palo que llevaba devajo de la capa y le dió quatro palos, y con el último le descalabro. Luego le arrojó y metió mano a la espada, dicen que el apaleado no la metió, metiéronla otros para meter paz; el herido se fue a su casa a curar, y el cavallero se retiró a la de cierto Grande desta Corte. Dicen que de allí a algunos días, el que recibió los palos desafió al que se los dio, al campo, y salieron y que se satisfiço y quedaron amigos. El día siguiente se hiço (con licencia del Consejo), la mesma comedia de la primera parte de Carlos Quinto, a puerta franca, sin llevar dineros a nadie; estuvieron casi todos en pié por no estar acabados de hacer los bancos”².

Una primera aproximación a este relato consiste en tratar de comprender las motivaciones de su autor. Gascón de Torquemada, originario de Valladolid y cortesano desde 1603, se desempeñaba como Aposentador del Rey desde 1620 y estaba relacionado con el partido del Conde Duque de Olivares, a cuya política de prestigiar la Monarquía servía mediante su pluma. Efectivamente desde, al menos, 1605 escribe por encargo del gremio de ciegos de la Corte las novedades que un público lector vinculado a la Corte y la vida nobiliaria de los Grandes de España podría estar interesado en conocer. De ahí la inclusión de este relato en el cual uno de los protagonistas connotados es un caballero que sale en defensa de su honor mancillado.

Pero, si bien la acción principal gira en torno a las peripecias de dicho caballero anónimo, Gascón de Torquemada nos permite también entrever en su relato algunos de los

² GASCÓN DE TORQUEMADA, G, *Gaceta y Nuevas de la Corte de España desde el año 1600 en adelante*, Madrid, 1991, pp. 157-158. El relato del hecho aparece también en “Comedia Pública: Mayo 29, 1623”, *Noticias de Madrid*, Ángel González Palencia (ed.), Ayuntamiento de Madrid, 1942, pp. 59-60 con mínimas diferencias que aquí no transcribimos por cuestiones de espacio y por considerar que no cambian significativamente ni el sentido ni la valorización de los hechos relatados. De hecho, dada la semejanza entre ambos textos es de lo más probable que fueran copias de un mismo manuscrito, tal la hipótesis de Alfonso de Ceballos-Escalera y Gila en la “Introducción” a la *Gaceta...*, pág. 8, nota 4, quien asigna la autoría a Torquemada. Sin embargo, mientras el texto que trabaja Ceballos-Escalera y Gila puede con suficiente certeza ser atribuido a la pluma de Don Jerónimo Gascón de Tiedra, primogénito de Don Gerónimo, el otro manuscrito que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, de fecha probablemente posterior, es de más incierta procedencia. Para nuestros fines lo relevante es que quién seleccionó, en el caso de este segundo manuscrito, aquellas noticias que merecían volver a ser copiadas consideró al suceso aquí analizado como lo suficientemente relevante y atractivo para sus lectores.

condicionantes políticos y sociales más relevantes de la representación teatral pública en la primera mitad del siglo XVII. Intentare, entonces, presentar como operaban algunos de esos condicionamientos a partir de los acontecimientos descritos por Gascón de Torquemada.

En este sentido un primer hecho a destacar es la heterogénea composición del público que aparece en el relato. La presencia de la nobleza en los corrales peninsulares, se sabe, es un hecho permanente en los Siglos de Oro que no desaparecerá ni siquiera con el surgimiento del Coliseo del Buen Retiro hacia el año 1640. Efectivamente, en la Villa madrileña se produjo un fenómeno llamativo en el contexto europeo: la aparición de un espacio teatral cortesano no significó un abandono masivo de los corrales públicos por parte del público nobiliario, e incluso el Coliseo del Buen Retiro funcionó como teatro público frecuentemente³. Por otro lado, los valores relativamente accesibles de las localidades de pie en el patio posibilitaron una numerosa y constante presencia de la plebe urbana⁴. Este carácter público y comercial de los corrales de comedias los constituyó en un espacio fuertemente tensionado por la interacción y demandas de actores sociales con distintas expectativas y poder de intervención sobre el hecho teatral: la Iglesia, la Monarquía, la aristocracia y la plebe urbana.

