

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

LAS REPRESENTACIONES DRAMATICAS PROFANAS  
DESDE FINES DEL SIGLO XVI A MEDIADOS DEL XVII  
EN ESPAÑA E INGLATERRA.  
( Ensayo de comparación.)

TESIS  
que presenta  
HILDBURG SCHILLING  
para optar el grado de  
MAESTRA EN LETRAS.

MEXICO, D.F.

1949

M. 195864



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A MI QUERIDA MADRE

Y

A MIS PROFESORES

PARTICULARMENTE

A MI MAESTRO-CONSEJERO

DEDICO ESTA TESIS.

All the world's a stage,  
And all the men and women merely players:  
They have their exits and their entrances;  
And one man in his time plays many parts.  
(Shakespeare:"As you like it"II-7).

## Introducción: Orígenes y antecedentes comunes del teatro en Inglaterra y en España.

En el hombre primitivo ya empezó a manifestarse instintivamente el anhelo de expresar un sentimiento elevado de la vida, una vivencia profunda o un fervor de credulidad, que no sentía él sólo, sino que, ya que era una conmoción del ánimo colectiva, la compartía con sus semejantes. De este anhelo brotó el teatro, que es el género de arte social por excelencia, el fruto de la colaboración de varios entes humanos, nunca de uno sólo, por lumbrera que haya sido. En sus orígenes el teatro --- siempre provocó un sentimiento elevado de la vida, pues por medio de él, como en un impulso único, los hombres expresaron su devoción en forma simbólica.

Así fué como en el primer pueblo de cultura occidental, en Grecia, la comedia tanto como la tragedia nacieron de los desfiles y cantos corales, efectuados en honor de Dionisos. Ya en el siglo VI a.C. el gobierno ateniense apoyó el teatro considerado como medio político, pues oficialmente se abrían concursos para que se escribiesen tetralogías, lo que no sólo redundaba en alabanza del dios, sino que igualmente era un procedimiento para ganar partidarios.

Pero a medida que la unidad primordial, la creencia común, se desvaneció, y que la evolución económica puso de manifiesto las diferencias sociales, se modificó a su vez la índole del teatro. Las fiestas, que en un principio fueron exclusivamente religiosas, evolucionaron en representaciones profanas, cuyo único fin fué ya divertir al pueblo. Desde entonces el efecto de la función teatral ya depende no sólo del arte de los actores, sino casi por igual de la resonancia que la obra encuentre en un auditorio conmovido. Esta resonancia, aun hoy en día, depende del grado en que el cuadro representado y la convivencia con el tema incitan al público a olvidar su estan-

cia en el teatro y a identificarse con los personajes, aunque sea sólo por unos momentos. Una buena obra teatral siempre ha encontrado esta resonancia, si la escucha un público que no sea lerdo. El resultado forzoso de esta convivencia artística del auditorio con el drama se notará por una conmoción solemne que se traducirá en lágrimas, risas, exclamaciones de terror o asombro. Por lo común una obra jocosa ejercerá el mayor atractivo para el público.

Ya del siglo VIII a.C. datan las noticias de los primeros acróbatas y prestidigitadores orientales, quienes en los siglos siguientes se aprovecharon de las escenas cómicas de las comedias para aumentar su repertorio, y a quienes se puede considerar como a los antecesores de los mimos o farsantes realistas. Al ser conquistada materialmente Grecia por los romanos, intelectualmente el pueblo vencido se apoderó del vencedor y le legó sus artes, entre ellas ambas clases del teatro, el culto y el popular. Desde muy temprano el teatro había sido la tribuna donde, especialmente en la comedia, se parodiaban sucesos acaecidos y se ridiculizaban las flaquezas de los entes humanos, mientras que los mimos trataban de divertir con sus bufonadas y farsas, representando el choque entre el personaje que encarnaban, ya convertido en tipo de su especie, y una situación contraria a su índole.

Cuando la religión cristiana se extendió por el mundo, una y otra expresión del teatro fueron cesando paulatinamente, hasta que se llegó a aborrecer todo lo pagano, que en el transcurso de los siglos se fué considerando como parte de una cultura degenerada, inspirada por el Mal. Así fué que los mimos redujeron su labor a la simple diversión del pueblo, pues las alusiones de censura a la religión pagana habían perdido su interés, y era demasiado peligroso difamar el bautismo. Además el cristiano medieval, según su concepto del mundo y de la vida, sólo estaba en esta tierra para sufrir, para poder gozar des--

pués de la vida eterna. Por tanto debía estar triste y serio, pues la risa era diversión de Satanás.

Pero la naturaleza del hombre parece pedirle imperiosamente que represente plásticamente todo lo que le conmueve en alguna forma. De allí que el teatro brotó nuevamente, ahora dentro del recinto de la Iglesia, como medio de edificación, con temas cristianos, ya fuese que representase los milagros de los santos, de la Virgen o demás personajes de la Biblia en los "Misterios" o tratase de acercar temas éticos al oyente en la forma alegórica de las "Moralidades" o de las "Danzas de la Muerte". Claro está que estas representaciones atraían con gran fuerza a la gente, pues el espectador primitivo se complacía en observar a los actores con sus trajes suntuosos y multicolores, y al oyente pensativo le agradaba tratar de descifrar el significado de los personajes tanto como del tema de la obra.

Como en un principio las obras dramáticas tenían como eje los oficios divinos de los que eran una ampliación, el lugar de las representaciones era la iglesia misma, y posteriormente, cuando el teatro, por falta de espacio suficiente, y para impedir actos irreverentes dentro del recinto del templo, salió a los atrios y a las plazas, solía formar parte de una procesión pública que regresaba al templo y culminaba con la misa. Ya que estas representaciones requerían un gran esfuerzo por parte de los actores aficionados, sólo se daban con ocasión de las grandes fiestas del año: la Navidad, la Pascua y el Corpus Cristi, etc., y la población de las diversas ciudades a veces entraba en competencia una con la otra. Así se mencionan en Inglaterra los grandes ciclos del teatro religioso, representados en York, Chester, Coventry y Woodkirk. Esta clase de representaciones, según afirma Gregor, cesaron principalmente por causas económicas, pues en Lucerna v.gr. cada actor tenía-

que pagar cien coronas por el derecho de representar.

Por otra parte habían perdurado en el pueblo ciertos ritos de sabor pagano, demasiado bien arraigados para que el cristianismo los pudiese extirpar del todo, por lo cual hábilmente -- prefirió hacerlos coincidir con fiestas cristianas, las cuales poco a poco, aceptando los moldes antiguos, lograron convertirse en prácticas del ritual cristiano. Perduraron en esta forma los festejos del "Día de Mayo" y la "Danza de las Espadas", que simbólicamente encarnaba la lucha de la primavera contra el invierno, así como los "Juegos de Escarnio", que Angel Valbuena considera como los vástagos de la descomposición de las comedias latinas. Así, a pesar de las tendencias severas del cristianismo, los pueblos lograron conservar sus fiestas alegres, las cuales culminaban en el Carnaval con sus bromas y su jocosidad desbordante.

Además de estas fiestas también brotaron otras diversiones populares, no de origen pagano, sino precisamente cristiano, aunque no hubiesen obtenido el consentimiento del clero. Me refiero a la "Fiesta de los locos" y a la "Fiesta del niño obispo", en las cuales, tanto en Inglaterra como en Francia, se parodiaban las costumbres del clero. Al lado de estas diversiones aun existían los juglares, los "contrafacedores" españoles, sucesores de los antiguos mimos, que divertían con sus títeres, chistes, bufonadas y habilidades de prestidigitadores.

Con el "descubrimiento del mundo y del ente humano" como se ha llamado al Renacimiento, el teatro cesó de ser casi exclusivamente esclavo útil de la Iglesia, pues se volvieron a estudiar y a imitar las culturas paganas. Las tragedias y comedias clásicas de los grandes autores no sólo influyeron en las obras representadas con fines didácticos en los colegios de las órdenes religiosas, sino que también el teatro profano, que probablemente nació de la fusión de los últimos vástagos del teatro



religioso y de las "farsas" de los mimos, aprovechó en gran escala el material que le brindaba la cultura greco-latina. El teatro desde entonces se convirtió en el vehículo de divulgación de los sucesos cotidianos, anticipando en menor escala la labor del periódico de hoy en día en su afán publicitario, pues no sólo se discutían en los dramas los sucesos recientes, sino que se daban a conocer noticias, escándalos, crímenes, etc. Además, por supuesto, perduraron los temas de problemas que siempre fueron y serán interesantes para la humanidad.

En Italia los farsantes, absorbiendo la tradición de los mimos, llegaron a crear la Commedia dell'Arte, cuyos personajes en parte fueron inspirados por los tipos clásicos. Los artistas de la Commedia dell'Arte pasaron en sus jiras por casi toda Europa, por lo cual sus tipos: el Dottore, el Pantalone, el Capitano, los Zanni Arlecchino y Brighella así como la Colombina, con sus máscaras, disfraces y sus chistes "de morcilla" influyeron en todos los teatros. De esta época también datan las farsas populares, estimadas especialmente en Francia por su audaz censura social, representadas por estudiantes y gente de la clase media.

Por su parte, de la fusión de las Sacre Rappresentazioni — una de las últimas evoluciones de los Milagros del drama religioso — y del espectáculo suntuoso de los triunfos romanos, brotaron los faustos de los carros triunfales, acompañados generalmente de juegos deportivos, torneos, etc., convirtiéndose en espectáculos cortesanos, pues se disponían en honor del príncipe gobernante, frente al cual desfilaban, a no ser que éste desempeñara el papel principal en la representación. Así estas fiestas tuvieron el doble fin de halagar al príncipe y de divertir al pueblo.

Este es en pocas palabras el panorama teatral, antes de que existiesen teatros públicos para la representación del drama profano.

I N G L A T E R R A .

I.- Los lugares de representación. Ubicación y construcción de los primeros teatros. Su forma y capacidad. Diferencias entre los teatros públicos y los "privados".

A mediados del siglo XVI ya había pasado el auge de las representaciones de las Moralidades y de los grandes Misterios, -llevados al cabo por todos los pueblos en honor y propaganda de la religión católica. Todavía se efectuaron algunas de estas representaciones en los años del 51 y 57, seguidas de grandes procesiones por las calles de la capital inglesa. Como era -- costumbre, estaban a cargo de los gremios. Pero como estas -- funciones ya no se ejecutaban con un auténtico fervor religioso, ya no encontraron la resonancia popular que justificase el esfuerzo indispensable para su presentación.

Pero el deseo de divertirse en lugar de atender a obras edificantes no sólo creció en el pueblo. Los reyes dieron el ejemplo, pues ya en 1533 encontramos un escenario rudimentario, dedicado especialmente a la representación de mascaradas y entrémeses, en la sala de fiestas de la Corte de Hampton, residencia del rey Enrique VIII.

Las representaciones en la Corte inglesa, como también en las casas de los nobles, en ese tiempo todavía se solían efectuar sobre plataformas un poco elevadas, a las que los actores probablemente tenían acceso por medio de cortinas en el fondo. Con todo, también es posible que el fondo consistiera en varias cortinas, de acuerdo con el sistema, según el cual cada cortina representaba la entrada a la casa de uno de los personajes. Este método fué utilizado en el Renacimiento y conocido por los grabados en madera de las representaciones de las obras de Terencio. Sea como fuere, las plataformas todavía se parecían a los andamios medievales, con varios departamentos, ya sea en fila o sobrepuestos unos a los otros. La construcción de los

salones ingleses, con sus hileras de ventanas en varios pisos- y los pilares consiguientes fué muy adecuada para estas funciones.

Gracias a la influencia del Renacimiento también se repre-- sentaron comedias en latín ante el público culto inglés, espe-- cialmente entre 1546 y 1564. Estas diversiones estaban al cui-- dado de las escuelas, preferentemente las de Westminster y de-- San Pablo. Posteriormente, bajo del reinado de Jacobo I tam-- bién los abogados y estudiantes de leyes en sus internados y - sociedades "Middle Temple", "Inner Temple", "Gray's Inn" y - - "Lincoln's Inn" participaron en mascaradas en honor de sus res-- pectivos centros de estudios. Así por ejemplo en 1614 Sir - - Francis Bacon corrió con los gastos de 2.000 libras para la re-- presentación de la "Mascarada de las flores" y poetas y drama-- turgos, entre ellos Beaumont, a la vez miembro del "Inner Tem-- ple", escribieron mascaradas para esta ocasión.

En cambio es imposible fijar con precisión la fecha de las-- primeras representaciones profanas en la capital inglesa, pero los juglares, que divertían al auditorio en los patios de las-- fondas y en otros lugares públicos, ya deben haber trabajado - antes de que el Parlamento en 1543 tomara providencias contra-- ellos, a causa de su intervención en materias religiosas. Es-- tos actores, cuatro o cinco hombres y un niño, caminaban de -- pueblo en pueblo y ganaban el sustento diario por medio de sus improvisaciones, bufonadas y representaciones. Procuraban di-- vertir preferentemente al público de Londres, pues la capital, cuya rápida evolución les ofrecía los mejores auspicios para - buenas ganancias, era el centro de la vida inglesa.

Los primeros teatros en Londres eran simples fondas, en cu-- yo patio temporalmente se había establecido un escenario. Es-- tas fondas por lo general estaban situadas en las calzadas --- principales que daban entrada a la ciudad. Entre las más im--

portantes cabe mencionar "La cabeza del Sarraceno" en el barrio de Islington, en la calzada del norte; el "León Rojo" y "La cabeza del verraco" en Whitechapel, al oriente, y "El Tabardo" en Southward, en el sur. Otras posadas se encontraban en el centro de la ciudad, ya sea en Bishopsgate, Gracechurch-Street y Ludgate, denominadas "El Buey", "La Campana", "Las Llaves Cruzadas" y "La Bella Salvaje".

Gracias a un convenio entre el hostelero y los actores, éstos disponían del patio tan pronto como llegaban. Sus improvisaciones después de la comida del medio día daban solaz a los huéspedes, los que eran un público agradecido. Simultáneamente la fonda ganaba por los actores, pues prometiendo esta diversión atraía a los viajeros.

La posada inglesa de esos días contenía en el centro un patio cuadrangular, terreno de arcilla o césped. Se entraba por un portillo, situado a un extremo. Alrededor del patio corrían galerías para los espectadores, cubiertas con techos. Cuando se iba a representar alguna comedia o tragedia, los actores construían un escenario, fijando algunas tablas sobre caballetes. Esta plataforma se colocaba en el extremo opuesto a la entrada y se extendía hacia atrás, debajo de la primera galería. De ella se colgaban cortinas para convertir el fondo de la plataforma en una especie de vestuario.

El paso siguiente fué destinar las fondas al uso exclusivo de los actores. Ya en 1567 John Brayne se encargó de pagar la construcción de un escenario permanente y la instalación de asientos en el "León Rojo" y en 1578 compró la "Fonda Jorge" en Whitechapel, para convertirla en un teatro. Con todo, las autoridades municipales no le permitieron establecer un teatro ahí, y aparentemente también trataron de poner obstáculos a las representaciones en "La Cabeza del Verraco", "El León Rojo" y "Las Llaves Cruzadas".

Cuando el concejo de la ciudad llegó al extremo de prohibir toda representación de obras dramáticas dentro de la jurisdicción del burgomaestre, la paciencia de los actores se había agotado. A esos contratiempos se debió, que en 1576 el carpintero y actor James Burbage, director de la compañía de actores de "Lord Leicester" diera principio a la erección del primer teatro público en Inglaterra, con la ayuda pecuniaria de su cuñado, el citado Brayne. Para evitar futuros obstáculos por parte del corregidor, cuyo poder se limitaba a la ciudad, incluida en las murallas, y terminaba a la mitad del puente Londres sobre el Tamesis, este primer teatro, nombrado simplemente "El Teatro" fué construído en el barrio de Moorsfield, cerca de -- Shoreditch, en las afueras de la ciudad. Lindaba con los campos deportivos de Finsbury en el condado de Middlesex.

Más tarde los actores encontraron amparo a la orilla derecha del río, la que se convirtió en el verdadero centro dramático de Londres. Allí florecieron cuatro de los teatros de mayor nombre: "La Rosa", "El Cisne", "El Globo" y "La Esperanza", en la vecindad de rastros, de tabernas, de garitos, de refugios de rateros y estafadores y de anfiteatros, donde se llevaban al cabo corridas de toros y luchas entre osos. Hentzner, un alemán que visitó Londres en 1600, relata que los teatros, aglomerados en la ribera derecha del río, en verano tenían el aspecto de una feria, debido a los pabellones, con los que estaban adornados. Por supuesto, era menester erigir los teatros en las cercanías de la ciudad, preferentemente en los distritos de población creciente. Desde Westminster y la ciudad, los teatros a la orilla del río tenían fácil acceso por medio de lanchas o se pasaba por el puente.

"El Teatro" de Burbage fué una construcción circular de madera, cuyo costo fué de cerca de 600 libras. Se usó como teatro

por más de 20 años. Con todo, ha de haber sido un "negocio mo vedizo", pues en una proclamación del alcalde éste se refiere a los peligros de "edificios tan débiles". En 1598 los desacuerdos entre el propietario del edificio, Burbage, y el poseedor del terreno, Gyles Alleyn, llegaron a su colmo. No se logró renovar el contrato de renta del terreno y Burbage, derrumbando su edificio, llevó el material inmediatamente a la orilla del río, donde lo utilizó en la construcción del "Globo".

Probablemente en el año de 1576 otro teatro, también de forma circular, pero más pequeño que "El Teatro", fué construido en el norte de la ciudad y recibió el nombre de "El Telón", pues el terreno, sobre el cual lo habían edificado, llevaba ese nombre desde antaño. Este hecho comprueba, que "El Teatro" había sido un éxito rotundo. En "El Telón" Ben Jonson apareció por primera vez como actor. Era uno de los teatros de peor reputación, pues en él se representaba toda clase de obras, tanto comedias maestras como "Romeo y Julieta" de Shakespeare en 1596- y 1597 y la "Tragedia Española" de Kyd, como dramas de segunda categoría.(1)

El primero de los teatros, situados en la orilla del río fué construido por el tintorero, prestamista y empresario Felipe Henslowe, probablemente antes de 1592. Llevaba el nombre "La Rosa". Del Diario de Henslowe, la fuente más importante respecto a la vida del teatro en Inglaterra en tiempos de la reina Isabel, se desprende, que "La Rosa" también era de forma circular, mientras que la mayoría de los otros teatros de la ribera eran hexa- u octagonales. En comparación con los demás, éste fué un edificio bajo. Hasta 1620 se utilizó exclusivamente como teatro, más tarde se convirtió en plaza de luchas y espectáculos parecidos.

Uno de los teatros menos mencionados fué "El Blanco de Newington", edificado también por Henslowe. En su escenario fueron

representadas las obras de Marlowe: "Tamburlain" en 1587 y "El Judío de Malta" en 1588.

Del "Globo", edificado en 1598, el más importante de los teatros públicos en la ribera, frente a la Torre, sabemos, que con respecto a los otros teatros fué una fabrica de bastante altura. Estaba construído totalmente de madera, pintado de rojo, simulando ser de ladrillo, y cubierto con un techo de paja, que protegía el escenario. Era relativamente pequeño, pues sólo tenía cupo para 1600 personas. Tomó su nombre del emblema que ostentaba sobre la entrada: la figura de Hércules, quien cargaba el globo terráqueo sobre la nuca. Además lucía sobre la entrada el proverbio de la Antigüedad: "Totus mundus agit histrionem".- Por un accidente, esta construcción fué presa de las llamas en 1613; pero, ya que había sido un buen negocio, se reconstruyó inmediatamente en forma octagonal. El armazón de madera se estucó y el techo se hizo de pizarra. Las tablas se sustituyeron por vigas de encina y el vestuario se guarneció con ventanas. En lugar de una galería se establecieron tres hileras de palcos que rodeaban el patio, sobrepuestas una a la otra. El costo de este edificio nuevo fué de 1400 libras. Se estimó como el teatro más elegante a fines del siglo XVI. Durante el buen tiempo en verano sólo se usaba por 4 a 5 meses, porque el patio, -- donde los oyentes se mantenían de pie, estaba expuesto a las inclemencias del tiempo, como en la mayoría de los teatros públicos. Perduró hasta 1644, cuando fué derrumbado. Fué el último teatro que apoyó al drama isabelino.

El cuarto teatro, según la fecha de su edificación, fué "El Cisne", erigido por Francis Langley en 1594, de doce caras y, -- según se calculó, capaz para dar cabida de 1500 a 3000 persons. Hastings(2) en cambio lo describe como octagonal, edificado de piedra. El interior fué casi circular, pues las hileras de ban

cas estaban adosadas a las paredes. El escenario se elevaba 4 pies sobre el piso y estaba separado del patio por un enrejado. Dos grandes pilares de madera que parecían de marmol sostenían un balcón sobre el fondo del escenario. Entre ellos se podía correr un telón para dividir las tablas en escenario delantero y posterior. Detrás de esta cortina una puerta daba acceso a la escalera, que llevaba al vestuario situado en lo alto. Un techo cuadrado protegía el escenario de la lluvia. Otro techo angosto y circular, que partía desde las murallas exteriores, cubría las galerías. Ambos tejados eran de paja o junco. Esta construcción sólo fué empleada con cierta regularidad como teatro hasta 1597. Como el escenario era movable, parece que su posibilidad de adaptación a las exigencias de las obras fué insuficiente. El bosquejo del "Cisne", hecho, según se creía, en 1596 por el viajero holandés Juan de Witt, Presbítero de Santa María de Utrecht, descubierto en la biblioteca de la Universidad de dicha ciudad, es uno de los documentos más citados acerca de la construcción de los teatros en tiempos de la reina Isabel. Hoy en día se cree que fué diseñado por el pintor van Buchell de acuerdo con la descripción de De Witt.(3)

"La Fortuna", otro de los teatros de primera categoría, también fué construido en 1599 por Henslowe en colaboración con el actor Alleyn. Estuvo situado entre Golden Lane y Whitecross-Street en St.Giles, en las afueras de la garita Crippleton, al norte de la ciudad. Debía su nombre a la estatua de la diosa Fortuna, que adornaba la entrada.(4) Es el único teatro del cual se poseen las medidas exactas, pues se conserva el contrato de su construcción. Siendo de forma cuadrada, el diámetro exterior era de 80 pies, mientras que el patio sólo media 55 pies. Los cimientos eran de ladrillo, el armazón de madera. Tenía 3 pisos de 12, 11 y 9 pies de altura respectivamente. Cada galería, de una profundidad de 12,5 pies, sobresalía 10 pulgadas -- respecto al piso inferior. El escenario y las galerías estaban



protegidos por tejados. De las galerías, 4 "cuartos" se reservaban especialmente para los caballeros, y contenían sillas, a pesar de que los lechuguinos traían sus propios asientos o también solían sentarse, no sólo a los lados de las tablas, sino hasta detrás de los actores, para incomodarlos. Las tablas lo mismo que las galerías bajas, estaban empalizadas y provistas de fuertes púas de hierro. En general todo estaba dispuesto como en "El Globo", sólo que los postes del armazón y las columnas del estrado eran cuadradas, estucadas y coronadas con figuras talladas cuidadosamente en madera. (5)

El escenario, de 43 pies de ancho y 27½ de profundidad avanzaba desde el fondo poco más o menos hasta la mitad del patio, el cual estaba abierto al cielo. En lo alto del escenario posterior la galería se prolongaba en una especie de balcón o pieza, la que también se utilizaba en la representación o servía para dar asiento a los músicos. El teatro de "La Fortuna" fué destruído por las llamas en 1621, pero reconstruído dos años más tarde y se convirtió en edificio circular de ladrillo. A fines del siglo XVII se anunció, que se derrumbaría para construir 23 casas con jardines, lo que nos da una idea de su tamaño. Con todo perduró en su forma antigua hasta los principios del siglo XIX.

Otros dos teatros públicos de cierta fama en esa época fueron "El Buey Rojo" y "La Esperanza". Se ignora la fecha de construcción del primero, pero como fué rentado en 1605, la obra ha de haberse terminado poco antes. Era de fácil acceso para la densa población del norte de St. John's Street y Clerkenwell. No se puede decir con exactitud, si gracias a las obras de argumento sensacional que representaba atraía expectadores tildados de vulgares, o si más bien el público de la clase baja imponía su gusto, prefiriendo chistes grotescos y disparatados y esce-

nas de camorra. El caso es, que no se consideró como uno de los teatros más cultos. Perduró hasta el período de la Restauración.

El teatro de "La Esperanza", construido en 1614 por Henslowe al sur de la ribera, a imitación del "Cisne", probablemente fué octagonal con cimientos de ladrillo, techado y con escaleras en el exterior, que conducían a las galerías. Su tablado era móvil, apoyado sobre caballetes y el techo, también llamado "los cielos", no descansaba sobre pilares, colocados cerca de los extremos delanteros de las tablas, como en la mayoría de los teatros, sino, según quedó especificado en el contrato, estaba --unido a la construcción principal, y sólo cubría aproximadamente la mitad del escenario. Los actores generalmente se movían al aire libre, y únicamente cuando llovía o al representar escenas en el interior, retrocedían debajo del techo. En "La Esperanza" se representaron comedias hasta 1616. Más tarde fué degradado al emplearse para corridas de toros y espectáculos con fieras.

El "Itinerario del viaje de Cassel a Inglaterra en el año de 1611", diario que se refiere a la estancia del primogénito del Conde Mauricio de Hessen Kassel en la capital inglesa, sólo menciona siete teatros.(6) Por otra parte se asegura, que a fines del reinado de Isabel ya existían once teatros públicos en Londres.(7)

En general se puede afirmar, que los constructores de los teatros públicos isabelinos tenían como modelos por una parte los patios de las posadas, ya descritos, por otra parte los cosos antiguos, situados a la orilla del río, que tenían asientos elevados para los espectadores y un redondel en el centro. El resultado fué, que titubearon en la estructura de los teatros entre las formas cuadradas, rectangulares y circulares y ocasionalmente también pusieron a prueba edificios octagonales o de-

doce caras. Como se deduce de las medidas, dadas para "La Fortuna", los teatros generalmente eran mucho más anchos que altos, pues ese edificio con sus tres galerías y la torre o guardilla, superpuesta al vestuario, sólo alcanzaba una altura de 41 pies, mientras que un lado medía 80 pies. Generalmente tres lados es taban rodeados por galerías en dos o tres pisos. La galería ba ja contenía los asientos más solicitados. El fondo estaba ocu

pad

o por el escenario y un edificio, que contenía el vestuario, la maquinaria y utilería.

El tablado frente a la entrada siempre era una plataforma rectangular, elevada, por lo general una construcción ancha en proporción con la anchura del teatro. Con todo, había un espacio para oyentes de pie entre sus extremos y los muros internos del edificio, de manera que los actores no sólo eran observados de frente, sino de tres lados. Más tarde fué cerrado el espacio bajo las tablas, pues era menester tener escotillones, colocados casi siempre en el escenario del fondo, entre el telón y una de las puertas. Antes de 1600 los teatros generalmente te nían dos escotillones, 20 años después su número ya había aumen tado a cinco. Aunque no existan documentos a este respecto, se puede suponer, que generalmente el escenario sólo tenía una altura de cinco pies. A no ser así no hubiese sido menester proveerlo de un vallado, dotado frecuentemente de púas, pues sólo así se logró detener a los oyentes, parados en el patio, los que, en tiempo de lluvias, sentían gran tentación por invadir cualquier sitio techado. Por la misma razón también las galerías bajas disfrutaban de esa protección. Las viñetas que adornan la edición de 1632 de la obra "Roxana" y la edición de la tragedia "Messalina" de 1640 dan testimonio de esta costumbre. Aun los escenarios constru idos temporalmente para representaciones en colegios o universidades estaban provistos de tales verjas.

Una "barraca de fachada curiosa" constituía la parte posterior de las tablas. Además de la planta baja tenía dos pisos, de los cuales el primero estaba al nivel de la galería baja. - Esa barraca era tan alta, que sobresalía 5 a 6 pies sobre el muro que incluía las galerías techadas. Servía a la vez de vestuario, bodega, sitio para la orquesta, y en el primer piso, a ambos lados de la galería, contenía palcos especiales para los nobles más conspicuos. Los actores siempre entraban al escenario desde ese edificio.

El escenario principal estaba dividido en tres partes: La escena anterior, la del centro y la post-escena. Más atrás todavía, en la planta baja del edificio había un tablado pequeño, - el "Interior" o "Estudio", oculto al público por medio de un telón o cortina, que se podía correr durante la representación. El nombre indica su empleo para escenas en el interior de casas o palacios, para cavernas, tiendas, sótanos, cuevas o tumbas. Una ventana en el fondo del "Interior" permitía al actor observar acontecimientos invisibles al público. A este "Estudio" se entraba, según parece, lateralmente. En las acotaciones a veces también tiene el nombre de "ascendiente" de lo cual se dedujo, que se elevaba un poco sobre el nivel del tablado, pero - evidentemente no hubo peldaños entre las diferentes partes del escenario, pues éstos hubieran dificultado mucho el movimiento de la utilería. (8)

Aun había un espacio en el fondo del "Interior", conocido - generalmente como "nicho o alcoba", pero más bien era un pasillo de 6 pies de profundidad, que facilitaba el rápido movimiento de la utilería al tablado del fondo. Estaba conectado con el "Interior" por una puerta ancha de dos hojas, en el centro de la pared. Utilizada en el drama representaba generalmente el portón de una ciudad o de un castillo. Por esa "puerta del centro" se ascendía "arriba".

Dos paredes oblicuas partían de la fachada del edificio, -- abriéndose hacia el frente. Cada una de esas paredes laterales contenía una puerta, por la que se entraba al "Fondo", la parte del escenario delante del "Estudio". Las puertas tenían goznes grandes, y como hacían las veces de zaguán, estaban provistas de aldabas, trancas y cerrojos. Cuando era menester también se utilizaba el espacio detrás de esas puertas para representar el interior de casas distintas, como por ejemplo en "La muchacha bramadora" de Middleton, donde cada puerta representó el mostrador de una tienda. Sobre estas entradas laterales también había balcones llamados terrazas o simplemente "las paredes", o por lo menos ventanas, que se podían cerrar por medio de cortinas. La existencia de las puertas laterales se deduce del hecho que en varias acotaciones, especialmente en las obras que datan de fines del reinado de Jacobo I, se pide que los personajes entren por puertas "opuestas". Aparentemente esa disposición de las puertas fué usada por primera vez en el teatro particular de más renombre, los "Monjes Negros", después de su reconstrucción en 1598. Si durante el drama se tenía que atrancar una sólo puerta, invariablemente se cerraba la puerta de en medio. El público entonces convencionalmente no paraba mientes en la existencia de las puertas laterales.

Encima del "Interior" estaba el mencionado balcón, también llamado "tablas superiores", "galería" o simplemente "arriba". Allí se representaban las escenas que se suponían desligadas de lo que se actuaba sobre el escenario principal. Este balcón oculto al público por cortinas que se abrían lateralmente, se podía utilizar en la representación y era de gran importancia no sólo en escenas de sitio, pues representaba el muro de la ciudad, sino también servía como colina en el combate terrestre o como gavia del buque descubridor; pero se usó más todavía como vestuario para guardar pelucas y trajes, o para hospedar a-

los músicos; los cuales solían tocar sin ser vistos por el público. Ya antes del período isabelino era costumbre en toda Europa colocar a los músicos en posición elevada.(9) El prototipo de la "pieza de música" para los isabelinos probablemente fué la galería, donde la orquesta tocaba en ocasión de los banquetes en la Corte. También en los patios de las fondas los músicos tenían su lugar más arriba de las tablas, en una de las galerías permanentes. Como generalmente al principiar la función todos los actores ya estaban disfrazados, el balcón bien pudo tener los tres fines mencionados.(10)

En resumen se puede afirmar, que probablemente los dos tablados, el alto como el bajo, estuvieron contruidos de manera idéntica, con el mismo número de entradas, distribuidas igualmente. Aparte de esto el "balcón" debe haber tenido un barandal, pues a no ser así no me explico la siguiente acotación para la representación de la antigua obra "Lady Alimony"(IV-6) "Los validos, visibles sólo de medios cuerpos, aparecen en mangas de camisas en los cuartos arriba."(11) La "galería" estaba conectada con el escenario principal por una o dos escaleras, invisibles al público.

Sobre los dos tablados se inclinaba un techo de junco o tejas, también llamado "cielos" o "sombra". Cubría un tercio o la mitad del escenario principal y servía preferentemente para proteger a los actores, los telones y el mobiliario de las inclemencias del tiempo. Este techo se apoyaba sobre dos fuertes columnas, cuya posición es dudosa. Tampoco se sabe con certeza si los pilares descansaban solamente sobre el escenario o lo atravesaban. Seguramente no fueron colocados en los extremos laterales, como para producir el efecto de marco. Es más probable que se hayan colocado bastante juntos, en medio de la escena, dejando lugar suficiente para la acción a los lados y en frente. Entre estos pilares también se podía correr un telón para separar la escena del fondo de la delantera.

El tercer piso, encima del techo, formaba la "choza, guardilla o torrecilla", una pequeña construcción, que probablemente contenía la maquinaria, grúas y poleas, las cuales servían para bajar y subir el trono con dosel para las divinidades. Esta guardilla sobresalía de la construcción total, de manera que era visible desde afuera. Tenía una pequeña plataforma o por lo menos una ventana, donde aparecía el clarín para anunciar el comienzo de la función. Sobre la "choza" se elevaba el palo con el pabellón, el que, enarbolado, anunciaba oficialmente la representación. La guardilla no parece haber estado ligada al muro exterior, sino que brotaba del interior del edificio. El vestuario, en cambio, sí habrá estado conectado con el muro exterior del teatro, pues, según el contrato de construcción de "La Fortuna", debía tener ventanas con vista a la calle.

Al lado de los mencionados teatros públicos existían otros llamados "privados". Uno de los más importantes fué el denominado "Monjes Negros", situado al suroeste de la ciudad, en la orilla norte del río. Ya en los años del 80 los "Niños de la Capilla" ejercitaban sus habilidades teatrales en el piso alto del antiguo convento dominicano. Su director, Farrant, había construido allí un salón de 25 pies de ancho por 40 de largo, uniendo 6 de los antiguos cuartos. A causa de su hábito, los dominicanos habían obtenido el mote de "Monjes Negros", de donde derivó el nombre del salón. Había sido empleado anteriormente como bodega para mobiliarios teatrales, quiero decir después del reinado de Enrique VIII. Farrant lo alquiló para que sus discípulos pudiesen competir con los alumnos de San Pablo, los que poseían un salón de teatro, de forma circular, cerca de su iglesia, en el corazón de la ciudad. Para convertir a los "Monjes Negros" en un verdadero teatro, se colocaron asientos permanentes sobre el piso del salón, inclinado hacia las tablas. Se menciona como particularidad de este teatro, que aparentemente

tuvo dos escenarios superiores, pues según las acotaciones, un fantasma debe aparecer "entre las piezas de música" en la tragedia de Marston "Antonio y Mellida".(12)

En 1596 la familia Burbage compró el terreno y reconstruyó el teatro en forma rectangular. Con todo, la oposición de las autoridades locales impidió su empleo como teatro. En 1600 los hijos del difunto constructor James Burbage lo rentaron a Evans, director de la compañía infantil. En 1608, cuando esta agrupación fué disuelta y los niños desampararon el edificio, el teatro fué rentado por un sindicato de actores y se convirtió en la sede de invierno de la compañía de Shakespeare. Se ignorasi otras compañías de actores adultos poseían igualmente edificios parecidos privados. En los comienzos del siglo XVII la edificación de teatros "privados" tuvo gran auge. Generalmente se erigían en forma de salones rectangulares y estaban situados en el centro de la ciudad, como "Los Monjes Negros", "Los-Monjes Blancos", "El Palacio de Salisbury" y "El Fenix" o "Reñidero de Gallos" en Drury Lane.

En la construcción diferían esencialmente de los teatros públicos porque poseían un techo, que cubría todo el edificio. - Merced a esta reforma resultaron superfluos los "cielos" y la "guardilla" de los teatros públicos y tampoco tuvieron el árbol con el pabellón. Como el interior estaba oscurecido por el techo, era nonster emplear luz artificial, ya sea en forma de - candilejas o de candelabros, colgados en lo alto del tablado.(13) Si la luz del día era suficientemente fuerte, no se empleaba la iluminación artificial y hasta se podía oscurecer el escenario, velando las ventanas, como lo afirma una expresión en la obra de Dekker "Los siete pecados capitales", en que dice: "Toda la ciudad se veía como un teatro particular cuando se cerraron las - ventanas para representar una tragedia horrible".(14)



Lo malo es que no se sabe casi nada acerca de la forma del escenario en los teatros "privados". Algunos edificios eran sumamente angostos, de manera que se colige, que el escenario cubría toda la latitud del salón. Más aun que en los teatros públicos, se conservaba en los "privados" la tradición de las representaciones de la Corte, las que se llevaban al cabo de acuerdo con las disposiciones de Scrllo en lo que atañía al decorado. Muchos dramas también se representaban, utilizando el "decorado simultáneo" de los misterios medievales.

---

1 = Hast.	p. 274	8 = Creiz.	p. 426
2 = Hast.	p. 275-276	9 = Bapst.	p. 217
3 = Nest.	p. 156	10 = Lawr.	p. 82
4 = Creiz.	p. 474	11 = Lawr.	p. 78 y 80
5 = Nic.D.	p. 122	12 = Creiz.	p. 429
6 = Creiz.	p. 481	13 = Nic.D.	p. 126
7 = Hast.	p. 278	14 = Creiz.	p. 416

= = = = =

FILG

II.- El equipo del escenario: tramoya, trajes y máscaras, - instrumentos de música, luces y efectos de sonido.

El conienzo de las representaciones fastuosas y del disfraz en la Corte se pierde en tiempos inmemoriales, pues hasta los archivos reales y las antiguas crónicas mencionan esta clase de diversiones, en Inglaterra como en otros países. Las representaciones en la Corte, como es obvio, siempre se llevaron al cabo con mucho lujo, mientras que la escenografía en los teatros públicos, los que evolucionaron con gran lentitud, era pobre. Casi no hubo indicio del teatro público isabelino que no hubiese sido presentado o por lo menos insinuado en los antiguos patios de las fondas. En los tiempos de la reina Isabel se puede afirmar que los teatros públicos prácticamente carecían de decoraciones, en tanto que éstas se usaron con regularidad en la Corte.

