

*Felipe II y los orígenes del teatro barroco**

CARMEN SANZ AYÁN
Universidad Complutense

RESUMEN

A pesar de la imagen que todavía se mantiene vigente sobre el desagrado personal que Felipe II sentía hacia las manifestaciones escénicas, fue durante su reinado cuando se produjo el caldo de cultivo propicio para la eclosión del teatro barroco. Este artículo describe las circunstancias literarias y escénicas que propiciaron este desarrollo, pero se detiene especialmente en las socioeconómicas y políticas. La vinculación del teatro comercial al mantenimiento de los establecimientos asistenciales de las grandes ciudades y las decisiones políticas impulsadas y ratificadas por la Monarquía que catapultaron el desarrollo del teatro profesional en la segunda mitad del siglo XVI.

Palabras clave: Teatro comercial, Corrales de comedias, asistencia social, Felipe II.

ABSTRACT

In spite of the image that is still maintained valid about the personal displeasure that Philip II felt towards the scenic shows, it was during his reign when the Baroque Theatre found the proper «culture medium» for its development. This article describes the literary and scenic events that promoted this development but specially remarking the socioeconomical and political aspects. The link between the commercial theatre and the support to the welfare centres in the main city and the political decisions propelled and ratified by the Monarchy catapulted the growth of the professional theatre during the second half of XVIth Century.

* Este artículo es una contribución al proyecto de investigación de la C.A.M. (06/0040/1997) sobre *Teatro comercial y representaciones festivas en la villa de Madrid y los pueblos de su entorno (1570-1621)*.

Key words: Commercial Theatre, Corrales de comedias, welfare centre, Philip II.

“...porque el medio más eficaz que algunos toman para engañar y disimular sus penas, es entretenerse con farsas y representaciones, así por el gusto que hallan en ellas, como porque realmente se divierten más y la novedad y variedad de las cosas que se representan, suspenden los males y no los deja pensar en ellos; y veo que de poco a acá, se ha introducido y extendido mucho esta manera de entretenimiento y recreación, y aun que se representan algunas veces por hombres y mujercillas perdidas, cosas indignas de la excelencia y honestidad cristiana (...) y pues en las cosas morales, no se ha de mirar tanto lo que se puede y debe hacer cuanto lo que se hace (...) bien claro está lo que de semejantes representaciones debemos juzgar, y lo que deben mandar los gobernadores de la República, los cuales algunas veces, permiten algunos males, por excusar otros mayores y otras, por no saber tan particularmente, todos los daños que dellos se siguen.”¹

Ésta era la severa admonición que el Padre Rivadeneyra lanzaba en su *Tratado de la Tribulación* en 1589, contra el desarrollo del teatro comercial y en especial contra la dejadez, ignorancia o pragmatismo mostrado por los “gobernadores de la república”, ante el crecimiento imparable de esta actividad.

No deja de extrañar todavía, que el destinatario último de aquella reconvención fuera Felipe II, monarca al que — a pesar de las notables aportaciones de algunos especialistas²—, se le ha seguido calificando de rey hermético y melancólico y sobre todo de firme opositor a las artes escéni-

¹ Citado por Cotarelo y Mori, E., *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid, 1904. Utilizada edición facsimil de Granada, 1997. pp. 522-523.

² Dos investigadores merecen destacarse especialmente del lado de la literatura: Ferrer Valls, T.: *La práctica escénica cortesana: De la época del Emperador a la de Felipe III*. Londres, 1991. Y Granja, A. de la: “Notas sobre el teatro en tiempos de Felipe II” en García Lorenzo, L. y Varey, J. (eds.): *Teatros y vida teatral en el siglo de Oro a través de las fuentes documentales*. Londres, 1991, pp. 19-41. Y más recientemente del mismo autor: “Felipe II y el teatro cortesano de la Península Ibérica” en *Teatro cortesano en la España de los Austrias. Cuadernos de Teatro Clásico* n.º 10, Madrid, 1998, pp. 33-53. Del lado de los historiadores abunda en esta tesis Bouza, F.: “Cortes festejantes, fiesta y ocio “ *Manuscripts*, n.º 13, 1995, pp. 185-203.

cas³. Y a pesar de esta supuesta aversión, fue durante su reinado cuando cuajaron las formas de expresión escénica y literaria que dieron lugar a la Comedia barroca y al fenómeno de profesionalización y de negocio empresarial que la hizo posible⁴. Quizá la primera pregunta que surge del lado del historiador es si semejante desarrollo se produjo mientras el monarca mantenía una fría indiferencia personal hacia un fenómeno que le resultaba completamente ajeno o si adoptó una postura moral e institucional de oposición hacia el desarrollo del teatro profesional y todo lo que ello comportaba. Los episodios de prohibiciones de la última fase del reinado, a los que más tarde aludiré, parecen corroborar esta última opinión, pero conviene hacer un balance global de lo acontecido durante todo el reinado y no sólo durante su última década.

En un artículo trascendente para la comprensión de la génesis de la comedia barroca⁵, Joan Oleza planteaba que su origen, desde un punto de vista literario, partía de la confluencia de tres prácticas escénicas en principio divergentes:

Por un lado la *práctica escénica cortesana* de un teatro privado y de fasto ceremonial, cuyos orígenes se perdían en la Edad Media, y que se de-

³ El juicio que por ejemplo vertía Ludwig Pfandal en la primera mitad de siglo afirmando que Felipe II “detestaba el teatro” *vid.* Pfandl, L.: *Felipe II. Bosquejo de una vida y una época*. Madrid, 1942, pp. 559, no difiere mucho en la concepción de los que más recientemente han hecho Elliott o Kamen. Sobre estas opiniones *vid.* Elliott, J. H.: *España y su mundo. 1500-1700*. Madrid, 1990, pp. 193. En esta obra se incluyen varios trabajos publicados con anterioridad. El original en inglés es de 1987. En él afirma que: “La prosecución por parte de Felipe II de una forma de vida esencialmente solitaria, más apropiada para un monje que para un monarca, (...) la gravedad de su comportamiento, la sobriedad de sus vestidos (...), hace que no nos sorprenda que la nobleza castellana estuviera poco tentada de quedarse en una corte tan lúgubre.”

Y también para una opinión más reciente *vid.* Kamen, H.: *Felipe de España*. Madrid, 1997, p. 206.

⁴ *El Viaje entretenido* de Agustín de Rojas es un tesoro de anécdotas y detalles del mundo del teatro profesional publicado en 1603 pero que recoge hechos y personajes reales de la farándula pertenecientes en su práctica totalidad a la segunda mitad del siglo XVI.

⁵ Oleza, J.; “Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca” *Cuadernos de Filología III*, 1-2 Valencia, (1981), pp. 9-44. Reeditado en Oleza, J.: *Teatros y prácticas escénicas*. Vol. I, pp. 9-42. Otra clasificación muy interesante y compatible con la que ofrece Oleza es la de Hermenegildo, A.: *El teatro en el siglo XVI*. Madrid, 1994, que hace referencia al teatro con público “cautivo” y al teatro con público “abierto”. Este último sería el desarrollado en los corrales de Comedias.

sarrolló a lo largo del siglo XVI. De otro, una *práctica escénica populista* originada en los espectáculos juglarescos y sobre todo, en la tradición del teatro religioso del siglo XV y de la primera mitad del siglo XVI, que se iría independizando de la iglesia a medida que ésta —obligada por la presión de un público popular y de unos actores que no pertenecen al ámbito religioso—, presencia cómo el espectáculo “espiritual” se escapa a su control, sale a la calle y va transformándose en espectáculo profano. La maduración de esta práctica se haría definitiva con la llegada de las primeras compañías italianas de *commedia dell’Arte* y con las agrupaciones españolas que, formadas inicialmente en las representaciones de los autos del Corpus, saltaron al teatro de temática profana.

Por último, también influyó en su génesis, una *práctica erudita* originada en los círculos humanistas y cuyos orígenes descansaban en la lectura de algunas comedias y tragedias renacentistas, que cobró fuerza en la segunda mitad del siglo XVI e intentó especialmente entre 1575 y 1590, ganar la batalla por la hegemonía de la escena comercial desde la concepción de un teatro ilustrado y clasicista y que si no lo consiguió, no fue por falta de producción sino de consumo.

Siguiendo la tesis de Oleza, la síntesis que produjo la comedia barroca no se daría de una sola vez. Durante la primera mitad del siglo XVI, la práctica dominante fue la cortesana (dramas, fasto, églogas, piezas de circunstancias políticas). En la segunda mitad se produciría un tirón tanto desde la práctica populista (Alonso de la Vega, Lope de Rueda, Pedro Navarro, Alonso Rodríguez), como desde la humanista (Virues, Rey de Artieda, Cervantes.); y aunque en un primer momento —hacia 1570—, la batalla parece ganada por la práctica escénica erudita y cortesana, que impuso sus gustos en la producción dramática de la escuela valenciana y también en el primer Lope, desde comienzos de los años 80, es perceptible una práctica populista en auge a partir de la gran influencia de las compañías italianas — de Ganassa sobre todo—, y de la evolución de las compañías de representantes autóctonas que desde los años 60 y 70 habían dado pasos decisivos hacia la profesionalización.

Ésta fue la mixtura que pudo dar lugar al nacimiento de ese género nuevo que fue la comedia barroca. El periodo más activo de simbiosis se desarrolló durante el reinado de Felipe II y el monarca, fue espectador privilegiado de aquel fenómeno.

FELIPE II, ESPECTADOR TEATRAL

Las manifestaciones escénicas cortesanas

Es impensable imaginar que en la corte de Carlos V y más tarde en la del propio Felipe II se celebraran acontecimientos dinásticos o políticos gozosos como el nacimiento de un heredero o la victoria en una batalla, sin que hubiera manifestaciones escénicas de cierta entidad tanto dentro como fuera de Palacio. De puertas adentro, con frecuencia se citan los famosos “torneos” que no debemos interpretar como simples justas entre cortesanos y el propio rey⁶ a pie o a caballo que intentan remedar sin más las acciones de armas de los libros de caballerías, sino que, en muchas ocasiones, eran verdaderas “representaciones” con un aparato escenográfico rico y complicado. Así fue el que estaba previsto se celebrase con ocasión del bautizo del propio Felipe II en Valladolid en 1527⁷. Torneos de estas características se siguieron organizando con frecuencia, durante la infancia, adolescencia juventud y madurez de Felipe II. Por ejemplo son conocidos los de 1542 en Valencia cuando el joven príncipe de quince años de edad, acompañó a su padre hasta aquel reino, o el celebrado al año siguiente en Valladolid⁸. También en 1544, con motivo de su primer matrimonio con María de Portugal, la ciudad de Valladolid, Y el Almirante de Castilla Luis Enríquez, ofrecieron un torneo al príncipe Felipe y a su mujer en el que se desplegaba toda una trama argumental que envolvía los juegos de guerra⁹. Por último, señalemos el caso de la representación del

⁶ Es conocido el episodio en el que Felipe II todavía príncipe, mientras realizaba su viaje por los Países Bajos en 1549, asistió a un torneo en Bruselas el 25 de abril en el que: “El comendador mayor de Castilla le dio un encuentro al príncipe en el almete que lo adormeció y cayó del caballo. Fue llevado sin sentido; sangráronle, diéronle a beber suelda y ruibarbo, con lo que quedó sano”, en Alenda y Mira, J.: *Relaciones de Solemnidades y Fiestas públicas de España*. Madrid, 1903, relación 141, p. 47.