La Iglesia es partícipe silencioso de la escena relatada por Gascón de Torquemada. Por una parte, probablemente varios de sus miembros se hallaban presentes en los espacios especialmente reservados para los eclesiásticos en la tertulia, y esto a pesar de las sucesivas prohibiciones a asistir a las representaciones mundanas que realizara la Iglesia a sus miembros. La actitud pasiva de los representantes eclesiásticos allí presentes será replicada por aquella mucho más decisiva de la Inquisición. La Inquisición española constituía la segunda instancia de censura que debía pasar toda obra nueva antes de ser representada y luego de obtener la licencia del Consejo de Castilla. Pero incluso luego de dar su autorización, la Inquisición podía, y aquí fue el caso, suspender las representaciones en el acto si consideraba que algún aspecto de la misma podía contravenir la ortodoxia religiosa o la moralidad pública que la Iglesia tridentina intentaba imponer. Pese a esta potestad de la

³ Rich Greer, M., "A Tale of Three Cities: The Place of the Theatre in Early Modern Madrid, Paris and London", *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 77, 2000. Esta autora hace reiterado hincapié en la singularidad de los corrales madrileños, no solo por el carácter policlasista de su público, sino también por su importancia en la vida urbana que queda graficada por su localización cercana al centro de la ciudad, lo cual los diferenciaba de otras instituciones similares de Inglaterra y Francia.

⁴ Mckendrick, M., *El teatro en España (1490-1700)*, Oro Viejo, Barcelona, 1994.

censura inquisitorial, la suspensión de la representación de la primera parte del “Emperador Carlos V”, comedia de tema histórico de Luis Vélez de Guevara cuyo verdadero nombre sería *La mayor desgracia de Carlos V*, es llamativa en tanto había sido representada por la misma compañía la noche anterior en el Alcázar Real ante un auditorio de dignatarios y nobles. La intriga se acrecienta cuando siguiendo el derrotero de su posterior representación y edición vemos que el manuscrito de la colección Barberini, en base al cual con toda probabilidad se representó la obra completa en su estreno en el Alcázar, sufre sustanciales modificaciones en su edición en forma de suelto, texto de las posteriores representaciones, como así también en la refundición que realizó Jiménez de Enciso en 1626.

Para ensayar una explicación acerca del sentido de esta intervención inquisitorial debemos detenernos un momento en la trayectoria de esta comedia de tema histórico⁵. La misma fue compuesta por Luis Vélez de Guevara con motivo de los agasajos al Príncipe de Gales y, como tal, era parte de la estrategia de prestigiar a la Monarquía Hispánica seguida por el Conde Duque pero también respondía a otro fin asignado por Olivares al teatro: instruir al Rey. La obra de Vélez intentó cumplir ambos objetivos dramatizando la derrota sufrida por la armada de Carlos V en las playas de Argel en 1541. En su primera parte el dramaturgo desarrolla la derrota del ejército imperial en Argel para impartir una lección de buen gobierno al joven Felipe IV, apoyar la política nobiliaria del Conde Duque de Olivares y expresar el rechazo personal de Vélez de Guevara a los privilegios de la nobleza de sangre. El enfrentamiento ficticio entre el Duque de Alba y Hernán Cortés, dos de los principales dirigentes de la expedición, sobre la estrategia que se debía seguir servía a los fines de exaltar la audacia y valentía como elementos positivos que enaltecían a la aristocracia de servicio representada por Cortés, mientras que la estrategia más prudente de Alba que llevaría a la derrota de Argel pondría de relieve el poco correlato entre la nobleza heredada y las virtudes que debería tener quien estuviese a cargo de los destinos del ejército imperial. Mientras este conflicto tiene lugar en la primera parte de la obra, en la segunda se desarrolla una imaginaria victoria de Carlos V en Túnez, en una batalla que habría tenido lugar al estar regresando los efectivos imperiales a España como resultado del pedido de

⁵ En la interpretación de la obra de Vélez de Guevara que se desarrolla a continuación nos hacemos eco de Saén de Casa, María del Carmen; “*La mayor desgracia de Carlos V*: didáctica y propaganda al servicio del régimen de Olivares”, en *CiberLetras. Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, N° 21, Julio de 2009. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v21.html>

socorro del rey depuesto, Muley Hazen, para que el Emperador lo restaurase en el trono usurpado por su hijo Amida. Vélez de Guevara introduce esta ficción para restablecer el honor de Cortés, autor de la arrojada e intrépida estrategia vencedora, a la vez que para mostrar a un Carlos V que reconoce los meritos de Cortés pese a no pertenecer a las Grandes familias nobiliarias y llega entonces al cenit de su gloria. De más está decir, que este cierre refuerza los deseos del Conde Duque de apuntalar la posición de la Monarquía sobre las prerrogativas de los Grandes del Reino sirviéndose de la nobleza menor o de servicio, lo cual termina de plasmarse en el reconocimiento del propio Duque de Alba de los meritos militares de Cortés luego de comenzar menospreciándolos.

