Los corrales y la comedia del Siglo de Oro

Ricardo Navas Ruiz

Muchos y muy complejos problemas plantea el teatro español del Siglo de Oro. Más de doscientos años llevan la historia y la crítica literarias tratando de elucidarlos. Cabe afirmar que existen respuestas muy razonables, y hasta definitivas, para algunos, especialmente los más externos; pero otros, sobre todo los de índole interpretativa o los que implican cuestiones sociales e ideológicas son todavía motivo de animadas controversias.

El tema que nos ocupa pertenece afortunadamente a los primeros. Se dispone hoy de tres tipos de fuentes informativas en torno al espectáculo que se representó en los corrales. Están primeramente las muchas noticias que dejaron diversos testigos de aquel tiempo: los propios autores de comedias, algunos actores, escritores diversos. A ellas se suman numerosos documentos que registran contratos, operaciones financieras, leyes. Una segunda fuente la constituye un nutrido grupo de historiadores nacionales y extranjeros que, desde el siglo XVIII hasta comienzos del XX, se dedicaron a reconstruir lo que debió ser el teatro del Siglo de Oro, apoyados en la información primaria. Algunos los llaman despectivamente la vieja escuela; pero sus investigaciones son fundamentales. Existe finalmente una tercera fuente que está formada por estudiosos de este siglo, empeñados en corregir errores pasados, rectificar datos y aportar nuevos informes. El manejo de unos y otros nos permite ya trazar una imagen relativamente exacta de los corrales y el espectáculo que se montaba en ellos.

Dejando a un lado los autos sacramentales cuya representación obedeció a normas específicas, relativamente constantes, y cuya historia es peculiar, puede afirmarse que el teatro, esto es, el teatro civil siguió tres etapas bien definidas desde el punto de vista de su desarrollo material en España. La primera abarca el Siglo XVI hasta la década de 1560: no hay locales fijos para la representación; no hay compañías; el espectáculo, improvisado, es elemental y pobre. La excepción la constituyen el palacio que trae algunas compañías italianas y algunos ensayos universitarios. Cierra la etapa Lope de Rueda, tan alabado por sus contemporáneos por su habilidad de actor y su intento de mejorar la técnica escénica. Empresario, actor y autor, es el primero en tener compañía. Le sucede Pedro Navarro de Toledo, muy encomiado por Cervantes por haber mejorado la presentación e introducido la tramoya.

La segunda etapa va de mediados de 1560 hasta 1620. Estos cincuenta años coinciden con el esplendor del teatro español encarnado en el nombre inmortal de Lope de Vega. La llegada sistemática de compañías italianas para actuar en la calle, no en palacio, provoca la profesionalización del espectáculo: es en esta época cuando comienzan a construirse los corrales, se forman compañías fijas, se complica la técnica. No se ponderará bastante la importancia de los cómicos italianos: el teatro español le es deudor no sólo de muchas mejoras materiales, sino de ciertos caracteres, entre los que se incluye el gracioso, como ya apuntó Diego Clemencín en su edición del Quijote en 1833.

BOLETÍN AEPE Nº 38-39. Ricardo NAVAS RUIZ. Los corrales y la comedia del Siglo de Oro
Centro Virtual Cervantes

A partir de 1620 a los corrales les sale un competidor: el teatro cerrado. En Valencia se construye en 1619 La Olivera sobre un corral preexistente. Tiene luz ambiental a través de ventanas y el patio está reservado para la burguesía local. La Corte impulsa la construcción del teatro del Buen Retiro que se inaugura en 1632. Llegan nuevos cómicos italianos como Cosimo Lotti, el mago de la escenificación, en 1626. Pero las audacias escenográficas se reservan a los nuevos teatros y sólo limitadamente llegan a los viejos corrales. Lentamente el teatro del Siglo de Oro como fenómeno nacional entra en decadencia, aunque logre aún sobrevivir a lo largo del siglo dieciocho.