⁷ Y al que alude Francesillo de Zúñiga:

“Se habían previsto aventuras a la manera que Amadís lo cuenta”, aunque tras conocer la noticia del saco de Roma, Carlos V suspendió las celebraciones: “... y mandó derribar los tablados y castillos y asimismo los palenques y otros edificios que para las dichas fiestas se habían hecho, en que se habían gastado gran suma de dinero.” En *Crónica burlesca del Emperador Carlos V*. Barcelona, 1981, p. 159.

⁸ Ferrer Valls, T.: *Op. cit.*, pp.53 y 22.

⁹ Una descripción de los contenidos narrativos de estos torneos, la encontramos por ejemplo en el que se llevó a cabo en 1565 en Bayona, en las *Vistas de Isabel de Valois* y su madre, Catalina de Medicis. Parte del relato dice así:

Amadís que se celebró en Burgos en 1570 tras la entrada en la ciudad de Ana de Austria, como preámbulo del torneo que se llevaría a cabo inmediatamente después, y a cuyo efecto se instalaron en la plaza, diez galeras, un galeón y una fragata¹⁰.

Pero además de los torneos, en el seno de la corte se ofrecieron comedias a la italiana de gran aparato. La primera noticia de la representación de una de ellas, fue la que se organizó con motivo de las bodas entre el archiduque Maximiliano, sobrino de Carlos V, y la infanta María su hija y hermana mayor de Felipe II en Valladolid, durante 1548¹¹. Dos relatores de excepción —Calvete de Estrella y Besozzi— ofrecen testimonios similares y complementarios de aquella puesta en escena, en la que se utilizaron decorados en perspectiva tan complejos y sofisticados como los usados en las cortes italianas¹².

“Esta misma noche, acabando de cenar, hubo un torneo en una sala grande que tenía treinta y ocho pasos de largo y veinte de ancho, con corredores a la redonda bajos y altos, con sus barandas. Delante y dentro, a una parte de esta sala, estaba el estrado de los reyes, que se subía a él por ocho gradas; a la otra parte de esta sala, frontero de este estrado, estaba un castillo y dentro una dama encantada. Y a este castillo lo guardaba el Duque de Anamor con otros cuatro o cinco compañeros. Y cuando venía alguno a combatir, salía un enano del castillo a preguntar lo que querían y respondíale que ¡Batalla! y volvíase el enano con este recado. Y salía luego un caballero a combatir y en rompiendo una pica y en combatiendo de la espada, entraba este caballero que había salido y salían dos diablos con hachas, y fuego y pólvora (...)” en Amezcua y Mayo, A.: *Op. cit.*, vol. III, pp. 460-461.

Otra excepcional muestra, esta vez de una extraordinaria calidad visual, es la que se recoge en la obra de Bertini, G.: *La nozze de Alessandro Farnese. Feste alle corti di Lisbona e Bruxelles*. Milán, 1997, donde se incluyen las miniaturas del llamado *Album de Bruselas*, que recoge en ilustraciones, los carros y torneos realizados en Bruselas con motivo de la boda de Alejandro Farnesio con María de Portugal. Tres de ellas han sido recientemente incluidas en el catálogo de la exposición: *Felipe II, Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*. Madrid, 1998, pp. 646-648.

¹⁰ Alenda y Mira, J.: *Op. cit.* Relación 251, p. 78. El texto completo reproducido en Ferrer Valls, T.: *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*. Valencia, 1993, pp. 191-196.

¹¹ Ésta es la primera presencia documentada de actores italianos en tierra ibérica según Frolidi, R.: “I comici italiani in Spagna” en Chiabo, M. y Doglio, F. (eds.): *Origini della Commedia Improvisa o dell’Arte*. Roma 1996, pp. 273-289, p. 276. Y también Presotto, M.: “Teatro spagnolo e comici italiani nel sec. XVI: un indagine aperta” en *Anali di Ca’ Foscari*, XXXIII, 1-2, 1994, pp. 335-336. Las dos referencias citadas en Granja de la, A.: “Felipe II y el Teatro cortesano...”, *op. cit.*, p. 35.

¹² Calvete dirá: “Se representó en Palacio una comedia de Ludovico Ariosto, poeta excellentísimo, con todo aquel aparato de theatro y Scenas que los romanos las solían representar, que fue cosa muy real y sumptuosa”. Citado en Ferrer Valls: *Op. cit.*, p. 59. La cita

Los cortesanos y en especial las damas, organizaron y protagonizaron espectáculos teatrales para su propio divertimento, convirtiendo en representaciones clásicas durante el siglo XVI, la llamada “fiesta del zapato” o la “mascarada de Noche de Reyes”¹³. Espectáculos que admiraban a toda

de Calvete es: *El felicísimo viaje de el mui alto y muy poderoso príncipe don Phelipe, hijo del Emperador don Carlos Quinto Máximo, desde España a sus tierras en la baja Alemania: con la descripción de todos los estados de Brabante y Flandes*. Amberes, 1552, p. 2v.

Por su parte Besozzi afirmaba que: “...fe una reale, et magnifica scena con bellissime intermedis de musiche Italiane, e Spagnole, e recitar gli *suppositi* dell’ Ariosto con una breve e bellísima gionta da duttissimi huomini, et dalto ingegno composta, et con ricchi et vaghi habiti recitata, et vuole che Filippo, e Massimiliano siano i Menechini di Plauto anoi di Maria Infante, la sposa Sereníssima, la qual comedia con grandissimo diletto d’ognuno durò quasi tutta la felice notte”.

Obsérvese que en el relato de Besozzi, el príncipe Felipe y el futuro Maximiliano II, forman parte de la trama argumental como personajes de una comedia de Plauto.

¹³ En Pellicer, C.: *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*. Madrid, 1804. Edición a cargo de J. M.ª Díez Borque, Barcelona, 1975, pp. 63-64, se alude por ejemplo a la celebración habitual en Palacio el día de San Nicolás de Bari, de la llamada “Fiesta del Zapato” en la que se ofrecían máquinas, representaciones y músicas. Esta fiesta se trasladó a partir de 1585 a la corte de Saboya cuando Catalina Micaela casó con el Duque. También en 1560, al llegar Isabel de Valois a la corte, todavía en Toledo, Felipe II ofreció a la joven esposa, inmerso en aquella celebración, una puesta en escena titulada “El Parnaso Regocijado”. Y en cuanto a la participación de las propias damas en las farsas en fechas tempranas, sabemos por ejemplo que en 1564, las damas de la princesa Juana ejecutaban una obra a la que asistió Felipe II que se mostró crítico con la puesta en escena, pareciéndole “desmañada y fria”. En Ferrer Valls, T.: *Op. cit.*, p. 69.

Quizá por ello, a partir de 1565 comenzó a celebrarse la famosa mascarada de “Noche de Reyes”, que debió convertirse en una costumbre y que encabezada por la princesa Juana y la propia Isabel de Valois, consistía en presentar varios cuadros teatrales en los que los intervinientes, en especial las damas, divididas en dos bandos, debían camuflar a la princesa y a la reina, teniendo que adivinar por turno, quienes eran una y otra en cada uno de los cuadros. Un ejemplo de aquella maravilla escenográfica nos lo da el siguiente texto:

“La quinta invención de la Reina fue muy buena. Era un encantamiento en que estaba el paraíso de Niquea en esta manera. Estaba un teatro muy hermoso, que subían a él por siete gradas, todo hecho con columnas de oro, y todo colgado de brocado y muchos candeleros de oro con velas blancas. Aquí estaban las damas de Niquea todas armadas a lo romano. Estaban algunas durmiendo y otras parecían estar encantadas y era un estrado muy alto, y encima de todo estaba una silla con muchas perlas y piedras y encima estaba Niquea, la cosa más hermosa que se puede pensar. Era una dama francesa que se dice Santena. Dicen que era innumerable el valor de las joyas y piedras que tenía sobre sí. Estaban dos ninfas pequeñas hincadas de rodillas delante de Niquea teniendo un espejo. Estaba delante de todo esto un velo preso con una espada, con muy sutil arte en el encaje. Entrando la princesa, se cortó el cendal con la espada, cosa maravillosa. Olgose mucho la princesa, aunque no acertó”.

la corte y al propio Felipe II que incluso estando muy enfermo, faltando sólo algunos meses para su fallecimiento, hizo trasladar su sillón a una de las galerías de Palacio, para asistir desde allí a la gran máscara con que mandó solemnizar la boda de Doña Beatriz de Moura con el Duque de Alcalá¹⁴.

Una prueba más del gusto de Felipe II por el teatro cortesano italiano es que en 1552, Juan Bautista Romano fuera enviado por Fernando Gonzaga a Felipe II para realizar expresamente trabajos de escenografía. Son escasos los vestigios materiales que han llegado hasta nosotros de esta actividad escenográfica en la corte, pero no inexistentes¹⁵; sino, no se explicaría por ejemplo que en 1561, Felipe II obsequiara a Guglielmo Gonzaga — en la celebración de las bodas de Doña Leonor, hija del rey de Romanos Fernando—, con los servicios de León Leoni, su escultor oficial. A este gran artista por orden de Felipe II se le insta a que acuda a Mantua por aquellas bodas: “...a inventare e porre in ordine, qualche bellissimo apparato e invenzione (...)”, es decir a trabajar de escenógrafo para aquellas fiestas, lo que nos debe inducir a pensar que León Leoni debió hacer lo propio en alguna ocasión en la corte hispana¹⁶.