Se pueden mencionar cuatro tipos de decoraciones anteriores a la época isabelina, que tuvieron cierta influencia en las representaciones de la Corte. Primitivamente se usó como teatro el simple salón, provisto de cortinas y que tenía un trono con palio como único mueble. Escenario parecido todavía se utilizó en la farsa francesa, en tanto que la variación de este tipo, empleada en los "théâtres de foire" ya disfrutaba de una plataforma elevada, limitada en el fondo por una tela pintada en perspectiva.

El segundo tipo que posteriormente también tuvo influencia en los teatros públicos, tenía una fachada permanente arquitectónica, reconstrucción de los antiguos teatros greco-latinos, de acuerdo con la descripción de Vitruvio. Según este modelo se construyó el "Teatro Olímpico" en Vicenza por Palladio. Sólo tenía un escenario, donde se ejecutaba la obra y al cual -- los actores podían entrar por cinco puertas.

Como tercer esquema escenográfico se pueden mencionar los -

diseños hechos por Serlio, de acuerdo con las disposiciones de Vitruvio. Este afirmó, que el escenario para una tragedia debía tener columnas, frontones, estatuas y otras insignias reales, en tanto que la escena de la comedia podía representar casas particulares, con hileras de ventanas, para que diesen la impresión de habitaciones comunes; y las escenas para sátiras deberían estar adornadas con árboles, cavernas, montañas y otros objetos rústicos para representar un paisaje.

Por último es menester considerar la forma de colocar varias localidades simultáneamente en un mismo escenario, como se empleó en el "Hôtel de Bourgogne", forma introducida por los niños del coro en la Corte inglesa. Pero también la fusión del tipo de representación de Serlio con el de Palladio, como se encuentra en el teatro Farnese de Parma, con invenciones elaboradas para el movimiento de bastidores, influyó en Inglaterra, aun que todavía no en la época isabelina.

Ya a mediados del siglo XVI la Corte poseyó cañamazos pintados, fijados sobre marcos de madera, llamados generalmente "mansiones" o "casillas". En las cuentas del departamento de diversión se mencionan frecuentemente cañamazos para árboles, casas, palacios y hasta ciudades diversas. Aparentemente estas "casillas" eran construcciones del tipo de Serlio. Su número variaba entre 2 y 6. Probablemente se agruparon alrededor del escenario fijo, sin que se tomasen en cuenta las leyes de la perspectiva. También es posible, que en algunas ocasiones los letrados hayan indicado la localidad que debían representar. Estas "mansiones" todavía se emplearon en 1655, pues un viajero holandés las describe como "casillas provistas de ruedas que rodaban el escenario. De ellas salían los actores y a ellas se retiraban después de cada escena." (1) Cuando John Lyly escribió para la Corte se empleaba aún este método del "decorado si

multáneo". Al representar la obra "Madre Bombie" el escenario contenía 7 puertas, de las cuales cada una simbolizaba un lugar distinto.(2)

Otras de las obras de Lyly así como la mayoría de los dramas presentados en los teatros públicos se aprovecharon de la convención, que permitía que una parte de las escenas se llevasen al cabo frente al fondo arquitectónico sin que fuese menester definir el lugar. En estos casos la fantasía del público, igualmente como en el teatro italiano, tenía que suplir a la contemplación.

El sistema de adornar el escenario pronto se extendió de la aristocracia a los teatros "privados", donde ya a principios - del siglo XVII se comenzó a utilizar el escenario movedizo, aunque no con regularidad absoluta. En la obra de Jonson titulada "Solaz de Cynthia"(II-210), representada en 1600 en un teatro "privado", un lechuguino razonable, a quien sus compañeros piden que se siente en el escenario, exclama indignado:

"Fuera, chocarrero, ¿apoco me quiere hacer pasar por mueble? - Vaya, el muchacho me toma por bastidor! Apuesto mi vida, que alguna cortina de seda estuvo colgada aquí en el escenario. Señor fanfarrón, no soy una de sus pinturas frescas que suelen embellecer las tapicerías arruinadas en un teatro público."(3)

Pero el arte de la escenografía fué progresando continuamente y ya a fines del reinado de Jacobo I las telas permanentes-pintadas con paisajes toscos del tipo de las decoraciones de Serlio fueron modificadas y se aventuró apropiarse un poco más el lugar a la acción. Las "mansiones" de la Corte se sustituyeron por bastidores, que corrían de un lado del escenario al otro - dentro de ranuras. Que esta clase de bastidores también se usó en los teatros privados lo comprueba una observación en la obra de Dekker "La Cartilla dorada"(II-248), que data de 1609, donde

se habla de "uno que puede quedarse parado frente al timón y gobernar el paso de los bastidores".(4)

El gran innovador escenográfico de principios del siglo XVII fué el arquitecto de la Corte Iñigo Jones, a quien se deben los primeros experimentos de adaptación del estilo italiano escenográfico al teatro inglés. Habiendo viajado por Italia tuvo conocimientos directos de la escenografía en ese país y redactó una minuciosa descripción del escenario de Palladio en Vicenza. (5) En su diseño, hecho para el nuevo "Reñidero" en la Corte hacia 1632 aproximadamente, se nota la influencia de los sistemas de Serlio y Palladio, pues las tablas tienen una mampara semi-circular con 5 puertas. Otro diseño muestra el escenario dividido en dos lados permanentes y con un arco elevado en el centro, al estilo del teatro Farnese. El empleo del arco da lugar a dos bastidores laterales, pintados en perspectiva, en la forma típica de Serlio.

Ateniéndose al modelo de Palladio, Jones diseñó parecidas "vistas en perspectiva" para el teatro inglés; aprobó los bastidores pintados e introdujo el arco del proscenio en Inglaterra. En 1605 en Oxford todavía había utilizado un escenario rebuscado del tipo de Serlio, cuyo fondo estaba formado por una mampara, en la cual había colocado "peripetasmata" o "scaena versilis"(6), que parecen haber sido "telari" o "periaktoi", cubiertos de tela. En la edición de la obra de Vitruvio acerca de las representaciones greco-latinas, hecha en 1484, se describen los "periaktoi" como maquinas triangulares que giraban. Cada lado tenía ornamentos diferentes. Si era menester alternar el escenario durante la función o cuando los dioses aparecían sobre las tablas, acompañados de truenos y rayos, se volteaban los "telari" rápidamente, cambiando como por milagro la apariencia del decorado.

Una nueva moda principió con la "Mascarada de negrura" de Jonson, pues la mampara se cambió varias veces durante la representación. En 1606, al llevar al escenario la obra "Hymnaei", no sólo se volvieron a emplear los "telari", sino que las actrices, que representaban deidades, pues siendo una diversión de la Corte las damas podían tomar parte en ellas, descendieron sobre nubes al escenario.

De las mascaradas posteriores se desprende que también se usó el arco proscénico adornado con esculturas o pinturas que simbolizaran la índole de la obra. La parte central generalmente contenía el nombre de la pieza. El arco rodeaba todo el escenario y lo ocultaba por un telón, diseñado en perspectiva. Este se deslizaba al principiar la función y más tarde fué elevado, pues estando pintado no se podía correr.

Además se utilizaron bastidores laterales, probablemente de dos lados, que se abrían o deslizaban en la misma forma como Buontalenti los había usado. El empleo de bastidores fué tomando incremento, especialmente cuando Daniel en 1610 llegó a ser competidor de Jones y ofreció como novedad tres cambios de escenario en una sola obra. Con todo, el uso de la "scaena ductilis" en los teatros privados apenas llegó a su auge por 1640 cuando se solían emplear 4 juegos de bastidores dobles para cada lado, que se movían dentro de ranuras, en tanto que 4 mamparas, una detrás de la otra, cerraban el fondo. Además correspondía a cada juego una bambalina, o sea un lienzo pintado, colgado, que representaba el cielo.

El hecho siguiente comprueba, que la Corte y los teatros -- "privados" estaban orgullosos de sus innovaciones escenográficas y las cuidaban celosamente. En 1636 la obra "El esclavo real", escrita por Cartwright, había sido representada con 8 cambios de "scenery"(7) en Christ Church, Oxford. La reina pidió el escenario y los trajes para que sus propios actores pu-

diesen representar la obra en el castillo de Hampton. El Canciller envió lo pedido pero rogando atentamente a los reyes que no entregasen la obra ni el escenario o los disfraces a los actores públicos.

En 1639 D'Avenant obtuvo el permiso para construir un teatro en el que se podían utilizar bastidores y de otras obras se sabe que fueron representadas "con bastidores" en los "Monjes Negros" y en el "Fenix". Esto comprueba que los teatros "privados" estaban capacitados materialmente para acomodar decoraciones, antes solamente empleadas en la Corte. Por otra parte, los teatros "privados" con seguridad no les hubiesen solicitado, si el público no las hubiese preferido a las formas primitivas de representación.

En los teatros públicos las diferentes cortinas, colgaduras, los telones y tapices tenían que sustituir todo arte escenográfico. Su uso se debió probablemente a la influencia holandesa, pues ya había cortinas corredizas en las representaciones de Moralidades, llevadas a la escena por los Rederijker. Servían comunmente para revelar los "vertooningen", esto es, cuadros alegóricos.

En Inglaterra estas cortinas tuvieron diferentes nombres, pero según afirma Lawrence(8), las denominaciones "cloth, great - curtains, curtain, hangings, arras, traverse y canopy" se referían a un mismo objeto. Estos términos no fueron usados todos en la misma época. El menos utilizado fué "traverse", casi siempre asociado a mamparas formadas por cortinas, colgadas en capillas, salones o piezas grandes. Siempre se utilizó en la Corte en ocasión de las recepciones y representaciones. Como se desprende del libro real de cuentas de 1576, todo el senado se podía agrupar detrás del "traverse". La aplicación de este térmi-

no al telón del "interior" demuestra, que esa parte del escenario probablemente fué una herencia de las representaciones particulares anteriores al período de los teatros públicos, pues al abrirse, el "traverse" generalmente descubría personajes nobles o reyes, como los "vertooningen" revelaban personajes alegóricos.

El término "canopy" sólo fué usado para designar las cortinas en los teatros "privados" o si se refería a palios o pabellones; los "hangings" en cambio, igualmente como los "arras", se consideraron como los escondrijos convencionales para las escenas de espionaje. Pero también los criados se podían esconder detrás del "arras", pues allí encuentra el príncipe a su escudero dormido en la obra de Shakespeare "Enrique IV" (II-4).

Además había lugar suficiente detrás de las cortinas para -- ocultar muebles, como lo comprueba la advertencia del apuntador "Mesa con tablero de ajedrez y velas detras del arras" en la -- obra de Chapman "Venganza de Bussy D'Ambois". El apuntador mis mo también tenía su lugar detrás de las cortinas.

Todo teatro isabelino - tanto el "público" como el "privado" - estaba provisto forzosamente de dos juegos de cortinas, uno encima del otro, que ocultaban el "estudio" y la "galeria". Estos tapices eran sustituidos por paños negros cuando se representaba una tragedia. Parece que al principio del siglo XVII los teatros "privados" todavía tenían el derecho exclusivo de emplear cortinas de seda. Que su uso no fué común en los teatros públicos lo demuestra el prólogo a "Teatros de fantasías", escrita en 1640 por John Tatham para los actores de la "Fortuna", que recientemente se habían mudado al teatro privado del "Buey Rojo". Este prólogo reza:

"... Only we would require you to forbear  
your wonted custom, band(y)ing tile and pear  
against our curtains, to allure us forth;  
I pray, take notice, these are of more worth;  
pure Naples silk..." (9)



Al comenzar la representación las cortinas generalmente estaban abiertas, no importando en ese caso dónde principiaba la acción, mientras que se cerraban al finalizar la función. Frecuentemente se presentaban escenas delante del telón cerrado, en tanto que detrás de él se cambiaba la decoración. Así se ahorró tiempo. Aun hoy en día, a pesar de la tramoya, no se ha logrado igualar en este respecto las ventajas del escenario de tres campos de acción. (10)

Las cortinas parecen haber sido el mayor adorno del escenario pues frecuentemente se menciona que ostentaban dibujos o tenían figuras entretejidas. Hastings las describe como simples andrajos, provistos de paisajes toscamente diseñados, en tanto que Emilia, personaje de la obra "Mañás de Leyes" (III-1) de Day afirma, que los "hangings" presentaban a Venus y Adonis y en "Lo ordinario" (III-3) de Cartwright la criada propona a Meanwell que se entretenga con las hermosas historias de las cortinas en tanto que ella avisa a su señora de su presencia. Las pinturas también desempeñaban funciones en las representaciones, pues en el tercer acto del "Traidor" Depazzi en un monólogo observa: "No me gusta esa casa en las cortinas. En mi conciencia me está acusando". (11) Esta alusión en la obra comprueba, que posteriormente ya no se empleaban cortinas negras para las tragedias. En los teatros públicos, ya que no eran edificios techados, todas las cortinas se tuvieron que colocar antes de cada función y se guardaban de nuevo, cuando ésta había terminado.

También aparece la expresión "painted heavens", inexplicable hasta que Thornton Shirley Graves formuló la teoría, que la parte interior de la "sombra" estaba decorada con los signos del Zodíaco para simbolizar así el firmamento. (12)

Sea como fuere, se puede afirmar que cualquier decoración o mueble, que existiera en ese tiempo, se mostraba al público. No

era menester que se imaginase algo que convenientemente se podía enseñar o simbolizar. Un árbol por ejemplo podía representar un bosque entero o un jardín. La mejor fuente respecto al empleo de estos aparejos pesados es el Diario de Henslowe. En el inventario de la compañía "Criados de Lord Admiral", hecho en 1598 a 1599, menciona entre otras decoraciones una roca, las fauces infernales, dos torres de iglesia, un campanario, sepulcros, pozos, un faro, un laurel, etc. Algunas de estas decoraciones, como v. gr. las fauces del infierno, eran construcciones de cañamazo y madera pintada, o bien de mimbre, cubierto de lienzos de colores. Hastings (13) describe estas fauces como "una cara temible con ojos de mirada feroz y penetrante, una boca roja enorme, quijadas movibles y grandes dientes." Una especie de bastidor también ha de haber sido la "ciudad de Roma", citada repetidas veces. - Además existían sillas, mesas, calderas, gallineros, jaulas, prisiones, cadalsos, encinas huecas, cavernas, carros fúnebres, tronos con palios y hasta banquetes con alimentos copiosos, hechos por supuesto de cartón o madera. También había banquillos y estrados para las escenas en la corte de justicia. En las comedias se cita como objeto de mayor éxito una silla con mecanismo especial, que detenía al que se había sentado en ella.(14) Si se trataba de representar una botica, no faltaban por supuesto los diversos frascos, filtros, las redomas y los polvos.

Las acotaciones en los textos piden el empleo de ciertos objetos, que influyen en la acción y sin los cuales el diálogo sería incongruente. El toque de la campana llama al trabajo, indica a los soldados que es tiempo que se releven o pide a los habitantes del pueblo que ayuden a combatir la fuerza del incendio (15) Por medio de una mesa con alimentos suculentos se obliga al pirata, medio muerto de hambre, a que confiese sus crímenes y el hecho de tirar el cargamento a la mar o de disparar un cañón de muestran el peligro en que se encuentra el barco. Para esconder al amante servían cajas, costales, canastos para la ropa y para la representación pastoral-mitológica del "Proceso de París" por --

Peele en 1584 se disponía de árboles colmados de frutos dorados y diademas. En cambio nunca se llevaron los caballos a las tablas, lo que se colige también de la advertencia hecha al auditorio por el coro en la obra "Enrique V": "Si hablamos de caballos piensen que los están viendo". (Prólogo) Por otra parte ninguna decoración existía para el público antes de que su presencia hubiese sido mencionada por algún actor.

Las tres unidades clásicas no fueron tomadas en cuenta en los dramas isabelinos. Como se demostró anteriormente había posibilidades de representar las diferentes localidades de acuerdo con los distintos sistemas, que se seguían en los teatros "privados" y en los de la Corte. En los teatros públicos en cambio generalmente no se definía el lugar o, mejor dicho, el espacio servía para representar varias localidades a la vez. En el último acto de "Ricardo III" v.gr. un lado del escenario representaba el campo del tirano, en tanto que el lado opuesto era el campamento de Richmond. Al seguir este sistema del decorado simultáneo se podía incurrir fácilmente en incongruencias, pues como los muebles permanecían en el escenario aunque ya no se necesitaban, podía acontecer que un trono con palio se colocara donde todavía estaba situado el signo del árbol, que simbolizaba el bosque, o un carro fúnebre entrara en el dormitorio de la condesa. Los aparejos de manejo difícil generalmente se usaron en el escenario del fondo o el "interior". Sólo la utilería ligera se solía colocar en el escenario delantero, aunque fuese a vista del auditorio.

Era convenio mutuo, que en el escenario principal se llevaran al cabo las escenas callejeras, del breñal, del campo de batalla, de la playa o de la mar, mientras que el "estudio" servía para las escenas en el interior de casas o palacios, fuertes, tabernas, tiendas o prisiones. El público atento siempre sabía dónde

se ejecutaba la acción, pues del diálogo entre los actores se -- desprendían los cambios del lugar. Para facilitar estos movi--- mientos al auditorio, también existían ciertos letreros coloca- dos evidentemente en el fondo del escenario o también sobre las puertas. Uno de ellos parece haber servido para dar a conocer - el título de la obra que se iba a representar. Si se trataba de una tragedia las letras eran de color rojo. En lugar de colocar v.gr. un pozo en el escenario también se utilizó un poste con el letrero correspondiente. Como este poste era permanente, si se le quitaba el letrero, igualmente podía servir como picota para los rateros, sorprendidos por el público durante la función. Es posible, que estos letreros se hayan usado poco en los teatros- publicos, pues gran parte del auditorio no sabía leer, y para - ella hubieran resultado superfluos.

Con todo, William Percy estableció en su drama "Pastoral de- duendes" que, dado el caso que las decoraciones estorbasen la - vista a los nobles sentados al margen del escenario, fuesen sub- stituídas por letreros colocados sobre estacas.

Según la "teoría de alternación" los dramaturgos trataron de escribir sus obras en tal forma, que a una escena, presentada - sobre el tablado principal, seguía otra en el "interior". Así se facilitó el movimiento de las decoraciones. Con todo, no se pu- de afirmar, que una alternación rigurosa, como la pide esta teo- ría, haya existido en el drama antiguo ni aún en tiempos de --- Shakespeare.(16)

Desde antaño uno de los fundamentos de las representaciones- teatrales y a la vez una de sus mayores atracciones son los tra- jes, los que, en colaboración con las máscaras, facilitan la en- carnación auténtica de un personaje dado, pues ponen de manifies- to su índole típica, ya sea en forma real o simbólica. A medi- da que el arte de la representación fue evolucionando, la mázca- ra perdió en importancia y solamente se siguió usando para dis-

tinguir a personajes mitológicos, diablos, monstruos o animales y para ocultar los rasgos masculinos en los actores que representaban mujeres. Así se mencionan en el Diario de Henslowe y en los anales del Departamento de Diversión: cabezas de asnos, de leones, de verracos, de dragones, pieles de leones y osos, caballos, perros, simios y hasta la triple cabeza del cancerbero fabuloso. Con todo, según lo afirma Jorge Puttenham en su obra histórico-artística fechada 1589, los actores que representaban varios papeles en una obra también empleaban máscaras o viseras, las que les facilitaban la diferenciación de los personajes.(17)

Los trajes más suntuosos en tiempos de la reina Isabel se usaron en los espectáculos pomposos y en las mascaradas de la Corte. Pero también los trajes de los actores públicos, especialmente en comparación con la sencillez del escenario, eran más bien extravagantes y lujosos que verdaderamente elegantes y de buen gusto. Así por lo menos los estimaron los nobles sentados en los lugares de preferencia, cerca del escenario o en él mismo.

El suizo Tomás Platter, quien visitó Londres en 1599, afirmó que frecuentemente los criados de nobles difuntos vendían los trajes de sus dueños a los actores.(18) Por otra parte también es posible, que los actores recibieran los atavíos usados en las representaciones de la Corte, pues después del primer empleo se consideraban inservibles.(19)

Más importancia se daba al costo del traje que al hecho de que fuese idóneo. Por lo menos hasta 1770 los trajes en parte no estaban adecuados al personaje histórico que los usó, pues generalmente los actores vestían los trajes de su propia época. (20) En el inventario de la compañía de los "Criados de Lord Admiral", que data de 1598 a 1599, se menciona entre otras cosas "un jubón de seda anaranjada con capa y ribetes de encaje dorado, unos pantalones de tela de oro, con adornos de plata, otros

de terciopelo carmesí"(21), como se utilizaban en Inglaterra en aquel tiempo. Igualmente se solían usar los cuellos amplios de encaje, que estaban en boga en el tiempo isabelino.

Más tarde fueron estableciéndose convenciones definidas respecto a la forma de vestirse para las representaciones. El orador del prólogo debía aparecer vestido con un abrigo de seda negra, con la cabeza adornada por una guirnalda de laurel. Muy pintorescos fueron los trajes de los graciosos. Tarlton siempre apareció en traje rústico y sus sucesores, según el caso, se vestían como obreros, aguadores, zapateros, carpinteros, criados, sepultureros, policías o cerveceros,(22) y Henslowe menciona -- otro traje con capa especial para los payasos. Los amantes, siguiendo la tradición de la Commedia dell'Arte, se disfrazaban frecuentemente como médicos. Los pastores por lo general iban envueltos en pieles blancas, los soldados llevaban banderas además de los uniformes del tiempo, los monjes tenían sus túnicas con capuchas y a veces cargaban crucifijos. Además había trajes especiales para los senadores, los abogados y los personajes de distintos oficios. El verdugo, v.gr. llevaba un abrigo, cubierto de clavos, ya sea pintados o adheridos, y su hacha. También había atavíos especiales para el héroe Robin Hood y sombreros para los cardenales. Los personajes extranjeros se diferenciaban por sus trajes particulares, llamados daneses o españoles. Los judíos usaron su hopalanda específica. El rey, por supuesto, siempre tenía las insignias de oro y una corona lujosa pero no tan suntuosa como la del emperador. Los caballeros, con sus yelmos y armaduras, y provistos de espadas largas, aumentaban el esplendor del espectáculo.(23)

Los personajes alegóricos y las deidades clásicas también tenían sus atavíos especiales. Creizenach afirma por ejemplo, que el personaje "Nobody" usó pantalones que le cubrían hasta el -- cuello, de suerte que cabalmente se veía "no body".(24) El rumor

que apareció en el prólogo a la 2ª parte de "Enrique IV" usó un traje, adornado totalmente con lenguas. También existía un manto de tela parecida al tul, que cubría todo el personaje, al que hacía invisible. Las almas de los difuntos aparecían en camisonas negras, si estaban condenados, blancos, si se habían salvado. También los fantasmas tenían trajes y hasta cuerpos especiales. Adán y Eva aparecían en vestidos color carne o de cuero blanco, cubierto de vestiduras de piel. Él llevaba su herramienta forzosa, el azadón, mientras que ella aparecía con la rueca. Herodes usó guantes rojos y un atavío especial para la cabeza. Su traje estaba teñido de varios colores. Pilato iba envuelto en una capa, larga y amplia, de color verde, bajo de la cual ocultaba una cava. Satanás, por supuesto, tenía su cola hecha de crin de caballo, una máscara o toda una cabeza postiza, la que frecuentemente requería enmiendas o pintura nueva.

Nicoll incluye en su obra una lista de diversos trajes e instrumentos de deidades clásicas y personajes mitológicos. Entre ellos se mencionan: un traje de Neptuno, su tridente y guirnalda; un atavío para Juno, dos trajes antiguos para Faetón, un manto para Dido, el arco-iris para la Diosa Iris y las alas para Mercurio.(25) De las ninfas sólo se sabe que como distintivo llevaban flechas. Schelling también menciona trajes especiales para las antiguas deidades del sol y la luna.(26)

Una carta, enviada por el decano del colegio de Trinidad en 1594 al Canciller, demuestra que a fines del siglo XVI los actores ya trataron de vestirse lo más adecuadamente posible, pues el decano pidió humildemente, que le fuesen prestados algunos trajes especiales, alegando que intentaba representar en su colegio una tragedia, en la que aparecían personajes de la nobleza, vestidos a la moda antigua con atavíos reales, los que solamente se conservaban en las oficinas de los trajes en la Torre.(27)

Los personajes romanos, según un diseño de 1595 de una escena del "Titus Andronicus" aparentemente llevaron jubones isabelinos con coseletes y uno de ellos ostentó un yelmo con plumas. Otro llevó una especie de manto sobre el hombro izquierdo. Por otra parte se afirma, que los actores del tiempo isabelino usaron sombreros, no importándoles si representaban personajes de la época de Coriolano o de César en Roma o de Timón en Atenas.(28) Para festejar la representación de Piramo y Tisbe se renovaron los listones de los pantalones de los nobles en la Corte de Teseo en Atenas, como era costumbre hacerlo en tiempos de Isabel. Según Hamlet, en Helsingör también se usaron rosetas como adorno de los zapatos, como en Londres en tiempos de Jacobo I. La mayoría de los caballeros pendencieros de Shakespeare ostentaban el espadín de los tiempos de los Tudor, no importándoles, si eran del siglo XII o XIV y si vivían en Dinamarca o Verona. El guante perfumado, que estaba de moda en la Inglaterra isabelina parece haber estado en boga igualmente en la Bohemia pagana como en Troya, donde Helena jura "por el guante de Venus".

En los diseños del "Arte noble de la caza" escrito por Tuber-vile, en 1575, Bruto, ataviado con el traje de caza isabelino mató a Cesar. En cambio, en el bosquejo siguiente Bruto, vestido razonablemente con su túnica y coraza romana, persiguió a sus enemigos "los troyanos", igualmente ataviados. Pero este último diseño también sirvió para ilustrar un combate escocés del año de 1529. Estos anacronismos fueron criticados especialmente por Sidney, Whetstone y Jonson.

Se desprende de los Documentos relativos al Departamento de Diversión en tiempos de la reina Isabel, compilados por el profesor Feuillerat, que los soldados turcos en 1560 en los teatros llevaron cofias de seda color amarillo-oro y togas largas de damasco, en tanto que el magistrado turco tenía togas rojas con adornos dorados, mangas largas y capas de la misma tela. Por lo



general, el traje del personaje oriental consistía de pantalones amplios, botas angostas, una túnica con mangas aglobadas, un turbante y frecuentemente una toga suelta con mangas largas. Su arma siempre fué la cimitarra. En "Titus Andrónicus" Aaron explica que su adversario "muere por la punta afilada de mi cimitarra" y en "El mercader de Venecia" el príncipe de Maroco jura por su cimitarra.<sup>(29)</sup> En general los paganos e infieles usaban una barba larga y mal cuidada.

Respecto a los atavíos de las actrices que aparecieron en la última decena del teatro inglés antes de la Restauración, no se conservan noticias exactas. Por lo común usaron los trajes más elegantes de su tiempo, pues se jactaban de tener los atavíos modernísimos. Los muchachos, que ejecutaban los papeles femeninos y también aparecían como ninfas, eran los favoritos del público, especialmente a causa de sus tocados arreglados por peinadoras francesas o italianas.<sup>(30)</sup>

En los teatros isabelinos la música no sólo servía para acompañar las canciones, pantomimas o los monólogos, sino también para aumentar los efectos cómicos de los payasos y realzar la tensión nerviosa en momentos de gran expectación, especialmente si la música provenía de algún lugar oculto, ya fuese la galería, el fondo o aun el sótano del escenario. Particularmente los sonidos sobrenaturales tenían que brotar de diversos lugares. En las tragedias, las canciones tenían una función dramática definida, pues estaban asociadas con estados anormales de la mente. Del canto de Ofelia se deduce, que está fuera de sus cabales, y por medio de la música el rey Lear recobra su juicio.

Se distinguieron varias clases de música, presentada en los teatros y ejecutada por diversos instrumentos. La música de changa estaba asociada a las marchas, a los combates y a la apa-

rición de los reyes. Más seria era la música para cuatro instrumentos de cuerda, que acompañaba las danzas y canciones, generalmente compuesta por artistas de renombre como Roberto Johnson, - por músicos de la iglesia como Ricardo Farrant, Guillermo Byrd o Nataniel Giles, o por los maestros de música de las casas nobles como Wilby y Hengrave Hall. En los teatros particulares hubo - además de los preludios, que generalmente duraban una hora y serían de introducción al drama, la música artística de entreacto, basada en fugas y llamada "fantasías". Particularmente los muchachos actores de los "Monjes Negros" gozaron de la fama de ser los mejores músicos profesionales. El Duque de Stettin-Pommern los elogió en el diario de su viaje, realizado en 1602, pues se sorprendió de que tocasen "órganos, laúdes, pandoras, mandoras, violines y pifanos".(31)

Los teatros públicos preferentemente se aprovecharon de melodías populares, de suerte que los textos de las canciones se escribieron para tonadas ya existentes. Por otra parte también es probable, que una melodía nueva, cantada por vez primera en un drama, pronto se popularizara.

En 1588 se publicó en Inglaterra una colección de madrigales italianos con el título de "Música Transalpina". Tuvo mucha influencia sobre la música inglesa. Desde entonces no sólo se cultivó la música italiana por instrumentistas y cantantes profesionales de la Corte, sino que entre los nobles se formaron círculos de aficionados para cantar madrigales ingleses. Después de la cena se acostumbraba entregar a cada persona su papel pautado y ay del huésped, que no pudiese cantar correctamente su parte a primera vista, pues casi no se le consideraba apto para pertenecer a la alta sociedad. Además, de todo caballero de cierta educación se esperaba que por lo menos tocase la viola da gamba. Este público adiestrado en la música era un juez severo tanto para las canciones como para la música instrumental de los teatros.

La música de las mascaradas de la Corte era más artística y más elaborada, pero para el teatro su ejecución era demasiado difícil y costosa.

Uno de los instrumentos de mayor popularidad era en esos tiempos el laúd simple, de sólo cuatro cuerdas. Los barberos generalmente tenían este instrumento en sus establecimientos para que el cliente se pudiese divertir mientras que esperaba su turno. Hubo varias especies de laúdes y cada actor, especialmente los niños, estuvieron adiestrados para tocar por lo menos uno de estos instrumentos, como se desprende de las acotaciones en los textos, pues en la primera edición del Hamlet se pidió que Ofelia entrase tocando el laúd y en Enrique VIII la reina pidió a su azafata que tañase el laúd o la pandora.

Entre otros instrumentos de cuerda, el violín de hoy en día apenas si se conoció en Inglaterra después de 1638, cuando el rey Carlos I pagó doce libras por un violín de Cremona. En cambio existía el instrumento llamado "viol" de seis cuerdas, de tono dulce, construido casi como el violín, solamente que de su reverso era plano. Lo hubo de varios tamaños y de tonos diferentes. Un conjunto de instrumentos de cuerda, muy apropiado para las representaciones en los teatros privados por su tono quedo, generalmente consistía de dos "viols" tiples, dos tenores y dos bajos.

El payaso comúnmente tocaba una especie de tamborino. Para las marchas militares se empleó el tambor de tono más fuerte. Parece que los timbales no se utilizaron en la orquesta, sino sólo para efectos de truenos.

Entre los instrumentos de viento se menciona la flauta Frigia de sólo tres agujeros, hecha de madera. Se usó especialmente para acompañar música rústica y danzas populares, junto con el tamborino, o como uno de los instrumentos usados por el gracioso.

En la orquesta se emplearon mucho las flautas de Inglaterra, los instrumentos de tono dulce y melancólico. Existían en diversos tamaños y tenían tonos distintos, denominados, igualmente como los "viols" tiple, tenor y bajo. En las charangas se usó el pífano. El oboe, de tono más áspero y penetrante, también se usó en varios tamaños. El bajo se denominó "bassoon". Originalmente se empleó en lugar de la trompeta militar para que los centinelas dieran señales de avance, retirada o alarma. La trompeta también sirvió para dar la señal del comienzo de la función y su toque dió dignidad a las recepciones de personajes nobles.

La música de caza se llevó al cabo preferentemente por cuernos, que también sirvieron para ejecutar los ruidos tremendos llamados "música horrenda" en los combates. Como la corneta era un instrumento más fino y de tono más quedo que la trompeta, la substituyó frecuentemente en los teatros privados. Estaba hecha de madera cubierta con cuero y se podía tocar en ella hasta la escala cromática, algo imposible en los otros instrumentos de viento. Su bajo llevó el nombre de serpentón. Junto con el sacabuche o trombón dió solemnidad a las representaciones, pues se empleó a menudo en las ceremonias religiosas dentro de las iglesias para reforzar el sonido del órgano o para substituirlo.

En "Sophonisbe" de Marstón se menciona el uso de un órgano. Probablemente se trató de un órgano pequeño, que se tocaba en las casas particulares, o del "regal", una especie de armonio diminuto y portátil, de tono más agudo que el órgano, que solía tocarse para indicar melancolía. Como el órgano tenía un tono alegre, no era forzosamente un instrumento para ocasiones solemnes, sino que también se utilizó para bailes. Probablemente se empleó en los teatros porque podía substituir perfectamente un cuarteto de instrumentos de viento.

Entre los instrumentos mecánicos el más común era la "virgi-

nal" o "el clave", descrito como el instrumento "that goethe with a whele without playing", el antecedente del piano.(32)

Los isabelinos no acostumbraban usar todos los instrumentos en la orquesta, sino que preferían agruparlos según su tono y su modo de ejecución, de manera que en el transcurso de la función le tocara su turno a cada uno. En 1562 se representó la tragedia "Gorboduc", escrita en cinco actos por Sackville y Norton.- Cada acto iba precedido de una pantomima, acompañada de música diferente, pues primero tocaron "viols", luego cornetas, más tarde flautas, antes del cuarto acto oboes y sólo al final un conjunto de tamborinos y caramillos. Pero las piezas, que fueron ejecutadas, no se registraron, de suerte que no se conservan hoy en día. Si el teatro no disponía de los fondos necesarios, se recurría al llamado "conjunto quebrado", una combinación de tres o cuatro instrumentos y voces. Para las mascaradas de la Corte por supuesto se disponía de mayor número de músicos y también se formaron conjuntos de instrumentos distintos. En 1607 se llevó al escenario una mascarada de Campion, a honra de Lord Hay; en la ejecución participaron cuatro grupos de músicos; un conjunto de oboes, un conjunto de seis "viols" y seis cornetas; otro grupo de doce instrumentos, en el que predominaron las cuerdas y por último un grupo de dos "viols", un arpacordio, laúdes y un trombón como bajo. Además había coros y solistas acompañados de laúdes.(33)

La tramoya usada para asombrar al público tenía por lo general su sitio en la "choza". Ya en 1546 se cita el empleo de una grúa en la representación de un drama en el colegio de Trinidad. Más tarde también se mencionan cuerdas, malacates y poleas, para elevar o bajar enseres de un escenario al otro o para facilitar la aparición del Deus ex machina, pues en las obras mitológicas solía ser menester que los dioses y otros personajes emprondie-

sen vuelos, tanto de llegada como de partida, a veces hasta sentados en tronos o carros. Como la maquinaria solía crujir más de la cuenta y los vuelos aéreos se ejecutaban con suma lentitud, se volvió costumbre acompañarlos de truenos, relámpagos o música horrible, para cubrir el ruido. Las campanas también estaban -- colgadas en la guardilla y se tocaban en los momentos solemnes -- o retumbaban terriblemente, indicando incendios o congojas parecidas. Como la altura de la guardilla era considerable, seguramente se usaron maniqués en caso de que algún personaje se tuviera que lanzar de la torre al escenario.(34)

En los teatros públicos generalmente no se utilizaba luz artificial, pues se representaba durante la tarde. Sólo para simbolizar la noche, los actores aparecían llevando velas o antorchas en las manos. En invierno los teatros privados no sólo disponían de luz artificial, sino también de calefacción, pues de un elogio de Digges a Shakespeare se desprende que las ganancias de la representación de una obra de Ben Jonson en los "Monjes Negros" apenas si alcanzaron para cubrir los gastos de la calefacción.(35) Habiendo observado que en Italia las luces en los teatros a veces estaban colgadas en frente del público, en lo alto, otras veces colocadas detrás de los bastidores o los lienzos que representaban el cielo, Sabbatini introdujo la luz lateral y las candeléjas. Gracias a las disposiciones de Serlio, ya se conocían las luces de colores, usando botellas llenas de líquido azul o rojo, puestas delante de las lámparas o velas. Para aumentar -- el efecto se colocaban jofainas amplias detrás, que desempeñaban el papel de reflectores. Iñigo Jones introdujo estas invenciones en Inglaterra y acompañó sus innovaciones escenográficas con luces movedizas, deslumbrando a los espectadores.(36)

También en las representaciones alegóricas era de mucha importancia el manejo hábil de antorchas, pues el auditorio quedaba -- más conmovido, si creía ver las llamas infernales, cuando se abrían

las fauces del infierno y si podía observar cómo el humo subía hasta el techo del escenario. Frecuentemente era menester representar tormentas en el escenario. El relámpago se simbolizaba, lanzando un cohete, para que bajara rápidamente a lo largo de un alambre oblicuo, mientras que el trueno retumbaba, ya sea porque bajo de las tablas se lanzaran bolos o se tocaran timbales y tambores en la guardilla. Desde allí también se han de haber disparado pequeños cañones en las escenas de combates. La obstrucción de uno de ellos, disparado durante la representación de "Enrique VIII" en el Globo, cayó sobre el techo de junco, dónde prendió y fué causa de la destrucción del teatro.(37)

Por un ruido tremendo, causado por bolos movidos dentro de un barril, se simbolizaba el temblor. De los otros efectos acústicos producidos detrás del escenario sólo me resta mencionar el aullar de la jauría en escenas de caza, el canto del gallo al amanecer y el trino del rruiseñor, los gritos de los boyeros, el crujir de una diligencia y la llegada del correo, anunciada por el toque del cuerno.(38) Semejantes sonidos pidieron las acotaciones en los textos.