La complejidad de la trama, sus diversos niveles de significación y destinatarios, y hasta su misma duración, que hizo necesario se dividiese su representación en dos partes para ser llevada a escena en los Corrales, sugieren que fue escrita teniendo en cuenta al público que la vio efectivamente el día de su estreno: la casa real, la corte, los grandes, los dignatarios reales, en fin, aquellos a quienes, no por casualidad, apuntaba a cooptar o neutralizar la estrategia de Olivares. De ahí que obtuviera la licencia para ser representada por el Consejo de Castilla y el problema con la censura inquisitorial se suscitara recién en ocasión de su representación en el Corral de la Cruz. En efecto, de lo ya comentado podemos deducir que la obra presentaba situaciones que no convenía, ni al poder real ni al inquisitorial, dejar a la libre interpretación de un público compuesto en gran parte por la plebe urbana. Tal y como iba a ser representada en el Corral de la Cruz, tan solo su primera parte la cual excluía la hipotética batalla de Túnez, el sentido global de la obra que se puede reconstruir es significativamente diverso de aquel que podríamos, y suponemos podría un censor en aquellos tiempos, reconstruir de la obra completa. En principio, la imagen de Carlos V, y por ende de la Monarquía española a la que representa, queda disminuida por su ineptitud para saber apreciar la verdadera virtud militar en su protección tradicional de la nobleza de sangre representada por Alba, a quien respalda al mando de la expedición por ser representante de una importante dinastía nobiliaria. Esto redundaba en un fracaso sin atenuante y en un retorno sin merito a la Península, el cual se trastocara en éxito inesperado recién en la segunda parte de la obra. Lo que es más grave aún desde el punto de vista de la estrategia de propaganda de la grandeza Hispana perseguida por el Conde Duque, es que en esa primera parte Cortés demuestra su acierto en términos militares, por lo que el

menosprecio de Alba y el ser desoído por el Rey bien podría justificar una actitud hostil de Cortes, y en términos más amplios de la nobleza de servicio que él encarna, hacia un Rey al cual colaboro a engrandecer con sus conquistas mexicanas pero que sigue despreciándolo por su origen.

Presentar ese enjuiciamiento del accionar de Carlos V, al cual en tiempos del Conde Duque se estaba convirtiendo en el arquetipo del Rey virtuoso hispano, frente a una audiencia tan variada como la que solía frecuentar los Corrales de Comedias era una operación riesgosa que, podemos hipotetizar, la intervención inquisitorial colaboró a neutralizar. Aunque no sabemos exactamente cuál fue el motivo específico para suspender la representación, es significativo que los versos que reflejan con una mayor contundencia la animadversión entre Cortés y Alba no pasan del manuscrito de la colección Barberini a la edición en forma de suelta, ni tampoco a la refundición de Enciso de 1626⁶, concentrando el discurso en los hechos históricos que se dramatizaban y no en la rivalidades de la alta nobleza y el problemático papel del Monarca intentando orientar esa tensión en beneficio de la Monarquía. Lo que vuelve aún más factible el carácter político más que moral o religioso de la censura inquisitorial, en este caso, es que en las ediciones que siguieron a su intervención los elementos que aludían a lo sobrenatural, tanto diabólico como cristiano⁷, que podrían en una primera instancia resultar problemáticos en términos religiosos no fueron mayormente extirpados.

Como vemos, el poder real y el eclesiástico intentaban controlar la transmisión de valores y visiones disonantes hasta en el mismo momento de la representación, aunque parece dudoso que alcanzasen gran éxito en ello. Para intentarlo, no obstante, la Monarquía contaba con otro medio además de la censura real e inquisitorial. En los sucesos del Corral de la Cruz se menciona la presencia de la Justicia. Con este término se estaría haciendo referencia a los alguaciles que desde las *Primeras Ordenanzas de Teatros de 1608* debían estar presentes en cada representación que se llevase a cabo tanto en el Corral de la Cruz como en el Corral del Príncipe y cuya designación dependía del miembro del Consejo de Castilla que actuase como Protector de los Hospitales y Cofradías a los cuales sustentaban

⁶ Peale, C George C. "Introducción" a *La mayor desgracia de Carlos V*. De Luis Vélez de Guevara. Ed. William R. Manson y C George Peale. Newark: Juan de la Cuesta, 2002. Pp. 53-57.