Centrémonos ahora en la segunda época, la que va de 1565 a 1620, la del esplendor de los corrales. Se autorizó la construcción de éstos para fines caritativos. Las cofradías de la Pasión y de la Soledad, creadas respectivamente en 1565 y 1567, los alquilarían con objeto de obtener fondos para sostener sus hospitales. Fueron inicialmente simples patios de casas sin ninguna comodidad. La primera noticia de una representación en uno de ellos, el de la Pacheca, situado en la calle del Príncipe, se refiere al 5 de mayo de 1568, según ha documentado Casiano Pellicer en su *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y el histrionismo en España* (1804).

Poco después, en 1574, el empresario italiano Alberto Nazeri de Ganassa levantó allí mismo un teatro más confortable, conocido en la historia con el nombre de Corral de la Pacheca, por ser Isabel Pacheca la propietaria de la casa. Le siguieron otros en Madrid como el de la Cruz en 1579 y el del Príncipe en 1582, dos nombres ligados al teatro español hasta nuestros días. Las provincias imitaron a Madrid. En Sevilla se levantó el Corral de Don Juan ya en 1575, aunque el más lujoso, el Coliseo, es de 1607: tenía sillas de respaldo y columnas de mármol. Cualquier ciudad con un hospital y medios económicos debía tener su corral: Almagro erigió el suyo, a comienzos del siglo XVII. La afición al teatro era tal que desde 1600 muchos pueblos procuraron ofrecer ocasionalmente algún espectáculo dramático. Las complejidades administrativas hicieron que poco a poco fueran los ayuntamientos y no las cofradías los que se hicieran cargo de los teatros y su arrendamiento. Eso ocurrió en Madrid en 1638.

La aparición de los corrales ha suscitado una serie de reflexiones que me parece importante no pasar por alto. Creen muchos que esta aparición fue la causa directa del florecimiento del teatro del Siglo de Oro. Pero me atrevería aquí a sugerir que quizá fuera al revés: la existencia de una afición popular fue aprovechada y canalizada por ciertas organizaciones caritativas, centralizándola en los corrales. Aunque la comparación parezca vulgar, es el fútbol el que ha originado las quinielas y no al revés.

De otro lado, el teatro cae bajo el control de la iglesia y del estado, deja de ser un espectáculo autónomo y se subordina a unos fines sociales. Este hecho tiene enorme transcendencia. Queda afectado en primer lugar el contenido literario de la comedia: la existencia de dramaturgos disidentes es impensable. Se somete en segundo lugar al espectáculo mismo a una serie de restricciones. Los teatros se cierran durante los períodos de duelo en la Corte o durante la cuaresma. Y lo que es más grave se cuestiona la moralidad. En su *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (1904) , Emilio Cotarelo y Mori ha reseñado las frecuentes discusiones sobre el tema y algunos dictámenes adversos que llevaron a cierres temporales.

Es muy posible que estos controles se hubieran ejercido de cualquier modo, dada la estructura política de aquella España, y que incluso hubieran sido más duros de no haber mediado el interés caritativo. Pero, existiendo de por medio el pretexto de la caridad, en un acto que me parece de evidente hipocresía, la iglesia tenía que permitir un hecho que muchos de sus teólogos condenaban, limitándose a forzar simplemente decretos reguladores, como los de 1608 y 1615 en los que se prohíben las manifestaciones más chocantemente inmorales; pero sin tocar el espectáculo mismo. De este modo, unos por interés, otros por una sana actitud de diversión pública, todos ayudan al triunfo de un fenómeno que en muchas maneras era el pan y circo de los españoles de la época.

¿Cómo era un corral? Pueden ustedes seguir conmigo una descripción típica como la que hace Adolf F. von Schack en su monumental *Historia de la literatura y del arte dramático en España* (1854) : situado en el patio común de varias casas, las ventanas de éstas, protegidas a veces por celosí-

BOLETÍN AEPE Nº 38-39. Ricardo NAVAS RUIZ. Los corrales y la comedia del Siglo de Oro
Centro Virtual Cervantes

as, servían de palcos. Los de arriba se llamaban desvanes; los de abajo, a ras de suelo, aposentos. Junto a los aposentos, protegidas por un saledizo y dispuestas en forma de anfiteatro, había una fila de sillas llamada gradas. En el centro estaba el patio, descubierto. En una parte del mismo se instalaban bancos. Detrás, en la zona más alejada del escenario se hallaba la cazuela, destinada a las mujeres.