---

1 = Gregor p. 330

2 = Nic.Br.p. 94

3 = Lawr. p. 41: "Away wag; what, wouldst thou make an implement of me? 'Slid, the boy takes me for a piece of perspective. I hold my life, or some silk curtain, come to hang the stage here. Sir crack, I am none of your fresh pictures, that use to beautify the decayed arras in a public theatre!"

4 = Schell.p. 56 : "... one who might stand at the holm and steer the passage of scenes.

5 = Chen. p. 295

6 = Nic.D. p. 127

7 = Nic.D. p. 131: Como afirma Nicoll, la dificultad consiste en

que bajo la denominación "Scene" o "Scenery" se comprendía igualmente los bastidores movibles como los fijos del tipo de Serlio.

8 = Lawr. p. 29	24 = Creiz. p. 441
9 = Lawr. p. 42	25 = Nic.D. p. 226-227
10 = Brandl.p. 61	26 = Schell.p. 54
11 = Lawr. p. 36	27 = Nic.D. p. 228
12 = Lawr. p. 113	28 = Gran.B.p. 192
13 = Hast. p. 141	29 = Nic.D. p. 225-226
14 = Creiz. p. 434-435	30 = Gregor p. 43
15 = Holz. p. 213	31 = Gran.B.p. 134
16 = Schell.p. 55	32 = Gran.B.p. 157
17 = Creiz. p. 457	33 = Gran.B.p. 149
18 = Creiz. p. 441	34 = Lawr. p. 102
19 = Nic.D. p. 137	35 = Gregor p. 475
20 = Nic.D. p. 177	36 = Nic.D. p. 97-99
21 = Nic.D. p. 182	37 = Holz. p. 215
22 = Creiz. p. 347	38 = Creiz. p. 461-462.
23 = Nic.D. p. 227	

= = = = =



III.- Los actores adultos y los niños. Su agrupación en compañías, su aprendizaje, su posición social y su arte.

Aun habían estado a cargo de meros aficionados y de los gremios las representaciones de milagros y de moralidades en el siglo XVI; pero cuando el drama evolucionó a ser simplemente diversión, sin propósito ético o religioso, aparecieron los primeros actores profesionales. Caminaban de aldea en aldea, como solían viajar los juglares ya desde principios del siglo XIII y se ganaban el sustento diario representando dramas. Las primeras compañías de actores ingleses probablemente ya estaban establecidas por el año de 1520; pero como se encontraban en constante peligro de ser perseguidas, pues se reclutaban de vagabundos y aventureros, se vieron en la necesidad de apelar a la protección de la aristocracia. Si por fortuna habían logrado agradar a un noble, éste se convertía en su protector y les concedía el privilegio de usar su librea y de llamarse sus criados. Una de las primeras compañías fué la de los "Súbditos del Cardenal Wolsey", mencionada en el drama "Sir Thomas More", pues entran a la casa de More en Londres hacia 1529 para alegrar al noble con sus representaciones.(1)

Las compañías pasaron de un protector al otro y constantemente hubo coaliciones, divisiones y reformaciones. Siempre que el protector adquiría un nuevo título, la compañía de actores también cambiaba de nombre. Entre 1560 y 1582 una de las agrupaciones más importantes fué la de los "Criados de Lord Robert Dudley" llamada más tarde de "Lord Leicester". En 1574 esta compañía fué la primera que obtuvo el privilegio real para actuar en "El Buey" y después de 1576 en "El Teatro".

Este privilegio a la vez reconocía la profesión de actor como una "ocupación legítima". Dos años antes todos los hombres sa-

nos y desocupados, entre ellos los actores y los músicos de baja categoría, que tocaban instrumentos de viento y que no estaban debajo del patronato de un noble, aun habían sido clasificados por la reina como vagabundos ante la ley. Para los ciudadanos puritanos y el clero la palabra "actor" seguía teniendo una mala reputación aunque la reina misma, desde 1583, era la protectora de un grupo de actores. Ella promovió representaciones en la Corte, precisamente para proteger a los actores contra las autoridades citadinas, pues así éstos tenían el derecho de reclamar el permiso para ensayar en público. A cambio de esa protección, la reina, por boca de los autores de la Corte, entre ellos Sidney, pidió que el teatro renunciara a las chanzas viles de los payasos. En esa forma los actores se vieron posibilitados a elevar su arte y mejorar su posición social, pero a la vez se sentían obligados a conseguir textos de obras cultas.

Desapareció la compañía de "Lord Leicester", cuando en 1582 se retiraron de ella los actores más famosos, entre ellos el cómico y poeta Robert Wilson y el payaso Richard Tarlton. Wilson se convirtió en cabeza de su propia compañía, titulada "Criados de la reina", y hasta 1591 trabajó con ella no sólo en "El Buey" sino también en "La Campana". En 1578 ya hubo ocho lugares utilizados por los actores para dar funciones, pero sólo seis agrupaciones de actores tenían el privilegio de divertir a la Corte. Estos eran los comediantes de los condes de Leicester, Warwick, Sussex, Essex y los niños cantores de la Capilla Real y de San Pablo. En este tiempo también tuvo renombre Lord Oxford porque escribía comedias y además de proteger al autor Lyly y quizás también a los niños, mantenía por lo menos a un grupo de actores.

En 1580 se reunieron unos jóvenes acróbatas debajo del patronato de Fernando Stanley, Lord Strange, más tarde conde de Derby. Unidos posteriormente a los actores, que habían pertenecido al grupo del difunto Lord Leicester, reorganizados por James Bur--

bage, actuaron primero en un patio de fonda dentro de la ciudad, después en "La Rosa" y en "El Blanco de Newington". En los años de 1593 a 1594, cuando el grupo ya contaba con 24 actores, todos los teatros fueron cerrados, a causa de la peste, pues siempre que una epidemia acometía a la población londinense, las autoridades ciudadanas la consideraban como un castigo de Dios y como primera muestra de arrepentimiento ordenaban la clausura de todas las fondas y de los teatros. De esta suerte los actores nuevamente tuvieron que recurrir a representaciones en las provincias, en Bath, Bristol, Coventry, Dover y Oxford. Un año después, a causa de la muerte de su protector, la compañía fué reformada bajo de la protección de Henry Carew Lord Hunsdon, desde 1594 -- Lord Chamberlain, y cuando éste murió en 1596, su hijo Jorge convirtió a los actores en "Súbditos de Lord Hunsdon", pero sólo -- por nueve meses, pues como entonces le fué otorgada la dignidad de un Lord Chamberlain, la compañía reasumió su antiguo nombre de "Actores de Lord Chamberlain".

La segunda agrupación de actores de mayor importancia en este tiempo estaba bajo del patronato de Charles Howard, desde 1585 -- Lord Admiral. Como las dos compañías, los "Actores de Lord Admiral" y los "Actores de Lord Derby" entraron simultáneamente en la escena, es imposible investigar exactamente la historia, el repertorio y los miembros de cada grupo. Con certidumbre sólo se puede establecer, que el autor principal, intérprete de los héroes en el grupo Strange-Derby fué Ricardo Burbage, el de los -- "Actores de Lord Admiral" fué Eduardo Alleyn. El citado Alleyn, ya que por una parte era el director de los actores y por otra -- el yerno de Henslowe, siempre desempeñó el papel de mediador entre los actores y éste último, el empresario y propietario del teatro. Henslowe también estuvo en relaciones con otros actores, los de Lord Pembroke y los del conde de Worcester, famosos al -- terminar el período isabelino, porque tenían asegurada la colabo

ración del poeta Heywood.

Cuando el grupo de los "Actores de Lord Chamberlain", desde 1594, siguió su propio camino y pronto se convirtió en la compañía más brillante y famosa de su época, no sólo se enumeran entre sus miembros los actores Thomas Pope, John Heminge, Augustine Phillips y George Bryan, sino el actor trágico Ricardo Burbage, Shakespeare y el cómico William Kempe. Representaron preferentemente obras de Shakespeare y Ben Jonson, quien más tarde se disgustó con el grupo y se unió a una de las compañías infantiles. En la compañía de Shakespeare los actores intervinieron más activamente en la parte comercial de la empresa de lo que lo hicieron los "Actores de Lord Admiral". Trabajaron primero en "La Rosa", más tarde en "El Teatro", en "El Telón" y finalmente en "El Globo", en tanto que los "Actores de Lord Admiral" estuvieron en "La Fortuna".

Como lo comprueba el decreto de 1600, sólo estas dos compañías gozaron del permiso de representar públicamente. Ambos grupos, los "Actores de Lord Chamberlain", de gusto más aristocrático, y los "Actores de Lord Admiral", los que preferían los efectos toscos de los bufones, eran bien venidos a la Corte, aunque se dió la preferencia a los primeros. Según se comprobó, desde 1594 -- hasta 1603 ellos participaron en 28 fiestas de la Corte y de las 488 representaciones, llevadas al cabo durante el lapso de 1591 a 1648, 341 estuvieron encomendadas a ellos, lo que equivale a un promedio del 70%. (2)

Cuando Lord Chamberlain murió, sus actores, por una alianza prudente con Lawrence Fletcher, quien tenía buenas relaciones con el rey escocés, lograron pasar bajo del patronato inmediato de Jacobo I aun antes de que éste llegase a Londres. Ya en 1603 este rey había concedido un salvoconducto a Lawrence Fletcher, W. Shakespeare, Richard Burbage, Augustine Phillips, John Heminge, -

Henry Condell, Sly, el cómico y cantante Robert Armin, Cowley y - al resto de los compañeros, todos ellos, con excepción de Flet---cher, anteriormente "Actores de Lord Chamberlain". Estos come---diantes fueron elevados al grado de camareros y en casos de urgen---cia también debían desempeñar el cargo de ujieres en la Corte. - Siendo cortesanos tenían que usar una librea rojo-escarlata y par---ticipar en la entrada solemne del rey Jacobo I en Londres, lo que acrecentó su renombre.

Los otros grupos de actores pronto siguieron este ejemplo, bus---cando protectores entre los parientes del rey, pues un decreto -- del año de 1604 había establecido, que el patronato de un noble - no eximía a sus actores de que fuesen perseguidos como vagabundos. Por tanto los "Actores de Lord Admiral" se convirtieron en "Acto---res del Príncipe Henry" y siguieron ocupando el teatro de "La For---tuna, los "Criados del Conde de Pembroke", más tarde "Actores de---Lord Worcester", se convirtieron en "Comediantes de la reina", -- trabajando en los teatros de "La Rosa" y del "Buey Rojo". Además se formaron dos nuevos grupos de actores, el del "Duque de York"- y el de "Lady Elizabeth". Un año después de la muerte de Henry, - el príncipe heredero, sus actores cambiaron su nombre por el de - su nuevo protector Palsgrave, el esposo de la princesa Isabel, y- la compañía del Duque de York se convirtió en la del "Príncipe - Carlos."

El teatro londinense de los tiempos del rey Jacobo I dependía de estas agrupaciones de actores, unidas bajo del patronato real. Su sucesor, el rey Carlos I no sólo siguió protegiendo a las com---pañías teatrales, establecidas por su padre, sino que también mo---dificó el orden. Aceptó el patronato personal de los "Comedian---tes del Rey", cuya preeminencia afirmó. La compañía "Lady Eliza---beth se convirtió en la de los "Comediantes de la Reina". En -- 1632 los actores de Palsgrave encontraron un nuevo protector en-

el infante "Príncipe Carlos" y además se formó otra nueva compañía sin nombre ni protector que representaba en "El Buey" y en "La Fortuna". Aun se mencionan los "Comediantes de la reina Enriqueta" que trabajaron en "El Reñidero de gallos".

El valor de una compañía por supuesto dependía de los actores que la integraban. Así v.gr. la compañía de Shakespeare fué tan famosa, porque su cabeza y alma era Ricardo Burbage, el gran actor trágico, sustituido después de su muerte por John Lowin y Joseph Taylor, los que parecen haber sido sus discípulos y también fueron actores insignes. Entre los comediantes más conocidos es menester mencionar a Thomas Heywood, actor y folletista hasta 1622, famoso más tarde como dramaturgo.

Más conocido por su actuación que por sus dramas fué el cómico Robert Wilson. Sólo se conservan cuatro obras que se le atribuyen, publicadas por los años 80 y 90 del siglo XVI. También Nathaniel Field fué más admirado por su actuación en las obras de Jonson que por sus propias producciones.

Al contrario, Shakespeare fué conocido casi exclusivamente por sus obras y no como actor teatral, aunque, según afirma Chenu, "era un gran comediante, y antes adquirió fama por su actuación que por sus obras." (3) También su contemporáneo Chettle lo elogió en 1592 como "actor excelente" (4). Otros testimonios le negaron esta habilidad. Sea como fuere, cierto es que nunca desemeñó los papeles principales en sus obras, como lo hizo Molière en Francia. (5)

También Ben Jonson entró en 1597 como actor en la compañía de Henslowe y comenzó a escribir para el teatro un año después. Elly y Peele fueron los únicos universitarios que no desdeñaron la profesión del actor. Otros autores cultos, como Robert Greene, Marlowe, Kyd y John Lyly escribieron para la escena, pero su dignidad no les permitía participar en la representación de sus

obras. Resentían que actores como Tarlton, Wilson y aun Shakespeare, sin educación universitaria, escribiesen obras dramáticas y los denominaron "cuervos advenedizos embellecidos con nuestras plumas."

El actor más brillante, el Quintus R. Gallius Roscius de su época y de cuya vida se conservan más pormenores fué Eduardo --- Alleyn, hijo de un mesonero londinense. A los 16 años ya era --- miembro de la compañía del Conde de Worcester. Gracias a su talento pronto se convirtió en intérprete principal de los "Actores de Lord Admiral" y en 1592 se casó con Joan Wordward, hijastra de Henslowe, por lo cual, como se mencionó, se convirtió en mediador entre su suegro y los actores. Las representaciones --- han de haber sido un buen negocio, pues ya en 1604 Alleyn, propietario de los dos teatros "La Rosa" y "La Fortuna", se retiró a la vida privada, un hecho que contribuyó bastante a que creciera la estimación pública por el oficio de actor. Desde entonces Alleyn sólo siguió disponiendo luchas entre osos.(6) En 1613 fundó el centro de estudios Colegio de Dulwich, donde aun se conservaron los documentos de Henslowe, y en 1624, después de la muerte de su esposa, contrajo segundas nupcias con Constance Donne, la hija del famoso poeta y decano de la iglesia de San Pablo.

Su mayor competidor fué Richard Burbage, el sublime actor trágico de los "Actores de Lord Chamberlain". Nació probablemente en 1567, hijo del citado James Burbage, el constructor del primer teatro en Londres, de suerte que, acostumbrado desde la niñez a la vida del actor, permaneció fiel a su vocación. Burbage y Alleyn se consideraron como los primeros grandes artistas, intérpretes de los papeles tragico-heroicos, aunque a Alleyn tampoco le faltó cierta propensión hacia lo cómico. Este solía encarnar los papeles de los superhombres de Marlowe: Tamburlaine, el Dr. Faustus, el Judío de Malta y otros personajes imponentes, en-

tanto que Burbage prefería los papeles más humanos de los héroes de Shakespeare: Ricardo III, Hamlet, el rey Lear, Otelo y otros, pero también podía ser el misántropo satírico, cruel y frío como el "Malévolo" en el "Malcontent" de Marston o el Duque Fernando de Calabria en la "Duquesa de Malfi", escrita por Webster.(7)

Como compañeros del payaso Tarlton también se elogiaron los actores Bentley y Knell.

Antes de 1572 los actores solamente habían sido clasificados como villanos y vagabundos, a no ser que tuvieran licencia especial para llevar al cabo su arte. Pero poco a poco fueron ganando una posición social, pues el teatro era un buen negocio. Muchos de los compañeros de Shakespeare vivían en casas propias, tenían capital y, siendo ciudadanos conspicuos, llegaron a desempeñar puestos honoríficos. John Heminges y Henry Condell fueron deanes electos. Ante la ley los actores se consideraban como caballeros y, gracias al poder del dinero, Shakespeare, junto con dos compañeros de su grupo, Augustine Phillips y Thomas Pope, logró adquirir el título de noble, aunque malas lenguas afirman, que "sólo fué posible por medio de cohecho", (8) ya que era rico, pues en 1597 Shakespeare no sólo pagó los derechos por su casa en Sta. Helena, Bishopsgate, sino que además se convirtió en vecino de Stratford, donde compró el "nuevo palacio", la casa más grande de la ciudad, por 60 libras. Todavía en su último año de vida adquirió más propiedades en Londres. Tenía fama de ser muy rico pues el vicario de Stratford afirmó en uno de sus informes interesantes, que conforme a la tradición local, Shakespeare gastó mil libras al año durante los últimos años en Stratford.(9)

Sea como fuere, al principio del siglo XVII los actores ya eran estimados y hasta admirados por la aristocracia de la capital y los jóvenes se esforzaban por imitar los modales de actores como Burbage, Alleyn o Tarlton. Cuando Burbage murió, el Conde de Pembroke se acongojó tanto por la pérdida de su "cono-



cido de antaño" que se negó a presenciar la gran diversión, dispuesta en honor del embajador francés.(10) El oficio de actor ya se consideró como una profesión decente y los padres no se oponían a la idea de que sus hijos pudiesen ser actores, y les permitían temporalmente ensayar con un grupo de jóvenes aficionados al teatro.

Las representaciones dramáticas parecen haber sido un índice general de la educación en los tiempos de los Tudor, no sólo en los colegios sino también en las universidades. Pero aun antes, ya en 1378 los niños coristas de San Pablo participaban en la representación pública de un milagro y los niños cantores de la Capilla Real tenían a su cargo la ejecución de piezas de música en la Corte de Enrique IV. Ambas agrupaciones fueron adiestradas para representaciones dramáticas en la Corte de Enrique VIII. La primera verdadera comedia inglesa, "Ralph Roister Doister", fué escrita en 1541 por Nicolás Udall para que niños la representaran(11) De ello proviene que los colegiales y niños cantores -- llegaron a ser los primeros actores profesionales y los profesores de las escuelas: John Taylor, William Elderton y Nicolás --- Udall en Westminster; Thomas Gyles, Richard Ferrant y Richard -- Bower del coro de San Pablo, de la Capilla Real de Windsor y de la Capilla de la Reina, respectivamente, se pueden considerar como los primeros autores y empresarios profesionales. Por los -- años del 60 también se representaron dramatizaciones de la obra de Chaucer "Cuento del Caballero" y las universidades llevaron a la escena dramas clásicos. Diez años después los discípulos de Westminster y del centro de estudios del Mercader Taylor, bajo -- de la dirección de Mulcaster, participaron en las fiestas de la Corte especialmente en Carnaval y en la Navidad, y los niños de la Capilla de Windsor representaron fábulas paganas para divertir a la reina. Desde 1576 los niños de la Capilla Real, adies-

trados por su maestro William Hunnies y los de Windsor, guiados por el músico Ferrant, comenzaron a representar públicamente en los "Monjes Negros". Muerto Ferrant en 1580 Hunnies unió sus cantores con los niños de San Pablo, dirigidos por Thomas Gyles. Preferentemente llevaron a la escena las obras de John Lyly, y como el Conde de Oxford adquirió el terreno de los "Monjes Negros" en 1583 y lo puso a la disposición de Lyly, Creizenach deduce, que este autor estuvo a la cabeza de las agrupaciones infantiles. (12) Su estilo rebuscado modificó por completo el arte de representación de los niños y les impuso su peculiaridad.

Pero pronto se separaron nuevamente los dos grupos y los jóvenes de San Pablo establecieron su propio teatro, suprimido en 1590 por haber mostrado su parcialidad en la controversia eclesiástica "Marston Marprelate". No se oyó hablar más de actores infantiles hasta por el año de 1597, cuando la reina Isabel dió nueva vida a la escuela dramática de la Capilla para obligar a los actores públicos a moderarse en el uso de ambigüedades. Según sus indicaciones los autores como Dekker y Ben Jonson escribieron obras sencillas, a modo de cuento, acompañadas de danzas y canciones, asemejándose a la zarzuela. Esta clase de diversión agradó tanto al público, que desde entonces los actores infantiles conservaron la costumbre de dar un concierto como introducción a la obra dramática y de intercalar música en las pausas entre las partes del drama. También Chapman, William Percy y Marston les encomendaron sus obras y el último los invitaba a representar tragedias, aunque nunca osaron actuar en dramas históricos. Al principio sólo dieron "funciones especiales" para los círculos de la Corte, pero pronto volvieron a representar para el público. No dieron representaciones con tanta frecuencia como los actores adultos, pero tenían fama de ser más elegantes en sus aparejos.

Después de un período tan largo de 7 años de inactividad para los actores infantiles hicieron falta jóvenes adiestrados pa

ra la escena. Por tanto la reina otorgó oficialmente plenos poderes al director de los niños de la Capilla Real para que escogiera de los niños cantores un grupo y lo adiestrara para representar en los "Monjes Negros", el teatro "particular", denominado así más para evadir las leyes contra los teatros dentro de la jurisdicción de las autoridades puritanas que para restringir al público, pues en realidad todo el que pagaba podía entrar. (13) - Pero Nathaniel Gyles abusó de este privilegio y llegó al extremo de enganchar y robar escolares, sin tomar en cuenta si servían como cantores, y los obligó a representar en su propio provecho. (14) Las actas del proceso del padre Clifton todavía dan testimonio de este abuso. También Nathaniel Field, discípulo de la escuela Mulcaster, e hijo de un pastor puritano, posteriormente autor de renombre y Salathiel Pavy, quien murió a la edad de 13 años y obtuvo fama por el epigrama N<sup>o</sup>.120 que le dedicó Ben Jonson, debieron su conexión con el teatro a esta forma de reclutamiento.

De los diversos grupos de actores infantiles sólo perduraron el de la Capilla Real y el de San Pablo hasta el reinado de Jacobo I. Sufrieron modificaciones semejantes a las de las compañías de los adultos, pues fueron puestos bajo del protectorado de la familia real. En lugar de los niños de San Pablo, grupo disuelto en 1607, apareció la compañía titulada "Esparcimiento del Rey". Los discípulos de Nathaniel Gyles, convertidos en "Niños para el solaz de la Reina" encontraron un nuevo radio de actividades en el teatro "Monjes Blancos", donde estuvieron desde 1609 hasta 1615, fecha en que fueron derrotados definitivamente por los actores adultos. La agrupación se disolvió y los jóvenes, como ya había acontecido antes, pasaron a formar parte de las compañías de los actores adultos. Con todo, en 1637 se trató de dar nueva vida a una compañía de actores infantiles pero ésta sólo tuvo un éxito pasajero.

Por supuesto también aconteció que los jóvenes, por haberle tomado cariño a la institución, permanecieron en el grupo de los niños, aunque ya hubieran podido entrar como actores adultos en cualquiera de las otras compañías. De ellos provino que v.gr.- Field, Underwood y Ostler entraron en la compañía "Actores del-Rey" en 1609, siendo todos ellos ya mayores de edad, en tanto - que por lo común los muchachos entraban al oficio como aprendices y servían a un actor principal, el que los entrenaba en el arte. Se afirma, que el primer oficio de Shakespeare en el teatro fué el de ayudante del apuntador o sacasillas, (15) clasificado entre los jornaleros, los que también tenían que ayudar a colocar los aparejos, estar a la disposición de los actores propietarios y accionistas y servir en general de mozos para todo. Después de cierto tiempo de aprendizaje, cuando ya habían sido cantantes, habían desempeñado papeles femeninos y sus tutores - estaban satisfechos de sus progresos en el arte, avanzaban al grado de pasante. Uno de los deberes de los actores de segunda categoría y de los pasantes era cantar en el coro y gracias a - la educación musical de la época sólo pocos isabelinos no estuvieron capacitados para hacerlo. Además, para ocasiones especiales, los adultos recurrían a la colaboración de las escuelas de coristas.

Los actores infantiles, especialmente aquellos de la Capilla Real, gozaron en alto grado del aprecio del público, no sólo por que generalmente representaban con mayor naturalidad que los --- adultos, sino también porque siempre tiene algo atractivo para - el público ver como un niño desempeña su papel. Gershow, secretario del Duque de Pommern Wolgast, quien visitó Inglaterra en 1602, también elogió la educación exquisita de los niños, su -- adiestramiento excelente para el canto y la música instrumental como su habilidad, de aparecer de manera desenvuelta, franca y agradable en la escena. Afirma que sólo daban una representación por semana, y si los actores adultos habían logrado adquirir una obra presentada antes por los niños, siempre fué forzo-

so alargarla, pues era menester suplir con otras diversiones el tiempo dedicado por los actores infantiles a la música.(16)

Pero los actores infantiles adquirieron el mayor renombre por su representación de papeles femeninos. Es obvio que jamás se pidió de un niño lo que hoy en día se considera como cualidad -- esencial de una buena actriz, quiero decir, gracia física, capacidad de conmovier. Lo que se requería del niño no era éso, sino habilidad y hermosura. El artista niño conquistaba al auditorio por su ingenio.

Mujeres, aficionadas al arte, habían participado en las representaciones de los milagros y las damas de la Corte, veladas por máscaras, colaboraron en la representación de mascaradas. Pero en general el público inglés estaba acostumbrado a que la representación de los papeles femeninos estuviese a cargo de los jóvenes u hombres. Por tanto se rebeló cuando por primera vez aparecieron actrices. Fué un espectáculo inaudito cuando en 1629 actrices francesas aparecieron públicamente en los "Monjes Negros" y el auditorio las recibió con silbidos y fueron blanco de manzanas y huevos podridos.(17) Con todo, según afirma Collier(18), seis años después actrices francesas, bajo de la protección de la reina, volvieron al escenario y fueron imitadas por las damas francesas de la Corte, quienes representaron una obra francesa en el teatro "Monjes Blancos."

En la representación de pasiones y escenas de profunda conmoción los niños por supuesto no pudieron estar a la altura de los actores adultos y aunque su arte era vivo y alegre, no lograron poner de manifiesto en tal grado la necesidad lógica e ineludible de la acción.

Shakespeare como actor y sus compañeros se aprovecharon de -- las tradiciones y experiencias acumuladas en unos 300 años de -- constante ejecución del arte dramático, pues los grupos competen

tes de actores citadinos habían evolucionado de las corporaciones gremiales de las ciudades de provincia. Aunque hoy en día ya no se pueda investigar a qué grupo hayan pertenecido los actores, cuyos nombres por casualidad se conservan, ni qué papeles hayan desempeñado, lo cierto es que el teatro del tiempo de Shakespeare estaba dominado por sus actores. Ellos fueron los propietarios de los edificios, ellos pagaron a sus poetas y ellos eran la gran atracción para el público. De allí proviene que, en tanto que se sabe certeramente, que Alleyn desempeñó el papel de Tamburlaine, todavía se tiene que inferir que Marlowe fué el autor de la obra.(19)

Los miembros de las compañías de actores en los tiempos isabelinos tuvieron que estar perfectamente bien preparados para su oficio. Probablemente estuvieron mejor adiestrados que los actores de hoy en día. No solamente eran expertos esgrimistas, espadachines, luchadores, sino también bailarines, músicos y cantantes, y con la misma facilidad debían recitar con gran vis cómica que representar una tragedia auténtica.

Los artistas casi no se ocuparon en la especialización de los papeles, pues el cambio rápido de un papel al otro para ellos era algo completamente natural. En Hamlet (V-2) se distinguen cinco grupos de actores: los caballeros andantes, los amantes, los hombres de buen humor, los payasos y las damas, pero probablemente sólo los payasos tenían sus modales especializados. Esta habilidad de mudarse de un papel al otro era forzosa para el actor, pues por lo común únicamente los personajes principales desempeñaban un sólo papel; los actores secundarios siempre tenían que representar tres o cuatro, como lo demuestran las listas usadas por los apuntadores, que contienen los nombres de los actores y de sus papeles. Aunque el número de actores había crecido rápidamente, de 4 o 5 de los antiguos entremeses al mínimo de 9 a 10 y 3 o 4 niños, siempre excedió el número de papeles a la cantidad de actores. Como se desprende de "La joven hermosa de-

la bolsa", escrita por Heywood, publicada en 1607, once actores representaban veinte papeles. Sólo los ocho más importantes tenían un papel cada uno, los otros tres tuvieron que representar los personajes restantes de índole variadísima. El cómico Thomas Pollard, sucesor de Robert Armin en la compañía de los "Comediantes del Rey" apareció en la "Duquesa de Malfi", escrita por Webster primero como médico, luego como azafata y finalmente como cortesano.(20)

Sin embargo de ello se requería cierta especialización para representar el papel de dama. Ben Jonson elogió al actor Richard Robinson, miembro de los "Comediantes del Rey" en 1616, pues hasta en una fiesta de damas logró desempeñar magistralmente su papel. En 1611 el viajero Coryat se maravilló, que en Inglaterra los hombres pudiesen representar papeles de mujeres tan bien como lo lograrán las mujeres de Venecia.(21)

El aprendizaje del actor nunca terminaba. El médico alemán Johannes Rhenanus estableció en 1613, refiriéndose a su experiencia con los actores ingleses contemporáneos, que no era de sorprenderse que éstos estuviesen mejor adiestrados en su arte que los actores de otras naciones, "pues los actores de Inglaterra son instruidos diariamente, casi como en una escuela, y aun los más famosos aceptan enseñanzas por parte de los poetas"(22). Esta afirmación no se debe tomar al pie de la letra, pues no es probable que actores de renombre como Alleyn, Burbage o Kemp hubiesen permitido, que cualquier poetaastro, pagado por su compañía, se entrometiese en su manera personal de representar. Además, los actores eran los dueños del escenario y frecuentemente se tomaban la libertad de añadir o cambiar los textos arbitrariamente, lo que a menudo no redundó en provecho de la obra.

En cambio sí es probable, que los poetas estuviesen en excelentes relaciones con los artistas, pues solían convidar a éstos

a tomar algunas copas en la taberna al mismo tiempo que se ensayaba la lectura de los diferentes papeles. Pero la verdadera colaboración se logró por medio de los hombres famosos que desempeñaron ambos oficios de poeta y de actor. Ben Jonson por ejemplo gozó de la fama de ser un magnífico "instructor", aunque nunca se le consideró como actor brillante y a la habilidad instructora de Shakespeare se atribuyó el éxito rotundo de Joseph Taylor como Hamlet y John Lowin en el papel de Enrique VIII, (23) aunque por otra parte se afirme, que la degeneración del arte dramático comenzó con la elevación de estos dos actores a los puestos principales, "pues la forma de representar ya no fué tan individual, la pasión dió lugar a la dignidad y al sentimiento, la declamación a la elocuencia." (24)

El escritor hábil conoció a sus actores y trató de adaptar los papeles a las cualidades particulares de éstos. Marlowe v. gr. escribió preferentemente para Alleyn cuando trabajaba en el teatro de "La Rosa", dando a sus personajes la técnica de vigorosa declamación y ademanes grandiosos, que eran el lado fuerte del actor. El papel de Hamlet ciertamente fué escrito para Ricardo Burbage, quien fué "obeso y de aliento parco". A William-Kemp probablemente se debe la creación de los personajes de Shakespeare juez Shallow y Dogberry. Shakespeare también aparentemente tuvo una pareja de actores infantiles, uno alto, el otro bajo, uno más serio y exaltado, el otro más impertinente y vivaz, para los que escribió los papeles de Julia y Silvia, Rosalinda y Celia, Portia y Nerissa, Hero y Beatriz. Igualmente aparece a menudo la pareja de los criados graciosos Launce y Speed, Old y Young Gobo, Dogberry y Verges, personajes inventados seguramente por tomar en cuenta las particularidades de los actores que iban a interpretarlos. (25)

Sheldon Cheney afirma que el arte dramático en los tiempos isabelinos seguramente pecó por artificioso, pomposo, exagerado,



pero con todo, la crítica contenida en la conversación entre Hamlet y los actores y su recomendación de discreción, modestia y moderación son indicios del verdadero arte de interpretación. De todo el contexto se desprende, que los actores preferían ganarse el aplauso del público que estaba de pie, expresando sus pasiones con vehemencia exagerada, ademanes y gestos esforzados, gritos y pasos retumbantes, en vez de conformarse con la admiración de los pocos expertos.

Por otra parte, de las acotaciones resulta evidente, que hubo ciertas tradiciones respecto a la expresión de fuertes conmociones como el dolor y la desesperación. A menudo se pidió, que los actores se dejasen caer al suelo al recibir una noticia triste.- La cólera y la desesperación en las mujeres se simbolizaban por medio de tocas despeinadas y los actores, que estaban fuera de sí, solían apretarse convulsivamente las manos y arrancarse los cabellos. En "Sophonisba" de Marston la prudente Massina pregunta a Hanno: "O señor, perdona tu cabello, ¿crees que la calvicie curará tu congoja?" Para expresar el ensimismamiento doloroso también hubo una mímica tradicional, acompañada de brazos cruzados. En la primera edición del rey Lear el mensajero observó a Regan cuando leyó la carta que le acababa de entregar y la describió: "Mira cómo junta las cejas, cómo se muerde los labios, cómo patalea y representa una pantomima de rabia." (26)

Mayor número de pormenores se conserva acerca de los artificios de los payasos. Por supuesto, muchos de los efectos cómicos eran de la propia invención del actor en el momento de la representación y pocos de ellos se convirtieron en tradición, pero sí hubo algunos, que siempre divertían de nuevo al público.- El cómico hábil se ganaba el aplauso del auditorio por su entrada en el escenario, sea que tropezara, se cayese o chocara contra algún mueble o personaje. A veces también salía con su perro. La es-

pecialidad de Kemp fué aparecer en pantuflas amplias, las que casualmente lanzaba a las cabezas de sus compañeros. La entrega de peticiones daba ocasión para reverencias cómicas. Cuando el bufón recibía un encargo, gracias a su diligencia salía como disparado para llevar al cabo la orden, antes de saber bien de qué se trataba, o por miedo de no hacerlo bien volvía infinitas veces - para estar seguro, cómo se debería comportar en las situaciones más imprevistas. Ya era un indicio conocido desde los tiempos - del juglar, que el truhán nunca podía guardar un secreto, y que en las escenas de camorra y lucha, aunque antes se hubiese pavoneado de su gran valor, en realidad se mostrase cobarde y se fin giese muerto en los momentos de peligro. El cómico tímido también solía colocar objetos: zapatos, sombreros o estacas en el - escenario, ante los cuales ensayaba el modo de despedirse de los padres o de requebrar o declararse a la novia. Estas chanzas -- también fueron utilizadas en las comedias de Molière. Probablemente se deben a la influencia de los zanni de la Commedia dell'Arte, de quienes también provino la bufonada del cómico, quien, - para visitar a la amada se deja elevar hacia el balcón, pero se queda en suspenso a medio piso, entre el cielo y la tierra, sin poder moverse.(27) En general, la mayoría de las bromas de los - payasos ingleses tuvieron su origen en Italia. Los tipos de la Commedia dell'Arte se conocieron en Londres gracias a las representaciones de los comediantes italianos, que en 1574 estuvieron en el séquito de la reina Isabel, y a Drusiano Martinelli, quien pasó por la capital inglesa en su jira cuatro años después.

Otro ardid del cómico fué anular la ilusión teatral, dirigiéndose al público para que expresara su opinión, procedimiento popularizado posteriormente por los actores ingleses en sus jiras por el continente.

El cómico más célebre de la primera mitad del período isabeli no fué Richard Tarlton, a quien también se le atribuyen las obras "La famosa victoria de Enrique V" y "Los siete pecados mortales-

de Londres". En ellas las escenas sólo estaban indicadas levemente y el diálogo se debía sustituir por la improvisación.(28). Tarlton debía su fama precisamente a su arte de repentista. Solía dar una muestra de esta habilidad dialogando con el público-- después de la representación de una comedia o aún de una trage-- dia. Era un cómico irresistible, particularmente por su mímica, y con sus versos oportunos siempre daba en el hito. A menudo -- también cantaba canciones burlescas o participaba en el baile -- alegre del final.

Entre otros procedimientos cómicos se convirtió en tradicional el que v.gr. Tísbe(29) desesperada, se apuñalase, dejando el arma en la vaina, pues en el calor de la conmoción se le olvidaba sacarla, y el sepulturero en Hamlet solía quitarse primero sus doce jubones para poder comenzar con el trabajo. Cabe mencionar, que siempre que un personaje moría en la escena, era forzoso que el público viese sangre. Para este efecto la víctima llevaba una vejiga llena de un líquido rojo debajo del traje, que se rompía en el momento de la agresión.

A veces las morcillas debilitaban el efecto deseado por el autor. Así se pudo tomar por chanza, cuando Cade(30) por sí mismo se daba el espaldarazo, pero si el cómico a la vez daba el espaldarazo a su compañero Dick Butcher, ésto ya era demasiada ridicúlez.

Durante el siglo XVI el enemigo más poderoso de los actores -- fué la peste. Siempre que afligía a Londres, se clausuraban los teatros, como aconteció de 1592 a 1594 y de 1603 a 1604. En estos tiempos de congoja, los actores tuvieron que recurrir de nuevo a las jiras por la provincia. No sólo eran viajes sumamente incómodos, sino también costosos. A menudo, cuando llegaban can sadísimos a una ciudad, el alcalde, que temía el contagio de la plaga, les dificultaba la entrada a los actores y hasta les nega

ba la licencia para representar. Además las condiciones para las representaciones eran muy restringidas y frecuentemente se tuvieron que abreviar y simplificar los textos, para poder representarlos. Algunas de las primeras ediciones de las obras ya contenían ciertas "adaptaciones y abreviaciones para representar la obra en el camino". Estas jiras no se limitaban sólo a Inglaterra. De los actores amparados por el Conde de Leicester, que en 1585, de regreso de sus jiras por Dinamarca y Alemania, visitaron Stratford, se supone que hayan logrado despertar en Shakespeare el deseo de ir a las tablas.(31) Más tarde, los "Actores del Rey" preferían quedarse durante la epidemia en las cercanías de la capital, yendo solamente a Oxford y a Cambridge. En esta última ciudad universitaria todavía existía un retrato, mostrando a Burbage y a Kemp, como daban lecciones de su arte a los estudiantes.(32)

A mediados del siglo XVII, durante la guerra de restauración, los actores tuvieron que recurrir nuevamente a esta forma de sostenimiento. Pero si había sido posible pasar uno o dos años en jiras no fué posible soportar tal vida por más de diez años. Por eso volvieron a Londres y trataron repetidas veces de mofarse de los decretos de las autoridades. Algunos actores lograron desempeñar su oficio, pues las representaciones privadas no se podían controlar rigurosamente y gracias a los sobornos algunas autoridades aparentaron estar ciegas y sordas. Otras en cambio fueron muy severas, y en 1648 el Parlamento autorizó la destrucción de todos los teatros y apremió a todos los actores, bajo de la pena de azotes y prisión, de empeñar su palabra a "no volver a representar ni dramas ni entremeses."(33) Con todo, como es de suponerse, los actores encontraron modos de burlar los decretos, pero sea como fuere, desde ese año la vida teatral quedó prácticamente muerta y sólo volvió a brotar después de 1660.

