

“DIVIDIDO EN DOS PARTES EL ASUNTO” DISCREPANCIA EN TORNO A LAS COMEDIAS EN EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL

***"Divided into two parts the affair"
Discrepancy around comedies in the Spanish Golden Age***

María Isabel Becerra de Cardozo

Historia Moderna

Facultad de Filosofía y Letras - Mendoza, Argentina

maridecardozo1@hotmail.com

Resumen

En la España del siglo XVII, las representaciones en los Corrales de Comedias significaron mucho más que una diversión en consecuencia provocaron una amplia controversia en torno a esta costumbre tan española, verdadera “fiebre nacional”.

A partir de los estudios realizados por José Antonio Maravall, Agustina Sarracino e Ignacio Arellano sobre la polémica en torno a las representaciones de comedias y posterior reglamentación, nos proponemos realizar un aporte desde una perspectiva de Historia cultural de la sociedad, corriente que se entronca con los 4º Anales. Planteamos la posibilidad de identificar posibles argumentos sobre la licitud o beneficios de las representaciones, a partir del análisis de las fuentes editadas en la Colección de Fuentes para la Historia del Teatro en España, y del famoso Arte Nuevo de Hacer Comedias de Lope de Vega, para para reflexionar sobre si los podemos considerar como representaciones sociales (Chartier, 1992).

Los trabajos de investigación que estudian el tema suelen partir, entre otras cosas, de las relaciones entre poder y cultura desde un enfoque político, por lo que proponemos, sin desconocer esta importante perspectiva virar un poco la atención de lo político, para intentar identificar las relaciones sociales y el sistema cultural¹ que las contiene.

¹ En cuanto a la caracterización del sistema cultural y social seguimos a PITHOD A. Epistemología de las ciencias humanas y sociales “Considerados formalmente los sistemas culturales son conjuntos de ideas, creencias, valores, símbolos expresivos, etc. mas o menos integrados. En concreto se hallan en la psique de los sujetos portadores de esa

Palabras clave: Teatro español- Siglo de Oro Español- Lope de Vega- Historia Social de la Cultura

Abstract

In 17th-century Spain, the representations in the corrals of comedies meant much more than a diversion and therefore provoked a wide controversy around this so Spanish custom, which was transformed into a true "national fever".

From the studies carried out by José Antonio Maravall, Agustina Sarracino and Ignacio Arellano on the controversy surrounding the representations of comedies and subsequent regulations, we propose to make a contribution from a Social history perspective of The current culture that is connects with the 4th Annals. We propose the possibility of identifying possible arguments about the lawfulness or benefits of the representations, from the analysis of the sources published in the collection of sources for the history of the theatre in Spain, and of the famous new art of making comedies of Lope de Vega.

The research works that study the subject usually go from, among other things, the relations between power and culture from a political perspective, so we propose to turn a little attention of the political without disregarding it to try to identify the relations Social and cultural system that contains them.

Keywords: Spanish Theatre-Spanish Golden Age-Lope de Vega-Social history of culture

Para los artistas invariablemente ha sido importante obtener éxito con su obra, pero para los dramaturgos del teatro del Siglo de Oro Español el problema era más complejo. No solo se proponían lograr fama frente a un público muy exigente de novedades, y muy expresivos si la obra no era de su gusto, sino que debían ser aceptados por muchas personas que, alrededor del mundo del teatro, participaban en él. El rey y sus funcionarios, los representantes de las cofradías, teólogos, pensadores, religiosos, compañías de actores y dramaturgos, de alguna manera intervenían a favor o en contra de la realización de las comedias. Por lo tanto el hecho teatral dio lugar a un mundo social complejo, activo y en formación que podría definirse como un ámbito (espacio) de sociabilidad. En este pequeño

cultura. El hombre no es solo causa eficiente de la cultura, sino término y materia de la actividad cultural. En el sujeto es decir en su vida concreta es dinámico, operativo pues se trata entre otras cosas de principios perfectivos de las potencias activas del todo humano". P, 76

mundo se entrecruzaban intereses de todo tipo y opiniones con respecto a las comedias.