También tenemos constancia del desembarco de uno de estos ingenieros italianos, durante las bodas del Duque de Saboya con la hija menor del rey Catalina Micaela. Enrique Cock cuenta que el ingeniero del Duque, poco antes de embarcar con su ya esposa hacia Génova, organizó un espectáculo de “luz y sonido”. Su relato da idea de la magnificencia de aquel acontecimiento:

“El mismo día de Pascua de Espíritu Santo, a nueve de junio, a las nueve de la noche, hizo junto al Palacio a la marina, el ingeniero del Du-

El texto, sobre el que ha trabajado Teresa Ferrer, se halla completo en la Real Academia de la Historia. Col. Salazar. L. I fol. 24 a 27 y está reproducido también al completo en Amezcua y Mayo, A.: *Isabel de Valois. Reina de España*. Vol. III, pp. 468-472.

¹⁴ Pérez Bustamante, C.: *Felipe III, semblanza de un monarca y perfiles de una prianza*. Madrid, 1950, p. 31.

¹⁵ Entre las pruebas gráficas de esta actividad, contamos con una escena procedente de la Biblioteca Nacional que ha sido datada para la década de los 70 y atribuida a Giovanni Romolo Cincinnato, el cual vino a España en 1567 para trabajar en las decoraciones reales a las órdenes de Gaspar Becerra. Esta escena ha sido recientemente recogida en el catálogo de la exposición: *Felipe II, Un monarca y su época. La Monarquía Hispánica*. Madrid, 1988, p. 440.

¹⁶ Ancona, A.: *Origini del teatro italiano*. Turín, 1891. 2 vols. Vol. II, p. 416.

que, un lindo espectáculo a los príncipes. Había hecho un cerco en cuya entrada estaban cuatro carros, cada uno con tres ruedas con que se volvían, los dos primeros opuestos uno al otro. Tenían unos caños de hierro llenos de aguzericos, que en su tiempo echaban mucho fuego (...). Después había tres castillos en lo más alto. Del uno estaba un pelícano coronado con la boca abierta, que ya parecía echar fuego. En lo más alto del segundo, estaba una mujer rodeada de serpientes, entre las cuales conté cincuenta y tres bocas que echaban fuego. El tercer castillo tenía una pirámide en que estaba pintado un mundo. Al fin del cerco estaba el cuarto castillo y el mayor de todos, aderezado con muchos pilares en derredor. En lo más alto tenía un Cupido con su arco en la mano. Todos estos instrumentos de fuego, comenzaron poco a poco en la noche a quemarse (...).”¹⁷

Un año después, ya en su avanzada madurez —con 59 años—, Felipe II añoraba la magnificencia de los festejos a la italiana y así en la correspondencia mantenida con su hija Catalina Micaéla, afincada en Saboya desde 1585 diría:

“Las fiestas de carnestolendas de ahí debieron de ser muy buenas, y bien diferentes de las de Valencia.”¹⁸

Muy interesante resulta también la narración que nos hace Jean L’Hermite, de las comedias y mascaradas celebradas en la corte, durante los carnavales de 1593. Respecto al protagonismo que el teatro cobraba durante el tiempo de Carnaval en palacio, narra la circunstancia de dos representaciones consecutivas una por parte de las damas, con un público muy exclusivo entre el que se encontraba el rey, y otra para el resto de la corte representada por profesionales. L’Hermite dirá:

“Les jour de caremeaulx, je dis les trois ou quatre derniers, y avoit grand passetemps de danses, comédies et tous autres jeux de pas et pas. Les dames du palays y représentoient un jour, uno très belle comédie au quartier de L’Infante que ne fust veue que de Sa Majesté., son alteza du Prince, et aucuns des gentils hommes, les plus privilegiez; et un aultre

¹⁷ Cock, E.: *Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585 a Zaragoza, Barcelona y Valencia*. Madrid, 1876, p. 143.

¹⁸ La carta está fechada en el 10 de abril de 1586. En la edición de Bouza Álvarez, F.: *Cartas de Felipe II a sus hijas*. Madrid, 1998, p. 138. En ella, Felipe II se “queja” de la diversión preferida de esta ciudad durante el carnaval que: “es por el lugar tirarse naranjazos”.

jour y avoit aussi du mesme, une autre représentation de comédie par les comédiens espagnols; la quelle se representoit en publicq, et fust fort louée de tous."¹⁹

La participación de los miembros de la corte en manifestaciones escénicas no se limitó a la comedia protagonizada por las damas de palacio. El propio L'Hermite organizó una mascarada a la manera de su país, a petición del futuro Felipe III, de quince años de edad por entonces. L'Hermite, que quería dejar alto el pabellón de su nación, ideó una mascarada que imitara una boda típica de los Países Bajos, introduciendo una diversidad de vestimentas, distinguiendo los estados y calidades de las personas que aparecían. Tras la presentación, danzarían durante un rato en presencia del rey y demás miembros de la corte y finalmente un grupo de actores-danzantes vestidos grotescamente como aldeanos, darían "mascarada" al grupo de la boda.

El principal obstáculo que encontró L'Hermite para organizarla, era el gasto que debía hacerse para que resultara digna. Cuando acudió al príncipe para saber su disponibilidad económica, halló que éste se encontraba bastante limitado para poder hacer gastos de este tipo:

*"...me promist de me le payer quelque jour bien libéralement, mais pour cela je ne laissasse d'en passe oultre, et que presentment il máyderoit de tout son pouvoir; car dès lors commenceroit à espargner quelque peu de deniers et me les donneroit tout a l'heure. Il n'avoit alors plus de liberté que de demander a son Gouverneur jusques à 200 rëaulx à la fois, qui luy estoient ordonnez de par son père, pour d'iceulx en faire ses petits playsirs."*²⁰

Como puede apreciarse, la capacidad de gasto del príncipe para organizar por su cuenta una fiesta de estas características era muy limitada. Doscientos reales de una vez, como bien señala el texto, cuando L'Hermite había calculado que supondría alrededor de unos cien ducados, es decir, casi cinco veces más de lo que el príncipe podía proporcionarle. La solución fue acudir a diversos nobles liberales de la corte, para sufragar los gastos inmediatos.

Por fin llegó el día elegido por el rey para la representación; el penúltimo de Carnaval. L'Hermite alquiló varios coches para conducir hasta el

¹⁹ L'Hermite, J.: *Les Passetemps*. Amberes, 1890, vol. I, p. 219.

²⁰ *Ibidem*, p. 221.

palacio, a las personas extrañas a él que intervenían en la mascarada, posiblemente el “grupo de villanos” que no pertenecían al entorno cortesano y que bien pudieran ser profesionales de las tablas, aunque en ningún momento queda especificado. El montaje resultó todo un éxito; el rey lo presencié con gusto, al igual que sus hijos. Además supuso un triunfo para L’Hermite en el entorno cortesano²¹.

El teatro de raíces populistas fuera y dentro de Palacio

Felipe II y su corte también consumieron teatro de raíces populistas, tanto dentro como fuera de Palacio. Comenzando por el ámbito de las fiestas “civiles”²², si nos remontamos a las celebraciones de su propio bautizo en Valladolid, sabemos que bajo los arcos triunfales erigidos para tal ocasión, se montaron retablos en los que se representaron autos. Teniendo en cuenta que los festejos se organizaron en acción de gracias, la mayor parte fueron de asunto religioso²³ y por tanto, los actores que venían celebrando las fiestas del Corpus en la ciudad, bien pudieron representarlos.

Se supone que en fechas tan tempranas (1527), estos representantes debían ser actores ocasionales que pertenecían a los gremios de “oficios mecánicos”; aficionados en definitiva; No obstante cuento con un documento fechado muy pocos años después, en 1530, en el que la profesionalización de los que intervenían en algunas de estas fiestas —en este caso como danzantes—, se reconoce abiertamente, e incluso está legalizada monopolísticamente a través de la otorgación de un oficio, nada menos

²¹ Pues como él mismo cuenta, le felicitaron los gentileshombres de la casa y le abrazaron diciéndole: “¡Oh! Que bien lo haveis hecho todo”. *Ibidem*, p. 230.

²² Utilizo el término con todas las prevenciones posibles pues como sabemos, en los siglos XVI y XVII no hay una sociedad civil y una iglesia que se superpone. La sociedad se organiza y construye a través de la religiosidad. Una lúcida reflexión sobre esta cuestión en Contreras Contreras, J.: “Espacios y escenarios; pecados y delitos. Religiosidad y estrategias de control, ss. XVI-XVII”, en *Torre de los Lujanes* n.º 32, pp. 65-76.

²³ “Había arcos triunfales y en cada uno de ellos muchos retablos (...) El quinto estaba a la puerta que está dentro del patio de la iglesia: Éste era más alto que alguno de los otros, estaba en él un altar, a manera de aparador con muchas gradas (...) Aquí se representó *El bautismo de San Juan Bautista*” En Granja, A. de la: “Felipe II y el teatro cortesano...”, *op. cit.*, p. 35, que cita a Alenda, J.: “Catálogo de autos sacramentales, historiales y alegóricos”, en BRAE, III, 1916, pp. 366-391 y p. 389.

que desde tiempos de los Reyes Católicos. Reproduzco parte del texto, por lo interesante de su contenido:

“Alonso Elyafiqui, Juan Alhal, Francisco Elbezari, Cristobal Elbezari. e Fernando Elha.... Andrés Algoden e Francisco Barrayán e Alonso Zogomby zambreros, vezinos desta ciudad de Granada, con umildad y reverencia a los reales pies e manos de vuestra majestad besamos e les suplicamos (...) como por mercedes que los Reyes Católicos de gloriosa memoria hicieron a Fernando de Morales Elfisteli defunto, el dicho Fernando de Morales fue Maestro mayoral asta que murió; el qual tenía cargo de nos mandar quando abia necesidad que fuesemos a servir en nuestros officios en las procesiones e rescibimiento de cruzadas quando vienen a esta cibdad e otras fiestas e zambras (...) e suplicamos que el dicho officio que el dicho Fernando de Morales Elfisteli tenía, se de e provea a una persona que tenga cuidado de hazer complir lo que el dicho Fernando de Morales hazía e complía, al qual nosottros avemos por bien de lle pagar lo que el dicho Fernando de Morales se pagaba por razón del dicho officio e porque Sebastián de Palacios, vecino de dicha ciudad es persona a bien confinente para el dicho officio e que mejor que otros lo podrá hazer, soplizamos a vuestra majestad le haga merced del dicho officio (...) en testimonio de lo qual otorgamos la presente carta de petición e suplicación, ante el escribano público e testigos yusoescritos (...) e porque no sabemos escribir rogamos a Francisco de Mazahena que firme por nosotros, que fue fecha e otorgada en la dicha cibdad de Granada a diez días del mes de mayo, año del nascimiento de nuestro salvador jesucristo de mill y quinientos y treinta años.”²⁴

Representaciones de autos como las organizadas para el bautizo de Felipe II, y de las que él obviamente no pudo disfrutar, fueron corrientes después a lo largo de su vida. Si nos atenemos a los eventos celebrados dentro de la Península, existía una reglamentación municipal²⁵, que los

²⁴ A.G.S. Cámara de Castilla. Leg. 201, p. 104. Soy consciente que el documento tiene múltiples aristas que en su momento espero poder analizar en profundidad: Los nombres de los moriscos “zabbreros” que pudieran conectar con la actividad quizá del posterior Alonso de Morales, la dedicación “profesional” de los moriscos del reino de Granada a este tipo de actividades en fechas tan tempranas, la necesidad de que estas ocupaciones estuvieran reguladas de algún modo por las autoridades civiles, etc. No obstante, resulta interesante darlo a conocer para resituar el fenómeno de la profesionalización de los representantes y para valorar el ámbito de las “danzas” como escuela y cantera de futuros actores profesionales, no sólo en la segunda mitad del siglo XVI sino también en la primera.