---

1 = Gran.B. p. 11	18 = Hast. p. 310
2 = Creiz. p. 466	19 = Gran.B. p. 46
3 = Chen. p. 274	20 = Creiz. p. 456
4 = Hast. p. 246	21 = Creiz. p. 452
5 = Creiz. p. 455	22 = Creiz. p. 451
6 = Creiz. p. 453	23 = Creiz. p. 45
7 = Creiz. p. 455	24 = Gran.B. p. 338
8 = Creiz. p. 74	25 = Nic Br. p. 124
9 = Gran.B. p. 6	26 = Creiz. p. 459-460
10 = Gran.B. p. 36	27 = Creiz. p. 139-142
11 = Schell. p. 40	28 = Schell. p. 567
12 = Creiz. p. 52	29 = Shakes. Midsummer-Night's Dream
13 = Chen. p. 296	V-1
14 = Schell. p. 41	30 = Shakes. Henry VI;IV-2
15 = Hast. p. 243	31 = Schell. p. 50
16 = Creiz. p. 470	32 = Gran.B. p. 42
17 = Leixner p. 173(v.II)	33 = Schell. p. 235

= = = = = = = =

IV.- La organización administrativa de los teatros: El pago de renta al propietario del edificio; sueldos del actor y del autor; el precio de entrada para las diferentes funciones.

Varios de los teatros de fines del siglo XVI y principios del XVII en Inglaterra no pertenecían a los actores o a las compañías sino eran propiedad privada de hombres acomodados como Francis Langley, el constructor del teatro "El Cisne", o Felipe Henslowe, dueño y constructor de los teatros de "La Rosa" y "La Fortuna". Los actores no eran más que arrendatarios de los teatros, como antes habían sido arrendatarios de las fondas. En aquel entonces el mesonero aun no recibía un alquiler fijo, sino la mitad de los precios de entrada a las galerías. Este sistema de pago siguió en vigor en varios teatros. En 1585 se celebró el primer convenio entre el actor James Burbage, cabeza de la compañía de los actores de Lord Hunsdon, y Laneman, el empresario del teatro "El Telón". Desde entonces este teatro albergó exclusivamente al grupo de Burbage. Laneman en cambio recibió la mitad de las ganancias. Cuatro años después Cuthbert Burbage, hijo de James, respondió ante la ley como propietario del teatro.

En 1608 se mencionó por primera vez una renta fija de 40 libras, pagada por la compañía de los actores infantiles de Evans a un sindicato de actores, accionistas del teatro alquilado.

Las dos grandes compañías de actores, los "Actores de Lord Chamberlain" y los "Actores de Lord Admiral", tuvieron diferentes formas de organización pecuniaria. La compañía de los "Actores de Lord Chamberlain" fue establecida como sociedad anónima. En

bían por lo menos los ingresos de las entradas al patio. Otros teatros siguieron este sistema y los mejores actores pronto se convirtieron en accionistas de los teatros donde trabajaban.

Una acción podía ser otorgada como recompensa por un buen aprendizaje. Durante el reinado de Jacobo I, una acción en la compañía de los "Actores de la Reina Ana" tenía el valor de 80 libras. El actor que entraba a la compañía podía comprar estas acciones como se compra cualquier otro valor, mientras que el autor que se separaba la vendía con la misma facilidad. Un escritor excelente, autor y hombre de negocios como Shakespeare pronto logró convertirse en capitalista, pues él sólo poseía la décima parte del capital de la compañía. Entre los otros accionistas se menciona a los dos Burbage, Phillips, Pope, Heminges y Kemp.

Al lado de los actores accionistas también hubo actores, empleados a base de salarios regulares. Los músicos igualmente recibían salarios. A veces éstos eran los músicos privados del protector aristócrata de la compañía, pero los nobles entre sí también se prestaban sus empleados si sus servicios eran retribuidos suficientemente. En 1561 v.gr. la Duquesa de Suffolk pagó 3 chelines 4 peniques a los oboes de Lord Lincoln, mientras que el trompeta de la reina, que también había tocado en su fiesta, recibió 20 chelines y los músicos de Lord Rutland, que tocaban el laúd, obtuvieron 6 chelines. Posteriormente se menciona la banda pequeña del maestro Sneaks, la cual tenía cierta reputación y probablemente también tocó en los teatros públicos, cuando los músicos del patrón no podían hacerlo.

Las compañías más pobres tenían actores menos hábiles, a veces hasta jornaleros casi incultos, llamados mercenarios. Recibían entre 6 y 10 chelines a la semana y, si los ingresos de las representaciones no habían sido satisfactorios, se tenían que conformar con media corona. A pesar de estos salarios bajos, tam

bién los mercenarios lograron vestirse con suma elegancia para entrar en la escena, lo que disgustó a los críticos como John -- Northbrooke y Stephen Gosson, quienes protestaban por tener que admirar a gente de tan baja jerarquía vestida de seda.(2)

Las ganancias del actor fueron creciendo paulatinamente. Un novicio, quien en 1597 aun recibía un salario semanal de 10 chelines, ya disfrutaba del doble 30 años mas tarde, y por 1635 un buen actor tenía ingresos anuales que llegaban a 180 libras.

El grupo de los "Actores de Lord Admiral", encabezado por --- Edward Alleyn, representaba particularmente en los teatros de "La Rosa" y en "La Fortuna", ambos propiedad de Henslowe. Así fué -- como estos dos hombres de negocios lograron apoderarse completamente del manejo pecuniario de esa compañía. Henslowe conservó el antiguo sistema de arrendar sus teatros a los actores con la condición de que le tocara una parte de los ingresos. En 1595 -- sus ganancias como propietario de "La Rosa" ascendieron a 3 libras diarias, a pesar de que sólo le correspondía un promedio de 30 chelines o sea la mitad de los ingresos de las galerías. En 1616 durante el auge del teatro en el "Buey Rojo", las ganancias diarias subieron a 8 y 9 libras.(3)

Henslowe, el prototipo del empresario sagaz, además se convirtió en prestamista, tanto para los actores como para los autores dramáticos, como lo comprueba su diario. En él anotó desde 1591 a 1609 el nombre y la fecha del estreno de todas aquellas obras -- cuya representación se debía a su ayuda pecuniaria, agregando el provecho que él obtuvo de esta labor. Otra serie de cuentas se refiere a los pagos y adelantos concedidos a sus empleados, tanto autores como actores. Además Henslowe poseía gran cantidad -- de enseres para teatro, especialmente trajes, que alquilaba a los actores, cuando así lo solicitaban. Gracias a su energía no sólo logró dirigir varios teatros simultáneamente, sino que, ya que era el empresario de la compañía de Alleyn, él fijaba las obliga



ciones de sus empleados, actores y autores por igual. De su diario se desprende, que daba trabajo a un promedio de 10 a 12 asalariados. Concedía adelantos de 10 a 30 chelines a sus poetas, - si éstos le prometían por escrito entregarle el acto de la pieza encomendada para una fecha fijada de antemano. A veces logró obtener la promesa de determinado autor que trabajaría exclusivamente para él. Por esta razón los autores que estaban en apuros, siempre acudían a él, como v.gr. Chette en 1599, a quien Henslowe prestó 30 chelines para evitar que lo encarcelaran a causa de sus deudas, pues generalmente los poetas bohemios sufrían de una indigencia crónica.(4)

Si un drama había tenido mayor éxito de lo que Henslowe había esperado, éste solía conceder a los autores premios pequeños en efectivo. Cuando un contrato se había firmado, este hecho se -- festejaba con una cena a cuenta del empresario. Significaba un buen obsequio para el pobre autor, pues en este tiempo por lo común sólo se pagaban 6 a 8 libras por un manuscrito dramático y 11 libras esterlinas por una tragedia de argumento criminal, mientras que la recompensa por la redacción de una obra antigua llegaba hasta a 4 libras. Esto parece más injusto aún, si se considera, que el empresario ganaba aproximadamente 300 libras por cada pieza. Además, este salario insignificante todavía se dividía entre los 3 a 4 colaboradores, pues como un autor no lograba escribir un drama con la rapidez que Henslowe exigía, éste encomendaba un acto del drama a cada autor. Probablemente los autores recibían además toda la ganancia de la segunda representación. (5) Por otra parte, poetas mediocres ávidos de ser populares, a veces pagaban al empresario para que mandase representar sus obras

El precio que se pagó inicialmente por una comedia se fué elevando con los años. En 1613 Robert Daborne, un poeta de segunda categoría, recibió 20 libras por su comedia y declaró que hubie-

ra podido obtener 25 por ella. Con todo, sería completamente imposible tratar de imaginarse cómo vivieron los autores en los tiempos de Henslowe de los frutos de su arte, aun tomando en cuenta que los mas fecundos como William Rowley escribieron 55 dramas en 20 años y Heywood 220 en aproximadamente 40 años, si se dejar pasar por alto que algunos de los autores a la vez eran actores, que tenían sus suéldos fijos o acciones en los teatros.

Pero de mayor provecho les era el sistema vigente de la protección por la casa real o la aristocracia. La familia real facilitaba al actor un sueldo anual de por lo menos 3 libras. En los tiempos de la reina Isabel y del rey Jacobo I los actores recibieron entre 10 y 20 libras por una representación, y se solían dar unas 10 a 15 representaciones al año. Cuando los "Actores del Rey" perdieron sus ingresos públicos a causa de la epidemia, siguieron ensayando para las representaciones en la Corte y ésta los apoyó con regalos en efectivo, que ascendieron a 40 libras en un año y con pagos cuantiosos de 30 libras por una sola representación.

Además de ésto los actores fueron llamados a las cortes de justicia y los palacios de los nobles, quienes solían celebrar sus fiestas y divertir a sus invitados con interpretaciones teatrales. Lo que significaba para el autor la protección de un aristócrata lo demuestra el ejemplo siguiente: Michael Drayton escribió en colaboración con otros 8 actores durante un período de poco mas o menos 3 años. En su año más fecundo ganó 40 libras por sus dramas, pero como tenía un protector aristócrata, en cuya casa había servido como tutor, y además recibía los ingresos de las ediciones de sus poemas, pudo vivir con desahogo.(6)

Por lo general ningún autor permitía voluntariamente, que sus dramas se publicasen, pues una vez impresa, la obra era propiedad común y cualquiera podia comprar el folleto por medio chelín (7). Cuando Heminges y Condell publicaron en 1623 un tomo con -

18 dramas de Shakespeare, no lograron obtener mas de 1 libra por cada volúmen. Ya que no se podía eludir la publicación, el autor solía dedicar su obra a su protector, el cual generalmente le -- agradecía esta fineza con unos 40 chelines o hasta con 3 libras. Si el mecenas era muy magnánimo recompensaba una buena dedicato- ria con una pensión, que oscilaba entre 40 y 120 libras anuales(8).

Si una compañía se encontraba en apuros, prefería vender un - acto de una de sus comedias a otra compañía, cuyo poeta se encar- gaba de renovar y mejorar el argumento, trabajo por el cual se - solían pagar 40 chelines. El bibliotecario, por lo general un - empleado que también hacía las veces de apuntador, decidía cuál - acto se debería vender.

Si las obras representaban el capital de la compañía, frecuen- temente todo el capital de un actor consistía en sus trajes, pues en la obra de Greene "Cuatro peniques de ingenio" un actor calcu- la que los disfraces que posee tienen un valor de 200 libras, su- ma bastante elevada, si se considera que el precio más alto que - Henslowe pagó por un abrigo suntuoso en 1598 fué de 19 libras(9).

El costo de la representación como tal, por lo menos en los - teatros públicos, no fué muy alto, pues debido a la completa ca- rrencia de decoraciones no se tenían más gastos que el alquiler - del teatro y el pago de los actores. Las ganancias en cambio -- eran relativamente elevadas, pues de acuerdo con el informe del - suizo Thomas Platter, a la entrada del patio se tenía que pagar - un penique como ingreso. Allí el espectador se quedaba de pie, - pero "si quiere sentarse, lo dejan entrar por otra puerta, donde - paga otro penique; pero si desea estar sentado en el lugar más - alegre y sobre cojines, donde no sólo puede ver, sino que a la - vez es visto, paga un penique más, entrando por otra puerta"(10). Esta última puerta probablemente conducía a la escena, donde los - lechuguinos preferían tomar asiento, pero como establece J.C. --

Adams, desde 1599 los nobles podían entrar por la puerta de servicio, si pagaban medio chelín más. (11)

Posteriormente el precio por un lugar de pie en el patio se elevó a 2 peniques. La entrada al patio siempre fué relativamente barata, pues los actores tenían que considerar que los peniques de la masa eran más numerosos que las medias coronas de los nobles, por lo cual era menester satisfacer en primer lugar a la plebe. En la introducción a la "Feria de Bartolomeo" Ben Jonson menciona cinco diferentes lugares privilegiados en las galerías, cuyo costo era desde medio chelín hasta 2½ chelines. Para presenciar el estreno de una obra se tenían que pagar precios dobles. El reparto de las entradas entre los accionistas, el empresario y los actores se solía hacer después de cada función.

Como los teatros privados no sólo protegían al espectador contra las inclemencias del tiempo, sino que además le ofrecían mayor diversión, pues estaban provistos de luz artificial y decoraciones, sus precios de entrada eran mucho más altos. Oscilaban entre medio chelín y media corona.

Además de la renta, los actores tuvieron que pagar ciertas -- contribuciones a las autoridades. Estas se utilizaban en favor de los pobres para contrarrestar la mala influencia que las obras teatrales ejercían sobre el pueblo. Cuando el Secretario de la Diversión Real se convirtió en la autoridad directa de los actores, introdujo un verdadero sistema de retribuciones por las diferentes licencias, todas ellas venales. De esta suerte la posición de los actores mejoró considerablemente, pues la apoyaban los intereses poderosos de la autoridad. (12) Así el costo de la licencia, otorgada por una semana para poder representar fué elevado desde 1574 a 1620 de 5 a 40 chelines. En 1629 Sir Henry -- Herbert, Secretario de las Diversiones Reales, cobró como beneficios particulares en "El Globo" la suma de 7 libras, en los "Moñjes Negros" 16 libras.

Como se desprende de estos datos, el bienestar del actor como aquel del autor dependía en gran escala de la compañía en la que prestaba sus servicios. Por otra parte el gran artista, que lograba conquistar la estimación del público, casi siempre vivió con holgura. Pero, como aun se puede comprobar hoy en día, pocos son los grandes artistas que exclusivamente se pueden dedicar al arte y a los que éste proporciona los medios necesarios de subsistencia.

---

1 = Schell. p. 76	7 = Gran.B. p. 42
2 = Nic.D. p. 136	8 = S.Lee p. 297
3 = Gran.B. p. 17	9 = Creiz. p. 440
4 = Creiz. p. 75-76	10 = Creiz. p. 477
5 = Gregor p. 282	11 = Adams p. 33
6 = Schell. p. 106	12 = Gran.B. p. 42

= = = = =

V.- Las representaciones: los días en que se daban; duración de la función; orden de las piezas, el público y su conducta.

Las representaciones en los teatros isabelinos solían llevarse al cabo durante todo el año con excepción de la Cuaresma. En las estaciones de buen tiempo, verano y parte de otoño, los actores profesionales preferían dar las funciones en los teatros públicos como "El Globo", "La Fortuna" o "El Buey Rojo", pero estas temporadas sólo duraban de 2 a 3 meses, pues en el resto del año la neblina impedía la comodidad de los espectadores. Como vimos, las agrupaciones más importantes de comediantes, como los "Actores del Rey", disponían de un teatro "privado" donde representaban en otoño e invierno.

A fines del siglo XVI las representaciones aun no eran una di versión común y corriente. En los teatros públicos sólo se representaba en ciertas tardes de la semana. A medida que se acre centó el gusto por esta diversión, aumentó el tiempo que se le dedicaba. De allí que ya en 1595 el mencionado presbítero Jean de Witt así como el Conde de Hessen Kassel en 1611 hayan afirmado, que en los teatros públicos diariamente se representaban comedias, exceptuando sólo los domingos. El domingo se consideraba como un día destinado a la meditación y a la contemplación. Por tanto no se toleró que hubiese alguna diversión para el pueblo en ese día. Desde 1591 también se prohibieron los espectácu los teatrales los jueves, pues ese día estaba reservado para las luchas entre osos. Durante las epidemias, las representaciones sólo se permitían, si la enfermedad no había causado más de 30 víctimas en la semana. Como el gusto por el teatro iba creciendo, en 1592 los actores se atrevieron a dar una función un domin go en "La Rosa". El público acudió con tanto entusiasmo a esta diversión inesperada, especialmente los aprendices y artesanos, que hubo un motín. La autoridad tuvo que intervenir y el resultado fué la clausura del teatro. Los actores se vieron obliga--

dos a arrendar un teatro "privado", donde sólo pudieron representar tres veces por semana, hasta que se logró allanar el conflicto con la autoridad.

En general no se solía representar con tanta frecuencia en los teatros privados como en los públicos. Por lo menos sabemos, que los actores infantiles sólo daban una función por semana, y más bien al atardecer, ya que disponían de luz artificial.

La costumbre de anunciar la representación anticipadamente por propaganda, llevada al cabo en forma de un desfile de los actores por las calles, acompañados por tambores y trompetas databa del tiempo en que no había funciones diarias. Además también se atraía la atención del público al hecho de que habría función, por medio de carteles de teatro. El impresor Charlwood logró obtener en 1587 el privilegio de imprimir toda clase de carteles para los actores. Como no se conserva ninguno de estos carteles, no es posible averiguar, si sólo contenían el título de la obra, o si a la vez se utilizaban como programas. Lo más probable es que sólo se hayan distribuido entre los transeúntes o se pegaran sobre postes para que se observasen desde lejos. Por otra parte también la banderola del teatro, que se enarbolaba poco más o menos una hora antes de que comenzara la función en el teatro público servía para atraer a los espectadores. Si una representación se tenía que suspender a última hora, se arriaba la banderola.

Delante del teatro se estacionaban los buhoneros que vendían las ediciones de la obra que se iba a representar. De allí que la representación del drama era bastante importante para la venta de la edición de una obra.

Las representaciones solían comenzar entre las dos y las tres de la tarde, a plena luz del día. Por tanto, si se quería simbolizar la obscuridad, los actores aparecían con velas o antorchas

prendidas. El señor Corbin expresó su opinión al respecto diciendo, que desde el "cielo" se podía extender una lona o anjeo, cerrando así la parte superior abierta del teatro. El escenario quedaba bastante oscurecido por este procedimiento. A este respecto cabe mencionar la 1ª línea de la 1ª parte de "Enrique VI" de Shakespeare: "Se han de entapizar los cielos de negro..." para demostrar, que realmente se suspendían colgajos del dosel del escenario.

Generalmente la representación sólo duraba dos horas, pues gracias a la existencia del escenario triple, los cambios de escena no requerían ningún tiempo extra. Este procedimiento tenía la gran ventaja, de que el público no se distraía y los artistas podían aprovechar muy bien el impulso y la inspiración del momento. Unos cuantos minutos antes de que comenzara la función desde una ventana o desde la puerta de la guardilla se daban tres toques de trompeta en intervalos de un minuto. Al sonar por tercera vez la trompeta se iniciaba la función. El prologuista daba la bienvenida al auditorio, se disculpaba de antemano por los defectos de la escenificación y le rogaba fuese indulgente. Era costumbre decidir en último minuto cual obra se debería representar. Si el público se oponía terminantemente, el programa se cambiaba de acuerdo con sus exigencias. Después de la loa se solía presentar la obra íntegra, sin interrupciones, por lo menos en los teatros públicos. Si las acotaciones lo pedían, como v.gr. en la obra "Gorboduc", una pantomima precedía a cada acto para explicar la acción que habría de seguir. También es posible, que todos los actores, que tenían que aparecer durante el acto, saliesen desde un principio y tranquilamente esperasen su turno.(1)-- El hecho de que todos los actores se retirasen de la escena era indicio de que había finalizado un acto. A veces también terminaba con un baile o una canción. Frecuentemente al aparecer o al retirarse, el actor mismo respectivamente abría o cerraba las cortinas e indicaba de esa manera el cambio del escenario y el fin de la escena.(2)



De mayor importancia que la separación de los actos parece haber sido la duración de la función en total. Esta fué la razón por la cual obras de índole histórica, como v.gr. "Enrique IV" o "Enrique VI" de Shakespeare se representaban en dos o más funciones. La división de la obra en actos aun no se consideraba como una necesidad estructural. Las interrupciones se hacían, obediendo al deseo de distraer un poco al público durante un recreo corto.

Como ya mencioné, los actores infantiles, que representaban en los teatros privados tenían la costumbre de iniciar la función por medio de una introducción de música, tanto vocal como instrumental. Como los niños eran músicos famosos, también parecen haber intercalado piezas de música entre los diferentes actos de la obra. Esta música de entreacto por lo general estaba íntimamente ligada a la acción del drama, siendo impetuosa, belicosa, triste o dulce, según como se quería impresionar el ánimo de los oyentes. En cambio, después de escenas extremadamente crueles, a veces los mismos actores proponían al auditorio, que se dejase --- tranquilizar por la música y recordase, que todo sólo era ficción. (3) La costumbre de marcar bien la separación de las distintas jornadas también influyó en los teatros públicos, aunque sólo se alargaran las pausas después del primer y tercer acto, ya que no se ofrecían piezas musicales. La música más bien se intercalaba dentro de los actos, de suerte que siempre y cuando los actores amenizaban las representaciones con canciones, los acompañaba un músico, que tocaba el laúd. Sólo cuando se trataba de músicos de renombre, como de Jack Wilson, o cuando se ofrecían arias completas, se prescindió del acompañamiento.

Interés muy marcado demostró el público por las pruebas de habilidad, introducidas en las obras en forma de luchas, duelos o bailes. Por tanto, rara vez se dejaba pasar por alto la oportunidad de intercalar una danza en la acción de la obra. En las -

tragedias de venganza, v.gr. ya se había constituido como uso tradicional, que los conspiradores obtuviesen acceso al palacio del tirano disfrazados de bailarines. Después de haber terminado la obra principal, los cómicos como Tarlton y Kemp solían ofrecer - sus chistes especiales en forma de una canción, un baile o de un diálogo repentista con los espectadores, el cual a su vez a menudo se enlazaba con un baile en colaboración con otros actores. - Este fin de fiesta ya se puede considerar como una ópera cómica-elemental, pues se cantaba aprovechándose de canciones populares, cuya melodía se repetía como refrán en cada verso.

Con el epílogo finalizaba la función. Lo recitaba un actor.- Generalmente pedía aplausos, aseguraba que la obra había sido -- perfectamente moral y se despedía del público. Aunque se hubiese representado una tragedia, el cómico podía recitar el epílogo, así que éste a veces se convertía en una escena jocosa. Durante el gobierno de la reina Isabel también se acostumbraba, que todos los comediantes o un actor, arrodillado, recitase una oración por la reina después del epílogo o en lugar de éste. A veces estas preces también se trocaban por un ruego en favor del protector de los actores.

Del aplauso que seguía al epílogo los actores deducían, si la obra había gustado o nó. Estos aplausos eran especialmente significativos, si se trataba de un estreno. El poeta, ansioso de saber la suerte del último fruto de su ingenio, solía presenciar el estreno de su obra, escondido en algún rincón del escenario interior.

La época isabelina aun se puede considerar como un período -- cruel, tumultuoso, medio salvaje. Marcar a la gente en la cara con un hierro candente, mutilarles narices y orejas, aún la horca eran castigos inflingidos por delitos exiguos. Los hombres solían llevar sus armas para exigir el derecho con la espada en la mano. La gente era supersticiosa y creía ardientemente en es

píritus y fantasmas, brujerías y aún duendes. Por tanto se puede presumir, que el auditorio de un teatro público no era muy culto, ya que estaba formado en gran parte por varones, vocingleros y penderciersos.

La mayoría del auditorio se componía del vulgo, especialmente de los tenderos y buhoneros, los artesanos, los aprendices, los soldados, los vagabundos, pillos y raterillos. Solían presenciar la representación de pie en el patio. Pronto se cansaban de estar parados, cambiaban de posición y muchas veces también de lugar, pues creían poder ver mejor en otra parte del patio. Es obvio, que el que quería cruzar el patio tenía que valerse de sus brazos y de sus codos para abrirse paso, y pisaba a otros. Si el auditorio estaba de buen humor, esta conducta sólo provocaba la risa; pero si estaba malhumorado, la consecuencia serían golpes y bofetadas, a veces una riña general, en la que también se entrometían los actores para vengarse de los proyectiles e insultos de los que eran blanco, cuando estos oyentes daban muestras indubitables de sus simpatías y aversiones durante la función.

El público más culto y pacífico, aunque no por eso de mejores modales, generalmente llegaba con mucha anticipación al teatro - para apartar lugar en las galerías, aunque no se estaba muy cómodo allí, ya que las bancas ni siquiera estaban adornadas con esteras.(4) Se solía componer de los caballeros y las damas, aunque en número bastante reducido. A fines del siglo XVI los caballeros y nobles aun solían llegar al teatro montados en sus palafrenes. Ocupaban los mejores lugares, esto es, en los teatros públicos los palcos y en los teatros privados mandaban que se les llevasen sus asientos propios a las tablas, aunque los tuviesen que colocar a viva fuerza a los lados del escenario o aún detrás de los actores. Si un noble deseaba molestar al director o al escritor, él y su pandilla poco a poco ocuparían todo el escenario. Los actores entonces se tenían que acercar al auditorio pa

ra apelar por justicia. El vulgo decidía, si los nobles tenían que retroceder a sus lugares o si se suspendía la obra. Esa mala costumbre de sentarse en el escenario no cesó hasta que el -- rey Carlos I la prohibiese terminantemente porque parecía ser un deporte para los galanes estropear la representación. Creían -- que era signo de nobleza llegar tarde a la función, sentarse con el mayor bullicio posible, discutir en voz alta con algún conocido, requebrar una o varias damas, no atender al drama y molestar a sus vecinos con preguntas impertinentes, criticar a gritos a la obra y a los actores, reírse a carcajadas en las escenas más trágicas, bramar en las alegres, maullar al escuchar discursos apasionados y silbar a la música, fumar, comer y arrojar las cas caras de las frutas y nueces a los oyentes parados en el patio y finalmente estorbar el punto culminante por el hecho de levantar se antes de que hubiese terminado la obra. Al salir del teatro, seguidos de sus amigos, se despedían muy cortésmente de todos -- sus conocidos. En resumen, los lechuguinos más bien llegaban al teatro con fines de galanteo y para jactarse de sus magníficos -- trajes, y no para gozar del espectáculo. También las damas, acompañadas por sus esposos, iban ricamente vestidas, aunque siempre tuviesen que usar antifaz, ya que ninguna dama respetable asista sin él. El teatro público era una diversión fuera del alcance -- de las jóvenes recatadas y de las señoras de la clase media.

Todo el auditorio era sumamente hábil, pues al mismo tiempo -- que atendía a la representación, fumaba, mondaba frutas, pelaba nueces, desempacaba golosinas y bebía cerveza. Como cortesía del empresario un inmenso barril de cerveza se solía colocar en el -- teatro del "Globo" para que cada espectador se pudiese servir -- cuanto apetecía(5). En los demás teatros los vendedores pregona-- ban sus manzanas, galletas, la cerveza y el tabaco.

Si acaso lo que acontecía en el escenario aburría al audito-- rio, éste se entretenía jugando a los naipes, a los dados, o co-

menzaba a contar chistes y a veces también a reñir; pero si realmente le desagradaba la representación, protestaba en forma más directa y violenta. A veces una escena profundamente trágica se interrumpiría por el grito "Detengan al ratero!" El detenido era ajusticiado rápidamente, para lo cual cesaba la representación. Atado a la picota en el escenario, el desventurado ratero era blanco oportuno para las cáscaras y los restos de los alimentos consumidos durante la tarde.

Acontecía igualmente que los actores tuviesen que suspender la función para defender sus propios intereses. Como ya mencioné, se solía considerar una obra como propiedad común desde el momento de su publicación. Por eso los empresarios cuidaban sus obras famosas más que a las niñas de sus ojos. Acontecía frecuentemente, que una obra era tan popular, que su publicación hubiese sido un negocio excelente para cualquier impresor. Ahora bien, si un empresario se empeñaba en conseguir una copia de esa obra y no la lograba ni por magníficos ofrecimientos, cohechos ni demás buenas relaciones, recurría a un procedimiento bastante usual, o bien al hurto descarado durante la función. Enviaba a un amanuense a la representación y éste apuntaba lo que oía. Como la taquigrafía en ese siglo todavía no estaba tan evolucionada como hoy en día, la copia que se obtenía por este procedimiento era sumamente defectuosa y perjudicaba tanto al autor como a los comediantes, pues si la obra se imprimía, las otras compañías de actores la podían representar con el mismo derecho como ellos. Por eso suspendían la representación tan pronto como notaban, que alguien anotaba lo que decían, y lo sacaban del teatro.

Después de estos incidentes los actores tenían que pedir permiso al auditorio para proseguir con la representación. Si la obra no había agradado al vulgo, éste se encargaba de llevar la representación a un fin según su gusto o simplemente no despejaba el escenario, divirtiéndose allí como le caía en gana. A ve-

ces también una riña, que no tenía nada que ver con la representación ni con los comediantes, podía terminar en un desorden, del cual resultaban algunos heridos y otros muertos, dando fin de este modo a la diversión teatral.

En una forma muy diferente se describe el público que asistía a las representaciones en los teatros privados. Ya que los precios de entrada eran más elevados, rara vez se colaba un ratero o vagabundo entre el auditorio. El público más bien se componía de los burgueses, los comerciantes ricos y la aristocracia. Aquí no existía el peligro, de "tener que estar sentado al lado de un gañán mugroso, harapiento y apestoso"(6). Por tanto las buenas obras teatrales sí fueron recibidas con "silencio benévolo, dulce atención, captación visual rápida y comprensión más veloz aún"(6), como afirmó Ben Jonson en el prólogo al "Solaz de Cynthia". Este público culto también apreciaba y disfrutaba mucho de las disputas y contiendas de ingenio agudo, como lo confirma la carta, escrita por el viajero Oracio Busino, enviada con fecha del 8 de diciembre de 1617 al Consejo de Venecia, pues en ella afirmó que a pesar de que él mismo no entendía nada de inglés, le había --- agrado contemplar una comedia en un teatro "privado" a causa de la suntuosidad de los trajes, de los actores y sus ademanes - mesurados; le había divertido la música instrumental, las canciones y los bailes, pero lo mejor de todo había sido el aspecto de la nobleza, vestida con suma elegancia, que estaba escuchando - con el mayor silencio posible y tan atenta que no se le pasaba - por alto el pormenor más insignificante.(7)

---

1 = Gregor p. 288  
2 = Lawr. p. 49  
3 = Creiz. p. 447  
4 = Lawr. p. 38

5 = Hast. p. 277  
6 = Creiz. p. 479  
7 = Nic.D. p. 135

= = = = =

VI.- La índole de las obras representadas, su publicación y algo acerca de sus autores.

Si consideramos, que sólo durante los 45 años del reinado de Isabel la producción teatral total se calcula en unas 2.000 a 2.500 obras dramáticas, de suerte que el promedio de estrenos -- por año era de 44 a 55 obras, se comprenderá que no trato de ofrecer un estudio exhaustivo de las obras representadas, sino que sólo señalaré qué clase de dramas se llevaron al escenario.

Como vimos, los primeros actores que representaron obras dramáticas ante la reina fueron los estudiantes. En parte sus propios profesores, como Nicolas Udall, habían escrito las comedias de tipo popular como v.gr. "Ralph Roister Doister", y "La aguja de abuela Gurton". Pero también representaron tragedias como -- "Gorboduc" de Sackville y Norton, obra considerada como la primera tragedia inglesa de tipo histórico, a la cual sirvieron de modelo las tragedias latinas de Séneca, introducidas a Inglaterra por la corriente renacentista, la cual a la vez puso en boga toda clase de traducciones, tanto italianas como francesas y españolas. Los dramas, basados en las leyendas y en la historia greco-latina, a fines del siglo XVI fueron representados particularmente por los actores infantiles de los coros y por los colegiales. De Italia, el país romántico por excelencia, llegó el gusto por lo pastoral y el poeta John Lyly le supo dar forma dramática. Como era director de los actores infantiles, éstos incluyeron sus obras en su repertorio. Los estudiantes en cambio preferieron obras inspiradas en temas italianos, dramáticos o novelescos. En 1566 ya representaron ante la reina la primera adaptación de la obra de Ariosto "Gli Suppositi", hecha por Jorge -- Gascoigne, y dos años después se representó el drama "Tancred y Gismunda", adaptado del Decamerone. Los temas novelescos que -- dieron origen a comedias inglesas, preferentemente se eligieron

del Boccacio así como de la "Diana" de Montemayor. En las universidades los actores se aficionaron a las comedias de intrigas, de origen italiano. En un principio, las representaciones de tragedias al estilo de Séneca fueron sólo un culto de tipo académico; pero ya a fines del siglo XVI se fué extendiendo el gusto por ellas a los teatros públicos, introducidos por autores como George Peele, Thomas Kyd y Robert Greene, el último de los cuales se cita entre los "ingenios universitarios", llamados así para diferenciarlos de los autores profesionales, actores a la vez, a los que desdeñaban.

De las muchas diversiones de la Corte, la única que tuvo influencia en el teatro público fué la mascarada, una combinación en proporción variable de recitaciones, canto y danza. Su núcleo era un grupo de 8 a 16 danzantes, llamados los "Enmascarados". Ellos no cantaban ni recitaban, sino que ganaban los aplausos por sus disfraces espléndidos y su fina presentación. Eran caballeros y damas de la Corte que habían ensayado el baile. Las canciones y recitaciones estaban a cargo de actores profesionales. Al baile ensayado seguía la diversión general, pues todos los oyentes en conjunto bailaban las danzas conocidas. Aunque estas mascaradas no tuviesen una forma esencialmente dramática, en el siglo XVII fueron introducidas dentro de dramas como v.gr. "La Tempestad" de Shakespeare, pero sólo en margen muy reducido.

En sus principios, el teatro popular únicamente representaba farsas de un acto, genéricamente llamadas "interludus" o sea una diversión, llevada al cabo por 2 o más actores.(1) Me las imagino al estilo de los pasos de Lope de Rueda, de índole popular. Al caer en desuso, estos pasos fueron sustituidos por los mencionados "fines de fiesta". Por otra parte aun se tenía como fuente de inspiración la Sagrada Escritura, ya que estas representaciones populares evolucionaron de los misterios y de las moralidades medievales. Pero la religión protestante ya no ofrecía un



manantial de temas poéticos, como el credo católico, en que se -  
pudiese inspirar el autor, y las representaciones dramáticas por  
tanto tomaron un rumbo del todo profano. No era menester ensalz-  
zar el protestantismo, ya que era la religión oficial del estado,  
y los autores católicos no se atrevieron a embestir contra él. -  
En 1605 el rey prohibió que se mencionara a Dios, al Espíritu --  
Santo y a la Santísima Trinidad en las tablas, para evitar irre-  
verencias. Lo único que se requería del autor era que ofreciese  
leyendas, destinos o problemas sentimentales, en un lenguaje so-  
noro y majestuoso y con la mejor técnica teatral posible.(2) En  
la elección del tema y la manera de tratarlo casi no influía la-  
creencia del autor. Por tanto no encontramos en Inglaterra un -  
género dramático que pueda equipararse con los autos sacramenta-  
les españoles. De este esbozo se ve claramente, qué gran distan-  
cia mediaba aún entre las representaciones populares y las repre-  
sentaciones de tipo académico.

Lentamente las obras representadas por las primeras compañías  
de actores semi-profesionales, ya fuesen obras de la historia --  
greco-latina, fábulas, comedias de tema romántico, obras de la -  
historia inglesa, dramatizaciones de hechos recientes o meras --  
farsas, influyeron en el repertorio de los actores profesionales  
y lo ampliaron. Cuando el rey Carlos I llegó al poder, la fu---  
sión entre la corriente medieval y las renacentistas se había --  
consumado. Las compañías de actores ya tenían licencia para re-  
presentar tragedias, comedias, pastorales, obras históricas, far-  
sas, moralidades, piezas teatrales, etc.(3) Entre las "piezas --  
teatrales" probablemente se contaron los dramas "domésticos" que  
trataban de problemas sociales, criticaban las costumbres o a los  
contemporáneos o se referían a hechos recientes. Recordemos que  
en esa época el drama desempeñaba la función del periódico, ya -  
que no había aún publicaciones, que aparecieran con cierta regu-  
laridad. Por tanto, el teatro no sólo era el eco del sentir común,

sino que por otra parte también guiaba la opinión pública. El buen éxito de las obras provenía, de que los sucesos eran familiares al auditorio, y la crítica de los problemas citadinos y rurales interesaba a todos los oyentes. Además, dentro de este margen de crítica, se podían intercalar perfectamente bien escenas de intrigas, farsas, episodios cómicos, trágicos y aún satíricos. Al finalizar el reinado del rey Jacobo I, los autores ingleses, ampliando sus fuentes, se inspiraron en los temas españoles. Especialmente los incidentes fantásticos de las obras de Lope de Vega y Calderón de la Barca llegaron a tener gran popularidad, probablemente a causa del acercamiento político de ambas naciones.