Esta descripción ha sido completada en sus detalles por otros historiadores entre los que sería injusto no mencionar a Hugo A. Rennert que tantas cosas ha aclarado sobre el teatro áureo en su libro *La escena española en los tiempos de Lope de Vega* (1909). Así sabemos que el patio llegó a cubrirse en muchos lugares con una especie de lona que protegía del sol, pero no de la lluvia. Además, en la parte anterior del patio, la más próxima al escenario, se acotaba un lugar donde asistían de pie a la función los espectadores masculinos más ruidosos y temidos, los célebres mosqueteros.

El escenario era más ancho que profundo: para algunos se ha dado una medida de cuatro por siete metros. Careció de cortina o telón de boca hasta 1629 de forma que hasta esa fecha los espectadores, al entrar, se encontraban ya con el escenario abierto. El fondo y los laterales estaban cubiertos por telones, en general de un solo color, en los cuales se abrían las puertas requeridas para entrada y salida de actores. A veces se usaron también telones intermedios para crear espacios diferentes en un intento de escenario simultáneo. Andando el tiempo, estos telones se pintaban para simular los lugares exigidos en la comedia.

Esta simplicidad ambiental hubo de ser compensada inicialmente con la imaginación de dramaturgo o actores. Los cambios de lugar se indicaban con alusiones directas en el texto, con el cambio de trajes, con gestos adecuados. Paulatinamente, bajo la influencia italiana, fueron apareciendo recursos técnicos que mejoraron sensiblemente el montaje.

Estos recursos eran de dos tipos: unos afectaban a la maquinaria; otros, a la escenografía. Othón Arroniz en *Teatros y escenarios del Siglo de Oro* (1977) ha reducido los primeros a cuatro: las apariencias o efectos visuales que permitían la aparición de seres o fenómenos naturales extraordinarios; el escotillón o mecanismo que permitía hacer aparecer o desaparecer personajes usando el suelo del escenario; la tramoya y el pescante, tipos de polea con que se podía hacer descender o ascender oportunamente personajes. Nuestros clásicos no parecen, sin embargo, diferenciar tramoya y apariencia.

La escenografía a su vez se fue complicando hasta lo increíble: en el escenario fue posible simular montes, fuentes, jardines. En este contexto no es extraño que se llegara a audacias como el hacer aparecer caballos. Lope de Vega exige uno en *La serrana de la Vera*. Como todos recuerdan, en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, dentro de una barroca escenografía de riscos, montes y cárceles, Rosaura inicia la acción dirigiéndose a su desbocado caballo.

La evolución técnica del espectáculo permite hoy datar algunas comedias conforme a las alusiones internas a la representación; pero esa evolución en su día no fue del agrado de todos. Lope de Vega, testigo excepcional de tantas cosas, arremetía contra la tramoya en *Lo fingido verdadero* (1608) y volvía a quejarse en el "prólogo del teatro a los lectores" en el tomo IX de sus *Comedias* (1618). Para él estos recursos eran más bien trampas que ayudas: los medios técnicos disimulaban la mediocridad de muchas obras y privaban al buen dramaturgo de la posibilidad de probar su ingenio natural.

Para completar lo relativo al escenario he de mencionar dos áreas más. Una es lo que se llamaba "lo alto del teatro", una galería en la parte superior que servía para representar el balcón de una casa, una torre, una muralla. La otra es los vestuarios. Se hallaban estos detrás del escenario y ofrecían dos niveles comunicados por una escalera: en el nivel superior estaba el vestuario de las mujeres. A veces los vestuarios podían estar situados detrás de los telones laterales.