Nos proponemos identificar en los documentos “oficiales” que se fueron otorgando en el siglo XVII tanto los inconvenientes como la justificación sobre la licitud y beneficios de las representaciones. Entre dichos documentos destacamos las ordenanzas sobre el teatro promulgadas en 1608, 1615 y 1641, el primero resume las ordenanzas sobre el teatro emitidas por el licenciado Juan de Tejada, entonces protector de los hospitales de Madrid y por lo tanto de las comedias. Otro documento muy ilustrativo es la *“Consulta del Consejo Real de Castilla a S. M: dando dictamen para que se continuase la representacion de las comedias en el año 1648 que se auian mandado a suspender”* Tendremos en cuenta por otra parte, lo que podría ser una auto referencia desde la mirada de Lope de Vega, quien estableció el modelo clásico de las comedias en su *Arte Nuevo de Hacer Comedias*, a la vez que expuso los beneficios que este arte comportaba.

En cuanto a la metodología utilizada aplicamos la idea de representación social según propone Roger Chartier quien expresa que para llevar a cabo este tipo de análisis cultural de la vida social es posible recurrir a un concepto metodológico, central en su pensamiento: el de representación. Todo se manifiesta en este mundo de las “(...) representaciones colectivas que incorporan en los individuos las divisiones del mundo social y que organizan los esquemas de percepción y de apreciación a través de los cuales las personas clasifican, juzgan y actúan” Chartier R. (1996, p. 29)

Por su parte Sergei Moscovisci (1985) lo considera “una nueva unidad de enfoque” (p. 469). El término se encuentra actualmente en muchas Ciencias sociales, para Denise Jodelet (1985): “Constituye la designación de fenómenos múltiples que se observan y estudian a variados niveles de complejidad, individuales y colectivos, psicológicos y sociales. Y además, una nueva unidad de enfoque, fecunda para la psicología social, prometedora para las otras ciencias sociales”. (p. 470)

Al preferir esta metodología lo hacemos considerando que el objeto de estudio sobre el que nos enfocamos, que en este caso es el mundo social o ámbito de sociabilidad que se formó en torno al teatro, se puede caracterizar como una entidad cultural y social. Consideramos pertinente la propuesta por este historiador francés que ha definido su modo o práctica histórica como Historia Cultural de la sociedad, enfocado en las relaciones sociales que se dan en el ámbito de la vida cotidiana y que define de la siguiente manera: quien plantea una:

“(…) historia de las representaciones colectivas del mundo social, es decir, de las diferentes formas a través de las cuales las comunidades, partiendo de sus diferencias sociales y culturales, perciben y comprenden su sociedad y su propia historia” (Roger Chartier, 1992, p. 1)

El teatro callejos

Para este trabajo nos concentramos en el periodo conocido como ciclo de Lope cuando en Madrid predominaba el teatro callejero en los famosos corrales de la Cruz y del Príncipe, que pertenecían a las cofradías de los hospitales. Si bien el teatro había nacido en forma espontánea y ambulante con las primeras compañías como la de Lope de Rueda, pronto se vio la necesidad de establecerlo para optimizar el beneficio económico que de ellos se podía obtener tanto por las entradas, como por el arrendamiento de los aposentos y balcones. Al principio se encargaba de fiscalizar esta actividad los representantes de las cofradías de los hospitales pero con el correr del tiempo y frente al numeroso público que reunían, fue necesaria la intervención de las autoridades para organizar la entrada y salida, los cobros y para mantener el orden que tan fácilmente se perdía en ese pequeño mundo en cuanto al espacio físico, pero nada insignificante si tenemos en cuenta a las personas que en él se relacionaban. Es notable como entre el público de los corrales se daba la convivencia de todos los sectores de la sociedad desde el rey, quien concurría de incognito hasta los más humildes que se las arreglaban para entrar sin pagar.