La mayoría de las piezas teatrales estuvo escrita en verso.-- Unicamente después de que Gascoigne había introducido su innovación, las comedias se redactaron en prosa. Su sistema fué seguido a la postre por Lyly y, de acuerdo con sus disposiciones, Ben Jonson había escrito sus comedias en prosa, pero más tarde las transcribió en verso.

La índole de las obras se fué modificando de acuerdo con la habilidad de los autores sobresalientes, y de la posición que tomaban frente al público. Ben Jonson v.gr., quien afirmó haber escrito para "los pocos juiciosos, no para aquellos, quienes trataban de apoderarse del escenario en perjuicio de la obra"(4), siguiendo el modelo de la Commedia dell'Arte no nos presenta en sus dramas entes humanos, sino tipos, en quienes critica satíricamente un vicio y un rasgo dominante, y subordina toda la evolución de la obra al fin de dar relieve a este rasgo. Shakespeare en cambio presentó sus personajes como verdaderos hombres, ya que escribía para todos. Por el precepto referente a la unidad del tiempo, la comedia al estilo clásico se había convertido en un juego de ajedrez con figuras fijas; pues no era posible que la índole del personaje se modificase en un lapso tan corto. Ya que los autores ingleses no se atuvieron a esta limitación tempo

ral, les fué posible evolucionar un drama en el cual, por medio del destino adverso, se podían presenciar cambios psicológicos en los personajes. Esta evolución al drama de caracter principió en la "Tragedia Española" de Kyd y fué realizada definitivamente por Shakespeare en sus diferentes dramas. La forma en que reaccionaron sus protagonistas frente al destino siempre provino ineludiblemente de su disposición interna.

Esta diversidad en el juicio del drama provino seguramente de las situaciones diversas en que vivían los poetas y de la educación diferente que habían recibido, aunque la mayoría de los autores por lo menos habían visitado el gimnasio y algunos también habían sido estudiantes universitarios. Como vimos, varios de ellos fueron actores profesionales como Robert Wilson, Shakespeare Thomas Heywood, Nathaniel Field, el cómico Robert Armin, William Rowley y Ben Jonson. Entre ellos el que más había visto del mundo fué Ben Jonson, pues en el transcurso de su vida agitada llegó de ser estudiante, comerciante, soldado voluntario, actor y autor al puesto de organizador de las fiestas reales.

Si a fines del siglo XVI el oficio del actor no había sido estimado en mucho, menos aun se apreciaba aquél del autor profesional. La vida bohemia de varios de ellos, especialmente la de los llamados "ingenios universitarios", de los que algunos murieron prematuramente en riñas, no contribuyó a elevar la opinión pública en favor de su profesión. En esta época, el trabajo literario frecuentemente acarreaba al autor controversias, duelos y destierros voluntarios para evitar aprehensiones. Tomás Nashe, v.gr., fué uno de los dramaturgos, que fueron encarcelados por la crítica demasiado liberal contenida en su obra, y también Thomas Middleton sólo se libró de ser aprehendido por indiscreto, porque había ridiculizado el infructuoso viaje de boda del príncipe Carlos a España, volviéndose invisible para la autoridad. Por tanto no hay que sorprenderse, que aparentemente la burguesía de Londres-

sólo mantenía relaciones muy frías con los dramaturgos y la aristocracia antes bien se mostraba como protector vanidoso, y sólo excepcionalmente hubo verdaderas amistades entre dramaturgos y nobles. Así también, según afirma Schelling, el poeta Michael Drayton, amigo de Ben Jonson y Shakespeare, "parece haber estado algo avergonzado de su conexión con el teatro"(5).

Con todo, como el drama era la gran expresión artística nacional, en la historia inglesa no ha habido una época, en la cual tantos habitantes, en proporción a la población, escribiesen dramas, y un número tan crecido de esas obras se estimase como excelente, porque divulgaba un mensaje de profunda filosofía en forma poética imperecedera. Así fué como el drama llegó a interesar a todas las capas sociales, a publicistas satíricos como Thomas Nashe, a impresores como Henry Chettle, a los "ingenios universitarios" como Christopher Marlowe, Robert Greene y George Peele, a hombres cultos como John Lyly, a miembros de las cortes jurídicas como Thomas Middleton, Francis Beaumont y John Ford y a los poetas de renombre como Thomas Dekker, John Webster, para mencionar sólo algunos.

Como vimos, la posición social del actor poco a poco fué mejorando considerablemente, por lo cual también la ocupación del autor perdió su mala fama, y los nobles, ya que se divertían al escuchar las obras, también se aficionaron a escribir dramas. Entre los autores de origen aristocrático cabe mencionar a Edward, Conde de Oxford, William, Conde de Derby, Fulke Greville, posteriormente Lord Brooke, el Duque de Newcastle y los caballeros Beaumont, Ford, William Cartwright, Thomas May, Shakerley Marmyon, -- Robert Davenport y otros tantos.

Sólo algunos autores, los más universales, se dedicaron a escribir toda clase de obras, como v.gr. Shakespeare, Peele, Shirley, Drayton, Chettle, Day, Wilson y Wilkins. Varios de ellos probablemente sólo llegaron a esta universalidad, porque trabajaron en cooperación bajo los auspicios de Henslowe. Otros autores sobresalieron en ciertos géneros, v.gr. Chapman y Webster en las

obras de tipo histórico, Heywood, Ford, Peele y Lodge en el drama basado en alguna crónica, Marlowe, Kyd y Greene en las tragedias heróico-fantásticas, Ben Jonson en las comedias de carácter y en la crítica de costumbres, la que trató con miras de moralista, mientras que Dekker la desarrolló como realista benévolo y Middleton se mostró en ella más como cínico.

Uno de los autores más fecundos fué Thomas Heywood, pues él mismo confesó haber tenido "o una mano entera o por lo menos un dedo principal" en la elaboración de 220 obras, de suerte que durante 40 años ha de haber escrito un promedio de 5 obras por año(6). Redactó además prólogos y epílogos para toda clase de obras.

Como ya mencioné, el público en ese período no estaba contento si no veía obras nuevas con mucha frecuencia. Por lo general los empresarios como Henslowe estrenaban un drama nuevo cada 15 días. En su mejor año, su compañía compró 21 piezas nuevas para aumentar su repertorio en "La Rosa". Las obras nuevas, claro está, atraían mayor número de espectadores y aumentaban los ingresos. Una comedia por lo común se repetía con breves intervalos desde 6 a 17 veces. Un buen promedio para una obra eran 10 representaciones. Sólo un drama excepcional logró ser representado 32 veces en 3 años en "La Rosa".

Otras tragedias de renombre como el "Dr. Faustus" por Marlowe y la "Tragedia Española" por Kyd fueron renovadas e interpretadas constantemente. Como los dramaturgos no lograban escribir obras nuevas con la rapidez con que el público pedía estrenos, era costumbre bien arraigada que dos, tres y hasta cinco autores versificasen una obra en colaboración. Este reparto del trabajo se podía realizar con relativa facilidad, porque por lo común dos o más acciones se desenvolvían en el transcurso de la obra y sólo estaban unidas superficialmente a la trama principal. Por

tanto es sumamente difícil averiguar exactamente la parte con que cada autor contribuyó a la obra escrita en esta forma. Los actores que tenían aspiraciones poéticas preferían trabajar solos y únicamente por excepción, como en el caso de Beaumont y Fletcher, se logró obtener obras armónicamente estructuradas a pesar de la cooperación, quizás por su afinidad de ideas. Estos dos dramaturgos ya estaban acostumbrados al trabajo común, de suerte que lograron terminar una obra en ocho días.

El empresario compraba el drama al autor, a veces aun antes de que éste lo hubiese escrito, y si algún acto o una escena no le agradaba, se la entregaba a otro dramaturgo para que la adaptase a su gusto. Otro sistema muy usual era la renovación de los prólogos y epílogos, para que la obra tuviese el aspecto de un drama nuevo. Los autores asalariados con frecuencia se quejaron amargamente de esta dependencia económica en que se encuentran, pues debido al pago exiguo siempre se veían apremiados por los actores a entregar las obras nuevas.

Una vez vendida la obra a una compañía, se hubiese considerado como falta de equidad, si el autor la hubiese vendido posteriormente al librero. Si la obra era famosa, el impresor encontraba sus medios para imprimirla, aún contra la voluntad del poseedor. Aunque el poeta no ganaba mucho, a veces mandaba publicar sus dramas para evitar ediciones piratas y trucas. Además, igualmente publicaba la pieza, si temía una crítica desfavorable, para poder apelar al juicio de los lectores. Estos a veces disfrutaban más de las obras que los oyentes, porque estaban publicadas así como el poeta las había escrito, sin que el empresario las hubiese recortado a su gusto. De esta suerte, hoy en día por azar se conservan algunas obras, mientras que otras, que en su tiempo fueron famosas, se perdieron. Una atracción especial era la nota en la portada que indicaba que -

la comedia ya había sido representada delante de la reina, pues para divertir a la Corte sólo se escogían las mejores obras, que habían pasado por la prueba del fuego del teatro público.

Las iniciales de los autores famosos se usaron frecuentemente sin derecho, pues debido a su renombre sus comedias se vendían mucho mejor que las de otros dramaturgos menos apreciados. Para evitar esos abusos se había fundado la "Compañía Estacional de Londres". Sólo miembros de esta compañía podían imprimir los dramas y cada drama, por el cual se había obtenido la licencia de imprenta, se tenía que registrar en la dicha compañía. - Unicamente las imprentas universitarias estaban exentas del deber de registrar sus impresos en la dicha compañía. Para el impresor que no era miembro de la "Compañía Estacional" no existían leyes que lo protegiesen y menos aún para el autor, de suerte que si se descubría una edición fraudulenta, sólo el impresor registrado recibía cierta indemnización.

---

1 = Schell. p. 42  
2 = Creiz. p. 130  
3 = Creiz. p. 269

4 = Lawr. p. 34  
5 = Schell. p. 93  
6 = Schell. p. 112

= = = = =

VII.- El fin del teatro como medio de diversión e instrumento de crítica política y social. Su censura por los contemporáneos.

El fin principal del teatro, como vimos, fué divertir al pueblo aunque a la vez le informase de todo lo interesante que acontecía dentro y fuera del país, en cuanto se lo permitía la censura. Desde los trastornos, ocurridos a causa de la reforma religiosa, los comediantes se habían convertido en voceros de la opinión pública, por lo cual el estado introdujo la censura. Ya por 1570 se pidió que el censor fuese un hombre culto, que tuviese ingenio y experiencia y sobre todo comprensión y tolerancia para las ideas fantásticas, aunque fuesen extrañas. Al principio el organizador de las diversiones reales a la vez tuvo el cargo de censor del teatro, pero desde 1589 un representante del Cabildo y el Arzobispo de Canterbury le ayudaron en esta tarea.

En general, la censura no era muy rigurosa, sino cuando se trataba de alusiones políticas. Por tanto, si los poetas se referían a la política inglesa, siempre mostraban un gran orgullo nacional, eran fieles a la casa reinante y condenaban severamente a los rebeldes. Sólo en 1599, cuando se procesó a Robert Devereux, Conde de Essex, por su conspiración, algunos de sus partidarios indujeron a los "Actores de Lord Chamberlain" a que les diesen una representación particular del drama "El rey Enrique IV y el asesinato de Ricardo II", prometiéndoles 40 chelines -- además de su pago usual. Ricardo II simbolizaba en este caso a la reina Isabel, a quien se había querido destronar.(1)

Dos meses después de la traición y decapitación en Francia del Duque de Biron, su tragedia fué representada en Inglaterra y aun no habían pasado tres meses de haberse condenado a la pena capital al hombre de estado holandés Jean van Oldenbarneveldt, cuando los actores ya querían representar su tragedia. A veces la censura se mostró muy pacata, pues no quiso autorizar la re-



presentación de "Creélo al escuchar" de Massinger, la historia de Antíoco el Grande, porque podía parecer una alusión a la deposición de Sebastián, rey de Portugal, por Felipe II(2). El historiador Gardiner en sus investigaciones llegó a la conclusión, de que las obras del mismo autor "El Esclavo", "El gran duque de Florencia" y "La joven de honor", contienen una concatenación de los acontecimientos políticos del tiempo, coloreados según el sentir de sus protectores, los condes de Pembroke y Montgomery. Chapman en su obra "La venganza de Bussy d'Ambois" presentó el medio ambiente de la intriga política en una corte elegante pero corrupta, con tan excelente fidelidad que no quedaba duda -- cuál había sido su modelo, por lo que se quejó el embajador francés en Londres. La consecuencia fué el arresto de varios actores. También su obra "Carlos Duque de Byron" como "El Baile" de Shirley fueron mutiladas considerablemente por la censura, porque la primera habría permitido una observación demasiado vívida de los escándalos en la Corte francesa y la segunda imitaba con sobrada naturalidad a los cortesanos ingleses.(3)

Ya que los autores no demostraban tener mucha simpatía por la burguesía, ridiculizaban a la clase media que representaban en sus obras, especialmente a las mujeres, de cuya virtud se mostraban muy escépticos. Pero mas aun se burlaban de los judíos, que para ellos eran tipos que se caracterizaban por su avaricia y su astucia. En cambio, por lo general presentaban a los nobles como gente simpática, probablemente para adularlos, ya que en parte los actores dependían de ellos. Solo Shakespeare en sus obras presenta bribones tanto entre el vulgo como entre la nobleza. Los criados por lo común se representaban como hombres muy fieles a sus señores. También se elogiaba seguido a los aprendices, con miras al aplauso. El retrato de la masa del pueblo en general era bastante incoloro y sólo muy de cuando en cuando los poetas se demostraron comprensivos de sus problemas.

Por otra parte, la afirmación de Timón y del rey Lear, de que ya sólo entre el vulgo era costumbre cumplir con su palabra, contiene una crítica bastante severa del tiempo(4). La antipatía contra los burgueses creció en la misma proporción que aumentó el rencor contra los puritanos, a quienes no sólo se ridiculizaba por gazmoños, sino también por ser enemigos de la educación clásica, a la cual juzgaban pagana. Más aun disgustaba a los autores su doctrina sobre la predestinación.

Antes de la unión de Inglaterra y Escocia bajo el reinado de Jacobo I se había tomado frecuentemente a los escoceses como modelo de la codicia o algún otro vicio; pero después de 1605, ya no se embestía contra ellos, aunque algunos se hubiesen apoderado de los buenos puestos en el gobierno, que antes habían estado en manos inglesas, pues los poetas y actores pagaban muy caras las alusiones de esta clase, ya que no sólo los aprisionaban, sino que aun les cortaban las orejas.

La censura sólo se mostraba extremadamente rigurosa, si algún autor o actor parecía criticar importunamente a la casa real o si alguna expresión, que se podía considerar como sediciosa, se había deslizado en el drama. Muy dura fué la pena que sufrió el moralista puritano William Prynne cuando en 1632 intercaló en su folleto "Histriomastix" una crítica violenta del teatro, de los actores poltrones y de las actrices. Al publicarse esta obra, la reina María Enriqueta estaba ensayando una representación pastoral, por lo cual la crítica se valoró como un delito de lesa majestad. Prynne fué condenado a la picota, a que le mutilasen las orejas, a una multa cuantiosa, a prisión por el resto de su vida, perdió el grado universitario y aun fué marcado en ambas mejillas como difamador.(5)

Por otra parte el escenario no sólo sirvió para la crítica social, sino también fué utilizado por las diferentes compañías de actores para inculparse recíprocamente a causa de la competen

cia. En general los artistas libres, como los estudiantes universitarios, desdeñaban a los profesionistas, y éstos a su vez se sentían superiores a los primeros a causa de sus conocimientos y experiencias profesionales. Los autores entre sí se difamaban si habían tenido disgustos. Ben Jonson v.gr. intercaló en sus obras "Solaz de Cynthia" y "El Poetastro", representadas por los actores infantiles, burlas maliciosas contra los actores de la compañía de Shakespeare. Éste en cambio trató de vengarse, criticando por boca de Hamlet a los adolescentes. En la misma obra así como también en "El sueño de una noche de verano" - Shakespeare critica severamente al arte de actuar de los comediantes, protesta contra las morcillas de los graciosos, pide una técnica vocal adaptada a las circunstancias y prefiere la modestia natural a la sobre-exaltación y a la apatía. Según ella meta de la representación era "mostrar la naturaleza como vista en un espejo, adaptando la acción a la palabra". Por otra parte también hubo poetas que alabasen mucho a los actores, como v.gr. Nashe en su obra "Pedro sin penique", quien recomendó la visita del teatro especialmente a los cortesanos, jueces, oficiales y soldados como ocupación útil para librarse de la pereza en la tarde. También Webster se expresó en términos muy laudatorios acerca de los actores de la reina Ana por su "fiel imitación de la vida, sin tratar de convertir a la naturaleza en un monstruo"(6).

Lo que más disgustaba a los poetas era la desproporción exterior entre el escenario desnudo y los cuadros brillantes, que la fantasía del público tenía que suplir. Philip Sydney v.gr. criticó la escena de su tiempo en la forma siguiente:

"... cuando entra el actor, tendrá que comenzar a decirnos dónde se encuentra, para que entendamos el cuento. Aparecerán tres damas para cortar flores y tendremos que creer, que el escenario se convirtió en jardín. Más tarde oíríamos del hundimiento de un barco en el mismo lugar y nos deberán vitupear

rar, si ahora no aceptaríamos las tablas como roca. De repente saldrá un monstruo de papel café con aliento de humo y fuego, por lo cual el pobre contemplador tendrá que ver en el escenario una caverna. Entraran ahora dos ejércitos, simbolizados por espadas y trompetas y entonces ¿cuál duro corazón no lo recibirá por campo de batalla?"(7)

Además no estaba de acuerdo, que en los dramas de aventuras un lado de las tablas representase Africa y el otro Asia, y ateniéndose a los canones clásicos votaba por la unidad del tiempo. -- Con todo, defendió al teatro como una diversión no sólo agradable, sino también de provecho moral para los oyentes.

Uno de los primeros actores, descontentos de los anacronismos que abundaban en la escena, fué Ben Jonson, a quien no le agradó ver a Macbeth, Tamburlain y César vestidos con el pantalón y la casaca contemporáneos.(8) Refiriéndose a los autores, ya George Whetstone les echó en cara que fundaban sus temas en improbabilidades y no quiso tolerar que llevasen dioses y diables al escenario, que los personajes, dentro de una representación de dos a tres horas recorriesen todo el mundo y que a la vez se mostrase todo el transcurso de la vida de dos generaciones(9).

Pero los dos grupos de enemigos, que sostuvieron la lucha -- mas encarnizada contra el teatro fueron los puritanos por un lado y las autoridades ciudadanas por el otro. Ninguno de los dos aceptaba la opinión de las escuelas y universidades, quienes utilizaban el drama para fines didácticos. Los predicadores puritanos sólo veían en el teatro la perpetuación de una costumbre pagana, que apartaba a jóvenes y ancianos del servicio de Dios, -- pues "una sola llamada de la trompeta que anuncia la representación atrae a mil curiosos, mientras que la campana, que repica a misa durante una hora, no logra reunir a cien personas". También les disgustaba mucho, que los actores jóvenes se disfrazasen de mujeres para representar los papeles femeninos en los dramas, que generalmente sólo eran "historias sediciosas"(10). El teatro, en el Palacio de Venus, sólo inducía a los jóvenes a la vagancia, los

corrumpía, minaba su seriedad y su fortaleza de ánimo y les facilitaba oportunidades para verse con la amada. El predicador - William Crashow sólo vió en el teatro una diversión, inventada por el diablo, de quien la habían heredado los católicos mediante las costumbres paganas. John Northbrooke lanzó una invectiva contra el teatro, el cual, según su opinión, sólo era una escuela para aprender a engañar, agraviar, perjurar, mentir, asesinar, envenenar, rebelarse contra la autoridad, mofarse de las naciones y burlarse de todo lo sagrado, y Stephen Gosson en su "Escuela del Abuso" se quejaba que la contemplación de los conflictos en las tragedias, inventadas por los embusteros más notables, convertidos en los mejores poetas, induciendo a los oyentes a tristezas inmoderadas, duelos y lloriqueos afeminados, y que las comedias con sus risas, hacían que el auditorio perdiese la templanza.

El segundo grupo de contrincantes del teatro fueron las autoridades ciudadanas, para quienes el teatro sólo era el centro de los alborotos, una amenaza para el buen orden y un antro del cual cundía el contagio en tiempo de epidemias, las cuales se consideraban como un castigo divino. Durante el gobierno de la reina Isabel, los teatros tenían el apoyo de la Corte, la que desde 1574 en adelante procuró mitigar el descontento de las autoridades civiles, requiriendo a los teatros impuestos en bien de los pobres y tratando de conciliar los intereses por medio de ordenanzas restrictivas para el teatro. Pero al paso que la influencia de los puritanos fué creciendo, las embestidas de éstos contra el arte dramático aumentaron hasta que finalmente la guerra civil en 1642 determinó la clausura de todos los teatros existentes.

---

1 = Schell. p. 92	6 = Gran.B. p. 39
2 = Schell. p. 200	7 = Creiz. p. 285
3 = Schell. p. 137	8 = Schell. p. 56
4 = Creiz. p. 169	9 = Creiz. p. 16 + 229
5 = Chen. p. 290	10 = Chen. p. 285-287

= = = = =

E S P A Ñ A .

I.- Los lugares de representación. Los primeros teatros del pueblo.

Según afirma Gregor, "al finalizar el siglo XVI España nos de muestra, cómo un gran teatro brota de los más humildes principios populares"(1). Igual que en Inglaterra, los antecedentes directos de los primeros actores profesionales en España fueron los juglares, quienes aun se ganaban el sustento diario, caminando de pueblo en pueblo para dar sus representaciones, extendiendo una manta en cualquier cruce de calles, en torno de la cual los curiosos se reunían para aplaudir y reír los diálogos ingeniosos, a veces también obscenos, y los juegos malabares que -- ahí improvisaban los remedadores. Aun Cervantes nos describe -- en forma muy parecida las representaciones dadas por Lope de -- Rueda y su compañía a mediados del siglo XVI.

Con todo, parece que en España ya hubo lugares destinados a las representaciones teatrales antes que en Inglaterra. Por lo menos el teatro de Valencia dató de 1526(2), y también Granada y Sevilla habían construido sus locales para esta diversión pública con mucha anticipación respecto a Madrid. Las demás ciudades españolas siguieron este ejemplo poco más o menos medio -- siglo después.

En 1565 los vecinos caritativos de Madrid fundaron la "Cofradía de la Sagrada Pasión", dotándola de un hospital donde se curaban especialmente mujeres pobres, enfermas de calenturas. Para aumentar las rentas de este hospital, el presidente de Castilla, el Cardenal Espinosa, y los concejales "mandaron que las comedias que se representasen en Madrid se hiciesen en los sitios o casas que señalasen los diputados de la Cofradía de la Pasión"(3). Estos lugares fueron tres: un solar en la calle del Sol y dos en la calle del Príncipe; propiedad de Isabel de Pa--

checo y de N.Burguillos respectivamente. El más famoso fué el "Corral de la Pacheca", donde ya en 1568 se dió la primera representación teatral. Como lo indica el mismo nombre de "corral", sólo se trataba de solares entre dos casas, que se alquilaban. Dos años después se fundó la "Cofradía de la Soledad o de la Inclusa", cuyos fines principales fueron: dar entierro a los cuartos de los ajusticiados, recoger a pobres recientemente despedidos de los hospitales así como alojar a clérigos extranjeros y criar niños desamparados. En 1574 esta cofradía también solicitó permiso para señalar casas donde se representasen comedias y se apoderó del Corral de N.Burguillos. Pero las dos cofradías lograron ponerse de acuerdo, de suerte que desde entonces se repartieron las ganancias de las representaciones. La Cofradía de la Pasión, por méritos de antigüedad, disfrutó de dos tercios, la Cofradía de la Soledad de sólo un tercio de las ganancias. El comediante italiano, Alberto Ganasa, cuando pasó en ese año por Madrid, ya había propuesto a las cofradías "que se hiciese un teatro y tablado, cubierto todo con tejas: que se alquilase dicho Corral de la Pacheca por nueve o diez años; que él ofrecía dar dos comedias para ayuda del edificio y 600 reales adelantados, los cuales habían de irse descontando en los días que representase..."(4), mas las cofradías prefirieron alquilar otro corral que pertenecía a la casa de Cristóbal de la Puente y estaba situado en la calle del Lobo. Pronto tuvieron dificultades con el dueño y en 1579 inauguraron otro corral nuevo en la calle de la Cruz, armado con los pertrechos del corral de Cristóbal de la Puente, y fabricado sobre un terreno adquirido con anterioridad. Queriendo librarse también del gravamen del arriendo que aun se pagaba por el solar de Isabel Pacheco, las cofradías compraron al Dr. Alava de Ibarra, médico de S.M., los dos terrenos contiguos al corral por 800 ducados y construyeron otro teatro allí, conocido desde 1582 como "Corral del Príncipe" aunque por costumbre toda-

vía se le solía llamar como antes "Corral de la Pacheca". También se derrumbaron entonces el teatro de N. Burguillos y todos los demás corrales de Madrid, que fueron varios, de suerte que sólo hubo esos dos teatros titulares en Madrid. Ambos merecieron el favor público, aunque autores y espectadores alternaban su predilección por ellos. La mayoría de los comediógrafos se inclinaba al "Corral del Príncipe", mientras que Lope de Vega y el rey Felipe IV prefirieron el de "La Cruz"(5).

El costo total de los dos corrales se cifró en 1350 ducados(6) y las cofradías se lo repartieron en la misma proporción en que disfrutaban de las ganancias, esto es, la Cofradía de la Pasión pagó dos partes y la de la Soledad una. Como los cómicos sólo podían ganar, pues sus gajes aumentaron al establecerse esos edificios, contribuyeron con lo que les fué posible para que los teatros se terminasen cuanto antes. El "autor" Juan Gnanados v.gr. cedió 200 reales o bien "todo el aprovechamiento que él y su compañía habían de llevar de las entradas de la comedia, representada el 29 de noviembre de 1579, al inaugurarse el "Corral de la Cruz", y también el "autor" Cisneros cedió los 233 reales que su compañía había ganado de las entradas de la representación del 8 de febrero de 1580. Además cada compañía dió una función gratis en favor del teatro. Igualmente colaboró el comediante Alberto Nazeri de Ganasa, adelantando el dinero necesario para construir ventanas y aposentos en el "Corral de la Cruz", aunque fuese con calidad de reintegro, y además dió una limosna de 25 escudos.

En 1583, viendo las ganancias que las cofradías sacaban de las representaciones, el Consejo de Castilla les pidió ayuda para el Hospital General. Entre ambas cofradías le cedieron una cuarta parte de las ganancias, pero fué en su perjuicio, pues de repente todos los demás hospitales también pidieron ayuda. Sólo la concedieron a tres: al "Hospital de la Corte o del Buen Suceso", al "Hospital de Antón Martín o de San Juan de Dios" y al -



"Colegio del Amor de Dios o de los niños perdidos y desamparados!" Mientras tanto Cristóbal de la Puente había aderezado nuevamente su teatro, de suerte que desde entonces se representaron comedias en tres lugares distintos a la vez. El número de teatros fué aumentando rápidamente, pues aun no había pasado un siglo (1675) cuando Madrid ya contaba con 40 lugares destinados para representaciones teatrales (7).

Esos corrales en un principio sólo fueron solares desocupados entre dos casas. El escenario era un tablado adosado al muro y ocupaba una de las cabeceras del terreno. El sitio de enfrente, algo curvo y elevado, se destinaba para la "cazuela" o "jaula", - la localidad para las mujeres. Las paredes de las casas inmediatas formaban los costados. Los dueños de esas casas podían abrir sus ventanas para ver la representación, pero solían ceder tal derecho a las cofradías por cierta suma. Como las ventanas generalmente estaban enrejadas, esas localidades - el sitio predilecto de las personas que no gustaban de exhibirse - se llamaron comúnmente "rejas". Sus celosías permitían al espectador ver la función sin ser visto. Debajo de las "rejas" se hallaban los - "Aposentos", - lo que hoy en día serían los palcos, - donde se acomodaba la gente acaudalada. Algunos de esos aposentos tenían balcones o ventanas y de uno u otro modo se les designaba. Como varias familias siempre solían alquilar el mismo aposento, se les conocía por el nombre de sus dueños. También la Villa de Madrid disponía de un aposento reservado. A uno y otro lado, a cierta altura, estaban las gradas, el anfiteatro para hombres. Sólo estas localidades veíanse amparadas de la intemperie por tejadillos.

La parte baja y central se llamó "El patio". En el lugar delantero de esa gran platea y más próximo a las tablas se encontraban algunas bancas portátiles, cada una destinada para tres personas. Detrás de las bancas había una gran viga. Por estar a la altura del cuello de una persona se llamaba "el degolladero".

El piso del patio era de piedra con algún declive y un sumidero en la parte central para recoger las aguas. Detrás del degolladero la plebe presenciaba la representación de pie. De techumbre servía el cielo y un toldo de anejo se corría cuando picaba el sol, pero no defendía del agua. Una localidad de situación no bien definida eran las "barandillas", bancos delanteros, ocupados por los hidalgos. Debajo de la cázuela y quizá al nivel del patio había dos aposentos llamados "alojeros", probablemente porque junto a ellos estaban los vendedores de aloja. Ocho puertas servían para dar acceso a las diferentes localidades. A la "jaula" de las mujeres se subía por cuatro escaleras distintas, con pasamanos de ladrillo y yeso y sus peldaños de madera, comunicadas con tres escaleras que utilizaban los hombres.

Al construirse los edificios exprofeso para las representaciones, también se proveyó un lugar especial como vestuario, detrás o a los lados de las tablas, a las cuales también se añadió un escenario superior, a veces citado como corredor. Entonces también se abrieron unos compartimientos angostos y oscuros en la parte superior del corral, llamados "aposentillos", "desvanes" o "tertulias", preferidos generalmente por gente grave y erudita.

Esta clase de teatros no sólo existió en Madrid, sino también en otras ciudades españolas, entre ellas en Alicante, Elche, Orihuela, Huesca, Málaga, Granada, Sevilla, Valladolid, Toledo, Zaragoza, Barcelona y Murcia. A imitación de Madrid, las ciudades que tenían local fijo también dieron intervención en las ganancias de éste a sus hospitales respectivos.

La famosa "Casa del Carbón" en Granada se habilitó para el teatro poco después de que los Reyes Católicos reconquistaron la capital mora, y algunos años más tarde se edificó un coliseo en la Puerta Real, acaso el primero en España en estar provisto de techo, descrito como "un patio cuadrado con dos pares de corredores que estriban sobre columnas de mármol pardo, y debajo gradas para el residuo del pueblo. Está cubierto el teatro de un cielo volado, la entrada ornada de una portada de mármol blanco y pardo con un escudo de armas de Granada"(8).

Uno de los primeros teatros construídos en una ciudad de Provincia en 1569(9)—según otra fuente en 1589(10)— fué el "Coso"—de Zaragoza. En 1576 se había instalado un extenso corral llamado el "Mesón de la Fruta" en la plaza mayor "de las verduras" de Toledo, donde siempre hubo representaciones en las fiestas — más típicas. Del mismo año dató el "Corral de la Puerta de San Esteban" en Valladolid. En el tiempo de Juan de la Cueva, Sevilla ya tenía tres corrales: el de la "Huerta de Doña Elvira", el de "Don Juan", edificado en 1575 y el de las "Atarazanas", construído tres años después. El primero, el más antiguo, estaba próximo a la plazuela del Pozo Seco, enclavado en lo que fueron antaño las casas de Doña Elvira de Ayala, hija del Canciller Pedro López de Ayala. Por su mal estado el edificio cayó en desuso durante el reinado de Felipe IV y fué sustituído por el "Corral de la Montería", edificado en el patio de ese nombre en el Alcázar con motivo del viaje de Felipe IV a Sevilla, pero apenas se inauguró en 1626. Fué una construcción más sólida, amplia y cómoda que los corrales de Madrid, hecha de piedra, hierro y madera, con tres órdenes de balcones y 52 palcos. Mayor fama aun tuvo el "Coliseo", construído a comienzos del siglo XVII en terreno municipal en la parroquia de San Pedro. "Tenía traza interior de un patio árabe, sostenido por columnas de mármol, cubierto por un techo de madera pintada. Igualmente eran marmóreas — las entradas y un vestíbulo que daba acceso al lugar de las representaciones... Poseía bancos fijos y sillas con respaldos, algunas forradas de piel"(11). Un incendio lo destruyó a fines de 1620, pero se reedificó once años más tarde con techo artesonado y con tres órdenes de aposentos. Tenía capacidad para 4000 a 5000 personas. En el siglo XVII todavía se menciona el "Corral del Conde de Niebla".

Ya por 1566 una calle de Valencia llevaba el nombre "Carrere de les Comedies" que parece ser un indicio de que antes hubo un

teatro en ella. En 1582 se comenzó a construir un local expreso para comedias, "La Casa de la Olivera"; la Cofradía de San Narciso había cedido su sala de reuniones para su edificación. Cuando fué renovada en 1619, sobre una planta casi rectangular, se entraba por un espacioso vestíbulo de una casa de alquiler, - de donde varias puertas conducían a las diferentes localidades. El teatro constaba del escenario y el Ocho, que se componía - de la sala y las galerías. Tenía planta baja y dos galerías superiores, - la de la cazuela con 20 bancas y una altura de 4mts sobre la planta baja y la de los 17 palcos, 2 mts sobre la jaula - ambas sostenidas por 10 pilares cuadrados de piedra Godelle y capitel toscano, unidas por maderos transversales. El techo tenía dos grandes pilares como sostén principal, unidos por un arco de amplia curva a la altura de la segunda galería. Además estaba provisto de varias claraboyas. El suelo del patio, pavimentado de lozas, contenía sillas y bancos, un total de 372 --- asientos. Dos años más tarde otro lugar, "Los Santitos", frente a la iglesia de Santo Tomás se destinó para representaciones. Por último me resta mencionar el teatro de la "Cruz", edificado a fines del siglo XVI en Barcelona. Tenía como particularidad un patio para expansión y descanso: En el resto de su construcción no difería esencialmente de los demás teatros de su tiempo.

Pero éstos no fueron los únicos lugares en los cuales se dieron representaciones dramáticas. En tiempo de Felipe III, poco amigo de festejos teatrales, sólo se representaban comedias palaciegas en el cuarto de la reina Margarita. Más tarde los comediantes solían divertir a la Corte en un salón del antiguo Alcazar, en el teatro de la Zarzuela del Prado, en los teatros al aire libre en las "Casas del Tesoro" o en los jardines del palacio de Aranjuez, hasta que en 1631 se construyó el palacio del Buen Retiro con su teatro, que ocupaba casi toda el ala sur. El tiempo de mayor florecimiento para el teatro comenzó cuando en

1639 se edificó el gran "Coliseo del Buen Retiro", mucho más ca-  
paz y suntuoso que los viejos corrales. Además se solían ofre-  
cer las representaciones al aire libre en el parque del Buen Re-  
tiro y del Prado, que se citan como las funciones más elabora-  
das y fastuosas del teatro español.

Ya que los reyes daban el buen ejemplo, también los nobles, -  
ministros, concejales y prelados se aficionaron al teatro y con  
mucho frecuencia llamaron a los comediantes para que les diesen  
representaciones privadas en sus propios palacios para amenizar  
bodas, bautizos, fiestas onomásticas y hasta profesiones reli-  
giosas. Igualmente se acostumbraba, que al repartir los pre-  
mios escolares, al inaugurarse una capilla o al trasladarse un-  
santo, las comedias fuesen una diversión indispensable.

---

1 = Gregor p. 35  
2 = Torre p. 62  
3 = Pell.Tr.p. 45  
4 = Pell.Tr.p. 54  
5 = D.y P. p. 174  
6 = Sep. p. 15

7 = Chen. p. 259  
8 = D.y P. p. 227  
9 = D.y P. p. 229  
10 = Torre p. 62  
11 = D.y P. p. 230

= = = = = = =

II.- El equipo del escenario: la tramoya, trajes y máscaras, instrumentos de música, luces y efectos de sonido.

Al igual que en Inglaterra, en España prácticamente no se pue de hablar de arte escenográfico antes del siglo XVII. Cuando la escena aun se componía de "cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro pal--mos"(1) - tal como Cervantes nos describe las tablas utilizadas por las compañías en tiempos de Lope de Rueda,- es obvio que to davía no se tenían medios para animar la representación. A fi--nes del siglo XVI el espectador español tenía que estar aún más alerta que el inglés, porque sólo se enteraba de las situacio--nes representadas, trasladándose con la imaginación al sitio in--dicado por el actor. Así Cervantes en "El Rufián Dichoso"(II) afirmó, que el mismo escenario, sin que se moviese el actor, podía representar 4 a 5 países consecutivamente:

"...Ya la comedia es un mapa	Desde Alemania a Guinea,
Donde no un dedo distante	Sin del teatro mudarme.
Verás a Londres y a Roma,	El pensamiento es ligero;
A Valladolid y a Gante.	Bien pueden acompañarme
Muy poco importa al oyente	Con él, do quiera que fuere
Que yo en un punto me pase	Sin perderme ni cansarse..."(2)

→ A un actor contemporáneo de Lope de Rueda, Pedro Navarro, se le atribuyó el invento de tramoyas, nubes, truenos, relámpagos, desafíos y batallas, pero aun pasó más de medio siglo antes de que estas innovaciones se perfeccionaran. El escenario de un corral, el de la Olivera en Valencia, se describe como "del tamaño de un cuarto modesto, un poco en alto, apoyado sobre una gran pared, a la derecha e izquierda con vestuarios. Sobre la escena está un balcón que va de un vestuario al otro. Bajo él están dos palquitos que acaso sirven a los actores para entradas y salidas"(3). En otros corrales el escenario elevado, muy angosto, corría alrededor de las tablas, de menor profundidad que

hoy en día. La parte elevada, representada más tarde en los teatros de la Corte por andamios complicados, servía para figurar los muros de una ciudad, un monte, una torre o un balcón.