⁷ Menéndez Pelayo. M.; *Estudios sobre el Teatro de Lope de Vega*, tomo IV, CSIC, Madrid, 1949, p.36. Menéndez Pelayo realiza esta valoración de la obra adjudicándole la autoría de la misma a Lope de Vega, la cual conserva interés pese a haberse comprobado errónea la adjudicación de la autoría a Lope.

la recaudación de los Corrales⁸. El apartado 32 de las mencionadas *Ordenanzas* mandaba que los alguaciles “asistan en los Corrales de comedias desde la hora que se abrieren hasta que hayan salido todos los hombres y mugeres de ellos, y hagan que ninguno se excuse de pagar, y que no haya escándalo, ni alboroto, ni descompostura, y que se guarde y cumpla en todo lo que va ordenado (...)”⁹. Los alguaciles entonces tenían básicamente funciones de policía y de guardianes de la moral, funciones que dada su amplitud otorgaban un poder potencialmente grande para intentar controlar los términos en que se llevaba a cabo y era observada la representación. Sin embargo, como pone en evidencia el episodio relatado por Gascón de Torquemada, los medios con que contaban para ejercer dicho poder eran escasos, al punto de que al suspenderse la representación nada pudieron hacer para evitar que el público despedazase buena parte del mobiliario del Corral e incluso lesionara a un actor.

La escasa capacidad de control sobre el hecho teatral continuó al menos durante todo el siglo XVII, tal como lo atestiguan directamente los variados testimonios¹⁰ de este u otro tipo de desordenes dentro de los Corrales y en las calles al terminar las representaciones, e indirectamente la recurrente legislación¹¹ que a lo largo del siglo intentará ajustar las medidas de control y las penas contra los comportamientos considerados inmorales o delictivos dentro de las salas teatrales. A estas dificultades para controlar las condiciones de la representación se le agregan aquellas existentes para controlar la transmisión de mensajes y valores a través de los propios textos dramáticos y su puesta en escena, de ahí que la censura debiera ser ejercida hasta en el mismo momento de la representación y que textos ya autorizados por el Consejo de Castilla y la Inquisición

⁸ “Primeras Ordenanzas de Teatros (1608)” en Cotarelo y Mori, E., *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Tip. De la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1904. (Ed, facs. Granada, 1997), pp. 622-625.

⁹ *Ibidem*, p. 625

¹⁰ Por ejemplo, aquellos recopilados en McKendrick M.; *El Teatro en España (1490-1700)*, Oro Viejo, Barcelona, 1994, pp. 205-209; también a título ilustrativo de cómo era visto el ambiente del teatro público por un moralista de la época puede consultarse Liñan y Verdugo, A., *Guía y Avisos de Forasteros que vienen a la Corte*, Edisons Simons (ed.), Editora Nacional, Madrid, 1980 (1620).

¹¹ A lo largo del siglo XVII tuvieron lugar numerosas, y contradictorias, disposiciones del poder real y sus dependencias sobre el teatro público. Algunas de las más relevantes por la extensión de los ámbitos y dimensiones de la actividad teatral que intentan regular son las “Las Primeras Ordenanzas de Teatros” (1608), “Reformación de comedias mandada hacer por el Consejo para que se guarde, así en esta Corte, como en todo el reino, á 8 de Abril de 1615”, “Encarguese á la villa la administración y dirección de los Teatros” (1632), “Cédula de erección de la escribanía de protección” (1639), “Ordenanzas puestas por el Consejo de Castilla sobre la representación de comedias” (1644) en Cotarelo y Mori, E.; *Op. Cit.*

podieran ser luego vueltos a extirpar o censurar al cambiar el contexto político-ideológico o, más frecuentemente, la sensibilidad del censor de turno¹².