²⁵ En el caso específico de los territorios de la Corona de Aragón, dentro de los regimientos, parece ser que eran los jurados, por tener jurisdicción sobre cada una de las cola-

regulaba y que se ponía en marcha de forma automática cada vez que era necesario, como Sebastián de Horozco describe claramente en 1565 para el caso de Toledo:

*“Luego la justicia mandó dar y se dieron muchos pregones por toda la cibdad, mandando limpiar y adereçar las calles y prevenir todas las cofradías así desta cibdad como de todos los lugares de la tierra, para que aquel día de la entrada viniesen todos y se hallasen en la procesión con sus pendones y cruces y çera; y a los conçejos de los lugares que viniesen y truxesen danças y a todos los gremios de los oficios de esta cibdad, que aquel día sacasen sus danças, como lo suelen hazer en la fiesta del Corpus Christi y entradas de príncipes. Y mandando y previendo otras muchas cosas para aquel día (las representaciones teatrales debían entrar en este apartado). Y a los maestros de las escuelas, sacasen aquel día a todos sus discípulos hechos ángeles con candelas y de otras formas y çuyzas y danzas.”*²⁶

Como los “puis” franceses de los siglos XIII y XIV, los gremios de los “oficios mecánicos” establecidos en las ciudades y villas, constituyeron verdaderas canteras de actores²⁷.

Las reales entradas del rey o de las sucesivas reinas, despedidas de infantas tras las bodas por poderes, o solemnidades estrictamente religiosas como los autos del Corpus, las fiestas patronales, y las traslaciones de reliquias a las que Felipe II fue tan aficionado, resultaron ocasiones propicias para dar entrada a este tipo de espectáculos escénicos profesionales y semi-profesionales.

Muy curiosa y extremadamente “moderna” —si tenemos en cuenta el mensaje audiovisual lanzado de manera repetitiva—, resultó la manera en

ciones o barrios, los encargados de movilizar a los integrantes de los gremios. Así lo manifiesta Enrique Cock en su relación:

“Esta noche y las dos siguientes, se hazían luminarias en las calles que resplandecían, porque los jurados habían mandado se celebrasen tres días de fiesta” en Cock, E.: *Op. cit.*, p. 53.

²⁶ Horozco, Sebastián de: *Algunas relaciones y noticias toledanas*. Madrid, 1905, p. 36. Sobre las solemnidades y fiestas que hubo por la traslación desde Francia y entrada en Toledo del cuerpo de San Eugenio. Los preparativos comenzaron en mayo y la entrada de la reliquia se produjo el Dieciocho de noviembre aunque hubo fiestas desde el día Quince.

²⁷ Cohen, G.: *La vida literaria en la Edad Media*, París, p. 234, dirá para el caso francés que: “es indiscutible la constitución de elencos que pudiéramos calificar si ello no resultara una paradoja de “aficionados profesionales” es decir de “amateurs” expertos en la materia de representar.

la que el teatro participó de los festejos que se hicieron en Toledo durante el mes de noviembre de 1565, con motivo de la traslación desde Francia del cuerpo de San Eugenio y que contó con la presencia de Felipe II:

“En los portales de las audiencias del Ayuntamiento, se hizo un altar y un atajo entapizado, dónde en un retablo se representaba cada día de las fiestas y muchas vezes al día, la historia del señor Sancto eugenio delante de mucha gente que cada vez se allegava para lo ver; cosa de devoçion y de pasatiempo. Estava para esto quitada una mesa de las verjas de dónde pendía el altar y caya sobre la misma plaça.”²⁸

Semejante puesta en escena, debió correr a cargo de una o varias pequeñas compañías de actores semiprofesionales.

El monarca también presenció con cierta frecuencia teatro de aficionados. Sin ir más lejos en 1567, cuando con motivo de una traslación de reliquias desde la Fresneda hasta la villa del Escorial, se hizo una solemne celebración en la que se incluyó una danza y la representación de un auto:

“Salió luego Pero Sánchez, natural de Guadarrama y sobrestante de la obra [del Escorial], con una nueva representación en la cual salieron unos peregrinos danzando todos muy bien aderezados; los cuales en este menester, eran los mejores que se pudieron hallar en el lugar²⁹. Representaron el martirio de los dos hermanos Sant Justo y Sant Pastor, con otras cosas de mucha consideración, las cuales cosas decían por tal estilo, que a todos hacían llorar.”³⁰

O en su viaje a Valencia cuando el 3 de febrero con motivo de la fiesta de San Blas:

“Por la tarde desfilaron en procesión ante el rey y su séquito, las cofradías de los oficios mecánicos. Algunas de ellas representaron cuadros vivos, distinguiéndose sobre todas la de los pescadores; éstos tiraban de una barca fijada sobre ruedas por medio de cuerdas, y representaban los santos pescadores Pedro, Andrés y Juan, echando sus redes a la mar. Mientras el rey y el príncipe estaban ocupados en mirarlos, después de haber recogido

²⁸ Horozco, S. de: *Op. cit.*, p. 49.

²⁹ Téngase en cuenta que los mismos que danzan, hacen después la representación.

³⁰ San Jerónimo, J.: *Memorias de Fray Juan de San Jerónimo, monje que fue primero de Guisando y después del Escorial, sobre varios sucesos del reinado de Felipe II*. C.O.D.O.I.N. Madrid, 1845. En edición facsímil de Madrid, 1984, pp. 52-53.

las velas, le enviaron por medio de un cable al príncipe, a la galería del Real, un canastillo lleno de peces vivos. Otra cofradía, representaba en un arco triunfal lo sucedido en Monzón, al tiempo de prestar juramento de fidelidad al príncipe. Este espectáculo burlesco, pareció ridículo e indigno de ser representado ante la Majestad Real.”³¹

Obsérvese la novedad que supone la última representación descrita; hace referencia a un acontecimiento histórico-político absolutamente reciente, en el que el heredero de la Corona y el rey que presencia el espectáculo son los personajes protagonistas. El propio Cock, califica la sencilla puesta en escena de “burlesca” e “indigna” de ser representada ante las personales reales³². No sabemos si ésta o alguna otra escenificación parecida fue la que recordaba Lope de Vega, cuando en su *Arte Nuevo de hacer Comedias*, afirmaba que a Felipe II no le gustaba ver representados reyes en ellas³³. Pero lo cierto es que los vió, y no sólo en representaciones de tema histórico como evidencia este testimonio.

También hubo demanda de teatro populista en el interior de las residencias reales. Un hecho conocido es que entre julio de 1561 y hasta 1568, para solaz de la tercera esposa del rey Isabel de Valois, representaron en Madrid un importante elenco de actores entre los que se encontraban Lope de Rueda, Gaspar Vázquez, Alonso Rodríguez, Pedro Medina, Alonso de Cisneros, Damián Rodríguez, Francisco Tabo, Jerónimo Rodríguez o Gaspar de Oropesa.

Aunque Isabel de Valois fue una valedora indiscutible de las representaciones teatrales, su fallecimiento no supuso el destierro de los “maestros de hacer comedias” de los salones del Alcazar e incluso como veremos, del propio Escorial. La hermana pequeña del rey, Juana de Austria, prin-

³¹ Cock, E.: *Op. cit.*, pp. 252-253.

³² Hoy sabemos que la comedia burlesca, forma en el siglo XVII un corpus de unas cuarenta obras que se insertan en el marco global de la literatura jocosa, la mayor parte referidas al reinado de Felipe IV. Aunque evidentemente el caso que recoge el texto sólo es un “cuadro” puede ser el origen de una tradición que no se perdió a lo largo de los siglos modernos, en las manifestaciones político-festivas como testimonia el trabajo de Díez Borque, J. M.: “Rey de Mojiganga” en: *En torno al teatro del siglo de Oro. Jornadas VII y VIII*. Almería 1992, pp. 13-24, referido al año 1704.

³³ Los famosos versos en los que se insertaba esta opinión eran:

“Elájase el sujeto y no se mire/ (perdonen los preceptos) si es de reyes,/ aunque por esto entiendo que el prudente / Filipo, Rey de España y Señor Nuestro/ En viendo un rey en ellas se enfadaba.”

cesa de Portugal y su cuñada Ana de Austria, fueron excelentes aficionadas al teatro. Una vez instalada la cuarta esposa del rey en la Corte, en febrero de 1571 en plenos carnavales, asistió en los aposentos de la princesa Juana a una comedia que el propio rey mandó que se hiciese allí. Junto a la reina y la princesa, disfrutaron de la obra las hijas del rey, Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela, de cinco y cuatro años respectivamente que a decir del cronista:

“...Gustaron tanto de la comedia como si fueran de veinte años. También fueron allá los príncipes.”³⁴

Y el propio rey disfrutó también de este tipo de espectáculos realizados por profesionales si nos atenemos a lo que cuenta Carrillo Cerón unos años después sobre la risa de Felipe II:

“Callen todas estas gracias con las de Cisneros, que sólo salir al tablado provocaba risa y hizo reír al mayor monarca del mundo (...). Estando representando en Palacio, al Salomón de nuestros tiempos, hacía un alcalde, y tratando de una fiesta del Corpus como se había de hacer, tomó la vara y comenzó a rascarse con ella el colodrillo. El escribano le dijo: “Mira lo que hacéis, alcalde, ¿con la del rey os rascáis? A lo que respondió abriendo aquel los ojazos que tenía y dijo: Juro a Dios escriban, que si me come, con el propio rey me rasque”. Su majestad se puso los guantes en la boca, que no pudo sufrir la risa, y los circunstantes celebraron mucho el dicho.»³⁵

Incluso cuando la señalada fecha del Corpus y sobre todo su “octava”, coincidía con la estancia del monarca en El Escorial, la villa obsequiaba a los reyes con los autos que se habían preparado de parte y a costa del ayuntamiento. Así fue el 3 de junio de 1575. En la descripción, el relator echa de menos una puesta en escena más “profesional”, pues aunque:

“la letra era muy buena y muy católica y gustosa, como la representaron los oficiales de la obra [del Escorial], por no estar muy diestros, no supieron dar el valor que la obra requería”³⁶.