Más allá de este espacio físico, nos interesa tener en cuenta otro grupo que participó en la vida teatral aunque de modo indirecto. Son quienes crearon un clima favorable o desfavorable hacia las comedias, a través de sus escritos, ensayos y tratados que influyeron en la política, religión y moral. Estas críticas y juicios fueron de tal influencia que lograron no pocas veces la prohibición de las representaciones.

Pensemos que nos encontramos en la segunda mitad del siglo XVII periodo en el que España vive el clima de la segunda reforma, como la llama el profesor y teólogo Melquiades Andrés Martín, espíritu que traspasó la vida de los españoles después de Trento². Melquiades Andrés Martín (1976) al respecto señala que fue:

(…) la expresión más clara de la adhesión de los españoles a la Iglesia, desde la Corona presidida por los Austrias, hasta la pintura, escultura, arquitectura y

² Una muestra de este espíritu es que pocos años después de finalizado el Concilio el rey Felipe II decreto que sus disposiciones tenían en España fuerza de ley.

literatura, muy ligadas por su base a la conciencia religiosa (...) Los místicos ponen su fe y vida interior, los pintores sus colores, los teólogos sus convicciones, los literatos sus conceptos y palabras (p. 15)

El teatro y sus poetas no podían mantenerse ajenos a estas circunstancias, menos aún las autoridades que plasmaron en los reglamentos sobre el teatro el espíritu de la época. Más allá del divertimento, la influencia del teatro en el Madrid de la época no solo era por lo que mostraba y ejemplificaba en las comedias, sino porque se había transformado en una de las costumbres que más gente movilizaba y reunía. Si el hombre por naturaleza aprehende constantemente por la interrelación con sus semejantes, este ámbito de sociabilidad creado por el mismo teatro, fue un medio privilegiado de intercambio. Por lo tanto cobró importancia como espacio de transmisión cultural de gran potencial en la búsqueda de un perfeccionamiento moral individual y social³.

Aunque no desconocemos ni negamos, los intereses de la monarquía para intervenir y controlar estas expresiones artísticas, tema que ha sido estudiado por Maravall (1996) en un clásico estudio sobre el Barroco español, en el que caracteriza como “cultura dirigida”, a la propia del periodo considerado nos interesa virar la atención a otros aspectos.

Planteamos la posibilidad de encontrar en las ordenanzas y documentos para la reglamentación del teatro, ecos de una representación social sobre lo que las autoridades y Lope pensaban sobre la función del teatro desde el punto de vista social, formativo y lúdico.

³ Una cosa muy difícil es definir qué se entiende por cultura nosotros nos quedamos con dos sentidos. El término cultura es utilizado en dos sentidos principales: el más antiguo derivado de los ideales clásicos de la formación humana, y el más moderno derivado de la etnología y la antropología cultural.

En el primer sentido, influido por la tradición clásica de la paideia griega o la humanitas latina, el término se utiliza para referirse al grado de conocimiento de la conducta que posee una persona, adquiridos mediante un proceso educativo que busca la plena realización de las capacidades humanas.

En el segundo sentido, se entiende por cultura el conjunto de conocimientos, prácticas, creencias, tradiciones, producciones artísticas, técnicas, y formas de vida propias de un determinado grupo humano, que derivan de su vida social, independientemente de que se circunscriba o no a un territorio definido en términos de estado- nación o a una u otra época del desarrollo de la humanidad.

Los corrales de comedias, de la práctica al reglamento. Ordenar el desorden

Apuros, corridas, peleas, galanteos y diferentes expresiones de gusto o disgusto fueron usos comunes en los primeros tiempos de la comedia callejera. Cuando Juan de Zavaleta (1660) nos describe los apuros que pasan hombres y mujeres para no llegar tarde a la entrada de los corrales y lograr una buena ubicación, o Ramiro de Navarra (1649) nos habla sobre los peligros de la cazuela, donde un grupo de peleadoras y coquetas mujeres parecen estar buscando a los desprevenidos para aprovecharse de su bolsillo, o el mismo Lope de Vega (1609) describe lo difícil que puede ser obtener la aprobación de los hombres o mosqueteros, que de pie frente al escenario dictaminan en voz alta sobre el valor de la comedia, no están haciendo otra cosa que poner en evidencia la percepción que los coetáneos tenían del hecho teatral. Apreciación que denota desde esta mirada costumbrista mucho para ordenar y como consecuencia el peligro de su prohibición. De ahí la necesidad de los reglamentos y también en forma drástica los pedidos para su prohibición.