Fue en estos lugares donde, como dijo Jacinto Benavente en *Los intereses creados*, se animó el tinglado de la antigua farsa, la que animó por igual la melancolía del poderoso y la pobreza del plebeyo porque a todos debió de convocar la comedia. ¿Quién iba a los corrales? No hay duda alguna sobre la presencia de la nobleza que ocupaba los aposentos y se escondía tras las celosías. Con ella se mez-

BOLETÍN AEPE Nº 38-39. Ricardo NAVAS RUIZ. Los corrales y la comedia del Siglo de Oro
Centro Virtual Cervantes

claba la alta burguesía, funcionarios de primer orden, comerciantes acomodados. Los reyes no iban; pero sabemos que se hacían representar comedias en palacio donde terminaron por construir su propio teatro. No hay, por el contrario, una opinión unánime en cuanto a quién podía constituir el vulgo, tantas veces aludido por nuestros clásicos y al que Lope de Vega, en su *Arte nuevo de hacer comedias,* llamó descaradamente necio. No debió de faltar una cierta clase media, tan bien descrita por Alarcón en *La verdad sospechosa,* con sus estudiantes tramposos, sus sacerdotes discretos, sus comerciantes e indianos, sus campesinos urbanizados, sus ricos ennoblecidos.

Pero, ¿asistía el pueblo, quiero decir, los pobres, los trabajadores, los soldados? Unos lo niegan; otros lo afirman. Algunos datos parecen confirmar su presencia. En relación con el corral sevillano de la Montería, J. Sánchez Arjona en sus *Anales del teatro en Sevilla* (1898) afirma que la gente más baja, la que trabajaba, asistía al teatro los días de fiesta. Uno no se resiste a pensar que lo mismo pasa hoy, aunque no concuerde en llamar baja a la gente que trabaja con sus manos. Por otro lado, está documentado que mucha gente intentaba, -y lograba, como prueba el hecho de que hubiera que tomar medidas drásticas- entrar gratis. Es cierto que una parte eran revoltosos de profesión y hasta delincuentes pero, ¿no habría también pobres honrados amigos del teatro?

Desde otro punto de vista hay dos argumentos más. En la comedia se ennoblecen casi de modo sistemático ciertos tipos populares: Lope dignifica al labrador, por ejemplo, y en *Fuenteovejuna* hace del gracioso Mengo un héroe. Además se concede un lugar bastante extenso y autónomo al mundo de criados y lacayos. ¿Hay que suponer que estos tipos no tenían la oportunidad de verse reflejados en el teatro como las otras clases? Parece poco probable. El otro argumento ha sido expuesto por José Antonio Maravall en *Teatro y literatura en la sociedad barroca* (1972): el teatro fomentó el espíritu nacional con su exaltación de la historia española y de la estructura monárquico-católica. De este modo tuvo una función de aglutinante de clases y de auténtica educación del pueblo. ¿Se iba, pues, a excluir del espectáculo al pueblo? Hubiera sido absurdo.

¿Cómo era una representación típica? Permítanme mencionar sólo de paso algunas cosas periféricas, pero sin las cuales no hubiera sido posible. Un empresario o autor, -hasta la época de Lope ambos términos eran equivalentes- había tenido que arrendar el corral, firmar un contrato con la compañía de actores, pagar derechos de autor al dramaturgo, emplear un personal subalterno como porteros y alguaciles, todo ello en un minucioso y tedioso proceso burocrático que ha permitido a J. E. Varey y N. D. Shergold reconstruir en sus *Fuentes para la historia del teatro en España* (1971 y ss) interesantísimos detalles.

Al principio, sólo había espectáculo los martes y los jueves. Luego se habilitaron todos los días desde Pascua de Resurrección hasta el comienzo de la Cuaresma. No había teatro en época de peste, lutos reales, prohibiciones ocasionales ni en días de tiempo inclemente. En verano, por el calor, escaseaba el público. Las mejores estaciones eran el otoño y la primavera.