³⁴ Kamen, H.: *Op. cit.*, p. 205.

³⁵ Carrillo Cerón, G.: *Novelas de varios sucesos*. Granada, 1635, fols. 230-233. Véase Asensio, E.: *Itinerario del Entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*. Madrid, 1971, pp. 59-60, quien cita por extenso el ejemplar posiblemente único de la obra de Carrillo. La referencia en Pérez Priego, M. A.: “La evolución del teatro en el último tercio del siglo XVI”, en Canavaggio, J. (ed.): *la Comedia*, Madrid, 1995, p.230.

³⁶ San Jerónimo, J.: *Ibidem*, p. 132.

Está por estudiar también, la actividad escénica realizada en la corte madrileña por profesionales y semiprofesionales en 1581, tras la llegada de la viuda Emperatriz María hermana Mayor de Felipe II y gran amante del teatro. Así mismo debe investigarse en detalle, las representaciones desarrolladas en la cámara de la hija del rey, Isabel Clara Eugenia, durante los primeros años de la década de los noventa pues como cuenta Jean L'Hermite en 1593, tras una representación que hicieron las propias damas de Palacio:

“...*Un aultre jour y avoit aussi du mesme une autre représentation de comédie par les comediens espagnols, la quelle se representoi en public et fust fort louée de tous.*”³⁷

Quedan aún por recordar, dos variedades más de teatro que Felipe II contempló como espectador y que influyeron poderosamente en el desarrollo del teatro de raíces populistas; por un lado las representaciones realizadas por cómicos profesionales *dell'Arte*; por otro, aquel que, aunque influenciado en principio por los modos y la estética humanista y elaborado y representado por religiosos en su mayor parte, experimentó muy pronto un trasvase hacia los repertorios de los actores profesionales y semiprofesionales, siendo reelaborado y mezclado con temática profana, para conseguir una fórmula de éxito entre el público.

Respecto a la primera variante mencionada, el encuentro de Felipe II con Alberto Naselli, “Ganassa” en Toledo, durante las fiestas del Corpus de 1579 es suficientemente conocido, aunque no demasiado enfatizado el hecho de que Ganassa procedía de París donde había representado tanto para un auditorio general como en la Corte durante 1577³⁸. En 1588, el

³⁷ L'Hermite, J.: *Le passtemps...* Amberes, 1890, tomo I, pp. 220 y 231-232.

³⁸ El éxito de comediantes italianos en Francia se remonta al menos a 1544, cuando un tal G. A. Romano, dirigía en París una agrupación de actores mitad italiana mitad francesa. Comediantes italianos representaron en la corte francesa desde 1548 y hasta 1556. A partir de 1570, dos compañías italianas, llamadas por el rey o los príncipes representaron en París y provincias. Ganassa hizo sus representaciones en la corte francesa en 1571 además de en 1577. Enrique III hizo venir en 1576 a los *Gelosi*, a los que había visto en Venecia, en su viaje de vuelta desde Polonia y les otorga su protección a pesar de la hostilidad del Parlamento de París y de los “*Confrères de la Passion*”. Más noticias sobre la actividad teatral en el país vecino durante el siglo XVI en: Lazard, M.: *Le théâtre en France au XVI^e*

italiano se vio obligado a salir de allí, merced a un decreto de expulsión dictado por el Parlamento de París, que pretendía salvaguardar los derechos exclusivos de escenificación que la “*Confrèrie de la Passion*” había conquistado en 1492, para representar en exclusiva los llamados “*mysteres*”. Aunque desde la corte francesa se defendió el “arte” de los italianos, los dictámenes del Parlamento de París entorpecieron tanto la actividad de Ganassa y sus compañeros, que decidieron abandonar la capital gala y venir a España.

Naselli era un actor que había trabajado para el Duque de Mantua durante la década de los sesenta en teatro palaciego, pero su verdadera especialidad fueron los recursos escénicos de *Commedia dell'Arte*; personajes fijos fácilmente identificables por sus disfraces, música y gesticulación, improvisación, argumentos y desarrollos que el espectador se espera o conoce e incluso —dependiendo del tipo de público—, comentarios y gestos soeces. A pesar de ello no podemos olvidar que lo que vio Felipe II en Toledo, fue la representación de dos autos sacramentales y que por tanto la sabiduría teatral que puso Ganassa en esta ocasión en las tablas fue, sobre todo, la aprendida en los palacios de Mantua y Siena.

En cuanto al teatro escrito por religiosos y representado por los estudiantes que se formaban en sus colegios, merecen un capítulo aparte las actividades escénicas realizadas en el Escorial por los Jerónimos y sus “seminarios”³⁹.

Estas obras calificadas como “buenas y católicas”, lo eran porque, en la mayor parte de los casos, sus autores eran frailes. Algunas de las que presencié allí Felipe II, fueron regalo de algún insigne clérigo. En 1594 por ejemplo, El obispo de Segovia Don Andrés Pacheco le envió una “famosa” comedia que:

siècle. París 1980. Sobre una puesta al día reciente de la presencia de cómicos de Comedia dell'Arte en España ver Sanz Ayán, C. y García García, B.: “El oficio de representar en España y la influencia de la Commedia dell'Arte (1567-1587)”, en *Cuadernos de Historia Moderna* n.º 16, 1995, pp. 475-500.

³⁹ Muchas referencias de estas representaciones en Sierra, J.: “La música de escena y tonos humanos en el Monasterio del Escorial” en *Música en el Monasterio del Escorial*. El Escorial, 1993, pp. 269-319, y en especial pp. 277-288.

*"Representaron los clerizones de aquella iglesia muy altamente. Fuimos todos a vella; fue muy buena y el rey católico se holgó infinito y sus hijos."*⁴⁰

No fue ésta la única vez que Don Andrés Pacheco regaló al monarca una comedia; el 30 de agosto de 1595, en la fiesta de la consagración de la iglesia del monasterio, se representó otra que tenía la misma procedencia⁴¹.

También fue frecuente que los Jerónimos prepararan entretenimientos al rey y a su familia cuando pasaban en El Escorial largas temporadas:

*"...A vueltas de esto les servía la Casa con algunas cosas de representaciones de cosas santas que componían religiosos, y puestas en bocas de los niños del Seminario parecían bien y provocaban a la devoción (...). Este año de 1575, se representaron algunas de harto ingenio, con que recibieron mucha alegría la Reina, Infantas y Príncipes."*⁴²

La mayor parte de las obras que representaron los llamados "seminarios" del Escorial, fueron escritas por Fray Miguel de Madrid, e incluso por el padre Sigüenza. De ello da testimonio el famoso humanista Pedro de Valencia, que tuvo en sus manos dichas piezas dramáticas y se deleitó leyéndolas, aunque da fe que nunca compusieron: "auto ni comedia ni danza que no fuera espiritual"⁴³.

Espiritual sí, pero no aburrida. El que las obras desarrollaran un tema de contenido religioso, no debe hacernos pensar que eran simples sermones⁴⁴ versificados. Muy al contrario eran piezas como la que Agustín de la

⁴⁰ Sepúlveda, P. J. de: *Historia de los varios sucesos y de las cosas notables que han acaecido en España y otras naciones desde el año 1584 hasta el de 1603*. Madrid, 1924, t. IV, pp. 159-160.

⁴¹ Sepúlveda, P. J. de: *Ibidem*, pp. 173-174.

⁴² Sigüenza, J.: *La fundación del Monasterio del Escorial*. Madrid, 1963, I parte, p. 59. Citado en Sierra, J.: *Op. cit.*, pp. 284.

⁴³ Sierra, J.: *Op. cit.*: p. 287.

⁴⁴ También en este caso hay que hacer todas las matizaciones posibles al hablar de los sermones, pues sabemos las técnicas escénicas que los predicadores desplegaban en sus discursos. Para esta cuestión es muy interesante el trabajo de Roca Varea, E.: "Teatro y predicación: La predicación como espectáculo en el bajo Medievo y en el Renacimiento", en *En torno al Teatro del siglo de Oro*. Actas de las jornadas XII y XIII. Almería, 1996, pp. 223-234.

Granja sacó a la luz, en las que se bailaba una “gallarda pavana” o se hacía una glosa sobre el romance de *La bella malmaridada*⁴⁵.

Pero estas obras, elaboradas y representadas en su origen por religiosos y compuesta muchas de ellas en su totalidad o en parte en latín, experimentaron un rápido trasvase hacia los repertorios populares de actores profesionales y semiprofesionales. Existen varios testimonios que lo demuestran al tiempo que algunos lo denuncian. Entre los primeros contamos con uno acaecido en 1570, con motivo de la traslación de una reliquia al Escorial. En este caso fueron los padres teatinos de Navalcarnero los que pidieron a “danzantes, serranas y gitanas con las demás invenciones y disfraces” que representaran una obra de “muchas doctrina y cristiandad”⁴⁶ que seguramente ellos les proporcionaron.

Pero uno de los más gráficos, en cuanto a la simbiosis experimentada entre el teatro religioso y el profano, es el del padre jesuíta Juan Ramírez en carta dirigida a Francisco de Borja el 9 de enero de 1566⁴⁷ en el que relataba cómo:

“Estando en Medina del Campo este verano (1565), se hizo cierta representación en una fiesta del Corpus Christi, compuesta por el padre Bonifacio, de nuestra casa; y en ella vi (...) que se representó una historia que de representalla sale en alguna manera, desacato a tan alto misterio (...) y requiebrábanse el Esposo y la Esposa con muchas palabras del (Cantar) de los Cantares, en romance todo, que yo me mortifiqué en que se representase y aún muchos de los de la Casa que lo vieron.”

Esta misma interpretación profana del teatro sagrado por parte de actores profesionales y semiprofesionales, fue lo que indujo al Parlamento de París en 1548 a tomar la drástica decisión de prohibir la representación de los “misterios sagrados” que venían celebrándose desde fines del siglo XIV por la “Confrería de la Passion” y en los que dichos elementos secularizados, a lo largo de los siglos XV y primera mitad del XVI, alcanzaron un alto grado de presencia en los escenarios⁴⁸. Por ello, a comienzos de los

⁴⁵ Granja de la A.: “Notas sobre el teatro...”, *op. cit.*, pp. 19-41.

⁴⁶ San Jerónimo, J.: *Ibidem*, pp. 61-63.