Llegado este punto se vuelve necesario preguntarse por la aparente permisividad del poder real y la Iglesia para con el teatro público a lo largo de los Siglos de Oro. Es decir, si en realidad la Comedia Nueva representada en los Corrales era un fenómeno difícilmente controlable por el poder eclesiástico y monárquico, y estos efectivamente intentaron implementar mecanismos de control ¿por qué no lo prohibieron de forma permanente? Lo primero que debe decirse es que intentos en este sentido no faltaron. La actividad de los Corrales de Comedias se prohibió en diversas ocasiones a lo largo de los siglos XVI y XVII. Frecuentemente su actividad se suspendía en ocasión de duelo real y se convertía en prohibición porque el Monarca o el Regente de turno elegía dar crédito a las constantes diatribas de los detractores del teatro de comedias. Estos moralistas acompañaron toda la trayectoria del teatro áureo con argumentos que no variaron sustancialmente. Reiteradamente criticaron el carácter indecoroso de la representación y los actores, el carácter marginal y criminal de muchos de los asistentes; a las palabras de condena hacia el teatro que podían rescatar de los escritos de San Agustín y Santo Tomás solían agregar un argumento más político y utilitario que señalaba el carácter perjudicial para la república de una diversión que distraía a los hombres de sus deberes cívicos y militares y acercaba todas las tardes ejemplos reprobables mediante la imitación de comportamientos inmorales, heréticos o insubordinados o que simplemente cuestionaban la naturalidad del orden social. Estos argumentos fueron reiterados decenas de veces pero ello no fue suficiente para conseguir una prohibición permanente de la actividad de los Corrales¹³. No lograron

¹² Granja, Agustín de la; “Comedias del Siglo de Oro censuradas por la Inquisición. (Con noticia de un texto mal atribuido a Rojas Zorrilla)”, en *El Siglo de Oro en escena: Homenaje a Marc Vitse*, PUM/Conserjería de Educación de la Embajada de España en Francia, Toulouse, 2006. Este autor hace mención de la incapacidad de la Inquisición de ejercer su segunda instancia de censura frente a la expansiva actividad teatral que se registra en el siglo XVII, a su vez, hace hincapié en un mecanismo fundamental para la actividad inquisitorial que estuvo en buena medida ausente para colaborar con ella en el caso de la actividad teatral: la denuncia o delación. La misma se haría más frecuente según el autor hacia el siglo XVIII, coincidiendo con la decadencia de los Corrales de Comedias.

¹³ Ejemplo de todos estos argumentos en “Parecer del Sr. Garcia de Loaisa y de los PP. Fr. Diego de Yepes y Fr. Gaspar de Córdoba, sobre la prohibición de las comedias” en Cotarelo y Mori, E.; *Op. Cit.* pp. 392-397. Para un análisis de la controversia ética en torno a la Comedia Nueva y las condiciones de su representación en los siglos XVI y XVII, ver Vitse, M., *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Université de Toulouse le Mirail, Toulouse, 1990

siquiera prohibir que las mujeres actuasen, algo que los moralistas no dejaron de reclamarle a la Corona hasta bien entrado el siglo XVIII.

¿De dónde sacaba su fuerza el teatro público áureo para resistir estos embates? Debe decirse que a lo largo de su trayectoria el teatro desarrollado en los Corrales no solo tuvo críticos acérrimos sino también defensores que tozudamente intentaron rebatir las acusaciones sobre la inmoralidad del teatro al tiempo que mostrar su utilidad al poder real y eclesiástico. Para ello insistieron en que los excesos que tenían lugar en los corrales de comedias eran producto de malos representantes y no de una cualidad intrínseca de la comedia. Al contrario, resaltaron la estructura versada de la *Comedia Nueva* como impedimento a la improvisación del representante y las fuertes censuras y vigilancias a la que está sometida para señalar las pocas posibilidades que tenían de apartarse de lo preestablecido y aprobado por las diversas instancias de censuras. Intentaron, además, seducir al interlocutor real mostrando las potencialidades instrumentales que presentaba el teatro de comedias como medio de comunicación masivo, poniendo justamente como ejemplo la función pedagógica que cumplía el teatro religioso, particularmente en la representación del Corpus Christi. Por otro lado, el carácter de diversión fatua que presentaba la comedia para sus detractores era reconvertido por sus defensores en una virtud: el teatro no solo publicitaba valores funcionales al orden social sino que además ayudaba a la reproducción cotidiana de dicho orden al actuar como válvula de escape de potenciales tensiones sociales¹⁴.