Que el escenario debería representar un cuadro con apariencia de lo real era un concepto completamente desconocido aún. En un principio el único adorno del escenario era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llamamos vestuario. En los corrales esta clase de decorado ya había evolucionado de retazos de tela de algodón y seda a varias cortinas de indiana o damasco que bastaban para representar la mayor parte de los lugares, hasta interiores de casas. Esos lienzos que igualmente servían de sala, bosque o calle, no estuvieron limitados al centro de las tablas, sino parecen haber estado colocados uno al lado o detrás del otro, según era menester. Por eso frecuentemente se significaba el cambio de un lugar describiendo sólo una cortina, detrás de la cual aparecía el objeto esencial de la escena nueva. Los paños permanentes del fondo y de los costados eran de color uniforme. El teatro español no tuvo un telón para cubrir el escenario antes y después de la función, como tampoco se tenía en Inglaterra en ese tiempo. Sólo en el drama de Lope "Aurora de Copacabana" se cita como algo excepcional, que caiga una cortina que lo cubra todo(4). Los lienzos poco a poco se fueron sustituyendo por unos bastidores pintarrajeados de verde, especialmente si había que simular un jardín, una montaña o la selva, y para ayudar a la imaginación se ofrecían decoraciones aisladas como casillas o árboles de cartón o de tela pintada. Las cortinas no se solían correr después del acto, de suerte que otras transformaciones sencillas escénicas se hacían a la vista del público.

Pronto se introdujo el uso de escotillones, por los cuales los demonios invocados salían cómodamente, subiendo por unas es

caleras de mano. Aproximadamente desde 1620 en adelante se empezó a dar mayor importancia a la decoración y a la tramoya, -- cuando los adelantos italianos logrados a este respecto se conocieron en España. Lope, en el prefacio de "La Selva de Amor", -- representada en 1629, habla con tanta admiración de las tramoyas y decoraciones, que se ve claramente cuán poco se usaban aún en las funciones en los Corrales(5). Generalmente el director de la compañía determinaba la índole de la tramoya que se podría utilizar. Una de las primeras innovaciones fueron los aparatos para volar, para que ya no tuviesen que descender los dioses a caballo de una viga, sino que realmente podían elevarse y bajar como por arte mágica.

Como la adquisición de las tramoyas y los bastidores era bastante costosa, sólo la Corte pudo aprovecharse de estos inventos. Por eso aun a mediados del siglo XVII chocaba rudamente el mezquino de los corrales rudimentarios con el lujo de los teatros en el Alcázar de Madrid y en el Buen Retiro, donde las obras se podían representar acompañadas de los más sorprendentes efectos escénicos, gracias a los trabajos de los ingenieros italianos Cosme Lotti, "El hechicero", el Vaggio, Antonio María Antonozzi así como Baccio del Bianco, auxiliados no sólo por los españoles Juan de Mora y Alonso Carbonel(6), sino probablemente -- también por los más famosos artistas del tiempo como v.gr. Diego Velázquez de Silva, quien parece haber tomado como modelo de su "Rendición de Breda" un drama de Calderón(7). Los artistas italianos establecieron cuatro diferentes clases de lugares para representaciones en el Buen Retiro: un teatro de la naturaleza, con fondo de árboles y bosque, la sala que podía abrirse -- con perspectiva sobre el parque, un escenario en medio del gran estanque y otro en el suntuoso salón "de los Reinos". Con ayuda de los bastidores pintados en perspectiva, que se deslizaban en rieles, y con sus diversos juegos de cortinas que significaban nubes, cambiaban el escenario como por magia. No sólo lograron



la mutación de una escena marina - en la cual el espectador veía fluctuar los peces según el movimiento de las olas - en una selva, sino de mayor éxito aun eran los cambios escénicos, durante los cuales el público observaba el cielo al amanecer, desde la noche estrellada y oscura hasta la llegada de la aurora, que generalmente aparecía en su figura mitológica en un carro dorado, descubriéndose por lo alto una cortina de resplandor al mismo paso que debajo del tablado se hundía la cortina de la noche.

Como obra modelo que demuestra la evolución prodigiosa del arte escénico barroco se cita "La Circe o Mayor Encanto Amor" de Calderón. Fue representada en 1639 en el teatro acuático del Buen Retiro. El escenario era una isla, formada artificialmente de siete pies sobre la superficie del estanque, con subida culebreante y un parapeto lleno de desgajadas piedras, corales y conchas. Los cortesanos presenciaron la representación desde las góndolas en el gran estanque. En el transcurso de la obra, esta isla vino a representar una escena marina, cuyo fondo formaba la costa de Trinaquia, con un monte altísimo de áspera subida, con despeñaderos y cavernas, cercado de un bosque espeso de árboles altos. Al destrozarse este monte por un rayo, como por encanto brotó de él el rico palacio de Circe, el cual, desaparecido, dió lugar a una escena en el parque y otras en la selva. Como introducción a la obra sirvió la loa, dicha por la diosa Galatea, que llegó al escenario sentada en un gran carro plateado, tirado por pescados monstruos, que vomitaban agua. En la primera escena la nave dorada de Ulises, adornada de flámulas, gallardetes, estandartes y banderolas llegó a la isla de Circe con las velas hinchadas, y allí ancló. En una de las escenas posteriores la diosa Iris bajó de lo alto en un arco para dar a Ulises un mensaje de los dioses. En la última escena Circe, al caer en la cuenta de la huida de Ulises, provocó por medio de sus artes mágicas - una tormenta formidable, convirtiendo el mar en llamas y viendo

que los dioses protegían al héroe, ella misma se destruyó con todo su palacio, en lugar del cual brotó un volcán en erupción. En esta forma describió Don José Pellicer y Tovar la representación de "Mayor Encanto Amor" en uno de sus "Avisos", lo cual sólo resumí aquí para demostrar la inmensa variedad escenográfica de la cual se sirvió el teatro en aquella época.

Acerca del mobiliario se sabe muy poco, pero es de esperarse que los avios más usuales como tronos con doseles, mesas con mecanismos para que desapareciesen los platos de encima, sillas, alcobas, etc no faltaran. Como especialidad del teatro español Gregor cita que algunos actores así como actrices aparecieron en el escenario montados a caballo(8), como v.gr. Bárbara Coronel, sobrina de Juan Rana, la amazona de los farsantes, de nombradía por su indole varonil. Solía usar traje de hombre y casi siempre andaba a caballo. También La Baltasara fué ensalzada por sus guapezas a caballo vestida de hombre, mientras que Ana-Muñoz solo apareció como jinete al representar a una amazona.

- Cierta evolución hacia la representación con aspecto de realidad también se puede notar en el desenvolvimiento de los trajes y disfraces, usados en el teatro. Juan Rufo, refiriéndose a Lope de Rueda afirmó de él, que "nunca alcanzó a vestir seda", pues sólo representaba con ayuda de 6 pellicos y cayados y 3 vestidos de camino con sus fieltros gironados(9). Parecida es la información de Cervantes, que dice: "todos los aparatos de un actor de comedia se encerraban en un costal, y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado y en cuatro barbas y cabelleras, y cuatro cayados poco más o menos"(10). Los actores se solían cubrir las caras hasta que Pedro Navarro "quitó las barbas de los farsantes, que hasta entonces jamás ninguno representaba sin barba postiza, y hizo que todos representasen a cureña rasa, si no era los que habían de representar los viejos o otras figuras que pidiesen mudanza de rostro". Además

"levantó algún tanto más el adorno de las comedias y mudó el cos tal de vestidos en cofres y baúles". Un tal Berrio empezó a re presentar "con ropas y tunicelas" en las obras que trataban de moros y cristianos(11). En tiempos de Agustín de Rojas los co- mediantes ya usaban sayos de raso y de terciopelo y medias de se da, y la mujer engalanada salía a representar con collares de cro y perlas(12). Vélez de Guevara nos describió en forma muy pinto resca las galas en que un grupo de cómicos ambulantes llegó a una venta:

"... Venían las damas en jamugas, con bohemios, sombreros con pluma y mascarillas en los rostros, los chapines con plata - colgando de los respaldares de los sillones; y ellos, unos - con portamanteos sin cojines, y otros sin cojines ni portaman teos, las capas dobladas debajo, las valonas en los sombreros con alforjas detrás, y los músicos, con las guitarras en ca- jas delante de los arzones"(13).

Los personajes imaginarios por supuesto tenían sus trajes pe culiars. Así v.gr. el diablo convencionalmente tenía que salir a la escena dotado de cuernos, cola y pezuñas; la muerte con so tanilla de luto y máscara de calavera y Los dioses solían llegar provistos de alas.

El disfraz usual del villano era "una capota, un sombrero y una mascarilla" como afirma Calderón en "Dicha y desdicha del - hombre"(14). Además había disfraces especiales para los nobles, los eclesiásticos, los soldados y los hombres civiles, los flamen- cos, ingleses, italianos, franceses y turcos, pues las gue- rras habían traído toda clase de gente a España por lo cual se- conocía lo típico de cada indumentaria. Una pareja de actores, que quería entrar en una compañía famosa, se jactaba que poseía toda clase de indumentaria para representar adecuadamente los - diversos personajes. Como Otelo el actor se vestía con pantalón azul, un marsellés de calesero y una cortina de muselina blanca

en forma de turbante. Si representaba a un rey tenía una corona de latón, tonelete, coraza y peluca de rizos. La actriz en cambio estaba orgullosa de tener una mantilla de tafetán con lentejuelas, un vestido de percal francés, unos zapatos con galgas una gasa negra para hacer la viuda, tontillos, escofietas y jubón de faldillas(15). Las actrices muy elegantes como v.gr. Jusepica solían usar "camisa m. y delgada con el cabezón y los puños labrados de su mano, enaguas de tafetán azul con más de 14-pasamanos de oro de hojuela, justillo de chamelote carmesi con grandes flores de oro y cuajado de puntas de lo mismo, medias - de pelo finísimo, sujetas con ligas de colonia verde con sus correspondientes puntas blancas y zapato de por lo menos tres corchos con virillas de plata"(16).

Esa elegancia en el vestir no siempre correspondía a la propiedad. Cuando se trataba de trajes contemporáneos, la indumentaria era muy adecuada, pero donde flaqueaban los actores por - lo común era al vestir las obras de épocas anteriores. Las escenas romanas y griegas en los corrales se solían representar - con trajes españoles, aunque en tiempos de Calderón ya ocasionalmente existían vestidos de romano. Aunque las damas fuesen de la Corte de Semiramis, calzaban chapines y llevaban manteos y - los ricos-hombres del siglo XV usaban sombreros y guantes(17).

Lo que procuraban los comediantes no era la propiedad en el vestido, sino que éste fuese lo más lujoso posible. A este lujo se debió que los trajes se consideraban como "una moneda de decambio con curso legal" pues la cabeza de la compañía los incautaba, si sus actores no le pagaban sus deudas, ya que una prenda costosa se valoraba entre 2000 a 3000 reales.(18) La más antigua referencia a los actores profesionales es un mandamiento de Carlos V, dado en 1534 contra la extravagancia en el vestirde los comediantes(19). Más de un siglo después, en 1639, un - auto del Consejo de Castilla acordó que los comediantes no po-dían traer vestidos con bordados ni de telas de oro ni plata. La

prohibición se tuvo que renovar en 1644 porque no se había cumplido, y se añadió que ningún hombre ni mujer pudiese sacar más de un vestido en la comedia y que las mujeres tuviesen basquiñas hasta los pies y se reformasen los guardainfantes y el degollado de la garganta.

Cuando se trataba de representar fieras o gigantes se solían emplear máscaras. Los disfraces ridículos de animales o personajes híbridos, mitad hombre y mitad animal, fueron muy usuales en las mojigangas a mediados del siglo XVII, pues se consideraban como los más pintorescos para los cómicos. Los graciosos también solían llevar motes, emblemas o jeroglíficos, para darse a conocer, y a veces lo atrevido de los disfraces o lo intencionado y satírico de las letras conducían a los actores directamente a la cárcel(20).

La música instrumental y las canciones así como las danzas no sólo podían separar las diferentes escenas, sino que igualmente solían acompañar todos los momentos dramáticos, alegrando el ánimo del espectador en los bailes y danzas, imprimiéndole su tristeza en las escenas trágicas. A mediados del siglo XVI los músicos, que no salían a la escena, sino que tocaban desde el vestuario, ofrecían su canto acompañado por la guitarra. El haber sacado "la música detrás de la manta al teatro publico" es otra de las innovaciones, atribuidas al toledano Navarro(21). Tanto en Inglaterra como en Francia los músicos aun tocaban desde un lugar oculto al público a mediados del siglo XVII. La vihuela, así como la guitarra, eran los instrumentos populares, pues no se tenía por caballero quien, además de las habilidades viriles, no sabía tañer uno de estos dos instrumentos. Aun en el siglo XVII el espectáculo comenzaba por una tonada cantada al son de las guitarras, las vihuelas y el arpa. La melodía de la vihuela envolvía en plácida tristeza a los personajes y en las escenas-

trágicas sonaban las trompetas tristes quizá aun acompañadas de coros que se diferenciaban en voces angelicales y diabólicas(22). En las escenas rústicas se solían tocar flautas o chirimías y tamborinos. Junto con la vocería del regocijo sonaban guitarras y sonajas o cascabeles. La música de los bailes y danzas generalmente tenía que ser estrepitosa. Si se componía de tamboril, flauta y castañuelas se llamaba "pandorga"(23). Se utilizó especialmente para amenizar las mojigangas. Otra música de instrumentos ruidosos eran los cencerros y las campanillas. Las danzas populares, como aun hoy en día, siempre se ejecutaban al son de castañuelas o a veces de panderos, mientras que las danzas aristocráticas se bailaban al compás de instrumentos como la vihuela y el arpa. El clarín y la trompa daban la señal de alerta en escenas militares. Además se citan como instrumentos de acompañamiento la cítara y el laúd. Una mezcla entre instrumento y herramienta era el "matapecados", pues servía como arma en las reyertas, ya que hacía mucho ruido y poco daño.

Hasta mediados del siglo XVII sólo se alumbraba el escenario en ocasiones especiales: v.gr. si aparecían fantasmas, éstos -- llevaban hachas encendidas en las manos. En los corrales sin techo no se representó con luces, sino en pleno día. Sólo en el "Corral de la Olivera" o en alguno de los teatros techados de Sevilla se afirma que hubo funciones nocturnas(24), pero como el alumbrado con velas era deficiente y caro, pronto cesó esta clase de representaciones. Con las innovaciones escenográficas también se introdujo el empleo de luces artificiales, ya no en forma de antorchas o candelabros inmensos, como en el palacio real del Buen Retiro, sino maravillando al público como v.gr. en "La Circe", pues se pidió que el teatro se iluminase como si saliese el sol, efecto producido por "dos estrellas que salían de entre las ondas del estanque", aunque no podría decir cómo se realizó esto prácticamente.

En representaciones anteriores el sol sólo se había simbolizado por un papel pringado de aceite, detrás del cual ardían -- una docena de faroles con luz de sebo, y para remedar el estampido del trueno se hacían rodar costales llenos de piedras de un extremo al otro debajo del escenario(25). No logré averiguar si con las innovaciones escenográficas también se introdujo algún invento para imitar los ruidos de la naturaleza.

---

1 = D. y P. p. 235	14 = D. y P. p. 19
2 = Vossler p. 222	15 = Sep. p.278
3 = R.Nav. p. 196	16 = Monr. p. 69-70
4 = Grillp. p. 12	17 = D. y P. p.220
5 = Grillp. p. 27	18 = D. y P. p.261
6 = C. y M. p. XXXII	19 = W.Craw. p.110+Renn.p.19
7 = Gregor p. 348	20 = D. y P. p. 21
8 = Gregor p. 319	21 = Pell.Tr.p.114
9 = C. y M. p. XXI	22 = Valb. p.262
10 = R.Nav. p. 196	23 = D. y P. p.216
11 = Pell.Tr.p. 114	24 = D. y P. p.238
12 = R.Nav. p. 197	25 = D. y P. p.220
13 = D. y P. p. 265	

= = = = = = =

III.- Los actores: su fusión en compañías, su arte, su posición social y sus relaciones con las autoridades civiles y religiosas.

Las primeras noticias que se tienen sobre los farsantes públicos profesionales datan desde 1492, pues el cronista Rodrigo -- Méndez de Silva afirma que en ese año "comenzaron en Castilla - las compañías a representar públicamente comedias"(1). Esto parece indicar que ya entonces había compañías fijas de actores.- No podría determinar de qué clase de agrupaciones de histriones se trató, pues fué hasta fines del siglo XVI cuando el famoso - Agustín de Rojas Villandrando, actor y autor de comedias, distinguió ocho diferentes clases de agrupaciones de comediantes, como a continuación se describen:

El "bululu" era un mozo vagabundo que, al llegar de paso a - un pueblo, persuadía al cura para que le permitiese recitar su comedia. Se paraba sobre un arca, para que sus espectadores lo oyesen y viesen mejor. Al final de la función el barbero o el sacristán hacían una colecta de unos cuantos cuartos de cobre - en el sombrero del actor, los que se repartían entre éste y su ayudante. Antes de que el juglar siguiese por su camino, el cura generalmente le obsequiaba con una escudilla de caldo y un - pedazo de pan.

Si se juntaban dos actores, poseedores orgullosos de una barba de zamorro y de un tamborino, que podían representar unas loas y, en el mejor de los casos, un auto, ya recibían la denominación de "ñaque". Como pago por la representación requerían - un ochavo o un dinerillo por persona; pero con todo, rara vez - lograban ganarse el sustento diario, pues siempre andaban hambrientos y dormían sin desnudarse en cualquier pajar o cobertizo, cuando no al raso.

"La gangarilla" ya estaba formada por tres a cuatro actores,-



de los cuales uno representaba el "simple" y el muchacho solía desempeñar los papeles femeninos. Ya poseían barbas y cabellos, pero si necesitaban sayas o tocas acostumbraban pedir las prestadas de alguna mujer del pueblo, lo que implicaba cierto riesgo para la dueña. El espectador les podía pagar con una moneda de a cuarto, pero también aceptaban como recompensa pan, huevos y sardinas y otros alimentos. Antes bien obligados por la necesidad que por gusto tenían la costumbre de ir con los brazos cruzados para no sentir tanto el frío, pues jamás tenían una capa; representaban en los cortijos y se conformaban con dormir en el suelo, aunque en otros aspectos ya eran más exigentes, pues solían beber su trago de vino y comer asado.

"El cambaleo" se componía de una mujer que cantaba y cinco hombres, que la acompañaban con sus lloriqueos. La mujer tenía que repartir la comida entre todos. Cuando viajaban, se alquilaba una silla de mano para la dama o la conducían a cuestas, y en los mesones le conseguían un pobre lecho. Los hombres generalmente se acomodaban en el pajar. Ya llevaban un pequeño hatillo. En los pueblos se hacían pagar seis maravedís o un pedazo de longaniza y en los cortijos representaban por un racimo de uvas, una olla de berzas y una hogaza de pan. Solían quedarse cuatro a seis días en un lugar.

"La garnacha" consistía de cinco a seis actores, una actriz y un muchacho que hacía la segunda dama. El ajuar de este grupo de farsantes todavía solía caber en un arca, cargada por un pollino, en cuyas ancas montaba la actriz durante el viaje "gruñendo y todos los compañeros detras arreando". Por lo común, la "garnacha" se quedaba ocho días en un lugar y daba representaciones privadas por una gallina asada, liebre cocida, dos azumbres de vino o doce reales. Su vida no era digna de envidia, pues los cómicos medían "el vino por adarmes, la carne por onzas, el

pan por libras y la hambre por arrobas".

Seis o siete farsantes, un muchacho y dos actrices formaban "la boxiganga". Su repertorio ya se componía de 3 a 4 autos, 6 comedias y 5 entremeses. Poseía un arca para los disfraces y otra para los enseres. Solía alquilar cuatro jumentos durante los viajes: uno para cada actriz, uno para los cofres y el último para que cada actor también pudiese montar por cierto tiempo. Dos capas y tres a cuatro camas servían para los siete, que tenían frecuentes disgustos, pues "nunca falta un hombre necio, un bravo, un mal sufrido, un porfiado, un tierno, un celoso ni un enamorado, y habiendo cualquiera de éstos no pueden vivir contentos"(2). Según se murmuraba, les gustaba dormir acurrucados al lado de la chimenea del cortijo donde los hospedaban, pues mucho les interesaban las morcillas y longanizas con que estaba entapizada.

"La farándula" era ya el antecedente de la "compañía" y solía trabajar sólo en los lugares más grandes, pues ya era un conjunto de cierta importancia. Para la representación de 18 comedias que formaban su repertorio, necesitaban tres mujeres, además de los ocho a diez actores, según la fama un tanto donjuanescos. Viajaban en mulas o carros y llevaban sus vestidos bastante elegantes en dos arcas. Por una fiesta del Corpus solían cobrar 200 escudos.

El conjunto más importante de actores, llamados "compañeros", era "la compañía" o bien "reunión de compañeros", formada por -- hombres muy estimados que sabían mucho de cortesía, gente muy discreta y hasta personas bien nacidas y actrices muy honradas, "pues donde hay mucho es fuerza que haya de todo". La compañía ya contaba con un repertorio amplio hasta de 50 comedias. Su equipaje llegaba al peso de 300 arrobas entre ropas y enseres. Por tanto viajaban en mulas, literas, coches y montados a caballo. 16 personas solían interpretar las comedias, no contando-

los mozos y auxiliares de la tramoya; uno cobraba, treinta se alimentaban de las ganancias y "Dios sabe el que hurta"<sup>3</sup>. Para satisfacer los diversos gustos del público tenían ensayos contínuos.

Quizá Agustín de Rojas pasó en su carrera de comediante por todas las etapas descritas, o por lo menos tuvo entre sus compañeros alguno que hubiese sufrido todos aquellos trabajos, pues él mismo antes de llegar a ser "el comediante más hábil e ingenioso que ha pisado las tablas de los teatros de España"(4) había sido estudiante por cuatro años, paje, pícaro, estuvo cautivo, tiró de la jábega, anduvo al remo, fué mercader, escribano y notario hasta llegar a ser cómico.

Esas agrupaciones - a fines del siglo XVI ya sólo se mencionan las "compañías", pues los demás conglomerados de farsantes habían desaparecido - solían aceptar el nombre de su director o empresario, que en aquel entonces se llamaba "autor", pues aunque no siempre fuese autor de comedias, solía versificar loas y entremeses, siempre que la necesidad lo obligaba a este trabajo. Como primer "autor" de renombre se suele citar a Lope de Rueda, el insigne actor, empresario y escritor de pasos en prosa. Su mérito estribó particularmente en el don de reproducir en diálogos, inimitables por su jocosidad, el lenguaje popular de su tiempo. En 1551 participó como director profesional de una compañía en la celebración del regreso del príncipe Felipe de Flandes a Valladolid(5). Con seguridad también representó con su compañía en 1557 en Segovia, "pues lo afirma el Lic.Colmenares, quien lo vió"(6). Por 1558 estuvo en Sevilla al inaugurarse la Catedral y es verosímil, habiéndose fijado la Corte en Madrid en 1561, que también viniese alguna vez a la Corte. Por 1561 probablemente tuvo a su cargo las fiestas del Corpus en Toledo y - también habrá pasado después a Valencia, ya que de allí era ori

ginaria su segunda esposa, Rafaela Angela Trilles. Murió hacia 1565 en Córdoba, habiendo sido uno de los más famosos si no el más conocido autor de la legua. Mientras que las primeras obras dramáticas se escribieron por lo general para ser representadas en ocasión de una boda o algún otro festejo de la nobleza, Lope de Rueda se puede considerar como el primer empresario que realmente ensayaba los entremeses, desempeñaba su papel en ellos, ya fuese de negro, rufián, bobo o vizcaíno, y pagaba a sus farsantes con miras a que le sobrasen algunos reales para sí mismo y su primera esposa Mariana, una cantante y bailarina de la legua(7), la que desde 1546 a 1552 había servido a Don Juan, Duque de Medinaceli.

Los actores más famosos de los cuales se sabe que pertenecieron a la compañía de Lope de Rueda fueron el toledano Alonso de Cisneros, uno de los mejores graciosos hasta 1615; Alonso de la Vega y Pedro de Saldaña, quien después de la muerte de Lope se convirtió en cabeza del grupo. Entre sus contemporáneos respectivamente sucesores, cabe citar a Cosme de Oviedo, "aquel autor de Granada tan conocido que fué el primero que puso carteles para anunciar las comedias y la hora de la representación"(8) y quizá a la vez el que "anunció el éxito de las comedias con la palabra VITOR repetida"(9), cuando representó, particularmente en Sevilla. En el mismo año que Lope de Rueda, murió Alonso de la Vega, "poeta y recitante muy famoso"(10), quien fué actor en Valencia entre 1560 y 1566. Igualmente fueron "cabezas de compañías" Martín de Santander y Simón Aguado, quien en 1602 trabajaba en Granada y doce años más tarde perteneció a la compañía de Baltasar de Pinedo. También su hermano Pedro y su hijo Simón sintieron afición por la carrera de histrión.

Toledo parece haber sido un suelo fértil para la comedia, -- pues Agustín de Rojas cita como autores oriundos de esa ciudad a Bautista, Juan Correa, Herrera, Miguel Ramírez, Nicolás de los Ríos "mar de donayre y natural gracia"(11) y al ya mencionado Pe

dro Navarro, el innovador escénico, elogiado con tanto entusiasmo por Cervantes, Rojas Villandrando y Lope de Vega. Se perdieron sus farsas, igualmente que las de Alonso Velázquez, Angulo de Toledo, Alcaraz, Gabriel de Torres, Zurita, Mesa, Avendaño Sánchez, Juan de Vergara, Castro y otros, por lo cual sólo se conservan sus nombres como primeros empresarios del teatro español. De algunos aun se tiene otro dato aislado, como se sabe v. gr. que "el aplaudido comediante Alonso Velázquez" representó - en 1568 en el Corral de la Pacheca al inaugurarse éste y él así como Gabriel de Torres, Alonso de Cisneros, Tomás de la Fuente, -al que en la figura de galán por "la blandura, talle y aseo de su persona, nadie le ha igualado"(12)- Angulo, Alcaraz, N. Velázquez y Agustín de Rojas empezaron a hacer costosos los trajes. Cuando en 1574 Alberto Ganasa, el famoso cómico improvisador italiano llegó a la Corte, ya se citan como "maestros de hacer comedias" a Rivas, Alonso Rodríguez "el toledano", Hernán González, Juan Granados, Francisco Salcedo, y al inaugurarse el Corral del Príncipe se mencionan como autores de compañías a Quiroz, Jerónimo de Galvez, Francisco Osorio, Juan de Avila, Antonio Vázquez y Alcocer. Entre los autores de mayor renombre de Sevilla se cuentan a Alonso de Capilla, Gómez y Antonio de Villegas y aun se enumeran como autores a Pedro Ascanio - el marido de Antonia Infante - Grajales, Carvajal, Balbín, Melchor de León, Gaspar Vázquez, Borarga, Heredia, Vaca, Alonso Riquelme, Alonso Morales Alcázar y Manzanos, quien competía con Cisneros en la fama de ser el mejor cómico.

A pesar de que parezcan ser muchos los nombres de los empresarios, cuando en 1610 cuatro de los más famosos fallecieron: - Ríos, Andrés de Claramonte y Corroi, Gerónimo Lopez y Pedro Rodríguez, en la Corte faltaron farsantes, por lo cual Gerónimo Sánchez y su esposa María de los Angeles solicitaron y obtuvieron licencia para reformar la antigua compañía de Pedro Rodríguez.

Para no cansar -- según Rennert el número de actores de ese periodo se estima en 1800 -- sólo mencionaré a las más importantes cabezas de compañías que divertieron al pueblo español en la primera mitad del siglo XVII, preferentemente en Madrid. En 1615 sólo doce compañías titulares tenían licencia para representar en la Corte. Fueron las de Alonso Riquelme, Fernán Sánchez, Pedro de Valdés, Diego López, Alcaraz, Pedro Cebriano, Pedro -- Llorente, Juan de Morales Medrano, Juan Acacio, Antonio Granados, Alonso de Heredia y Tomás Fernández.

Ademas uno de los más aventajados directores de su tiempo -- fué Roque de Figueroa, natural de Córdoba, de buena familia, la que le facilitó una cultura excepcional. Dejó los estudios para seguir su vocación teatral. Era gran amigo de Lope de Vega, quien lo describió como "muy rubio y mojigato"(13). Solía representar en el Corral de la Cruz pero también recorrió célebres lugares de España, Portugal, Italia y Flandes y puso de manifiesto su arte especialmente en el Buen Retiro.

Cinco de los más prestigiados comediantes fundaron por 1624 una cofradía bajo la advocación de Nuestra Señora de la Novena. Fueron Cristóbal de Avendaño, cuya esposa María Candado también tenía fama de actriz, Lorenzo Hurtado de la Cámara, marido de la briosa y bizarra Doña Francisca, Manuel Alvarez Vallejo, gran autor y cantante, Tomás Fernández de Cabredo y Andrés de la Vega. Esa cofradía tuvo además de su fin religioso el de sociedad de socorros para los actores de Madrid y sus familiares. En 1631 Avendaño y Vallejo tenían las dos compañías más importantes y las solían unir para representar en el Parque del Prado. -- Lorenzo Hurtado sustituyó a Avendaño cuando éste murió en 1634; Vallejo le sobrevivió 10 años. Su compañía es la primera de la cual se tiene una lista completa de los actores, que data de 1633, cuando representaba en el teatro del Príncipe. Se componía de 16 cómicos; 5 hombres y 5 mujeres además eran músicos y

seis parejas de bailarines desempeñaban las danzas. La esposa de Vallejo, la virtuosa María Riquelme o "Damiana", la "inimitable en mudanzas del rostro al actuar", preclara tanto por su hermosura, su talento artístico como por su virtud inquebrantable, fué el mayor apoyo de su compañía. Después de la muerte de su marido llevó una vida rocatada en Barcelona.

Célebre tanto por su propia habilidad como por la de su mujer María de Córdoba fué el autor Andrés de la Vega, "el gran Turco". Su esposa "la sultana Amarilis" o también "Angela Dido" por haber acertado en el papel de la reina de Cartago, actriz que recitaba, cantaba, tañía y bailaba y "no hacía cosa que no mereciese público aplauso", fué una de las pocas mujeres que llegaron a ser "autoras". Tanto su arte como sus escándalos le granjearon notoriedad y en 1621 fué encarcelada en Madrid "por las insolencias del Duque de Osuna"(14). Siendo directora de una agrupación en Valencia, se hizo pagar adelantado y dejó de esmerarse en su actuación.

A fines de la tercera década del siglo XVII las tres compañías rivales eran las de Luiz López, Bartolomé Romero y Damián-Arias de Peñafiel, el Roscio de España. En uno de sus entremeses Quiñones de Benavente afirma de él:

"Que en ocupando el Teatro      Gemían los Aposentos,  
Arias, compañero nuestro...      Y el cobrador no podía  
Se desclavaban las tablas,      Abarcar tanto dinero..."(15)  
Se desquiciaban los techos,

"Tenía una voz tan clara y argentina, una memoria tenaz y una acción tan expresiva y animada, que los más famosos oradores de la Corte concurren con frecuencia a oírle, para aprender a hablar y accionar con perfección"(16).

Uno de los mejores actores de su siglo por la perfección con

que hizo galanes fué "El hermoso" Francisco López, a quien la -- muerte arrebató de las tablas como a Molière. Su hija "Pepa la hermosa" heredó la gallardía de sus padres.

Otra compañía de cierto renombre fué la de Pedro de la Rosa. Una de las compañías de mayor fama por 1650 estuvo encabezada -- por Antonio García de Prado, la otra por Gabriel Cintor, galán -- y más tarde barba, quien murió enfermo, tullido y pobre.

✓ No siempre fueron los directores los más famosos comediantes sino que tambien hubo actores, especialmente graciosos, que las compañías se disputaban. Ignacio Cerquera y Salvador de Torres fueron cómicos que hicieron época en su clase y a Baltasar Osorio se le llamó "el rey de los graciosos"(17). Manuel Coca de los Reyes y Francisco de la Calle se citan entre los farsantes -- más aplaudidos. Según la expresión de Benavente "Madrid estaba chorreando graciosos, tales como Juan Bezón, su rival Bernardo de Medrano, Jose Frutos, Heredia, Lobaco, Mencos, Valcázar, Osorio, Treviño"(18) y la familia de cómicos llamados Pinedo, "que fué tan fecunda en autores sobresalientes y la predilección del público por ellos era tan grande, que a fines del reinado de Felipe IV bastaba el anuncio de que cualquiera de ellos había de -- representar en una comedia para asegurar su buen éxito"(19). -- También de Diego Coronado se habló como del "más fiel imitador -- de la naturaleza en lo jocos"(20); pero los mayores triunfos -- de todos los obtuvo Cosme Perez, "el celeberrimo Juan Rana, "el gracioso más saladísimo y vivo que hubo en España"(21). Se dió a conocer en Sevilla, alcanzó renombre en Valencia y pasó a Madrid donde su vis cómica y su talento le granjearon tal popularidad, que se convirtió en el ídolo de la Corte. Su maestro había sido Tomás Hernández Cabredo; pero en 1636 estuvo trabajando en la compañía de Pedro de la Rosa y a mediados del siglo con Antonio de Prado. Más de 40 entremeses fueron escritos expresa



mente para él por autores de renombre como Avellaneda, Calderón, Cacer, Solís, Moreto y otros. Ya ochentón y casi paralítico se le coronó en vida en la fiesta en la que se le declaró "el - máximo gracioso"(22).

Como actores serios sobresalieron los miembros de varias familias, entre ellos los cuatro Morales, Alonso "el Divino", Juan "el bonico", Pedro y Maximiliano; los Alonso Olmedos, padre e hijo y los Castro, los últimos de cuna prócer. Tanto Alonso de Olmedo padre, hidalgo e infanzón, como el ilustre caballero don Pedro Antonio de Castro, apodado don Pedro Alcaparilla por haber acertado en ese papel, se hicieron comediantes por el amor a una histrionisa. Don Pedro Antonio renunció al distinguido empleo de alguacil mayor de la Inquisición por seguir a su amor y logró casarse con una de las más famosas actrices, tanto por sus talentos en la recitación, la danza, como en el arte de tocar algún instrumento, llamada Antonia Granados, "la divina Antandra".

Por no hacer tan largo este relato me concretaré a mencionar las actrices más famosas de su tiempo, como Ana, Feliciano y Micaela de Andrade, de Toledo, conocidas como "las tres Gracias" - por su habilidad al cantar y representar; Anita de Cáceres, a quien Porras dedicó un romance encomiástico; Ana María Peralta, la esposa del gracioso Juan Bezon, por lo cual se le solía llamar "la Bezona", en quien se reunieron "toda la gracia y socarronería que pueden juntarse sobre las tablas"(23), por lo cual casi se le equiparaba con Juan Rana; la extravagante actriz Antonia Infante, cuya especialidad eran las jácaras; la esposa del popularísimo Cosme Pérez, una de las cinco conocidas Bernardas-Ramírez; Jerónima de Burgos, el "diablillo de mujer"(24) que brilló primero en Valladolid, más tarde en el Corral de la Pacheca, famosa por su arte y malfamada por su vida, favorita de Lope de Vega, para quien éste compuso su comedia "La Dama Boba"; Josefa

Vaca, la que tenía fama de gallarda, discreta, elegante y consumada coqueta, a quien colmaban de obsequios el Duque de Pastrana, los Condes de Olivares y Saldaña y los Marqueses de Villanueva del Fresno, Alcañices, Villaseñor y Peñafiel y por cuyos favores los Duques de Feria y Rioseco se acuchillaron en pleno "corral". De ella se dijo que "su gracia, malicia y picante desenvoltura solevantaba y traía en vilo a todos los que acudían a contemplarla y en su airoso talle, en sus ojos expresivos y en su maleante sonrisa, parecía haberse compendiado cuanto su sexo tenía de más atractivo y seductivo"(25). Famosa comediente fue también Micaela de Luján, aunque no se cite como actriz sobresaliente, amiga de Lope de Vega, quien en sus versos la celebró bajo el nombre de Camila Lucinda. No tenía dotes intelectuales, pues no sabía leer ni escribir, sino que era una "belleza"(26). Juana Orozco supo "conciliar la naturaleza y el arte en el gesto, la dicción y la voz" y sobresalió en la expresión de todas las pasiones"(27) dominando el corazón de todos los espectadores. Entre las actrices muy diestras y hermosas todavía se enumeran a María de los Reyes, María de Cevallos o Zavallos y su madre - María Corbellas, Josefá Morales, Francisca Vallejo y María Calderona, estimada como lumbrera, y cuya hermosura impresionó a todo el mundo. Como es bien sabido, el mismo Felipe IV no se pudo sustraer a los encantos de esta actriz.

. No parece que en ese tiempo los comediantes ya se hubiesen especializado excesivamente. "Si era manester, el farsante representaba por igual los papeles más diversos, bailaba, cantaba y tañía. Con todo, los que se habían dedicado especialmente al baile ya recibían el nombre de "diestros", y por supuesto hubo actrices y actores que sobresalieron por sus divinas voces, como Mariana de Borja, las "tres gracias" y "la Grifona" y también - Luisa de la Cruz así como la gallega Manuela Escamilla se estimaron como músicas excelentes. Sólo pocos nombres de músicos se conocen. Algunos únicamente fueron músicos como v.gr. Gaspar

Diez y Felix Pascual, quienes salían al teatro exclusivamente para tocar la guitarra, y Bolay y probablemente también Don Pedro Carrasco, mientras que otros fueron a la vez actores, como Luis de Quiñones o Juan Catalán, quienes en 1607 eran de la compañía de Alonso Riquelme, o como el gracioso Vicente Domingo, quien antes de llegar a cómico había sido trompeta en las guerras de Cataluña, por lo cual conservó su predilección por el clarín, o como el músico y bailarín Alonso González Camacho. Entre los grandes músicos y compositores se mencionan a Ambrosio Martínez, Juan López, Juan Blas de Castro, Alvaro de los Ríos y al Lic. González. A mediados del siglo XVII cada compañía ya solía tener dos músicos principales para tocar el arpa y la guitarra y enseñar el canto.