⁴⁷ Granja de la A.: “Felipe II y el teatro cortesano...”, *op. cit.*, p. 39, citando a Menéndez Peláez, J.: *Los jesuitas y el teatro del siglo de Oro*. Oviedo, 1995, p. 506.

⁴⁸ Martínez Pérez, A. y Palacios Bernal, C.: *Teatro profano francés en el siglo XIII*. Murcia, 1994, p. 14.

años 40, el Parlamento de París y un buen número de católicos influyentes a la cabeza de los cuales se hallaban algunos conocidos protestantes, pidieron y al final consiguieron la supresión de las representaciones dramáticas sagradas, argumentando que la “Confrerie” utilizaba:

“Actores ignorantes, desconocedores de la buena dicción, de las buenas maneras y del gesto teatral apropiado. Que representaban adulterios, fornicaciones, escándalos, disgresiones y chanzas irrespetuosas, que provocaban inquietud y perplejidad en el público asistente.”⁴⁹

Circunstancia muy similar a la que relataba el padre jesuita Juan Ramírez para el auto de 1565 en Medina, pero en los reinos peninsulares, al contrario de lo que ocurrió en la capital gala, la mezcla religioso-secular se desarrolló sin impedimentos graves durante la mayor parte del siglo XVI, e incluso supuso un aliciente añadido para el desarrollo del teatro comercial exhibido en los corrales, dónde las comedias de santos, elaboradas en muchas ocasiones a partir de la temáticas de viejos autos⁵⁰ que se venían representando al menos desde principios de la centuria, fueron un aliciente para atraer a los espectadores.

Por último debe señalarse que, incluso en el contexto de las festividades más sagradas, el teatro de contenido profano y de raíces populistas se hizo un hueco pleno de éxito. Así fue en las “Fiestas y alegrías públicas” que se hicieron con motivo de la llamada “Conversión de Inglaterra” en 1555⁵¹, tras la boda de Felipe II con su segunda esposa, María Tudor.

En Toledo, los festejos por el acontecimiento duraron desde el 9 de febrero hasta el 25 del mismo mes, coincidiendo con los carnavales. El domingo 17 de febrero Sebastián de Horozco cuenta que:

“Este día ovo danças a pie que otros tiempos fueran buenas y de ver y como la cosa cavalgando era tanta, no se hazía caso de lo de a pié (...); este día, entre los otros entremeses estropajosos, salió un sacamuélas con to-

⁴⁹ Redoli Morales, R.: “Decretos y pragmáticas en el teatro francés de los siglos XIV al XVII”, en *Teatro y Poder VI y VII Jornadas de Teatro*. Burgos, 1998, pp. 267-275, en especial p. 270.

⁵⁰ Reyes Peña, de los, M.: “Constantes y cambios en la tradición hagiográfica: Del *Códice de Autos Viejos* a las comedias de Santos del siglo XVII”, en Canavaggio, J. (ed.): *La Comedia*. Madrid, 1995, pp. 257-272.

⁵¹ Horozco, S. de: *Op. cit.*, p. 17.

do su herramental y una mujer a quien sacava la muela y sentávala en una silla y descarnávala con un cuerno y después sacava unas tenazas de herrador y ella dando gritos... [aquí se suprimen algunas palabras poco conformes con la decencia]⁵² que no dava poco plazer y risa a toda la gente. La qual como es natural, más se huelga y se rríe con estas cosas que con las buenas. A este tenor salieron un tripero y una tripera cavalleros en sus bestias. Y llevaban su mal cozinado. Ella llevaba dos ollas delante en un serón y con su garavato sacava de la una tripas... [también se suprimen aquí algunas palabras por lo mismo] con que tampoco lloraba la gente ni aún las damas que los veyan.

El comentario es muy interesante pues como señala el autor de la relación, el público de estos espectáculos “estropajosos”, no es sólo el llano e inculto, sino que entre el auditorio, se encuentran damas.

Desconocemos al autor de los pasos y a los representantes que los materializaron, pero sabemos que Toledo fue, a mediados del siglo XVI, la cantera de actores profesionales más numerosa de la que se nutrió la corte madrileña y de la que Jerónimo Velázquez⁵³, Alonso de Cisneros⁵⁴ o Mateo de Salcedo⁵⁵ son tres buenas muestras. La semilla de la actividad teatral profesional había germinado y como sabemos, durante los años setenta y ochenta creció frondosa, constituyendo la base sin la cual, la comedia barroca no se hubiera consolidado.

LA POSTURA INSTITUCIONAL DE FELIPE II RESPECTO AL DESARROLLO DEL TEATRO COMERCIAL

Además del origen genérico-literario del teatro barroco, interesa abundar en el contexto político, social y económico en el que se desarrolló. Esta segunda parte —tan importante como la anterior aunque mucho menos

⁵² Las porciones de texto entre corchetes son notas introducidas por el propio autor del texto.

⁵³ Sanz Ayán, C. y García García, B.: “Jerónimo Velázquez. Un hombre de teatro en el periodo de gestación de la comedia barroca”, en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie IV, H.^a Moderna, t. V, 1992, pp. 97-134.

⁵⁴ García García, B.: “Alonso de Cisneros. Vida y arte de un comediante entre Lope de Rueda y Gaspar de Porres”, en *Edad de Oro*, XVI, 1997, pp. 171-188.

⁵⁵ Sanz Ayán, C.: “Recuperar la perspectiva: Mateo de Salcedo, un adelantado en la escena barroca (1572-1608)”, en *Edad de Oro*, XIV, 1995, pp. 257-286.

tratada—, explica una parte del éxito de aquella fórmula teatral y su trascendencia posterior.

¿Qué impulsó al público a llenar los teatros, a los empresarios y representantes a dedicarse a aquella “nueva” actividad profesional, a los poetas a escribir cantidades ingentes de comedias y a querer triunfar en las tablas por encima de todo, y a muchas instituciones políticas locales y estatales, a defender —salvo excepciones temporales—, la actividad teatral?

En primer lugar, el fenómeno del teatro comercial —del teatro desarrollado en recintos cerrados en los que se ofrece un espectáculo a cambio del pago de una entrada—, es un fenómeno urbano vinculado, no sólo en los diversos reinos peninsulares sino en toda Europa, al auge de las ciudades durante el siglo XVI y al tipo de población que estas acogen⁵⁶. En ese sentido, el caso de Madrid es paradigmático y llamativo pues el hecho del establecimiento de la corte aceleró un proceso que quizá en otras ciudades se había desencadenado con anterioridad pero que requirió un mayor número de años de maduración, al mantener un ritmo más “natural” en su crecimiento vegetativo ya que en ellas no había incidido una circunstancia tan determinante desde un punto de vista demográfico como la que vivió Madrid a partir de 1561.

Cuando en junio de ese año Felipe II instaló allí su corte, el perfil poblacional de la villa experimentó una mutación sin precedentes. El aumento del número de habitantes fue explosivo —de 9.000 a 83.000 a fines de siglo⁵⁷—, elevándose exponencialmente las demandas de todo tipo de consumos incluidos los de ocio y asistencia social. Estas demandas venían propiciadas de un lado por gentes acomodadas que buscaban el calor del ambiente administrativo y cortesano que rodeaba al monarca. Otro grupo mucho más numeroso de gentes comunes, pretendían encontrar en la nueva sede de la Corte una vida mejor, ocupándose en el abasto de la ciudad o en el servicio doméstico. El “sueño urbano” no siempre salió bien; enfermos sin domicilio fijo, madres solteras sin un trabajo que les permitie-

⁵⁶ Muy útil para entender el fenómeno desde una perspectiva europea es la síntesis que presenta Ferrone, S.: *Attori Mercanti, Corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*. Turín, 1993. En especial el capítulo II, titulado “Le stanze del teatro”, pp. 50-88, donde habla de los recintos teatrales de Venecia, Florencia, Nápoles, Génova, Milán y Mantua y los compara con los de Madrid, París y Londres.

⁵⁷ Las cifras las proporciona Alvar Ezquerro, A.: *El nacimiento de una capital europea. Madrid, entre 1506 y 1606*. Madrid, 1991, p. 31.

ra responsabilizarse de sus cargas familiares, niños abandonados... El único modo de supervivencia para este perfil de población fue frecuentar los establecimientos de caridad disponibles en la villa que muy pronto, ante la creciente presión demográfica, se mostraron insuficientes.

La extraña confluencia surgida entre la diversión pública de los que disponían de tiempo para el ocio y el socorro a los más desfavorecidos, propició el caldo de cultivo adecuado para que se iniciara el desarrollo imparable del teatro comercial.

A la sombra de las nuevas y exigentes demandas de asistencia socio-caritativa, comenzaron a proliferar una serie de instituciones llamadas *cofradías de socorro*⁵⁸, que bajo una advocación religiosa, practicaban la caridad especializándose en un tipo determinado de desfavorecidos. El desarrollo de estos organismos de beneficencia, satisfacía dos tipos de demanda. Surgieron como una respuesta necesaria para atender a ese número creciente de personas sin medios de vida, pero también permitieron canalizar el deseo y la obligación religiosa que tenían los cortesanos en Madrid, de practicar la misericordia.

En este contexto, las aportaciones económicas que lograban las cofradías procedían de limosnas, donaciones o mandas testamentarias. Con estos recursos, comenzaron a levantar hospitales y casas de acogida destinados a huérfanos, pobres y marginados, pero cuando sus fondos fueron insuficientes para hacer frente a las obligaciones contraídas, algunas de ellas solicitaron la autorización del rey para obtener ingresos extraordinarios mediante la concesión del monopolio en la gestión comercial del teatro "público" que se representaba en la ciudad.

Por lo que hasta ahora sabemos, el proceso se inició en Madrid en 1568 vinculado a la cofradía de socorro de la Pasión. Una cofradía de igual nombre en París, había conseguido siglo y medio antes (1402), que Carlos VI emitiera un decreto por el que otorgaba autorización a sus miembros

⁵⁸ Estas fundaciones, aparentemente innovadoras, reproducían sin embargo el esquema tradicional de pobreza-caridad, y suponía una contestación de las amenazas de la nueva coyuntura social de la inmigración de mendigos y vagabundos proyectaba sobre la ciudad. La creación de estas fundaciones, entraba además, dentro de las más puras directivas de Trento en donde como sabemos, las propuestas asistenciales de Vives en las que se desarrollaba la idea de secularización de la beneficencia, habían sido tachadas de luteranas. Sobre estas cuestiones de pobreza y beneficencia Carasa Soto, P.: *Historia de la beneficencia en Castilla y León*. Valladolid, 1991.

para formar una asociación teatral dedicada a la representación de “misterios sagrados” en régimen de monopolio, en un local estable y vigilado —El Hospital de la Trinidad— permitiéndoles cobrar por sus actuaciones y con su producto, obtener recursos para la “confrería”⁵⁹. La coincidencia en la denominación de la cofradía parisina y la de Madrid, el hecho de que ésta última se fundara en 1565, precisamente los años centrales del reinado de Isabel de Valois, y que ella fuera una gran aficionada al teatro, son variables que deben tenerse en cuenta para sopesar posibles conexiones e influencias, aunque las diferencias entre ambas instituciones son importantes, sobre todo si nos atenemos al origen social de los miembros de una y otra⁶⁰.