Más allá de lo convincente que estos argumentos hayan resultado para el poder real, existían factores de índole diversa que contribuyeron a sustentar la actividad de los teatros públicos a los que también debemos prestar atención. Se considera, a mi parecer con justa razón, que el teatro de comedias representado en los Corrales fue el primer espectáculo comercial de masas de la España moderna. Como tal satisfacía distintas necesidades y presentaba otros tantos riesgos según el actor social en que hagamos foco. Ya mencionamos algunas de las potencialidades y peligros que encerraba para el poder real y

¹⁴ Estos argumentos, como aquellos de los moralistas se encuentran frecuentemente a lo largo de todo el debate que acompaño al teatro de comedias barroco, pero se encuentran magistralmente compendiadas en el “Memorial de la Villa de Madrid dirigido a Felipe II para que levante la suspensión en las representaciones de comedias” en Cotarelo y Mori, E.; *Op. Cit.* pp. 421-424.

eclesiástico, veamos ahora la situación de los restantes actores sociales que participaban del hecho teatral.

En el caso de los dramaturgos y de las compañías de representantes, el teatro público les proveía sustento y, a sus personalidades más destacadas, podía llegar incluso a brindarles un ascenso en la estima social. Las cofradías y el Hospital General que habían comenzado la explotación de los Corrales se beneficiaban con la recaudación de los teatros, aunque esta pronto debió ser completada con aportes de la Corona dadas las necesidades crecientes de las instituciones caritativas. El teatro de comedias, entonces, era un enorme negocio del cual se nutrían, entre otros, hospitales, dramaturgos, impresores, autores, actores, arrendadores, alguaciles y comisarios de comedias y vendedores ambulantes de refrescos.

En el caso del público perteneciente a la plebe urbana el teatro de comedias constituía una diversión no barata pero accesible, que se emparentaba en más de un aspecto con el teatro popular, itinerante y callejero que lo precedió y coexistió con él. La asistencia a los corrales permitía a estos sectores subalternos compartir con aquellos miembros más connotados de la sociedad: eclesiásticos, nobles, grandes y, con mucha suerte, algún miembro de la familia real. Es decir, constituía una ocasión en que los sectores más diversos de la sociedad urbana del Madrid moderno se daban cita para disfrutar de una misma manifestación cultural, que inferimos debía ser aprehendida de modos diversos.

Los miembros de la nobleza, el funcionariado, los sectores acomodados de la población villana e incluso los eclesiásticos seculares se daban igualmente cita en el mayor espectáculo comercial que tenía lugar en la urbe Madrileña tanto por su deseo de participar en las representaciones dramáticas como por su necesidad de mostrarse y ser vistos, característica tan consustancial al sistema de asignación de estatus en la España Moderna que fue tematizado, sea para ridiculizarlo sea para exaltarlo, incontables veces en las propias comedias. En este sentido, la asistencia a los Corrales de Comedia formaba parte del estilo de vida de la población urbana en general y de sus estratos más elevados en particular, e incluso los religiosos seculares tendían en este aspecto a llevar un tren de vida bastante mundano pese a la relación ambivalente que la Iglesia mantenía con el fenómeno teatral desde sus orígenes. Por eso mismo la transgresión de los códigos de vestimenta, tanto en lo que hace a los géneros como al sector social, fue un aspecto de la conducta de

los actores constantemente denunciado por los moralistas¹⁵. De hecho, ya por medio de una Pragmática de 1534 debieron la reina Juana y su hijo Carlos recordarles a los representantes y músicos que los códigos de vestimentas que vigentes regían para ellos también¹⁶, mientras que para 1615 el Consejo de Castilla se conforma con pedirles a los representantes que se abstengan de transgredir fuera de los lugares de representación las pragmáticas del reino relativas a la vestimentas consideradas lícitas ya que en los Corrales se les tolera esa licencia en beneficio de la representación¹⁷.

La Monarquía, se ha argumentado, toleraba esta y otras licencias supuestamente menores porque veía y utilizaba al teatro de Comedias como un medio de propaganda y adoctrinamiento. De hecho, hemos mencionado que la obra de Vélez de Guevara formaba parte del programa de exaltación de las glorias de la Monarquía Hispánica propiciado por el Conde Duque de Olivares en ocasión de la visita del Príncipe de Gales. Pero yendo más allá de este tipo de constatación, críticos e historiadores como José Antonio Maravall¹⁸, José María Diez Borque¹⁹ y Alfredo Hermenegildo²⁰ construyeron una imagen del teatro que se desarrollaba en los corrales de comedias como un instrumento de adoctrinamiento en, y de propaganda de, los valores tradicionales de deferencia social de alta efectividad. Para ello se basaron en una lectura general de los textos más representativos de la Comedia Nueva, en un análisis del debate sobre la licitud moral del teatro barroco como un enfrentamiento cerrado entre intelectuales “orgánicos” de la Iglesia y el Estado, y en una concepción del público plebeyo de los corrales como receptores pasivos de un mensaje unívoco y fuertemente controlado. Sobre estas bases, sostuvieron la existencia de un teatro barroco