Las agrupaciones de comediantes existentes a mediados del siglo XVI todavía eran farsantes de la legua. Antes del tiempo de Lope de Vega y después de la muerte de Calderón ni aun en la Corte hubo compañías fijas de comediantes. Estas apenas si se formaron cuando la capital dispuso de los corrales para las representaciones. Solía haber dos temporadas teatrales. La primera comenzaba en un principio el tercer día de Pascua, luego el Domingo de Resurrección, y después de las fiestas del Corpus las representaciones se solían prolongar en los pueblos y ciudades más próximos de Madrid durante julio y agosto. La inauguración de esa temporada se llamaba "empezar". Concluida esa temporada teatral, los cómicos se diseminaban y los autores tenían que reformar sus compañías admitiendo nuevos recitantes. La segunda temporada empezaba en la Corte y en otras ciudades como Valencia, Sevilla y Barcelona en octubre y terminaba el martes de Carnestolendas, pues durante la Cuaresma se suspendía toda diversión teatral, y sólo se permitían ejercicios acrobáticos o volantes y comedias de muñecos. Durante el intermedio de la

Cuaresma se formaban las nuevas compañías, de suerte que el sábado anterior al domingo de Ramos ya quedaban cerrados todos los ajustes.

Al mediar el siglo XVII ya se contaban 40 compañías con un total de cerca de 1000 comediantes. Todo el mundo de la farándula afluía entonces a Madrid y se congregaba en el famoso "mentidero de representantes", una plazoleta a la entrada de la calle de León, en cuyas inmediaciones vivían casi todos los poetas y cómicos, y que era la lonja de la contratación escénica. Primero se formaban las compañías que deberían quedarse en los corrales de la Corte - por lo menos fueron dos - pues éstas también tenían a su cargo la representación de los autos del Corpus.

Pero también ciudades como Barcelona, Valencia, Sevilla, Granada, Córdoba, Zaragoza y Valladolid cuidaban de tener siempre alguna compañía "de partes" o "cómicos de la legua", especialmente para las representaciones del día y de la octava del Corpus. Ninguna compañía de provincia se podía ajustar antes de que las de Madrid estuviesen previamente formadas. Los actores que no se quedaban en Madrid sino que iban a recorrer España, generalmente a razón de cuatro leguas diarias de sol a sol o, si eran farsantes ricos, pagaban media docena de jornadas en carro entoldado, arrastrado por bueyes, y los muy aventureros y resueltos, que se contrataban para fuera de la Península, se apresuraban a entenderse con los delegados de los pueblos.

En el "mentidero" se trataba todo lo concerniente a la escena: la duración de las representaciones en cada ciudad, los sueldos y anticipos, el número de comedias, etc. Los actores por lo común ingresaban por uno a dos años a la compañía. El ajuste se hacía mediante escritura, donde se estipulaba la duración del contrato, los papeles que estaba obligado a desempeñar el actor, y el sueldo asignado que recibía el nombre de "ración". Sólo se pagaban los días que se rendía trabajo escénico.

• Los cómicos quedaban sometidos por una disciplina férrea a su director, pues él tenía toda la responsabilidad y los disgustos, en primer lugar las dificultades al reclutar los farsantes. Si hacían falta actores, la gente moza de los pueblos solía ayudar a representar. Luego el director corría con todos los gastos del transporte y la manutención de la compañía en los mesones. Si la concurrencia disminuía porque llovía, hacía mucho calor o demasiado frío, el "autor" sufría los reveses y por tanto, si memu deaban los fracasos en los estrenos, frecuentemente se hallaba endrogado y hasta encarcelado por sus deudas. En ese caso se desmembraba la compañía. Estos apuros no los soportaba, si para colmo de sus males se le indisciplinaba la gente. Una pareja de cómicos en 1640 fué llevada a la cárcel de Corte, después de embargarles su ajuar, y les fueron echados dos pares de grillos y candados con cadena "por haberse rebelado contra las órdenes de su director Bartolomé Romero"(28).

Ademas los directores de las compañías tenían que adquirir a su costa las obras que iban a representar y entregarlas al Concejo ocho días después de Pascua. Si el autor no cumplía a tiempo lo prometido, el director era el responsable y él daba con sus huesos en la cárcel, como le aconteció a Antonio Riquelme, cuando Lope de Vega no le entregó los autos prometidos(29).

Pero la vida de los actores de la logua a fines del siglo XVI tampoco era una de las más fáciles, si realmente las horas del día se distribuían en la forma como Agustín de Rojas nos lo pinta:

"Pero estos representantes,	Comen, vanse a la comedia,
Antes que Dios amanece	Y salen de allí a las siete.
Escribiendo y estudiando	Y cuando han de descansar,
Desde las cinco a las nueve,	Los llaman el Presidente,
Y de las nueve a las doce	Los Oidores, los Alcaldes,
Se están ensayando siempre.	Los Fiscales, los Regentes;

Y a todos van a servir            A cualquier hora que quieren(30)  
y en la sátira de Vicente Ponce de León, el gracioso describe la  
vida del farsante con las palabras siguientes:

" Y habrá de levantarse de mañana  
Si ha de dar a una resma de papeles  
Tarea y ripio; y cuán de mala gana!...  
Caminamos a veces medio ayunos  
Ni perdonamos al invierno helado...  
Pero barrese luego este nublado,  
En llegando a ciudad que es populosa...  
Que esto del recitar es tan avieso,  
Que tras sufrir las grimas de tres horas  
En un teatro, nos trastorna el seso.  
El decorar nos lleva las auroras,  
A las siestas ocupan las salseras,  
Y la comida y sueño a las deshoras..."(31),

por lo cual Zabaleta define a los farsantes como "la gente que-  
más desea agradar con su oficio entre cuantos trabajan en la re-  
pública"(32).

Al margen de la farándula y atraídos por su vida libre, pulu-  
laban enjambres de parásitos que desempeñaban pequeños oficios-  
como mozos de cómicas, ayudantes de la tramoya, etc. Alonso, el  
mozo de muchos amos del "Donado Hablador" cuenta, que tenía que  
escribir los muncios por la mañana; desde la una hacer centine-  
la a la puerta del teatro, cuidar luego de los enseres y salir-  
en la comedia como comparsa o bailarín. Cuando la compañía en-  
traba en una villa, él tenía que tocar la caja. Algunos niños-  
ya salían a la escena en edad muy tierna, aunque no era uso co-  
rriente presentarse al público por primera vez a los siete años,  
como lo hizo Manuela Escamilla.

Desde que hubo corrales fijos para las representaciones en -  
la Corte, el gobierno comenzó a demostrar interés por los asun-

tos del teatro, especialmente por el festejo del día del Corpus. El ajuste de los mejores comediantes para esta fiesta en Madrid se encomendó a una comisión, formada por un Consejero de Castilla, llamado indistintamente "comisario", "intendente" o "protector del teatro del reino", el corregidor de la villa, dos regidores y algún otro personaje de cuenta como secretario. Entre los jueces protectores desde 1584 a 1648 se enumeran al Lic. Ximénez - Ortiz, al Lic. Juan de Tejada, Don Diego López de Ayala, Don Diego López de Salcedo, Don Gregorio López de Madera, Don José González, Don Antonio de Contreras y Don Alonso Ramírez de Prado, todos ellos del Consejo de S.M. En caso de que uno de los corrales estuviese falto de actores de prestigio, esta comisión enviaba a un alguacil a la ciudad donde representaban los buenos directores, y lo autorizaba para embargar a los mejores comediantes con sus ajuares para traerlos a Madrid a viva fuerza, si se negaban a acudir voluntariamente al llamado, o si el director les creaba dificultades porque tenían que romper el contrato. En esta forma fueron embargadas, en Toledo, Isabel Ana de la compañía de Pedro de Valdés, así como María de los Angeles, porque Baltasar Pinedo, quien pagó su traslado, las necesitaba en la Corte. Por otra parte, los actores, una vez contratados para la temporada en Madrid, tampoco se podían ausentar cuando les venía en gana, sin una licencia especial. Ya en 1584 el Lic. Ximénez Ortiz mandó "notificar a los autores de comedias que no hiciesen ausencia de esta Corte estos ni los representantes"(33).

La primera autoridad, que impuso restricciones a las funciones teatrales fué la Iglesia, pues no se podía representar en Cuaresma ni los sábados. En grandes fiestas sacras, como Año Nuevo, Corpus y aun en otras menores, como los Santos y la Purificación, por asistir a ellas todo el mundo, no había funciones teatrales, las que se suspendían también por solemnidades impre

vistas, entierros, o entradas de personajes y procesiones. La representación de comedias sólo fué prohibida por un período más largo, cuando se temía que los "corrales" pudiesen ser focos de contagio para que se propagase "la peste" o cuando algún miembro de la casa real había muerto. Así en noviembre de 1597 Felipe II mandó cerrar los teatros publicos en ocasión de la muerte de la Duquesa Catalina de Saboya. El rey fundó su mandato en la opinión de tres acreditados teólogos y en la del arzobispo de Granada, y declaró que las comedias eran ilícitas por ser pecado mortal. Como Felipe II falleció en 1598, el luto nacional duró hasta que Felipe III abrió nuevamente las compuertas al regocijo con su boda y la de su hermana en Valencia en 1599.

Sólo se permitió la reapertura de los corrales, aunque con numerosas cortapisas, porque la Villa, por un memorial, en el cual prometió enmendar los bailes, había puesto en evidencia que la intolerancia perjudicaba mucho a los hospitales. Gracias a la Real Cédula de 1603, en Castilla se volvieron a dar licencias por un año para la representación de obras teatrales, después de que los teólogos portugueses habían encontrado un modo de reivindicar las comedias. Esta Real Cédula ordenaba que los cómicos sólo se pudiesen juntar en "cuadrillas", que eran grupos de cuatro actores, todos hombres, y quedaba vedada la entrada al teatro a todo clérigo, fraile o prelado y se impusieron penas a los actores, si los admitían. Las "cuadrillas" no tenían derecho a permanecer más de un mes en cada lugar. Únicamente podían representar los domingos y dos veces a la semana, y jamás dos cuadrillas podían trabajar simultáneamente en un pueblo, exceptuando a la Corte y a Sevilla. Se permitió la representación en los conventos e iglesias, aunque sólo de comedias devotas, mientras que se vedó del todo la representación en las universidades de Alcalá y Salamanca. El concejo tenía que aprobar toda comedia antes de que se representase públicamente y como éste prefirió, considerando el interes del publico, que mujeres re--



presentasen los papeles femeninos, volvió a permitir su trabajo en la escena, especialmente porque el producto de las representaciones — que había menguado considerablemente desde que faltaban las actrices — beneficiaba a las obras de caridad.

En 1608 el protector Lic. Juan de Tejada mandó imprimir un -- cartel con ordenanzas, redactadas en 33 capítulos, para el gobier no de los teatros de Madrid. Entre otros puntos, que se refirieron al aspecto pecuniario de los teatros, este mandato estableció, que el autor y su compañía debían pedir licencia al concejo antes de entrar en la Corte. En la Pascua los autores debían enviar al concejo la lista de los miembros de la compañía. Dos -- días antes de la representación el Concejo debía examinar la obra fijándose en que las mujeres no representasen en hábito de hombre ni viceversa, y dar la licencia respectiva. Aun entonces no se permitió la visita al teatro por frailes o prelados. Cuatro -- comisarios tenían a su cargo vigilar los edificios y encargarse de las reparaciones. En 1615 el Concejo ordenó que se hiciese -- una reforma de las comedias. Las representaciones dramáticas se volvieron a suspender en 1621 por la muerte del monarca Felipe -- III aunque su hijo era muy aficionado al teatro. Ya a los 9 años había representado él mismo al dios Cupido en un festejo de la -- Corte y siempre había presenciado las comedias, que se solían dar cada domingo y jueves en el cuarto de la reina. Además tenía su mirador en el Corral de la Cruz y contemplaba las funciones en -- el Corral del Príncipe desde la celosía del Almirante. A pesar -- de ser tan amigo de la escena, no pudo evitar la severa interven ción oficial del Consejo de Castilla en asuntos de teatro.

En 1624 se volvieron a clausurar los corrales a causa de la -- profanación de una iglesia de Madrid por un hereje, y por el al -- zamiento de Cataluña y Portugal, en 1641, gracias al celo morali -- zador de Don Antonio de Contreras, se dieron ordenanzas estrechi -- simas, encaminadas a restringir el número de los cómicos, pues --

de las doce compañías titulares, que hubo desde 1615, y cuyo número en el transcurso de los años había aumentado a 40, ya sólo se autorizaron 6 compañías "reales o de título" para que trabajasen en Madrid.

. Para desterrar la deshonestidad en las costumbres, trajes y bailes, se estipuló tres años después que ninguna mujer debía bailar sólo en la escena, sino acompañada de otros y que no pudiese representarse doncella ni viuda, sino que las actrices que tuviesen más de doce años estuviesen casadas. Ya antes las bodas de actores con actrices habían sido frecuentísimas, generalmente por conveniencia, lo que daba ocasión a murmuraciones de que, para retener a un buen actor célibe en la compañía, hasta la esposa del director no se mostraba esquiva. Pero la nueva obligación legal, en que estaban los directores, de aceptar en su compañía sólo a actrices de acreditada honestidad y buen proceder, era perjudicial para los actores, pues en muchos casos a la fama de frívola en la esposa se unía la de sufrido y complaciente con el marido. Con todo, las tres dichas de los cómicos, según Estebanillo González, "eran tener mujer hermosa, ser pretendida de señores generosos y estar con autor de fama" (34).

Las ordenanzas se cumplieron estrictamente, pues el mismo regidor de Madrid, Juan de Ochandiano, salió desterrado de la Corte por dar escándalo con la amistad que tenía con la graciosa de renombre María de Heredia, actriz que por este delito fué condenada a remar en galeras. Además también se aumentaron los obstáculos a las representaciones en casas particulares y en conventos y ya no se debían admitir oyentes en los ensayos. Cuando en 1644 murió la reina Isabel y dos años después el príncipe Baltasar Carlos, el Concejo impuso restricciones que de haberse mantenido se hubieran podido considerar como la lápida mortuoria para el arte dramático, pues se recomendó que las comedias se volviesen a permitir "cuando Dios se sirva dar fin a la guerra" (35).

Se alzó un clamoreo general, no sólo porque el público extrañaba las comedias de capa y espada tan gustadas, sino porque a las obras de caridad les faltaba el provecho que les habían acarreado los teatros; pero sólo la ciudad de Valencia, cuyo hospital estaba necesitado, logró que una reunión de teólogos autorizara las comedias. Las segundas nupcias del rey en 1649 y el despejo del cielo político desde 1650 en adelante mejoraron un poco la situación para el teatro. Se extendieron nuevamente licencias para fiestas escénicas, aunque sólo tras repetidas peticiones.

Los actores se reclutaban de los oficios más diversos. Lope de Rueda había sido batihoja, Isabel Hernández fué apodada "la Velera" por su antiguo oficio de hacer velas y N. Velásquez fué motejado por el vulgo por haber sido fabricante de teja y ladrillo. Como aun había entre los farsantes pícaros y vagabundos, su posición social no era muy superior a la del bufón de los siglos anteriores, y de ninguna manera se consideraba entre las mejores, como hoy en día, aunque por otro lado su fama tampoco era tan mala como en tiempos del rey Alfonso X, cuando jurídicamente se le juzgaba como vil e infame. El Rey Sabio aun opinaba que "los juglares e los remendadores e los facedores de los zaharrones que públicamente andan por el pueblo o cantan o facen juego por precio, ésto es porque se envilecen ante otros por aquel precio que les dan. Mas los que tañeren estrumentos o cantasen por facer solaz a si mesmos o por facer placer a sus amigos ó por dar solaz a los reyes ó a los otros señores non serían por ende enfamados" (36).

Aun en el siglo XVII sólo se halagaba a los actores porque divertían. Por boca de Sancho Panza Cervantes explica que "como son gentes alegres y de placer, todos los favorecen, todos los amparan, ayudan y estiman"; pero a la vez advierte a Don Quijote, que no tenga dificultades con ellos, porque tienen poder: "reci-

tante he visto yo estar preso por dos muertes y salir libre y - sin costas"(37). Esto lo comprueba el hecho de que sólo la "influencia" de Juan Rana libró a su sobrina Bárbara Coronel, acusa da de matricidio, del castigo correspondiente. Pero con todo, se despreciaba profundamente a los farsantes. y aun en 1644 el Consejo de Castilla dispuso "que los representantes no recibiesen la comunión" como antes se les consideró indignos de recibir los Sacramentos. Por aparecer tanto ante el público eran el objeto habitual de las murmuraciones y burlas. Pertenecían a la clase de los parias, hasta para los amores. El aviso de Pellicer del - 25 de agosto de 1643 contiene la siguiente afirmación: "De Valencia han avisado que allí degollaron a Iñigo de Velasco, un comediante de opinión, porque, olvidado de la humildad de su oficio, galanteaba con el despejo que pudiera cualquier caballero"(38).

Entre los cómicos por supuesto hubo ricos y pobres. Del autor Pedro de Ortegón se afirma, que la suma pobreza a que había llegado le obligó a romper el arca de los fondos de la cofradía y apoderarse de ellos y también el autor Gabriel Cintor murió - pobre. Por otra parte María Candado Velasco, Isabel Ana y Francisca Bezón lograron terminar sus días en casa propia, y también Cosme Perez, en 1636, llegó a ser propietario de un inmueble en Madrid. Otros actores llegaron a desempeñar puestos honorables en la sociedad, como Agustín de Rojas y el gracioso José Miravet, quien se retiró de las tablas para hacerse notario, y Jerónimo de Heredia terminó su carrera histriónica para servir en casa - del Almirante de Aragón don Felipe de Cardona.(39)

Muchas señoras de la nobleza cultivaban el trato de las comediantas, pero más les valía a éstas la protección de los caballeros de la Corte, que era más rendida y menos desinteresada. Como relaté en el caso de Josefa Vaca, a veces los aristócratas - formaban partido en pro de una histrionisa y resolvían a estocadas quien había de alcanzar sus favores. Algunos ilustres caballeros

llos, como Pedro Antonio de Castro y Alonso de Olmedo, llegaron al extremo de prescindir de una posición por el amor a una actriz. Otros en cambio se casaron con actrices, elevándolas a su categoría, aunque la boda fuese secreta, como la de la viuda quinceañera Manuela Escamilla con un ilustre caballero. También Isabel de Góngora contrajo segundas nupcias con el hidalgo Juan Coronel. Igualmente se dió el caso de que un señor rico sostuviera a sus expensas a toda una compañía sólo por su afición a una farsante.

A pesar del desprecio con que se miraba a los farsantes, varios de ellos fueron sepultados con los mayores honores, como v.gr. Lope de Rueda, en la iglesia mayor de Córdoba entre los dos coros; José Frutos en el convento de San Francisco de Toledo y al morir Damián Arias de Peñafiel en 1643 en Arcos, el Duque lo mandó enterrar en su panteón de familia. Los cabildos por lo general asistían solemnemente al entierro de los comediantes y también las autoridades eclesiásticas los estimaban y protegían. Siempre hallaban un refugio en las iglesias y conventos cuando se veían perseguidos, y algunos frailes consultaban sus sermones con los cómicos. De Roque de Figueroa se cuenta, que substituyó al predicador de la iglesia de San Sebastián cuando éste se vió impedido de terminar su sermón, a causa de un síncope que le sobrevino.

El hecho de que varias actrices se retirasen de las tablas a una vida virtuosa y penitente, como v.gr. Clara Camacho, María-Riquelme y Damiana López, contribuyó mucho a elevar la opinión pública del oficio de cómico. Otras actrices, como la famosa María Calderón, recibieron el hábito de religiosas; ella, poco -- después del nacimiento de su hijo, Don Juan de Austria, y también Isabel Hernández se dedicó al monjío. La célebre Ana Fran

cisca Martínez, "la Baltasara", que desempeñó con perfección toda clase de papeles, se fué del amor, del teatro y de su hogar, pues un estudiante de Salamanca le seguía como si fuese su sombra y ésto a pesar de estar casada con el gracioso Miguel Ruiz. En medio de su carrera brillante se refugió en una ermita cerca de Cartagena, y en lugar de que su marido, su adorador y su compañera, quienes fueron por ella, la persuadiesen a volver a la escena, fueron ellos quienes se convirtieron en ermitaños, al igual que Antonio Acevedo y Gregorio Bautista Fernández. Así "la Baltasara" adquirió fama de santa, pues, según cuenta la leyenda, en sus funerales las campanas comenzaron a repicar sin que alguien las tocase.

De los actores, "Sebastián Prado cantó misa después de haber sido la delicia del público, Francisco Blanco entró en la orden de los Carmelitas, José Soler en los Jerónimos, Juan de Villagas en los Franciscanos y Pedro Guzmán en los Genitos"(40). -- Otros comediantes sintieron la vocación religiosa pero no les perduró; Mariana Romero v.gr. quiso ser monja, pero se cansó de la disciplina antes de profesar y aun llegó a tener seis esposos legítimos. También de Damián Arias de Peñafiel se cuenta, que quiso tomar el hábito de cierta religión penitente, pero -- que no pudo, y volvió a las tablas en 1631.

Pero también fueron varios los frailes que, rompiendo sus juramentos, se dedicaron a la vida libre de los farsantes, como v. gr. el fraile agustino Felipe Velásco, quien se casó con la célebre Ana de Barrios, la que a la vez logró conciliar con Roma a su padre putativo, el que había pasado de fraile al histrionismo. Hicieron profesión de cómicos igualmente el jesuita --- Francisco Sánchez, los agustinos Miguel de Castro y José Jimen, el canónigo de Sevilla Pedro de Flandes y el sacristán de Valencia Marcos Garcés. Estos datos quizá justifican en cierto sen

tido el que muchos teólogos intransigentes clamasen contra el teatro y lo declarasen ilícito y pecaminoso, ya que la vocación por él obligó a varios de sus correligionarios a quebrantar sus juramentos.

---

1 = Pell.Tr. p. 13	21 = D. y P. p. 249
2 = Rojas p. 498	22 = C. y M. p. CLVII
3 = Rojas p. 499	23 = Monr. p. 153
4 = Pell.Tr. p. 12	24 = Sep. p. 254
5 = W.Craw. p. 109	25 = Monr. p. 66
6 = Pell.Tr. p. 40	26 = Vossler p. 60
7 = W.Craw. p. 119	27 = Pell.Tr.p. 72
8 = Rojas p. 497	28 = D. y P. p. 260
9 = Sep. p. 409	29 = Sep. p. 85
10 = Pell.Tr. p. 20	30 = Rojas p. 542
11 = Rojas p. 469	31 = Pell.Tr.p. 252
12 = Rojas p. 469-70	32 = D. y P. p. 260
13 = Monr. p. 231	33 = Sep. p. 80
14 = D. y P. p. 246	34 = D. y P. p. 254
15 = Pell.Tr. p. 40	35 = D. y P, p. 276
16 = ibid. p. 40	36 = Alf.X. ley 4, tit.VI, 7 <sup>a</sup> pte.
17 = Sep. p. 409	37 = Cerv. p. 521, Cap.XI, 2 <sup>a</sup> pte.
18 = Monr. p. 64	38 = D. y P. p. 258
19 = D. y P. p. 253	39 = Sep. p. 418
20 = Pell.Tr. p. 47	40 = D. y P. p. 286

= = = = =

IV.- La organización administrativa de los teatros: ganancias y gastos de los comediantes; ingresos de los teatros: - precios de entrada, rentas; ingresos de los dramaturgos.

El actor en España en los siglos XVI y XVII era un artista, - quiero decir, pertenecía a un oficio libre. No vivía, como en Inglaterra, gracias a los subsidios de la corona, pues no fué - sino durante el reinado de Felipe IV cuando se puso en boga la frecuente representación de obras dramáticas como diversión de la Corte. El comediante vivía cabalmente de lo que ganaba con su arte. Aun a fines del siglo XVII el viajero francés, Bertaut, reconoció que las compañías de actores españolas eran superiores a las francesas contemporáneas a pesar de que los cómicos en España no recibían una paga fija del rey como en Francia(1).

Claro está, los reyes daban una buena recompensa a la compañía que contribuía con sus comedias a entretener a la Corte. -- Así v.gr. se menciona que la reina Margarita, antes de 1611, solía pagar 200 reales a los cómicos por cada representación que le daban. Actrices de renombre, como Gerónima de Burgos, generalmente cobraban 300 reales por su trabajo escénico(2). Por otro lado, los actores que seguían al monarca para darle representaciones "particulares" durante sus jiras, como lo hizo Juan de Morales con su compañía, - quien estuvo en Aragón con el único fin de dar solaz a Felipe IV - recibían una recompensa más crecida, pues se tenían que considerar los gastos del viaje. La dicha compañía obtuvo 3.000 reales por su trabajo escénico(3).

Como vimos, también en las representaciones en los "corrales" los actores solían recibir poco más o menos los mismos gajes, - pues al inaugurarse el Corral del Príncipe, en 1579, el actor - Juan Granados cedió los 200 reales, que le deberían haber tocado a él y a su compañía, a las cofradías, y también Cisneros -- prescindió de los 233 reales, que habrían sido su paga. Cuando las compañías ya se formaban en "el mentidero", los "autores" -



eran los tiranos de los pobres actores, porque no sólo tenían el derecho a escoger las partes, a no dar más delante al contratar a un actor que lo preciso para los gastos del viaje, sino que también trataban de conseguir el consentimiento de los farsantes de cobrar durante las funciones de todo el año el 25% -- además del capital adelantado.

A fines del siglo XVI un autor como Agustín de Rojas, quien, gracias a su lengua expedita solía recitar loas, se contrataba por 2.800 reales por la temporada; por lo menos afirma haber ganado esta suma al trabajar en la compañía de Miguel Ramírez(4). Más tarde, los comediantes, especialmente los que trabajaban en la Corte, recibieron una "ración" cuotidiana; esta "ración" era sumamente pobre. Ana Fajardo, la esposa del primer galán Francisco Velasco, en 1636 sólo recibía, como ración, 4 reales, mientras que la soldada por su representación era de 19 reales. A fines del siglo XVI la soldada de los cómicos aun oscilaba entre 16 y 22 reales por cada representación y en el siglo XVII los actores madrileños ya eran contratados en el mentidero según el papel que desempeñaban. Los galanes generalmente recibían 40 reales de partido, las damas 30 y los demás 20 reales y aún menos. En 1623 Juan de Bezón y su mujer Ana María cobraron juntos 27 reales por la representación y 43 de ración, mientras que el mejor actor de la tercera década, Juan Rana, sólo ganaba 10 reales de ración y 20 por cada representación. Los ayudantes en cambio generalmente no tenían un sueldo fijo, pues aun Estebanillo González narra, que en Sevilla la cómica a la que sirvió le dijo "que no era uso dar salario a los mozos de comedia"(5).

Pero mucho más pobre aun era la vida de los farsantes de la legua. Como las entradas en provincia apenas excedían de 200 reales por función, los míseros actores muchas veces sólo lograron ganarse media parte o un "cuarterón del partido", y durante

la Cuaresma, cuando no tenían gajes, vivían de lo que les prestaban. La fiesta que mejor se pagaba era la del Corpus Cristi, de suerte que estos pagos fuertes por la representación de los autos se pueden considerar como una subvención para los actores. Comenzaban a representar en Pascua y utilizaban el tiempo hasta el Corpus no sólo para ejercitarse, sino que a la vez ganaban algo, aunque fuese poco. Por las representaciones del Corpus en 1611 Tomás Fernández ya recibió 100 ducados para sí y su compañía por las representaciones del día del Santísimo Sacramento y del viernes siguiente, y 600 reales extra por una representación el sábado. Juan Rana sólo por el año de 1630 obtuvo 560 reales y Amarilis en 1632 fué pagada con 800 reales y al año siguiente con 1.050, pues necesitaba emolumentos extra para su viaje a Daganza. Al aproximarse la segunda mitad del siglo XVII las representaciones de la Eucaristía ya solían pagarse con 400 reales en la capital. Además los actores madrileños no tenían congojas al pensar en cómo pasarían la Cuaresma, como las tenían los actores de la legua, pues el cómico con plaza en Madrid recibía una "ayuda de costa" del empresario o de la junta que lo había ajustado, para librarlo de la miseria de vivir de lo fiado.

La fiesta del Corpus Cristi era de gran importancia para el "autor" quien la tenía a su cargo, no sólo por la paga crecida, sino también porque el Concejo del teatro solía conceder - para estímulo de los autores - un premio, llamado comúnmente "joya", si la representación había agradado mucho. En 1610 los dos "autores" Riquelme y Sanchez en colaboración ganaron el premio de cien ducados(6), pues esta "joya" podía consistir en tela o dinero en efectivo.

Como ya mencioné, algunos actores lograron acumular tantas ganancias en los años que trabajaron en escena, que al retirarse pudieron vivir sosegadamente. Otros en cambio, los menos fa

vorecidos por la suerte, tuvieron que gastar todos sus ahorros para curar sus achaques, y, a pesar de que la Cofradía de la Novena les ayudaba - a Gabriel Cintor v.gr. le socorría con cien reales anuales(7) - algunos murieron sumamente pobres en el Hospital General. En 1635 las compañías estaban obligadas a dar limosnas a 53 individuos, todos ellos de la farándula; cómicos de antaño, sus viudas, hijas o demás parientes. Las limosnas oscilaban entre 1 y 18 reales(8).

Sólo se tienen muy pocos datos respecto a lo que tenían que pagar los "autores". Cuando en 1568 Alonso Velázquez entró en el Corral de la Pacheca, se estipuló que debería dar 6 reales - por cada día de los que representare(9). Seis años después Alberto Ganasa propuso adelantar cierta suma a las cofradías, para que hiciesen un buen teatro, y esta cantidad había de "irse descontando en los días que representase, a razón de 10 reales por día"(10). Este pago no parece haber aumentado durante la primera mitad del siglo XVII, pues no hallé ninguna noticia al respecto; sólo que desde 1608 en adelante el "autor" tenía que desembolsar 6 reales más por cada representación para los reparos de los corrales. A esos ingresos del teatro se añadió el de 5 reales diarios cuando hubiese comedia, ya que en 1587 Francisco Briseño obtuvo la licencia de vender agua y fruta en los corrales - por dicho precio. No puedo decir, si este Briseño fué "autor" a la vez, pero es posible, pues a mediados del siglo XVII el mismo "autor" también era el abastecedor del agualoja en la Puebla de los Angeles.

Los "autores" no estaban obligados a otras contribuciones periódicas. Sólo si no se atenían a las disposiciones, les exigían pagos especiales, que en 1608 oscilaban entre 20 ducados - la multa por representar una comedia sin tener la licencia correspondiente, o si una mujer representaba en hábito de hombre y

20.000 maravedís, si por Pascua los "autores" no habían enviado la relación de los miembros de la compañía al Concejo. En 1615 los obstáculos que se oponían a las representaciones eran mucho más fuertes, pues la menor multa para el "autor" que no respetaba las prohibiciones, consistía en 200 ducados. Si reincidía en su falta, la multa se doblaba y se le condenaba a un destierro del reino por dos años. A la tercera infracción se le castigaba con dos años de galeras.

Todos estos pagos de los "autores" favorecían a los hospitales, pues como mencioné, los primeros que tuvieron el usufructo de los corrales en Madrid fueron las cofradías, y aunque en 1580 cuando sólo obtenían las entradas de las gradas, los aposentos y la cazuela, una representación únicamente les solía rendir -- unos 140, 160 y tal vez 200 reales, más tarde realmente lograron existir gracias a los ingresos provenientes de los corrales. En 1583 las cofradías ya sacaban hasta 300 reales de cada representación, y cuando Felipe II mandó cerrar los teatros en 1597, la Villa alegó que los hospitales ya tenían un provecho de 14000 ducados de las representaciones, los cuales utilizaban para curar a sus enfermos(11). Por 1614 sólo el Hospital General tenía un provecho anual de 7500 a 8500 ducados más o menos(12).

En 1616 una disposición real cambió fundamentalmente la situación financiera de los Corrales. Viendo el rey que los productos de las comedias no alcanzaban para socorrer a todos los hospitales, y queriendo colaborar en la asistencia y curación de los enfermos, mandó se aplicase una asignación anual de 54000 ducados sobre el fondo de las sisas a favor de los tres hospitales, el General, el de la Pasión y el de los Niños Expósitos y Desamparados. Estas sisas se referían a la sexta parte del alquiler de las casas de Madrid, con que la Villa ofreció servir a S.M. cuando la Corte se restituyó de Valladolid a Madrid(13). La única condición de S.M. fue, que el aprovechamiento de las co

medias, que tenía cada hospital, se agregase a las referidas sisas para su aumento. Así las sisas quedaron dueñas de los "corrales".

En un principio, al establecerse los "corrales" como se habían edificado en terrenos arrendados, se pedían varias entradas a los espectadores. Como todos estos pagos de entrada eran muy pequeños, la visita del teatro en España siempre fué bastante barata, por lo menos más barata que en Inglaterra(14). A la puerta del "Corral" se tenía que pagar una moneda de a cuarto, destinada para el autor y el arrendador. Ya dentro del "corral", en la segunda puerta, se pagaban otros tres cuartos para los tres hospitales. Más tarde se ha de haber aumentado el precio de la primera entrada, pues se cuenta que "por 6 cuartos le divierten, bailan y representan al mosquetero y aun le obedecen"(15). En 1602 ese precio se redujo a 12 maravedis(16), porque Madrid ya no era la Corte, pero se elevó nuevamente después de 1606 y por la cédula del 5 de agosto de 1645 S.M. ordenó que "se cobrase a cada persona que entrase a ver las comedias, un cuarto más, para el sustento y curación de los soldados y hospitales de los ejércitos"(17).

Cuando en 1606 la Corte volvió a Madrid, se restablecieron las cuotas antiguas para los diferentes asientos. Si el espectador no quería presenciar la función de pie, pagaba otro real y tenía el derecho de ocupar un asiento de banco. Para las mujeres las funciones eran más caras, pues tenían que pagar por todo 20 maravedis. Los lechuguinos ocupaban los aposentos altos, pagando 12 maravedís; el hombre en las gradas desembolsaba 16 maravedís y las personas detrás de las celosías, que entraban en el teatro por las casas de la Condesa de Lemus, 12 reales. - Estos precios se fueron elevando con el tiempo. En 1620 un asiento de banco ya valía 16 maravedís, unos años después 20, el

banco entero con tres asientos un real de plata; las mujeres en la cazuela pagaban 7 cuartos; por los aposentos se requerían 34 maravedís y desde 1621 ya fueron 17 $\frac{1}{2}$  reales por el aposento al to, de los cuales 13 $\frac{1}{2}$  le tocaban al arrendador y 3 $\frac{1}{2}$  al "autor". Los aposentos bajos eran más baratos, pues sólo se cobraban --- 13 $\frac{1}{2}$  reales por ellos(18). Lope de Vega ya se quejó que en su tiempo un buen lugar no se adquiría por menos de un escudo(19).

Los dueños de las ventanas circundantes solían ceder el derecho de arrendar las "rejas" al teatro. A Juana González de Cárpio, que vivía en la casa pegada al Corral del Príncipe, la cofradía le compró el derecho de paso para los espectadores por 100 ducados, que a su vez se pagaban por medio de dos aposentos uno en cada "corral", cuyo alquiler habría costado unos 700 reales al año(20). De esta manera ningún aposento pertenecía a -- particular, sino que sólo lo podía arrendar, aunque fuese en su propia casa. También la Villa de Madrid tenía un aposento en cada "corral", por los cuales pagó de arrendamiento 300 ducados al año, hasta que esta contribución cesó en 1620(21). La mayoría de los aposentos se alquilaban por temporada, de suerte que para un extranjero era sumamente difícil conseguir un lugar bueno. Un escritor holandés narró a mediados del siglo XVII, que "los asientos preferentes están juntos a las tablas, y se conservan de padres a hijos, como un mayorazgo, que ni puede venderse ni empeñarse"(22).

Generalmente las representaciones eran para toda clase de espectadores, tanto mujeres como hombres. Sólo en 1586 Jerónimo-Velázquez determinó dar una función sólo para mujeres por la mañana, y otra a la tarde, sólo para hombres; pero cuando ya habían acudido 760 mujeres y habían pagado su entrada de a real, el Concejo prohibió la función, y el dinero cobrado se incautó como limosna. Desde entonces ya no se menciona otro intento semejante.(23)

En teoría, todos los espectadores que querían presenciar un drama tenían que pagar el precio que correspondía a la localidad que ocupaban, aunque el deseo de ver gratis la función, el "tifo", estaba muy propagado, y, claro está, dañaba especialmente a las obras de caridad, que eran las más directamente interesadas en las ganancias escénicas; pero en la práctica, como había ciertos privilegios, todo el mundo quería disfrutar de ellos. Así los frailes y demás curiales que acudían al teatro, disfrutaban de una rebaja en el alquiler de sus asientos respecto a los seculares, (24) y también los dramaturgos, que habían sacado a luz tres comedias, sólo pagaban la limosna de la segunda puerta, como lo afirmó Cervantes en su "Viaje al Parnaso". Por otra parte ya se había estipulado en las disposiciones del gobierno del teatro, dictadas en 1608 por Don Juan de Tejada, que sólo pudiesen entrar en el teatro sin pagar tres cobradores y el comisario nombrado por las Cofradías para la supervisión de los "corrales". Estas personas solían invitar a sus amigos a la función, pero sólo podían ocupar dos bancos sin pagar, aunque jamás un aposento. Cuando, en el mismo año, fueron comisionados algunos alguaciles para vigilar la entrada y salida de la gente y el pago cumplido, éstos por supuesto también trataban de ver las obras gratis, en compañía de sus amigos, por lo cual en 1621 se ordenó, "que todos los alguaciles y escribanos paguen, y no como al presente se hace, que además de no pagar, se llevan dos o tres personas consigo y las meten de balde" (25).