Tras la vinculación del rendimiento de comedias a la cofradía de la Pasión en 1568, el ejemplo de Madrid cundió en buena parte de las ciudades de entidad que integraban la Monarquía Hispánica. No sólo en las peninsulares, incluida Lisboa, sino por ejemplo en Nápoles, donde en fecha tan temprana como 1583, el Hospital de los Incurables empezó a aplicar este procedimiento de financiación de la asistencia social. La disposición de 3 de diciembre, firmada por Felipe II y que afectaba a la ciudad italiana decía así:

*“Por parte de algunos napolitanos devotos de los incurables desta ciudad, me ha sido suplicado que, teniendo consideración a que la necesidad de aquella casa es tanta, que si muchas vezes no fuese socorrido del de la Anunciada, no tendrían nada para poderlo suplir; fuese servido de mandar que para que los gastos que allí se hacen, se aplique la mitad del provecho que se saca de las comedias que se representan en esta ciudad, con que el dicho ospital ponga persona a posta, que cobre lo que así se le adjudicare, conforme a lo que con otros hospitales se hace en la villa de Madrid, donde reside mi real Corte.”*⁶¹

La intención de aplicar en Nápoles el ejemplo de Madrid es evidente y mientras en la Península, otras ciudades pusieron en práctica el mismo sis-

⁵⁹ Petit de Jouleville, L.: *Les Mystères*. París, 1880, vol. I, pp. 414-417.

⁶⁰ Aun así es una cuestión que merece estudiarse con cuidado. No olvidemos que por ejemplo Jerónimo Velázquez, el autor de comedias de más éxito en Madrid durante los años 80, era cofrade de La Pasión y también de la Soledad, las dos cofradías vinculadas con el desarrollo del teatro comercial en Madrid, según reza en su testamento. A.H.P.N.M. prot. 2445.

⁶¹ Ferrone, S.: *Op. cit.*, p. 71.

tema, vinculando una parte de los rendimientos teatrales a algún establecimiento de beneficencia; Zaragoza en 1569, Zamora y Valladolid en 1574, Toledo en 1580, Valencia en 1582, Barcelona y Burgos en 1587, Lisboa en 1588, Jaén, Medina del Campo y Sevilla en 1593⁶². Del mismo modo el ejemplo cundió en los territorios americanos, dónde el Hospital Real de los Indios de Ciudad de México, se empezó a beneficiar del rendimiento de comedias a fines del siglo XVI⁶³.

También durante esos años, en estrecha relación con el destino que se daba a una parte del beneficio del teatro comercial, surgen los primeros y más importantes corrales de comedias en las principales ciudades. En Madrid, entre 1579 y 1586 se edifican dos establecimientos destinados en exclusividad a la representación de comedias; La Cruz y El Príncipe, dependientes ambos de las dos cofradías que en principio se beneficiaron del rendimiento del teatro comercial, *La Pasión* y *la Soledad*. Antes, en los años sesenta y setenta, habían funcionado varios recintos “de alquiler” —La Puente, Burguillos y Pacheca— que durante algunos años operaron en simultaneidad con los nuevos corrales.

En Valencia, hizo las veces de recinto teatral permanente el Hostal del Garmell desde 1577 y después el corral de la Olivera a partir 1581, en Valladolid el de la puerta de San Esteban, en Toledo el del Mesón de la Fruta y en Granada, el del Carbón, por poner sólo algunos ejemplos. Sevilla es un caso excepcional. Durante el último tercio del siglo XVI se edificaron hasta siete corrales de comedias diferentes, aunque no todos funcionaron al mismo tiempo. Sólo en los años setenta ofrecieron representaciones en aquella ciudad al unísono el de Don Juan, Doña Elvira y Atarazanas⁶⁴.

⁶² El origen de estos datos es muy disperso, todas las fuentes están recogidas en Sanz Ayán, C. y García García, C.: “Rendimiento y gestión del negocio teatral en Madrid. La cofradía de la Soledad en el último cuarto del siglo XVI”, en *Studia Aurea*. Actas del III Congreso de la AISO, Toulouse 1993, vol. II. Teatro, pp. 343-360.

⁶³ Muriel, J.: *Hospitales de la Nueva España*. Tomo II, p. 262.

⁶⁴ La particularidad de Sevilla hasta fines del siglo XVI en el desarrollo “libre” del teatro comercial queda aclarada por Sentaurens, J.: “La edad de Oro en la Comedia en Sevilla. Los malogrados caminos de una modernidad temprana”, en *La Comedia*. Madrid, 1995, pp. 145-153. Sentaurens dirá en p. 146: “Mientras ciudades como Madrid, Valencia o Valladolid, por medio de privilegios concedidos a varias entidades caritativas, se iban por la vía de un monopolio oficial, que restringía los beneficios y las posibilidades de inversión de los dueños o arrendadores de los corrales, Sevilla dejaba el campo libre para las iniciativas de los empresarios privados”.

En definitiva, ésta correspondencia entre teatro comercial y financiación de la asistencia social, fue el vehículo perfecto para superar los prejuicios morales difundidos por muchos predicadores, eclesiásticos y algunos intelectuales coetáneos, que consideraban su existencia y desarrollo, una fuente de pecado y malas costumbres. La solvencia y el mantenimiento de estas instituciones caritativas, comenzó a depender en un alto porcentaje del rendimiento de las comedias. En un estudio que verá la luz próximamente sobre la Cofradía de la Soledad en el periodo 1586-1604 en Madrid, de la que dependía el socorro de los niños expósitos de la villa, se demuestra que los ingresos de esta institución dependían en un tercio aproximadamente de aquel producto⁶⁵.

La actitud institucional de Felipe II ante semejante “explosión teatral” —durante prácticamente toda la segunda mitad de siglo— fue la de no entorpecer y a veces incluso propiciar directa o indirectamente la actividad escénica comercial. Uno de los más claros impulsos fue el espaldarazo regio que recibió el cómico *dell'Arte Ganassa*, tras representar ante el monarca en Toledo. Felipe II quedó tan agradablemente sorprendido con sus habilidades, que el italiano obtuvo de él lo que no había podido conseguir en París; un permiso especial para representar en los corrales de comedias que funcionaban al efecto durante los días laborables además de domingos y festivos.

Este permiso fue un gesto trascendente para el desarrollo del teatro comercial, ya que enseguida, los “autores” de comedias autóctonos aprendieron del italiano y solicitaron el mismo privilegio. Primero lo hicieron en Madrid, dónde durante los años sesenta y setenta la fama y tradición de los autos del Corpus no era tan importante como en Sevilla o Toledo y por tanto el Concejo, ante la tesitura de quedarse sin compañías de prestigio que pudieran representar en día tan señalado ante el rey, aceptaron que estas agrupaciones lo hicieran en días de diario en los corrales de comedias, para compensar económicamente el tiempo que permanecían estantes en la capital y conseguir además parte del dinero que invertían en preparar los autos sacramentales “dignamente”. Era la manera que el regimiento encontró para conjurar el peligro de que estos comediantes, ante una oferta tentadora de los cabildos sevillano o toledano, optaran por marcharse.

⁶⁵ Un avance de este trabajo en Sanz Ayán, C., y García García, B.: *Teatros y comediantes en el Madrid de Felipe II*, Madrid, Ed. Complutense. 2000 (en prensa).

Así como el ejemplo de Ganassa sirvió de estímulo para las compañías autóctonas que representaban en Madrid, el ejemplo de Madrid sirvió de acicate para intentar conseguir semejante régimen de comedias “diarias” en otras ciudades.

Los argumentos en contra de esta “cotidianeidad” del hecho teatral que fue una evidencia en el Madrid de los años ochenta y noventa, venían de boca de los moralistas y en algunos casos de las propias autoridades municipales de algunas ciudades, que criticaban los perjuicios que ocasionaba una situación continuamente festiva; desórdenes de orden público, y baja productividad en todo tipo de actividades laborales.

Otro caballo de batalla de los detractores del teatro comercial fue la presencia de mujeres en los escenarios⁶⁶. Con frecuencia se ha asumido que las mujeres empezaron a representar en España cuando los comediantes autóctonos vieron que las compañías italianas de *Commedia dell'Arte*, lo hacían⁶⁷. Pero está documentado que hubo mujeres que representaban al menos desde 1534⁶⁸ y que a partir de los años 60 lo hicieron con continuidad hasta que en 1586 se dictara la primera prohibición en que se notificó:

*“a todas las personas que tienen compañías de representaciones no traigan en ellas para representar, ningún personaje, mujer ninguna, so pena de cinco años de destierro del reino y de cada 100.000 mrvs.”*⁶⁹

⁶⁶ El “problema” de las mujeres como público en los corrales de comedias se solucionó a lo largo de la década de los 80. La separación entre hombres y mujeres se estableció en Madrid entre 1582 y 1585, en la Olivera de Valencia en 1583, en Zaragoza en 1589, en Granada y Valladolid desde 1590. En Granja A. de la: “Notas sobre el Teatro...”, *op. cit.*, pp. 35-36.

⁶⁷ Otro problema es el de la “profesionalización” de las actrices, que se produce también precisamente, a lo largo de esta segunda mitad del siglo XVI. Sobre esta cuestión ver: Rodríguez Cuadros, E.: “Autoras y farsantas, la mujer tras la cortina”, en Reyes Peña, M. (ed.): *La presencia de la mujer en el teatro barroco español*. Sevilla, 1998, pp. 35-65, en especial pp. 38-39.

⁶⁸ Romera Navarro, M.: “Las disfrazadas de varón en la comedia”. *Hispanic Review*, vol. II, n.º 4, octubre 1934, p. 269. Cita un fragmento de la pragmática sobre los trajes dictada el 9 de marzo de 1534 y en ella se dice:

“Item mandamos que lo que cerca de los trages está prohibido y mandado... se entienda asimismo con los comediantes, hombres y mujeres, y las demás personas que asisten a las comedias para cantar y tañer...”