Las puertas de los corrales se abrían a las doce. Había entradas separadas para cada sector. Muchos impacientes forzaron una apertura más temprana de modo que hubo de darse un decreto prohibiéndolo. Las razones de esta impaciencia no eran siempre artísticas: Juan de Zabaleta en su *Día de fiesta por la tarde* (1666) nos dice que se hacía para entrar sin pagar o para ver a las actrices. Por allí andaban ya los vendedores ambulantes ofreciendo frutos secos, agua, barquillos y la popular aloja.

El espectáculo comenzaba a las dos en invierno y a las tres en verano. Debía estar terminado para la puesta del sol. La primera intervención corría a cargo de los músicos que imponían silencio interpretando ruidosamente una copla o seguidilla. Los músicos tenían un papel importante a lo largo de todo el espectáculo. Por eso no era raro que algunos actores fueran músicos y algunas actrices, bailarinas. Recuerde, que en muchas comedias la parte musical era esencial: baste mencionar *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* de Lope de Vega en la que se incorporan a la trama numerosas canciones tradicionales o supuestamente tales.

BOLETÍN AEPE Nº 38-39. Ricardo NAVAS RUIZ. Los corrales y la comedia del Siglo de Oro

Centro Virtual Cervantes

A continuación, serenado el público, un actor recitaba la loa, también llamada introito o faraute, desarrollo del introito introducido en la comedia española por Bartolomé Torres Naharro. Su propósito parece haber sido captarse la benevolencia de los espectadores, alabando la comedia, dando gracias a los oyentes bien dispuestos o exponiendo brevemente el argumento. Su relación con la obra misma no era grande y poco a poco la loa debió cobrar autonomía y complicarse hasta asimilarse al entremés. Esto explica que desapareciese como parte del espectáculo hacia 1617 según testimonio de Cristóbal Suárez de Figueroa en *El Pasajero* (1617); pero que, sin embargo, siguiera escribiéndose por diferentes motivos como la alabanza de una ciudad o de un personaje. Autores famosos de loas fueron, además de los clásicos, Agustín de Rojas, que las incorporó a su *Viaje entretenido* (1603) , fuente preciosa de noticias sobre el teatro, y Luis Quiñones de Benavente que las recogió en su *Jocosería.*

Tras la loa daba comienzo el primer acto de la comedia. Los actos no estaban divididos en escenas: esta división se debe a editores posteriores. Al primer acto seguía un entremés, pieza breve en un acto de carácter satírico. Miguel de Cervantes elevó el género a la condición de obra maestra. El recién mencionado Quiñones de Benavente los cultivó por extenso. Con el entremés los espectadores volvían al mundo de la risa, de la gracia plebeya, con entronque en formas del teatro medieval a través de los pasos. Esta pieza era para muchos asistentes la más esperada del espectáculo. Un buen entremés podía salvar una mala comedia. A veces se representaban dos y tres, uno de ellos tras la loa. No era raro que el entremés acabara con un baile: de hecho Cervantes los incorpora en algunos y a partir del siglo XVII la práctica se hizo común.

Entre el segundo y el tercer acto había bailes. Conocemos los nombres de algunos: zarabanda, chacona, escarramán. Los moralistas que condenaron el teatro consideraban particularmente deshonestos los bailes, aunque olvidaron que no eran infrecuentes en ciertas fiestas religiosas como la del Corpus ni en los autos sacramentales. Además, entre esos actos, se solían cantar jácaras, esto es, romances de germanía que celebraban las fechorías de gentes de mal vivir con sus crímenes, robos y peleas. Por ellos desfilaban todos los marginales sociales desde el pícaro a la prostituta. El público conocía estos romances y los coreaba, especialmente la gente que ocupaba el patio. El alboroto era a veces tal que las autoridades de Sevilla se vieron obligadas a amenazar con cárcel y multa a los revoltosos.