Los detractores que proponían el cierre definitivo de los corrales por sus malas consecuencias apelaron a argumentos que son variados y que han quedado registrados tanto en las ordenanzas citadas como en la Consulta de 1648. Dado que muchos se repiten, los hemos agrupado en cuatro tipos: falta de moralidad en las costumbre y trato en el teatro; la ociosidad que provocaba entre la gente que concurría a los corrales; ofensa a la imagen del gobierno civil y religioso cuando eran representados, y las prohibiciones que tenían que ver con épocas especiales en el año, por ejemplo en Cuaresma.

En el primer grupo de moralidad podemos especificar:

- La inconveniencia sobre que las mujeres actuasen en las comedias.
- La necesidad de separar tanto en la actuación como en los diferentes espacios del teatro (vestuarios, público, entradas y salidas etc.) varones y mujeres, por ciertas costumbres que son calificadas como falta de decoro.
- Por último si en la trama o tema de la comedia había peligro de representar pecados u ofensas a Dios.

Un segundo grupo (ociosidad) es consecuencia del entusiasmo que despertó el teatro callejero que fue calificado como “fiebre nacional”. Pndalf (1942) verdadero clásico entre los autores que trabajaron sobre el Siglo de Oro, opina que junto a las corridas de toros fue la entretención más propia de los españoles. Tan profunda era la atracción que provocaba que mujeres y hombres se

desentendieran de sus obligaciones diarias o trabajos, para no perderse el lugar en la comedia que duraba desde las 15Hs. hasta el atardecer, prácticamente toda la tarde⁴.

En tercer lugar, aunque no en importancia, los reclamos que se escuchan por el peligro que significaba que en algunas comedias se representara la figura real o de sus funcionarios, como también a obispos y clérigos. Estos modelos no salían muy bien parados si eran en la trama los responsables de los delitos o abusos, y aunque la figura real se preservaba, se cuestionaba su simple representación por dañar su dignidad, recordemos que un ingrediente de las comedias era lo cómico y el ridículo⁵, según modela Lope de Vega para dar lugar a este género mixto que es la tragicomedia:

...lo trágico y lo cómico mezclado
Y Terencio con Séneca, aunque sea
Como otro minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula,
queaquesta variedad deleita mucho:
buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza.

A esta característica que mezcla diversión y seriedad se refiere Leonardo Castellani en una novela sobre un personaje inventado Pío Ducadelia, curiosamente escrita en 1963, quien fuera el primer papa argentino que expresa: “Yo lo que quiero es enseñar, no divertir ni conmover; pero resulta que a la gente de aquí no se le puede enseñar si no es divirtiéndola o conmoviéndola primero o al mismo tiempo” (Castellani, 2001, p. 204)

Un cuarto grupo son las prohibiciones en épocas litúrgicas como la cuaresma, por considerarse este divertimento poco apropiado, o por la muerte de los reyes y su familia, ya que el luto obligaba a suspenderlas.

Pero las comedias también tuvieron sus defensores gracias a quienes salió victoriosa, aunque con el tiempo cambiase de forma y de callejera se

⁴ No olvidemos que nunca se representaba la obra de tres actos y nada más, la tarde tenía otros complementos como la loa, música, entremeses, jácaras, bailes etc. que completaban la fiesta

⁵ Recordemos que Felipe III y Felipe IV asistían de incognito. Felipe II fue tal vez el más reticente, pero no estaba absolutamente en contra como muchas veces se dijo (Sanz Ayan C. Felipe II y los orígenes del teatro barroco. En: Cuadernos de Historia Moderna 199, n° 23, p. 47-72) Hasta hay en algunas obras referencias a que presencio alguna en su palacio.

transformara en cortesana o religiosa. Los argumentos para su restitución aparecen en diferentes ordenanzas y responden a las siguientes razones que presentaremos en tres grupos:

1- Los beneficios económicos que se obtenían para el sostenimiento de los hospitales eran insustituibles, tal vez por esto cuando su administración paso de las manos de las cofradías al ayuntamiento de Madrid, se fue perdiendo la popularidad de lo callejero. Por estarazón de tipo económica no solo se pedía la restitución de las comedias sino su incremento para que también los días de semana hubiese función.