⁶⁹ A.H.N. Consejos, lib. 1197, fol. 175 r. Martínez Bara, J.: “Algunos aspectos del Madrid de Felipe II (segunda parte). *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, n.º 2, 1967, p. 163.

Esta ruptura con la práctica anterior que admitía el trabajo de mujeres en las tablas, parece deberse a la presión censora ejercida por diversos grupos de opinión procedentes de círculos religiosos, en especial jesuitas y franciscanos, ante el desarrollo de recursos escénicos voluptuosos, tanto en bailes como en piezas cortas y aún en las propias comedias, y utilizados específicamente por mujeres. Uno de ellos fue el vestir a la mujer de hombre. Vestigios literarios de esta práctica los encontramos en la producción temprana de Lope, por ejemplo en los hechos de Garcilaso (1583?)⁷⁰ y junto con los bailes prohibidos, fueron dos de las manifestaciones más denunciadas.

Así Fray Juan de Pineda (1581), franciscano natural de Medina del Campo dirá en su obra *Agricultura Christiana*:

*"Tan de huir son las representaciones de deshonestidades, dónde se oyen malas palabras y se ven deshonestos meneos, y dónde hombres y mujeres revueltos, revuelven sus almas en muchos deseos malos, que con pocas palabras se encienden en peores obras."*⁷¹

No obstante las actrices reaccionaron con gran rapidez a la prohibición. A mediados de marzo del año siguiente (1587), catorce de ellas encabezadas por dos de las más famosas, presentaron un memorial en el que señalaban:

*"que padecen mucha necesidad y las conciencias suyas y de sus maridos están en peligro por estar ausentes, y se ha dado causa que para suplir su falta en las representaciones, los dichos sus maridos traen muchos muchachos de buen gesto, y los visten y tocan como mujeres, con mayor indecencia y mayor escándalo que ellas causaban, lo cual cesaría dándoles licencia para representar con dos condiciones. La una que cada uno represente en su género y figura (...) la segunda que en las compañías y representaciones de comedias no ande ni represente ninguna mujer soltera sino que la tal sea casada y traiga consigo a su marido."*⁷²

⁷⁰ Weber de Kurlat, F.: "La formación de la Comedia Lope-Lope y Lope-prelope", en Rico, F.: *Historia y Crítica de la literatura española*. Vol. 3, Barcelona, 1983, p. 329.

⁷¹ Cotarelo y Mori, E.: *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid, 1904, p. 506.

⁷² A.H.N. Consejos lib. 7048, doc. 89. Reproducido en Davis, Ch. y Varey, J.: *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574-1615*. Estudio y documentos. Londres, 1997, p. 125, doc. 29.

Su propuesta fue apoyada en julio de 1587 por el procurador general de la Villa de Madrid Don Gonzalo de Monzón, en nombre de las cofradías de la Pasión y de la Soledad y por los representantes del Hospital General, ante la drástica reducción que había sufrido la limosna que recibían con el producto de las comedias⁷³.

En el Archivo Valencia de Don Juan, se encuentra la respuesta dada por Felipe II a fines de octubre de 1587, a la consulta hecha al respecto por el Consejo de Castilla:

*“He visto lo que decís en vuestra consulta de 24 de éste para que se excuse en las representaciones el vestir muchachos como a mujeres, tocándoles y aderezándoles los rostros, y aunque será muy bien lo de aderezarles los rostros, mirad si quitarles lo demás sería de estorbo para las representaciones, y si no quitándose, convendría dar lugar a que las mujeres casadas que trajeran sus maridos consigo, representasen en hábito de mujeres como os parece. En San Lorenzo a 31 de octubre de 1587.”*⁷⁴

Finalmente en noviembre, se levantó la orden contra la presencia de las mujeres en los escenarios y se hizo llegar a todas las ciudades de los diversos reinos peninsulares, la licencia para que éstas pudiesen reanudar sus actuaciones, siempre que estuvieran casadas y sus maridos integrados en la misma agrupación. Como hemos visto, la actitud del rey fue comprensiva respecto a la reincorporación de las mujeres a las tareas escénicas y en general puede decirse que los enemigos del teatro comercial exhibido en los corrales, acusaron indirectamente al rey de indolente y de aplicar un excesivo “espíritu práctico”⁷⁵ en todo lo referente a estas cuestiones.

Entre los escandalizados, se encontraba por ejemplo Fray Diego de Tapia, agustino, que denunciaba en 1587 en su obra *De Eucharistia*, apoyándose en testimonios de los Santos Padres, que se admiraba de que en España se dieran sacramentos a las gentes del teatro⁷⁶.

⁷³ A.H. N. *Ibidem*, doc. 44.

⁷⁴ Una versión de esta consulta se encuentra reproducida en: *El Escorial, biografía de una época*. Madrid, 1986, p. 224. Su signatura es AVDJ (Archivo Valencia de Don Juan) Envío 21, fol. 320, pero existe otra en la que está la anotación de puño y letra del rey cuya signatura es AVDJ, Envío 86-I, fol. 120.

⁷⁵ No puede olvidarse que sin la presencia de las mujeres en los escenarios, los ingresos por comedias destinados a los hospitales descendieron drásticamente.

⁷⁶ Cotarelo y Mori, E.: *Op. cit.*, p. 563. Fray Diego de Tapia, en el capítulo VIII de su libro II, dedica a esta cuestión un pasaje titulado “trum hoc sacramentum dari posit hystriionibus”.

Desde el estricto ángulo de visión de los detractores, había razones para seguir protestando después de la vuelta a la escena de las actrices. La cobertura moral del matrimonio en las agrupaciones de representantes, a menudo no fue más que un requisito legal⁷⁷, mientras las relaciones sentimentales entre los miembros de cada una de las compañías se movían en muchos casos por unos cauces menos formales. Del mismo modo, el control de la vestimenta en las mujeres y en especial el fenómeno del travestismo⁷⁸ en los escenarios, se siguió desarrollando con intensidad⁷⁹ a partir de los años 90.

LAS PROHIBICIONES EN EL OCASO DEL REINADO

Es en la última década de vida de Felipe II, cuando la opinión de probos hombres de iglesia se deja sentir en el ánimo del monarca, orientándole espiritualmente para que reprimiera primero y prohibiera después las representaciones⁸⁰. Esta campaña coincidió con una coyuntura de crisis en el largo reinado del “viejo rey”, presidida por problemas financieros, revueltas políticas y epidemias virulentas, que concentran con intensidad hasta entonces no conocida, las quejas que a lo largo del rei-

⁷⁷ Sanz Ayán, C.: “Teoría y práctica de la intolerancia moral en la literatura y el teatro de los siglos XVI y XVII”, en Martínez Ruiz, E. y Pi Corrales, M.: *Instituciones en la España Moderna. Dogmatismo e intolerancia*. Madrid, 1997, pp. 295-314.

⁷⁸ Un trabajo clásico recientemente reeditado trata del fenómeno contrario; los hombres vestidos de mujeres en Canavaggio, J.: “Los disfrazados de mujer en la comedia”, en Martínez Berbel, J. A. y Castilla Pérez, R. (eds.): *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: Ficción teatral y realidad histórica*. Granada, 1998, pp. 458-469.

⁷⁹ La mujer varonil, según Melveena McKendrik, empieza a aparecer regularmente en las comedias a partir de 1590, aunque los ejemplos verdaderamente significativos que estudia parten de 1595. En McKendrik, M.: *Women and society in the spanish drama of the Golden Age: a study of the “mujer varonil”*. Nueva York-Londres, 1974.

⁸⁰ Entre ellos Don Pedro Vaca de Castro, Arzobispo de Granada y Sevilla, que en 1593 pidió al rey que las prohibiera en todos sus dominios e igualmente, con idéntico motivo, se dirigió al Consejo de Castilla, al confesor Fray Diego Yepes, a García de Loaysa, maestro del príncipe, y a su confesor Fray Gaspar de Córdoba. Una síntesis y puesta al día de esta cuestión en García García, B.: “Beneficencia y teatro en el Madrid de Felipe II. La prohibición de las representaciones de 1598”. *Congreso Internacional sobre Felipe II*, Universidad Complutense, Madrid, noviembre de 1998 (en prensa).

nado se le habían ido haciendo al monarca⁸¹ y que proporcionan un fondo sombrío en el que las reconvenciones morales podían hacer más mérito en el rey.

A pesar de las presiones, los lutos llegaron antes que las prohibiciones. Días después de la muerte de Catalina Micaela en Turín el 6 de noviembre de 1597, se había decretado el cierre de los teatros madrileños que se prolongó a lo largo de todo el año siguiente. En estas circunstancias el rey, visiblemente enfermo y abatido, decretó la prohibición general contra la representación de comedias, notificándolo a todos los lugares dependientes de la Corona de Castilla⁸², el 2 de mayo de 1598, a cuatro meses de su fallecimiento. La muerte del rey el 13 de septiembre de ese mismo año, inauguró un nuevo tiempo de luto oficial.

El silencio en los escenarios duró poco tiempo. La presión de los organismos que se mantenían del rendimiento económico de las comedias — hospitales e instituciones asistenciales principalmente—, fue constante para que se levantara aquel dictamen. El 17 de abril de 1599, tras el periodo de Cuaresma en plena Pascua Florida y coincidiendo con las bodas de Felipe III y Margarita de Austria, los representantes volvieron a las tablas. Para entonces, el complejo proceso de gestación del teatro comercial barroco estaba prácticamente consolidado. La siguiente prohibición general, salvo los lutos oficiales, no llegaría hasta los años 40 del siglo XVII, también en plena crisis política y personal de Felipe IV, curiosamente el monarca Austria más amante del teatro.

⁸¹ Una reflexión y puesta al día sobre el particular ambiente político-social de estos diez últimos años de reinado, se ha intentado reflejar en el informe monográfico de la revista *Studia Histórica*. Vol. 17, 1997, titulado *Felipe II, el ocaso del reinado (1589-1598)*, coordinado por Bouza Álvarez, F.

⁸² “Sepades que nos fuimos informados que en nuestros reinos hay muchos hombres y mujeres que andan en compañías y tienen por oficio representar comedias y no tienen otro alguno de que sustentarse, de que se siguen inconvenientes de gran consideración. Y visto por los del nuestro Consejo, fue acordado que debíamos mandar dar esta nuestra carta para vos en la dicha razón. E nos tuvimoslo por bien; por lo qual os mandamos que por ahora, no consintáis, ni deis lugar que en esa ciudad ni su tierra, las dichas compañías representen en los lugares públicos destinados para ello, ni en casas particulares, ni en otra parte alguna; y no fagades ende al, so pena de la nuestra merced”. Recogido en Cotarelo y Mori, E.: *Bibliografía de las controversias...* Op. cit., pp. 620-621.