La comedia acababa con más bailes a los cuales no era raro que se asociaran los espectadores más deseosos de diversión, estableciendo una comunión total de público y actores. También podía ofrecerse un sainete y, a partir de 1659, una mojiganga o juguete escénico, de carácter grotesco en el que era imperativo usar disfraz.

El espectáculo de los corrales era, pues, un espectáculo vario, colorista, abigarrado, dentro del cual la comedia propiamente tal no era sino un ingrediente más. Como antes he sugerido, no sería equivocado equipararlo en sus funciones sociales al pan y circo romanos. El público participaba en él y lo vivía en forma activa, no con el respetuoso silencio cultural que rodea hoy estas manifestaciones artísticas.

El grupo más inquieto era el de los mosqueteros, quienes con sus aplausos y su "vitor" o con sus silbos y alboroto determinaban el éxito o fracaso una obra. Posiblemente ellos son el vulgo de Lope de Vega o la "bestia fiera" de la que habla Ruiz de Alarcón en el prólogo a sus *Comedias* (1628).

No eran más sosegadas las mujeres de la cazuela, que solían ir disfrazadas. Se divertían en tirar a los actores cáscaras de naranja, pepinos y otras lindezas. Iban además provistas de silbatos para sobreponerse o quizá ayudar el ruido de los mosqueteros.

A veces estas plebeyas diversiones rayaban en lo grosero e implicaban a gente de más alta alcurnia. Se nos cuenta en los *Avisos* de Jerónimo de Barrionuevo, con referencia al año de 1656, que deseando la reina reproducir totalmente en el teatro palaciego del Buen Retiro el ambiente de los corrales, mandó soltar en la cazuela de las mujeres varios ratones con el consiguiente alboroto de carreras, gritos y silbatos.

BOLETÍN AEPE Nº 38-39. Ricardo NAVAS RUIZ. Los corrales y la comedia del Siglo de Oro
Centro Virtual Cervantes

Aunque hombres y mujeres estaban separados en el patio, la comunicación entre ellos era obvia y no pocas veces se mezclaban contraviniendo la prohibición de hacerlo. Testimonios de la época sugieren que el teatro era buena ocasión de ligue. Por lo demás en más de una ocasión, la fiesta se terminaba viniendo a las manos los bandos opuestos, tomando como pretexto el que unos favorecían a un actor o actriz y otros, a alguien diferente.

No ha dejado de sorprender a los historiadores la variedad del espectáculo de los corrales. ¿A qué era debida? Se ha sugerido que con ello se buscaba romper la ilusión cómica: el mundo ideal de la comedia quedaba roto de pronto por la inserción de elementos realistas o del folklore. José María Díez Borque, en *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega* (1978) ha notado, sin embargo, que esos elementos realistas no dejan de funcionar a nivel de la ilusión cómica, pues son, en buena medida, teatro. Propone, en cambio la teoría del efecto compensador: se hacía pasar al espectador de una forma de arte idealizadora a otra realista dentro siempre de la ilusión cómica.

Abundando en esta idea, me gustaría señalar que la variedad fue uno de los objetivos del arte renacentista: la primera parte del Quijote, por escoger un ejemplo preclaro, se adorna de abundantes narraciones intercaladas. Dentro de esta perspectiva el espectáculo dramático obedecía consciente o inconscientemente a la norma que rige todo el arte español de ese tiempo: vacilación entre lo popular y lo culto, lo ideal y lo chocarrero, el santo y el pecador, Don Quijote y Sancho.

Por muy sugerente que esta interpretación parezca, no es posible evitar una duda: con características bastante semejantes este tipo de espectáculo se dio también en otros países europeos. Quizá convendría aventurar hipótesis menos culturales, más pragmáticas: los corrales incorporaron el espectáculo total, fueron la gran diversión del tiempo, la comedia era un elemento más. Casi, casi, un espectáculo de variedades; pero con la suerte de que los más grandes ingenios de la época se ocuparon de él y lo elevaron a la más alta condición del arte.