2- Otro argumento fue que era un verdadero arte cuyo origen estaba en reyes patriarcas y cónsules romanos y por lo tanto gozaba de alta dignidad.

3- Por último vamos a detenernos, pues nos parece de suma importancia, en los argumentos a favor de la comedia por su capacidad como formadora y por los buenos ejemplos que muestra, lo que Tirso de Molina sintetizo tan bien en su “Deleitar aprovechando” que escribió justamente a la muerte de Lope. Cuando el Fénix de los ingenios señala:

Los casos de honra son los mejores,
Porque mueven con fuerza a toda gente;
Con ellos las acciones virtuosas,
Que la virtud es donde quiera amada,
Pues vemos, si acaso un recitante
Hace un traidor, es tan odiado a todos
Que lo que va a comprar no se lo venden.
Y huye el vulgo del cuando lo encuentran;
Y si es leal, le prestan y convidan,
Y hasta los principales le honran y aman,
Le buscan, le regalan y le aclaman.

Esta capacidad ejemplar y didáctica es el argumento más fuerte y enlaza al teatro con una larga tradición. El mismo Lope nos indica el camino al referirse a la poética de Aristóteles: “Aristóteles pinta en su poética / puesto que oscuramente su principio”

Está apuntando a la capacidad de imitación o mimesis, propia de la literatura. ¿Pero qué imitaban? La realidad, en lo que los dramaturgos españoles eran maestros pues sus temas son los de su tiempo. como enseña Lope:

“ya tiene la comedia verdadera/
su fin propuesto, como todo género/

de poemas o poesis, y este ha sido/
imitar las acciones de los hombres/
y pintar de aquel siglo las costumbres”

Este realismo podría justificarse por la necesidad de satisfacer el vulgo, ya que el mismo Lope expresa: “...y escribo por el arte que inventaron/los que el vulgar aplauso pretendieron/porque, como las paga el vulgo, es justo/ hablarle en necio para darle el gusto”.

¿Por qué era importante esta imitación de la realidad? Porque es la que da credibilidad a la obra o verosimilitud. Carlos Mata cita a Diez Borque quien señala que en la mimesis hay presencia de datos de la realidad pero combinados con elementos imaginarios encaminando todo a la diversión, pues divierte lo extraordinario pero es necesario lo ordinario pues da un marco creíble. El mismo profesor Mata (2010) apunta: “Sabemos que vida y literatura son cosas distintas, pero se trata de vasos comunicantes, que se influyen y relacionan mutuamente” (p. 133-134). El Padre Leonardo Castellani (1952) lo dice a su manera: “Así se la ha el poeta con respecto a la vida: “pues todo es inventado/ y no hay cosa que yo invente.” Dijo el hijo de Martín Fierro” (p. 12)

Aristóteles lo consideraba necesario para dar una trama y estructura coherente a las obras, además por que el hombre aprende y siente cierto placer imitando. Tarea intelectual, si pensamos en un poeta o pintor pues el artista conoce mejor lo retratado al profundizaren su conocimiento en esa “contemplación”. El arte tiene algo de conocimiento de la realidad pero sin ser lo mismo, conocimiento más perfecto en cuanto nos revela un ser interior, más propio de la inteligencia que de los sentidos.

Volviendo a la comedia esta mimesis tiene una función formativa, un sentido ético que se refleja no tanto en la trama, graciosa y hasta ridícula sino en el desenlace cuando prevalece el honor, la honra, las virtudes o el buen gobierno en tanto los protagonistas viven en un mundo real, con problemas hasta cotidianos pero al que enaltecen con acciones virtuosas.