¹⁵ Por ejemplo, un indignado dramaturgo de poco éxito, Lupericio Leonardo de Argensola, escribía en 1598 su “Memorial sobre la representación de comedias, dirigido al rey D. Felipe II” donde embestía contra la inmoralidad y el amancebamiento de que hacían gala las representantes con connotados miembros del reino a quienes llevaba a la ruina económica y moral, para terminar afirmando que “ el cebo de que el diablo usó para ellos y ellas, fue el cántar, bailar, el danzar y traje exquisito, y diferencia de personas que cada día hacen, vistiéndose como reinas, como diosas, como pastoras, como hombres.” Es decir, transgrediendo toda barrera de género, clase y hasta humanidad, En Cotarelo y Mori., E.; *Op. Cit.*, p. 67.

¹⁶ “Orden y arreglo general que ha de observarse en los trajes y vestidos por toda clase de persona (1534)” en Cotarelo y Mori, E.; *Op. Cit.*, p. 619.

¹⁷ “Reformación de comedias mandad hacer por el Consejo para que se guarde, así en esta Corte, como en todo el reino, á 8 de Abril de 1615” en *Ibidem*, p. 626.

¹⁸ Maravall, J. A., “Una interpretación histórico social del teatro barroco”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 234 y 235, Madrid, 1969/70, *Estado moderno y mentalidad social. Siglos XV a XVII*, Revista de Occidente, Madrid, 1972 y *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Seminario y Ediciones, Madrid, 1972.

¹⁹ Diez Borque, J. M.; *Sociología de la Comedia Española del Siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1976.

²⁰ Hermenegildo, A., "Norma moral y conveniencia política. La controversia sobre la licitud de la comedia", *Revista de Literatura*, vol. 47, n° 93, CSIC, Madrid, pp. 5-21, 1985.

que contribuyó a la consolidación del poder real mediante la exaltación de su carácter católico, justo y benéfico para sus súbditos, como así también resaltó su función de garante último del orden social jerárquico.

A esta línea interpretativa se le ha objetado, desde las perspectivas que hacen foco en la recepción y sus condiciones, una importante subestimación de la capacidad de la puesta en escena para modificar y recrear sentidos²¹, como así también una errada conceptualización del público como un conjunto homogéneo que recepcionaba pasiva y acríticamente el discurso fuertemente ideologizado que los dramaturgos expresaban en sus obras²². La misma adscripción ideológica de los dramaturgos y la intencionalidad política de sus obras ha sido también problematizada, insistiéndose, por ejemplo, en la conflictividad de las relaciones de mecenazgo de las que participaban los dramaturgos con el poder real y los grandes del reino, como así también en la variedad de lecturas efectuadas por los contemporáneos de las mismas obras. En relación a estos debates, en el caso de lo acontecido en el Corral de la Cruz en la fallida representación de la *Primera Parte de Carlos V* podemos apreciar que el nivel de la representación concreta problematiza el carácter conservador y funcional al poder del teatro de comedias barroco, pese a las intenciones del Conde Duque y del propio Vélez de Guevara. Ni el texto era unívoco, de ahí la necesidad de los censores de intervenir más de una vez sobre el texto para hacerlo apto a diversos públicos en diversos momentos, ni la censura real e inquisitorial respondían a los mismos fines, de ahí las frecuentes aprobaciones de la censura real que luego eran reprobadas por la censura inquisitorial. Más aún, no es ya válido, si alguna vez lo fue, dar por descontado la recepción y adopción de los valores que supuestamente este teatro transmitía por parte de los sectores populares urbanos. Aunque queda mucho por hacer en los estudios de la recepción la importancia dada por los moralistas y los mismos actores a las vestimentas que se utilizaban en las representaciones es un primer ejemplo de la conciencia que tenían los contemporáneos de la capacidad de construir sentido con elementos extra o paratextuales que difícilmente podían ser regulados por la censura como lo demuestra la reiteración de la legislación al respecto.

²¹ Connor, C., "The *Preceptistas* and Beyond: Spectators Making "Meanings" in the *Corral de Comedias*", *Hispania*, Vol. 82, N°3, Septiembre 1999.