No quedaría completo este rápido repaso al teatro de los corrales sin una referencia a los que hicieron posible el espectáculo, a los actores. Sobre ellos nos legó valiosas noticias Agustín de Rojas en su *Viaje entretenido* que han sido aprovechadas, con las necesarias cautelas, por los historiadores modernos.

A ejemplo quizá de las compañías italianas, fue Lope de Rueda el primero en formar compañía en España hacia 1554 y que a él le siguió Pedro Navarro. Eso ocurría antes de la existencia de los corrales. Posiblemente también con anterioridad fueron apareciendo grupos de comediantes, a los que difícilmente se podría aplicar el nombre de compañía: eran más bien aficionados y actuaban preferentemente en los pueblos. Rojas ha dado la siguiente enumeración:

> - El bululú, comediante solo, que camina a pie, entra en un pueblo, junta al cura y el barbero, y subido en un arca, va representando. El cura pasa el sombrero, recoge algún dinero y se lo da junto con algo de comida.
>
> - El ñaque, conjunto de dos hombres, que representan un entremés, parte de un auto, alguna loa, tocan el tamboril y cobran a ochavo: "viven contentos, duermen vestidos, caminan desnudos, comen hambrientos y espúlganse en verano entre los trigos y en el invierno no sienten con el frío los piojos".
>
> - La gangarilla se compone de tres o cuatro hombres: uno sabe tocar; llevan un muchacho que hace la dama; cobran a cuarto; representan autos y entremeses de bobos. "Estos comen asado, duermen en el suelo, beben su trago de vino, caminan a menudo, representan en cualquier cortijo y traen siempre los brazos cruzados."
>
> - El cambaleo incluía una mujer que cantaba y cinco hombres. Se atrevía ya con comedias; pero tampoco actuaba en ciudades, sólo en aldeas y pueblos.

BOLETÍN AEPE Nº 38-39. Ricardo NAVAS RUIZ. Los corrales y la comedia del Siglo de Oro

Centro Virtual Cervantes

- La garnacha llevaba ya una mujer actriz , aunque los papeles femeninos secundarios eran representados por muchachos. Se componía además de cinco o seis hombres. Su repertorio incluía varias comedias, además de autos y entremeses. Su vestuario presentaba cierta sofisticación.

- La boxiganga, con dos mujeres, un muchacho y hasta siete actores podía representar seis comedias, cuatro autos y por supuesto varios entremeses.

- La farándula era ya una verdadera compañía con tres mujeres, abundantes actores y extenso repertorio. A veces era encargada por las ciudades de la representación de autos en las fiestas del Corpus.

En cuanto a las compañías propiamente tales, existieron dos tipos: las **reales**, autorizadas por el rey, que monopolizaron prácticamente el negocio de los corrales, y las de **la legua,** no autorizadas, que sin sede fija se multiplicaron y dedicaron a recorrer la península. De las primeras se sabe que eran ocho en 1603 y doce en 1615. No tenían menos de quince actores. Desde un punto de vista económico las había de representación o contratadas por un empresario, y de parte, en las que todos los componentes participaban en los beneficios.

Toda compañía tenía un número fijo de actores con papeles determinados: un galán, una dama, un barba o persona mayor de respetabilidad, un gracioso, criado o criada y varios figurantes o comparsa como soldados, pueblo, músicos. La estructura interna de la comedia estaba determinada en gran parte por este elenco. Cuando el número de actores era menor que el de personajes, un mismo actor debía asumir varios papeles.

Es muy probable que Mariana, mujer de Lope de Rueda, actuase en las tablas; pero no hay datos seguros de la existencia de actrices hasta 1581. Como en las compañías menores, los papeles femeninos eran desempeñados por muchachos. En compensación, no fue infrecuente después la mujer vestida de hombre en aquellos escenarios: baste recordar, entre otras muchas, la Rosaura de Calderón de la Barca. Carmen Bravo Villasante ha dedicado un libro al tema (1976). Pero este hecho no respondía a necesidades de actuación, sino internas de la obra: como en la vida, la mujer se equiparaba al hombre para adquirir derechos que se le negaban.