¿Estamos en condiciones de identificar a través de lo expresado en los documentos y en Lope una representación social sobre cuál debe ser la función de las comedias como hecho cultural en la vida *social* de su época? O dicho de otra manera ¿Es un tipo de representación como conocimiento social compartido, esta idea de la capacidad formadora y didáctica que encarna el teatro callejero? Creemos que si pues es una idea compartida y que se repite en los textos y autores citados, pero con ciertos recaudos porque hablamos del pasado al cual es muy

difícil aplicar los métodos sociológicos a los que recurre la teoría de las representaciones sociales.

Además como los mismos autores afirman es un concepto subjetivo de ahí sus modificaciones y resistencias, nos preguntamos ¿es posible arribar con certeza a esa subjetividad tratándose del pasado?

Por último cabe aclarar que no solo el vulgo, según Lope de Vega, se beneficiaba y participaba de las riquezas de este arte sino toda la sociedad pues podemos constatar en diversas fuentes que el teatro está dirigido a un variado público. La historia social y cultural de ese periodo nos demuestra que todos concurrían al teatro donde disfrutaban tanto el público discreto o el vulgar, y que los maestros de la comedia eran literatos y soldados de profesiones muy nobles, ejemplo de sacerdotes y teólogos. La consideración del público que asistía a las comedias es ilustrativa, podemos rastrear en numerosos documentos los contratos de arriendo de los balcones y aposentos que testifican por ejemplo la asidua presencia de las familias nobles a las comedias. Se puede agregar que aunque el teatro se fue transformando en cortesano y se construyeron importantes escenarios, por ejemplo en el Palacio del buen retiro, siempre tuvo acceso el público.

Conclusiones

En el presente trabajo hemos identificado alguna de las razones expresadas en el siglo XVII por las que se debía autorizar las representaciones en los corrales de comedias, desarrollando en forma más completa la que tiene que ver con la manifestación de valores que responden a la época: defensa de la fe católica, fidelidad a la figura real a pesar de los ejemplos de malos funcionarios, honor, etc. Sumado a la diversión, entretenimiento y necesidades económicas, también necesarios, la comedia es bien vista gracias a este valor, que puede ser identificado como una representación social si nos atenemos a su asiduidad y constancia.

BIBLIOGRAFÍA

- VALVERDE C., Andrés M., LÓPEZ PIÑERO, J. M. y otros (1996) *El siglo del Quijote (1580-1680)*. Vol. I Religión. Filosofía y Ciencia. Madrid: Espasa Calpe.
- CHARTIER R. (1992) *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa.

- CHARTIER R. La Historia hoy en día: dudas, desafíos, propuestas. En: Olavarri I. y Capistegui F. J. *La Nueva Historia Cultural: la influencia del postestructuralismo y el auge de la interdisciplinariedad*. Madrid: ed.complutense.
- JODELET, D. (1986): «La representación social: fenómenos, concepto y teoría». En S. Moscovici (editor): *Introducción a la psicología social*. Barcelona: Paidós.
- ZAVALA, Juan de (1983). *El día de fiesta por la mañana y por la tarde, 1660*, Madrid: Castalia
- LOPE DE VEGA Carpio (2003) *El arte nuevo de hacer comedia*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/>
- MARAVALL J. A. (1996). *La Cultura del barroco. Análisis de una estructura Histórica*. Barcelona: Ariel.
- MATA IDURÁIN C. La sociedad española aurisecular en el teatro de Antonio de Solís: el amor al uso y el doctor carlino. En: *Textos sin fronteras. Literatura y sociedad, II*, ed. Hala Awaad y Mariela Insúa, Pamplona, Universidad de Navarra (Ediciones digitales del GRISO), 2010, pp. 133-152.
- PFANDL L. (1942) *Introducción al estudio del Siglo de Oro. Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII*. Barcelona: Ed. Araluce.
- NAVARRA, Ramiro de. *Los peligros de Madrid*. En: Lemir, 20, 2016. http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista20/textos/04_Peligros_Madrid.pdf