²² Neumeister, S., "Las clases del público en el teatro del Siglo de Oro", *IberoRomania*, N° 7, Göttingen, pp. 106-119, 1978.

Un último y significativo aspecto a tener en cuenta es que los corrales eran espacios no solo de concurrencia heterogénea, sino también lugares de amplia interacción entre los diversos sectores que allí se daban cita. Esta interacción no siempre era violenta ni se prolongaba fuera del teatro, como en el caso de nuestro caballero anónimo y quien lo ofendió públicamente. A veces tenía una cariz romántico o al menos pasional, tal el caso de los señores y señoras de la alta sociedad que mantenían relaciones extramatrimoniales y hasta una verdadera doble vida con célebres y no tan célebres representantes²³, para escándalo de moralistas y regodeo de los cortesanos. En otros casos se circunscribía a empujones para robar rápidamente algún efecto personal de las personas elegantes a la salida de la representación²⁴, pero siempre se daba en forma de dialogo implícito en los silbidos e insultos de los mosqueteros que acompañaban los comportamientos abusivos de los personajes nobles o de las autoridades despóticas y de los correspondientes aplausos y vivas que solían acompañar los actos de valentía o justicia perpetrados por personajes villanos.

Con esto quiero decir que la Comedia Nueva que se representaba en los Corrales constituía un fenómeno cultural capaz de desafiar los valores hegemónicos, tal como Merveen McKendrick²⁵ ha mostrado en el caso de Lope de Vega. Este dramaturgo mantuvo diversas relaciones de mecenazgos con varios de los grandes de España, pero lejos de escribir un teatro complaciente con el sistema de poder imperante McKendrick demuestra como en *Peribañez y Fuenteovejuna* logra realizar una crítica al ejercicio real de la justicia. Lope escribe teniendo en cuenta las posibilidades que le brinda la representación teatral, por ello la valoración crítica que el comportamiento del Rey le merecía emerge, para esta autora, de la conjunción de los parlamentos, las acciones de los personajes y los rasgos de sus respectivos caracteres que se van dibujando al transcurrir la obra. Es decir, los dramaturgos escribían teniendo en cuenta las posibilidades que contenía el teatro como arte performativo.

Más aún, y aunque parezca una obviedad, los autores, censores, moralistas y defensores del teatro de comedias también eran conscientes del hecho fundamental de que

²³ Como comenta Leonardo Lupercio de Argensola en Cotarelo y Mori, E.; Op. Cit. pp. 65-68.

²⁴ Liñan y Verdugo, A., *Guía y Avisos de Forasteros que vienen a la Corte*, Edisons Simons (ed.), Editora Nacional, Madrid, 1980 (1620). Aviso Quinto.

²⁵ McKendrick, M.; *Playing the King. Lope de Vega and the Limits of Conformity*, Serie A: Monografías 182, Tamesis, Londres, 2000.

el texto dramático era lo suficientemente flexible como para permitir modificaciones con el fin de volverlo más acorde a los gustos de los espectadores, de los censores, de los impresores o de los lectores. Así sucedió con *La mayor desgracia de Carlos V*, que luego de ver interrumpida su representación esa tarde fue modificada y no solo fue representada reiteradamente sino que se autorizó su impresión en suelto con las modificaciones ya mencionadas.

De lo hasta aquí comentado, el teatro público áureo emerge como un fenómeno cultural pluridimensional y dinámico, atravesado por múltiples condicionantes sociales y políticos. Dependiente de las leyes del naciente mercado cultural pero también de los mecenas y la buena voluntad del Rey, la actividad de los corrales de comedia se presentaba como un rasgo constitutivo de la vida urbana peninsular. En Madrid era escenario tanto del circuito ceremonial de la Monarquía, como del calendario litúrgico; constituía un ámbito donde las jerarquías sociales podían ser reconocidas y a veces, como en el caso de la obra y la representación fallida aquí comentada, contestadas tanto desde el texto como desde el patio de los corrales. Los corrales de comedias, entonces, se nos presentan fundamentalmente como espacios de competencia por la producción y apropiación de significados donde no había alguaciles ni censores capaces de garantizar que tanto el público como los involucrados en la producción teatral guardasen la deferencia hacia la autoridad que su lugar en la escala social les asignaba. En síntesis, ámbitos donde guardar e imponer la compostura era una tarea nunca acabada y siempre ardua.