Pueden imaginarse que la aparición de la mujer en los escenarios no fue acogida sin oposición. La iglesia no veía su presencia con buenos ojos. Incluso se dio un decreto en 1596 prohibiéndoles actuar, decreto que nunca se cumplió. Antes se había limitado la posibilidad a las mujeres casadas: las solteras eran excluidas de la profesión.

La vida de los actores no era fácil. Es otra vez Agustín de Rojas quien, con palabras nada ambiguas, ha descrito la ajetreada jornada de un comediante:

No hay negro en España
ni esclavo en Argel se vende,
que no tenga mejor vida
que un farsante, si se advierte.
Pero estos representantes,
antes que Dios amanece,
escribiendo y estudiando
desde las cinco a las nueve,
y de las nueve a las doce
se están ensayando siempre.
Comen, vanse a la comedia,
y salen de allí a las siete;
y cuando han de descansar,
los llaman el presidente,

BOLETÍN AEPE Nº 38-39. Ricardo NAVAS RUIZ. Los corrales y la comedia del Siglo de Oro
Centro Virtual Cervantes

los oidores, los alcaldes,
los fiscales, los regentes,
y a todos van a servir
a cualquier hora que quieren.

En efecto, las compañías daban representaciones privadas para las autoridades y el rey. A tantos trabajos se sumaban los viajes hasta ciudades tan lejanas como Lisboa, entonces parte de España, para representar una comedia o un auto sacramental. Con su ironía habitual, ese gran admirador del espectáculo y autor él mismo que fue Cervantes ha descrito en la primera parte del *Quijote* una de esas compañías en camino con sus carromatos y extraños aparejos: iba a representar en algún lugar *Las Cortes de la Muerte.*

Los sueldos de los actores variaban naturalmente con la calidad e importancia; pero en general eran bajos. Los actores mejor pagados tenían guardarropía propia, a veces extremadamente lujosa. Los más pobres debían alquilar sus trajes. Claro que, en cuestión de trajes, no había mucha exigencia pues predominaba el vestido de época sin considerar si el personaje era romano o chino. La única excepción se hizo con los moros que así quedaban distanciados, aunque pusieran colorido.

Los actores provenían de clases humildes. Se conoce una curiosa excepción que en sí misma constituye una novela sentimental. Un hidalgo, Alonso de Olmedo, se enamoró de una actriz y se hizo cómico. Ella resultó ser casada; pero el marido desapareció en un naufragio, dejando el campo libre al enamorado hidalgo. Al cabo del tiempo reapareció el desaparecido y Olmedo, algo cansado de su mujer, se la devolvió con otros bienes al legítimo esposo.

La estima social en que los actores y actrices eran tenidos era muy baja. Iban asociados a costumbres licenciosas, libertad y promiscuidad sexual, juego, amoríos y pendencias. Sin embargo, la iglesia española no llegó a negarles los sacramentos como en otros países se hizo, aunque en teoría se afirmase la doctrina.Y pienso que mal lo habría de hacer cuando de ellos recibía el dinero que sustentaba obras caritativas y cuando al menos tres de nuestros eximios dramaturgos fueron o terminaron por ser sacerdotes: Lope, Tirso y Calderón. No hubiera sido coherente dejar escribir a un sacerdote y condenar al que ponía en escena lo escrito.

A pesar de su clase y de la estimativa social, algunos actores se hicieron famosos por diferentes razones. Alonso Riquelme se convirtió en el actor favorito de Lope de Vega. El aventurero y extravagante Agustín de Rojas nos legó su *Viaje entretenido* tantas veces mencionado a lo largo de este trabajo. Entre las mujeres, María de Riquelme, notable por su belleza y virtud, es el vivo contraste de la Calderona, o María Calderón, favorita de Felipe IV, conocida por su vida libertina a la que renunció para entrar en un convento.

BOLETÍN AEPE Nº 38-39. Ricardo NAVAS RUIZ. Los corrales y la comedia del Siglo de Oro
Centro Virtual Cervantes