Para introducir mayor orden en el asunto pecuniario de los Corrales, ya en 1602 las Cofradías arrendaron los bancos y las ventanas a Alonso y Juan Estebáñez. Con todo, las cuentas resultaron bastante intrincadas, porque las ganancias se repartían entre tantos beneficiados. En 1608 el Juez Protector tenía que nombrar cada año a un comisario especial "de libro" que llevara

las cuentas, recibiese el dinero todos los días que hubiese co-  
media y repartiase las ganancias entre los encargados de los --  
hospitales, ya que de los cinco cuartos, que entonces se cobra-  
ban de cada persona a la entrada, tres eran para el "autor", uno  
para el Hospital General y el último se lo dividían el Hospital  
de la Corte y el de Antón Martín por mitades. De lo que proce-  
día de los asientos, bancos, aposentos, ventanas y celosías, el  
Hospital General llevaba la cuarta parte, el de los Niños Expó-  
sitos otras tres octavas partes y el resto era en favor del hos-  
pital de la Pasión. A fin de semana se hacía la cuenta comple-  
ta, incluyendo el arrendamiento del Corral, y el resto de las -  
ganancias se repartía por partes iguales entre los Hospitales -  
General, de la Pasión y de la Soledad(26). Ocho días antes del -  
fin del año el comisario debía pregonar el arrendamiento próxi-  
mo de los Corrales, para que la persona, en quien se rematase -  
este puesto, recibiese el inventario completo. El arrendador -  
se tenía que obligar a no meter más de los bancos que ya había.  
Como cabeza de los demas hospitales se consideraba al contador  
del Hospital General, quien en casos dudosos resolvía las difi-  
cultades.

En 1615 las Cofradías desistieron por fin de la costumbre de  
cobrar varias entradas en las diferentes puertas de los Corra-  
les, y el arriendo parcial se extendió al total. Es sorprende-  
te, que a pesar de que los precios de entrada eran tan reduci-  
dos, Juan de Escobedo haya pagado una renta de 27000 ducados --  
por ambos Corrales por el tiempo de dos años. Desde entonces--  
la renta se extendió a 4 años y aumentó paulatinamente, pues Ma-  
tías Gonzalez ya pagó 105000 ducados por los años de 1617 a --  
1620, Luis Monzón 106.500 desde 1621 a 1625 y la renta más alta  
fué de 115.400 ducados, pagados por Francisco Alegría y consor-  
tes por el lapso de 1629 a 1633.



Según el trato hecho por Monzón, entraban en dicho arrendamiento el importe de los tres cuartos de la segunda puerta, los cuatro cuartos que se pagaban de subir a las gradas, los siete cuartos de cada mujer, los bancos de a real y todo lo que procedía de los aposentos altos y bajos de los dos corrales, los 200 ducados que se daban por las dos celosías del Duque de Lerma en el Corral de la Cruz y del Marqués de las Siete Iglesias en el del Príncipe.

Sólo si S.M. o el señor Presidente de Castilla requería una comedia nueva, se le podía representar sin costo extra una que aun no se había dado en los Corrales, pero si se llevaba una comedia nueva para algún otro personaje, el señor Protector mandaba satisfacer el daño ocasionado por no haberse representado en los Corrales. Además, si las comedias se suspendían por orden superior, se descontaba la renta correspondiente, pues ya que el empresario no había tenido ingresos, tampoco era justo que tuviese gastos.(27)

Al principiar la cuarta decena del siglo XVII la Villa de Madrid se encargó del gobierno de los teatros, ya que también tenía que pagar a los hospitales lo que les correspondía de la sisa. Por su parte la Villa también arrendó los Corrales, aunque no tan felizmente como lograron hacerlo las Cofradías, pues Francisco de Sotoco debió pagar 181.500 reales por el cuatrienio de 1641 a 1645.(28)

Si se considera que una buena comedia producía al año entre 1.000 y 2.000 ducados, como lo afirmó el "autor" Ortiz en 1647, y en cambio sólo se pagaban a su autor los míseros honorarios de 500 a 800 reales(29), cuando mucho, se comprenderá que nunca hubo un solo poeta opulento, mientras que sí encontramos a personas ricas entre los actores, como a Juan Rana, Sebastián Pra-

do y Pedro de la Rosa, quienes no sólo poseyeron un capital crecido, sino hasta fincas. Este precio de hasta 800 reales por una comedia ya era alto, pues Quevedo en el "Buscón" todavía -- afirmó, que los farsantes hurtaban comedias y las hacían pasar por suyas para cobrar 300 a 400 reales por ellas. En 1640 se fijaron los precios que se deberían pagar por las obras dramáticas de la manera siguiente: 100 reales por una loa, 300 por cada entremés y una mojiganga; 200 a 400 por un sainete; 440 por una comedia de Calderón y entre 500 y 600 por una de Lope, que fueron las mejor pagadas, y 1.100 reales por la música(30). El dramaturgo novel nada cobraba, sino que se contentaba con que se representase su obra. Sólo las fiestas religiosas como la del Corpus Cristi se pagaban mejor, pues en tiempos de Calderón un auto se retribuía con 700 reales, a lo que, si el autor era a la vez el empresario, se sumaba la "ayuda de costa" de unos 400 reales, siempre y cuando la representarían los cómicos profesionales, pues los autos también se solían ofrecer a las puertas de las iglesias o en el interior de edificios eclesiásticos, en ocasión de otras fiestas religiosas. Entonces los estudiantes, especialmente aquellos de los colegios de la Compañía de Jesús, solían encarnar los diferentes personajes, y se invitaba a las autoridades y a las personas de cuenta, para que presenciasen la función. A veces el rendimiento de un auto para un actor profesional aun era mayor, pues en "la Garduña de Sevilla" leemos "quedándose pues este flamante autor en la Corte, la Villa le dió las fiestas del Corpus, y, para lucirse de galas, adelantó toda la paga, que fueron 2.000 escudos en plata"(31).

Al mal negocio de los dramaturgos contribuían también los fraudes escénicos. Como las comedias se imprimían a espaldas de sus autores, éstos no sólo no ganaban por su publicación, sino que además veían cómo impunemente se las echaba a perder me-

diante errores y desatinos. Así fué, que las ganancias del empresario superaban en mucho a las del autor, ya que las del primero se contaban por ducados y por reales las del segundo.

---

1 = D. y P. p. 175	17 = Sep. p. 96
2 = Sep. p. 49	18 = D. y P. p. 175-180
3 = Monr. p. 79	19 = Grillp. p. 30
4 = C. y M. p. XVI	20 = Pell.Tr.p. 70
5 = D. y P. p. 267	21 = Sep. p. 86
6 = Sep. p. 82	22 = ibid. p. 64
7 = ibid. p. 415	23 = Pell.Tr.p. 83
8 = ibid. p. 596	24 = D. y P. p. 177
9 = Pell.Tr.p. 52	25 = ibid. p. 183
10 = ibid. p. 54	26 = Sep. p. 555
11 = ibid. p. 57 y 150	27 = Pell.Tr.p. 100
12 = ibid. p. 160	28 = Sep. p. 22
13 = Sep. p. 537	29 = Vossler p. 217
14 = Gregor p. 318	30 = Sep. p. 94
15 = Sep. p. 67	31 = D. y P. p. 295
16 = D. y P. p. 177	

= = = = =

V.- Las representaciones: los días en que se daban; duración de la función, orden de las piezas; el público y su conducta, las autoridades vigilantes del buen orden y el hurto de las comedias durante la función.

. Como se desprende de lo expuesto en las páginas anteriores, todo el pueblo español estaba sumamente interesado en las representaciones dramáticas. Los reyes dispusieron, con frecuencia de noche, festividades especiales para la Corte en sus diversos teatros al aire libre, en los salones y en el propio teatro real. Estas representaciones por lo común tenían una duración de dos horas y media. Pero los actores profesionales también representaban seguido en los monasterios, ya fuesen de monjas o frailes. Esas fiestas en el siglo XVI solían ser casi profanas, pues las composiciones devotas alternaban con entremeses y bailes, hecho censurado por el Padre Mariana, y en las reformas propuestas en 1600 ya se quisieron prohibir todas las comedias no puramente devotas. Los cómicos solían actuar igualmente en las principales casas particulares de ministros, concejales y prelados, en ocasión de bodas, bautizos y fiestas onomásticas, hasta que desde 1644 el Concejo de Castilla restringió estas diversiones privadas, pues expidió licencias especiales para ellas

Además de estas representaciones, se deben enumerar los autos, ya fuese que se ofreciesen en tablados edificadas para este fin en las plazas o en las calles donde vivía el Presidente del Concejo y demas altas personalidades y donde inmediatamente despues también se representaban las farsas, canciones y danzas populares. Como los cómicos salían a representar los autos desde unas casillas o mansiones pintadas, las cuales, como estaban sobre ruedas, tenían el aspecto de carros vistosos, se solían referir a su actuación en los autos como al trabajo de "hacer los carros". Las representaciones de los autos solían durar un mes, y durante este tiempo los Corrales, donde se exhibían come

días con más frecuencia, permanecían cerrados.

En un principio sólo se habían permitido las funciones dramáticas en los Corrales de Madrid los domingos y días feriados, - así como en Pascua; pero poco a poco también se llevaron al cabo los martes, los jueves y los quince días anteriores a la Cuaresma. Las representaciones siempre fueron por la tarde y terminaban antes de la puesta del sol, por una parte, porque en los Corrales no había más iluminación que la luz del día y por otra parte para poner coto a los escándalos, a que se prestaba la -- obscuridad.<sup>(1)</sup> Por esta razón, el principio de la representación también variaba según el tiempo, pues en invierno comenzaba a las dos de la tarde, en primavera a las tres y en verano a las cuatro.<sup>(2)</sup> Como en esos siglos aun no se conocían los entreactos, la representación no tomaba más tiempo que el que se necesitaría para leer las obras, así que a pesar de que el programa era tan variado, toda la función en tiempo de Agustín de Rojas, no duraba más de dos horas, pues él aun afirma en su loa número 16:

"... en el teatro se asiente, a ver la farsa dos horas..."

Desde 1620 en adelante se prolongó la duración de las funciones, pues Alarcón en "La culpa busca la pena" establece:

"... porque pasando un amigo donde dos horas y media  
por allí me convidó de pasatiempo me dió..."<sup>(3)</sup>  
con lugar en la comedia

Generalmente la comedia misma sólo duraba hora y media.<sup>(4)</sup>

La propaganda para la función se hacía por medio de carteles, cuya invención se atribuyó al autor Cosme de Oviedo. Los carteles se solían fijar con engrudo en la puerta de Guadalajara, en las esquinas próximas al teatro y en postes. Se habían escrito a mano con letras góticas, pintadas con almagre. Para diferenciarse de los demás, los carteles que anunciaban las representa

ciones de obras dramáticas, ejecutadas por discípulos de la Compañía de Jesús, estaban impresos(5). La hechura y colocación de los carteles era de la incumbencia de los mozos de comedia. Contendían el título de la obra que se iba a representar por la tarde; pero se solía omitir el nombre del autor por miedo a la crítica. En cambio sí se solía mencionar el nombre del teatro y sobre todo los nombres de los intérpretes principales(6). Si el autor era muy audaz, y confiaba en su obra, el día del estreno se colocaba en la puerta del Corral para recibir las felicitaciones de sus amigos.

La comedia sólo formaba el núcleo de una representación, pues nunca se representaba a secas, sino que se introducía, alternaba y epilogaba con otras piezas cortas que distraían al público. Las representaciones debían comenzar a la hora fijada. A veces los actores no empezaban a la hora señalada, porque aguardaban aún a alguna persona de cuenta o porque les parecía que no había suficiente gente para que los ingresos compensaran los trabajos. El público entonces se disgustaba y lo demostraba por medio de barahundas. El Alcalde de Casa y Corte daba la orden cuándo debía comenzar la función, a no ser que se le anticipase el público. Entonces, como señal para que comenzara la función, se oían en los aposentos fuertes golpes, como dados por un martillo. Aparecían primero los cantantes y músicos, unos ciegos que tocaban la guitarra en el siglo XVI. Más tarde los sustituyeron músicos de los cuales malas lenguas afirmaron, que cantaban tan mal, que su armonía se parecía a los chillidos de niños. Con todo, parecen haber sido acreditados instrumentistas y cantantes, que daban verdaderos conciertos, acompañados de vihuelas y arpas. Esta música a la vez servía para que el público se acomodase y guardase silencio. Muchas veces los cantantes estaban vestidos como pastores y serranas. Su número variaba entre 3 y 8 por lo común.

A la música seguía la LOA, en un principio una alabanza anónima en forma de un monólogo, relativamente largo, por lo cual el público del siglo XVII lo consideró cansado. La loa podía servir de prólogo a la comedia, dando el argumento de la obra, y a la vez saludaba al auditorio, le pedía benevolencia y le recomendaba el silencio, a veces hasta amenazándole o pidiendo irónicamente lo contrario:

"... Murmuren, hablen y rían      Que lo que es pedir silencio,  
Fisguen y corten de veras,      Entiendo que es cosa vieja  
Que tengo por imposible      Y que nadie lo ha alcanzado  
El querer tapar sus lenguas      Poco, ni mucho, mis reinas"(7).

A la mitad del siglo XVII la loa solía servir para presentar a la compañía al empezar la temporada, de suerte que antes bien desempeñaba el papel de un cartel anunciador. Generalmente el "autor" la componía exprofeso para presentar al público todo su personal: actores, músicos, danzantes y hasta apuntadores y guardaropas, ensalzando sus cualidades, así como para exponer su repertorio.

Al terminar la loa solía representarse el primer acto de la obra principal, a veces también introducido por música, un romance cantado, un baile o una jácara(8). Para ganar un poco de tiempo mientras que se mudaban de traje los actores, se intercalaba un entremés o paso, una representación popular breve, jocosa y burlesca, que servía para dar mayor variedad a la diversión y para alegrar y distraer a los espectadores hasta que se reanudase el hilo de la acción principal. Varios de los extranjeros que visitaron Madrid en esos siglos afirmaron, que los entremeses eran el género favorito del pueblo y también a ellos les pareció "lo más entretenido y grato de la comedia"(9), ya que cuando en cuando también se intercalaba una jácara.

A la segunda jornada le seguía por lo común un baile con sus

diferentes mudanzas en el cual a veces también se interpolaba una jácara. A principios del siglo XVII los mosqueteros solían pedir la jácara a gritos, para alargar la representación. Frecuentemente los cómicos, quienes ya la tenían preparada, se metían entre la "infantería española" y formaban porras para que se representase.

Las danzas populares, especialmente aquellas de cascabeles -- arrebatában de entusiasmo tanto al pueblo como a los varones -- graves, de suerte que entre todos los solían pedir a gritos en los Corrales. Había tantos y con nombres tan variados, que se necesitaría un estudio particular para enumerar y diferenciarlos bien.

Después del baile se daba fin a la obra principal representando su último acto. La función terminaba con otra pieza ligera, un "sainete", un "sarao", una "mojiganga" o el "fin de fiesta". Estas dos últimas diversiones solían concluir especialmente las fiestas del Corpus. El orden mencionado sólo es una de las formas posibles de una representación, pues las piezas ligeras generalmente no tenían un lugar fijo. A veces la función -- también finalizaba con una canción o un baile. El hecho de que todos los cómicos saliesen del escenario significaba que el acto había terminado, pero cuando había finalizado la comedia, el autor solía pedir aplauso por boca de un farsante, rogando a la vez al auditorio le perdonase las faltas, forma característica en las obras españolas para volver abruptamente al oyente a la realidad.

Si se considera, que ese programa solo duraba 2 horas a 2½, es obvio, que realmente no existía un descanso para los actores durante la función, ni tampoco después, pues los estudios eran continuos, ya que se solía estrenar una obra nueva cada 8 días. Las mejores obras gozaban de una duración de 15 días en la Cor-



te, y sólo de 3 a 4 en los demás pueblos. Volvían esporádicamente al escenario, pero después del tercer año sus publicaciones por lo común quedaban sepultadas entre los legajos de algún tratante papalista. Obras excepcionales, como "las durezas de Añaxarte" de Calderón lograron representarse durante 38 días(10).

En los días de estreno era sumamente difícil hallar una localidad vacía en los Corrales, pero tampoco era fácil entre semana, porque el pueblo era un visitante asiduo del teatro. Correspondía con un interés vivísimo a la fama de sus actores y de las obras dramáticas que se le ofrecían. Este interés tampoco fue menguado, al contrario, casi aumentó, siempre que el teatro sufrió una clausura temporal, como vimos, generalmente a causa de un luto nacional. Por lo común las puertas de los Corrales se solían abrir a las 12 del medio día para los espectadores del patio, de la cazuela y de los desvanes, pues en estos sitios los que venían primero apartaban los mejores lugares y tanto les interesaba, que con ganas venían 2 a 3 horas antes de que comenzara se la función. Ya asegurado el lugar, el espectador madrugador no tenía qué hacer, por lo cual, a pesar de las prohibiciones -terminantes y las multas que llegaron hasta 20.000 maravedís(11) trataba de charlar con las actrices en los vestuarios. Estas, claro está, no se atrevían a disgustar a los que unos cuantos minutos más tarde iban a ser sus jueces. Cuando el espectador regresaba a su lugar, por lo general lo encontraba ocupado y comenzaba el primer pleito, pues trataba de recuperarlo, si fallaban los otros medios, a viva fuerza.

En el patio se reunían los hombres que iban a presenciar la función de pie. Se los llamó "los mosqueteros" o "la infantería española", pues como los soldados de la infantería asistían de pie, y expresaban su desagrado como su placer con tanto estrépito, que sus exclamaciones se asemejaban a los disparos de un mos

quete. Este auditorio estaba formado especialmente de lacayos, pajes, escuderos, oficiales de todos los oficios y tenderos, quienes, dejando sus ocupaciones, venían a presenciar la comedia -- con capa, espada y puñal, pero sin sombrero. El patio del Corral era el único sitio, donde el pueblo, la canalla, manifestaba e imponía su voluntad, por lo cual el mayor esfuerzo de los actores, ya que escribían para el pueblo, consistía en atraerse la voluntad de esta plebe. Era un juez poderoso y temido, pues era tan espontáneo como incorruptible y su fallo se consideraba como inapelable, al que también se sometieron sin réplica los autores famosos, aunque en el fondo muchos no lo consideraban como justo, como lo demuestra el prólogo a las comedias de Ruiz de Alarcón, publicado en 1628, en el cual el autor se dirige a los "mosqueteros":

"... contigo hablo, bestia fiera, que con la nobleza no es menester, que ella se dicta más, que yo sabría: Allá van estas comedias, trátalas como sueles, no como es justo, sino como es gusto, que ellas te miran con desprecio y sin temor, como las que pasaron ya el peligro de tus silbos, y ahora pueden solo pasar el de tus rencores. Si te desagradaren, me holgaré de saber que son buenas, y si no, me vengará el saber que no lo son, el dinero que te han de costar"(12).

La crítica de la plebe no era individual, sino que entre ella -- había capataces "de la porra" quienes, por consenso de los demás dirigían las manifestaciones de favor, gritando "¡Vitor! y ¡Mira!" o de desagrado, sacudiendo sonajas, cencerros, cascabeles, ginebras, carracas, capadores, marracas y campanillas, y silbando. -- Desde antaño los zapateros tenían un privilegio sobre la decisión del buen éxito o fracaso de los dramas. A mediados del siglo XVII el zapatero remendón Nicolás Sanchez fué considerado -- como autoridad de los mosqueteros. Cuando un dramaturgo novel -- le ofreció 100 reales para que acogiese su obra con benevolencia, éste le contestó, que se fuese muy consolado, estando seguro de

que se le haría justicia, y la comedia fué silbada.(13)

La costumbre de silbar en los teatros para expresar el desagrado se generalizó desde 1613(14). Lope de Vega en su comedia "Amantes sin amor" todavía recuerda a este respecto "solían no ha muchos años irse de mis bancos 3 a 3 y 4 a 4 cuando no les agradaba la fábula, la poesía o los que la recitaban, y castigar con no volver a los dueños de la acción y de los versos. Agora por desdichas mías, es vergüenza ver a un barbado despedir un silvo, como pudiera un pícaro en el coso..."(15)

A veces estas manifestaciones hostiles también se debían a intrigas y antipatías personales de unos dramaturgos contra --- otros, así como por otra parte se dijo, que los actores procuraban ganarse la voluntad de algunos amigos para que los aplaudiesen(16). El castigo de la silba también se imponía al actor celeberrimo por la falta más leve o un simple descuido, si se desataba una cinta o si fallaba una pistola al disparar. Se estimaba, que un "silvo" aunque fuese injusto siempre desacreditaba, pues todo oyente quedaba indeciso sobre si el juicio del acusador sería más atinado que su propio sentimiento(17). Aun las mujeres en la "jaula" expresaban su disgusto silbando con pitos y llaves(18). El temor a las silbas estimulaba a los cómicos a esmerarse al estudiar sus papeles y también los autores noveles estaban nerviosos cuando se estrenaban sus obras, pues "en errando la primera comedia, pierde la reputación, porque ni por dos buenas ni por ciento una mala se recibe. ."(19).

Si realmente no le gustaba la obra al público, aceptaba médios más drásticos, pues muchas veces acompañaba sus protestas, arrojando pepinos y otras hortalizas al escenario, y probablemente tenía proyectiles peores como yesones y ladrillos. Por otra parte el pueblo también podía dar magníficas ovaciones, ---

cuando un actor había podido congraciarse con él. Igualmente se mostraba agradecido por una cortesía. Así v.gr. se cuenta que los mosqueteros saludaban en tres tiempos a la autora Damiana López, porque les daba aloja, pasto y naranjas de cuando en --- cuando.(20).

También las cortesanas solían llegar a la "jaula" con 2 a 3 horas de anticipación, y pasaban el rato cuchicheando, murmurando y comprando toda clase de golosinas, confituras, obleas, barquillos, avellanas, piñones, peros, turrónes, dátiles, naranjas, limas y refrescos a los vendedores ambulantes. Con frecuencia los mosqueteros les pagaban sus chucherías, a pesar de que la separación de los sexos en el teatro era sumamente rigurosa. En el último minuto, cuando ya iba a comenzar la función, el portero, llamado "el apretador", a quien ciertas damas habían cohechado con algunos cuartos para conseguirles asientos buenos, entraba a desempeñar su oficio de "desahuecar" a las damas para que cupiesen más.

En los bancos delanteros se sentaba la gente más "sabia y crítica" como los adularon en las loas. Su juicio se tenía como el de mayor autoridad de todo el público. Los mejores asientos eran los aposentos, donde se acomodaban los grandes, mientras que los religiosos y personas cultas se retiraban a los desvanes. Los aposentos se distribuían con antelación por medio de tarjetas, que el arrendador de los corrales enviaba a las 10 de cada mañana a las casas de los nobles que los solicitaban. No se daba preferencia al que acudiese primero, sino a la calidad del solicitante, de modo que un plebeyo rico nunca conseguía un palco, si un noble lo requería.

Como mencioné antes, el rey Felipe IV no sólo disfrutaba de sus representaciones particulares, sino que además solía asistir a las comedias en los Corrales, desde un aposento especial en el cual entraba de incógnito por una casa contigua al teatro.

Este príncipe conocía la influencia poderosa del teatro sobre el pueblo y quizás en cierto sentido el fausto y la suntuosidad del teatro real contribuyeron a la afirmación de la confianza del pueblo en su rey, para quien, por lo menos en el teatro, nada era imposible.

La instrucción de este pueblo le facilitaba el ser un juez relativamente imparcial, pues no sólo tenía su opinión y concepto firme acerca de todo lo expresamente español, la índole, las costumbres, las diferentes capas sociales, las leyendas y sus héroes, los hechos históricos, las conquistas y la política colonial, sino también acerca de todos los sentimientos y las actitudes humanas como la galantería, las justas, el amor, el matrimonio, las conveniencias, el honor, Dios y la eternidad(21).

Claro está que entre las personas que formaban este público tan heterogéneo como también entre los oyentes y los actores solía haber discrepancias y disgustos. Entre los incidentes comunes en los Corrales se citan ya antes del comienzo de la función las disputas por los lugares, especialmente entre los nobles. - A veces la ocupación de un palco originó reyertas y hasta estocadas en pleno Corral. Como la mayoría del auditorio no había podido comer a gusto por apartar un buen lugar, el apetito en todas partes era extraordinario. De los aposentos y especialmente de la "cazuela" solían llover los pañuelos y las bufandas hacia el patio, donde se encontraban los vendedores. Estos les sacaban el dinero y en cambio les anudaban la mercancía y los volvían a arrojar a sus dueños(22).

Cuando ya había principiado la función, los nobles, a pesar de las prohibiciones, visitaban sin el menor escrúpulo a sus amigas en la "jaula", burlándose de paso en voz alta de esto o lo otro, de lo cual todos los demás expectadores, que habían oído las bromas, se reían a carcajadas(23). Siempre que alguna

aserción de los actores le parecía absurda al ilustre público, o algún concepto estaba expresado en forma altisonante, se originaban "parladurías", ésto es, disputas entre el público y los actores, que generalmente terminaban con risas estrepitosas(24) En cambio, si la forma en que respondía el actor, desagradaba al público, de tal suerte, que éste le enviaba ofrendas de pepinos y demás proyectiles, y aquel, en lugar de sufrir el chapa-r-rón con resignación, desenvainando la espada, amenazaba a los cobardes, la autoridad intervenía para arrestar al actor.

A la autoridad, representada por alcaldes, se le ofrecía --- siempre los mejores asientos, en un principio sobre el mismo tablado más tarde en uno de los aposentos denominados "alojeros" (25). Como las representaciones dramáticas eran de índole turbu lenta, las presidía un "alcalde de Casa y Corte", asistido por otro alcalde, quien inspeccionaba el mentidero y cuidaba de que las actrices no recibiesen visitas importunas y que los actores asistiesen con puntualidad a las funciones. Ambos vigilaban, - que no se representasen obras sin la licencia correspondiente y de que no se deslizaran palabras indecorosas en las comedias. - Además, en virtud del "tifo", del cual hablé en páginas anteriores, algunos alguaciles asistían a los cobradores, pues la portaría era un puesto peligrosísimo, ya que la primera diligencia del espectador era no pagar, por ser "hombre honrado". Todos se querían parecer a los pocos privilegiados, dignos de tal merced. Como lo anhelaban tanto, muchos reñían por conseguirlo, y el que una vez había entrado sin que tenía que pagar, no pagaba de allí en adelante. Claro está que los actores no estaban conformes con semejante "statu quo", y como Zabaleta lo formula, opinaban que era una "linda razon de reñir, quedarse con el sudor de los que por entretenerle trabajan y revientan. Pues luego, ¿ya que no paga, perdona algo?"(26)

Así las cosas, los cobradores no se contentaban con la protección de los alguaciles, sino que también pidieron que pudiesen "traer coletos para la defensa de sus personas por el riesgo que tienen allí de sus vidas en las dichas cobranzas"(27). Además de estas autoridades, desde 1636 dos caballeros regidores, quienes formaban la "comisión de los Corrales", asistían no sólo a la caja, sino también en la mañana a los repartimientos de los aposentos. Sustituían a las personas que en 1608 se habían llamado "comisarios", quienes "apenas podían desamparar la puerta cuando se había acabado la primera jornada"(28).

Me sorprendió no encontrar ningún informe sobre la intervención de la autoridad cuando se descubría en el teatro alguna de las personas "taquígrafas", que trataban de hurtar las comedias, pues igual que en Inglaterra, también en España hubo "poetas -- duendes", quienes presumían de que lograban retener todo un drama en la memoria, habiéndolo escuchado unas cuantas veces. Se llamaban "Memorilla" y "Gran Memoria", pero Lope de Vega no opinaba, que llevaban sus nombres con derecho, pues en el prólogo a su "Arcadia" describió sus métodos de proceder como sigue:

"... con algunos versos que aprenden, mezclan infinitos suyos bárbaros..."

y critica con toda justicia la disculpa de estos individuos, de que no hurtaban puesto que el representante vendía las comedias al pueblo y que se podían valer de su memoria:

"... que es lo mismo que decir que un ladrón no lo es, porque se vale de su entendimiento, dando trazas, haciendo llaves, rompiendo rejas, fingiendo personas, cartas y firmas...  
(29)

---

1 = Gregor p. 319  
2 = Sep. p. 559

3 = C. y M. p. III  
4 = Grillp. p. 13

- |                      |                     |
|----------------------|---------------------|
| 5 = D. y P. p. 282   | 18 = D. y P. p. 195 |
| 6 = Sep. p. 109      | 19 = ibid. p. 191   |
| 7 = C. y M. p. XXIII | 20 = Sep. p. 411    |
| 8 = C. y M. p. IV    | 21 = Vossler p. 216 |
| 9 = D. y P. p. 205   | 22 = Gregor p. 319  |
| 10 = ibid. p. 226    | 23 = ibid. p. 329   |
| 11 = ibid. p. 186    | 24 = Sep. p. 331    |
| 12 = Pfandl p. 461   | 25 = ibid. p. 57    |
| 13 = Pell.Tr.p. 215  | 26 = Zab. p. 64     |
| 14 = D. y P. p. 194  | 27 = Pell.Tr.p. 103 |
| 15 = Pell.Tr.p. 211  | 28 = Sep. p. 550    |
| 16 = ibid. p. 214    | 29 = Pell.Tr.p. 174 |
| 17 = Zab. p. 65      |                     |

= = = = = =



VI.- La índole de las obras representadas y algo acerca de sus autores.

Como ya indiqué, en una representación no sólo se ofrecía una comedia, sino toda una serie de diversiones teatrales, comenzando por la loa hasta el baile final o la mojiganga. Solía "echar la loa" el actor que tenía la lengua más expedita. El género de la loa pasó gradualmente de una mera alabanza de la ciudad o del público, para predisponerlo favorablemente, a un entretenimiento que vituperaba al bello sexo o a cualquiera profesión; que ofrecía historias, cuentos, aventuras, anécdotas, chistes o contenía alusiones a hechos recientes, de suerte que ya no tenía ninguna relación con el asunto de la obra. Se solían diferenciar las LOAS SACRAMENTALES, casi siempre de índole alegórica o metafórica; las LOAS DE NUESTRA SEÑORA O DE LOS SANTOS, que se daban en los conventos en lugar de los autos sacramentales; las LOAS DE LAS FIESTAS REALES, las cuales en tiempos de Calderón eran verdaderas introducciones a las obras, casi de la longitud de un acto, pues intervenían coros de música y bailes — y posteriormente Don Antonio de Solís aun aumentó la pompa y el esplendor de estas loas; las LOAS COMPUESTAS PARA LAS REPRESENTACIONES EN CASAS PARTICULARES y finalmente las LOAS DE PRESENTACION DE COMPAÑIAS, cuyo fin principal era enterar al público, al recomenzar la temporada de otoño, de las habilidades y destrezas de los nuevos actores. De la forma un poco cansada del monólogo pasó al diálogo y hasta incluyó música y baile, confundiéndose con el entremés.

Entre las otras piezas breves, que servían de distracción al público para que no tuviese que concentrarse tanto tiempo en la acción principal, se menciona el entremés en sus diferentes variaciones: hablado, cantado y bailado. Como primer verdadero entremés, cuya acción no era concomitante al tema principal, se considera un paso de Horozco, completamente aislado de la "Re--

presentación de la Historia Evangélica del Capítulo Nono de --- Sanct Joan"(1). Juan del Encina y Torres Naharro igualmente ya habían intercalado escenas cómicas en sus églogas y comedias, - aunque el primero no les hubiese dado un nombre especial. Pero como antecedente directo de los entremeses se consideraron por un lado los pasos populares, de los cuales los más conocidos fueron escritos por Lope de Rueda, utilizados ya fuese al principio o insertados en los coloquios y en las comedias. De las "Noticias a los Anales del Teatro en Sevilla" de Sánchez Arjona, escritas en 1598 se colige por otra parte, ya que se cuenta que se procedió contra Don Silvestre de Guzmán por haber detenido los carros, en los que se representó un auto y luego un entremés, que este género también se puede considerar como vástago de las representaciones religiosas(2). Tanto en los entremeses de origen religioso como en aquellos de fuente popular se acentuó lo cómico, de suerte que ya desde mediados del siglo XVI se menciona el entremés como una escena cómica casi obligatoria, insertada tanto en las representaciones dramáticas profanas como en las devotas y hasta en las comedias de colegio. A fines del siglo XVI Cervantes fué estimado como el primer entremesista de España. Los temas favoritos de su tiempo eran las ironías sobre los prejuicios y las supersticiones, acerca de las armas, la iglesia, los conflictos matrimoniales y las molestias que sufría el pueblo a merced de los empleados públicos. Poco a poco la vena satírica de los poetas también se extendió en tal forma al entremés, que este género llegó a presentar verdaderas caricaturas de tipos, clases y profesiones. Por esta variedad del tema, Crawford afirmó de este género, que "hoy en día los entremeses son la mejor fuente para el estudio de las costumbres, los giros del lenguaje popular y las supersticiones de los siglos XVI y XVII"(3). Al principio, el entremés solía terminar con el aporreamiento de los cómicos, pero ya al comenzar el siglo XVII se prefería darle fin por medio de un baile. El elemento cómico-satírico ya -

particular del entremés también penetró en los otros géneros li  
geros como la loa, las jácaras y particularmente los bailes.

El baile podía ser simple movimiento rítmico, acompañado por repique de castañuelas y rasgueo de guitarras, que formaba números sueltos en el programa de cada función o se intercalaba en las piezas de ella y aún dentro de las comedias. Pero además po  
día ser un género cómico especial, que en general se componía de música, canto, saltos y recitado, y era una diversión más corta que el entremés. Algunas de esas piezas aun se bailaban del todo, en otras el baile sólo era complemento del canto y de la recitación. Cuando los monólogos y diálogos aumentaron, este género híbrido, mezcla de danza y recitación, poco a poco, de hecho pasó a considerarse como entremés, y formó el atractivo principal de las diversiones cortas, llamado indistintamente baile o entremés cantado. Igual que en el entremés, el asunto era ru  
dimentario de índole popular, de sátira aguda y muchas veces de intención caricaturesca. Ya desde las obras de Juan del Encina el baile o la danza popular se intercalaban para demostrar el regocijo de los personajes, muchos de los cuales ejecutaban simultáneamente movimientos representativos de diversas acciones. Así hubo danzas guerreras, matachines, de espadas, de lances cab  
llerescos de lucha, danzas amorosas, cortesanas, de agilidad, alegóricas y metafóricas, de negros, de gitanos, de indios, de turcos, de moros, de salvajes, picarescas, de serranas y zagales, zapateadores, etc. No sólo se acompañaban cantando, sino también de toda clase de instrumentos: tamborines, bandurrias, panderos y sonajas. Los personajes generalmente usaban trajes y máscaras adecuadas.

Las danzas populares a principio del siglo XVII ya tenían nom  
bres curiosos y particulares como el Pollo, el Hermano Bartolo, el Polvillo, el Pasacalles, Antón Colorado; pero las más famoers

fueron la Zarabanda, la Chacona y la Capona. Los bailes de cas cabel solían tener un cantable, generalmente en romance, cuyas estrofas terminaban con el mismo estribillo. Gracias a las coplas de asunto picante, la mímica intencionada y picaresca y los movimientos agitados y poco decorosos, los moralistas siempre - vieron con ojeriza a estos bailes y llegaron a prohibir los más extravagantes como la Chacona, la Zarabanda y otros, pero se -- volvieron a permitir los más decentes, cuando los hospitales afir maron que "desde que no hay bailes, no hay entradas, y los po-- bres perecen"(4). En 1629 el arrendador de los Corrales, Baltasar Ruiz, estipuló en una de las cláusulas de su contrato: " los bailes no se han de quitar, que son la salsa de las comedias", (5) lo que se puede considerar como el eco del sentir público.

Es obvio, que cuando se bailaba y cantaba, los movimientos te nían que ser más pausados, por lo cual también hubo "danzas de - cuenta" o "aristocráticas", que se danzaban al son de la vihuela, el arpa, la cítara o el laúd, y servían para demostrar la genti leza y elegancia de los bailarines refinados. Entre estas dan zas, mucho más honestas y señoriles que los bailes populares, se mencionan La Pavana, la Alemana, el Rugero, el Pie de Gibao, la Dama, la Gallarda, el Bran de Inglaterra, el Rey Don Alonso el Bueno, Madame Orleans, el Turdión y otras. Además había danzas mixtas, ejecutadas por bailarines de uno y otro sexo y hasta por niños. La mayoría de esas danzas fueron anónimas.

En los bailes así como en los entremeses con frecuencia se - intercalaban las jácaras; poesías cantadas, alusivas a la gente del hampa. Por su maligna intención de travesura, este género disfrutaba de gran estimación entre el público, por lo cual las jácaras no sólo se intercalaban en casi todas las demás piezas cortas, sino también hubo jácaras dialogadas, "entremesadas" y - bailadas, a las cuales a fines del siglo XVII sustituyó la tona dilla, ya que el público se había cansado del tema truhanesco.

En general, las demás diversiones cortas de danza, música y versos alusivos, como las mojigangas y los fines de fiesta, se fueron designando con el nombre de sainete, cuya acepción propia era "bocado apetitoso".

Las primeras obras dramáticas de mayor extensión eran predominantemente alegóricas y en su mayoría las llamaban "farsas". A mediados del siglo XVI Juan de Pedraza había escrito su "Farsa llamada Danza de la Muerte" sobre el tema ya tratado con anterioridad por Diego Sánchez de Badajoz y Sebastián de Horozco. El término de "farsa" se usó preferentemente en Castilla, pues Villalón en su "ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente", escrita en 1539, habla de las "representaciones de comedias que en Castilla llaman farsas"(6). Como esas farsas solían referirse al sacramento de la Eucaristía, de ellas evolucionaron más tarde los autos sacramentales, piezas dramáticas alegóricas en un acto, referentes generalmente al mismo tema. Fueron escritos por los más famosos autores como Calderón y Lope de Vega, por el último especialmente cuando toda clase de obras profanas estaba puesta en entredicho por Felipe II en 1598.

Ya en tiempos de Lope, "comedia" era la designación general para el drama de tres jornadas o actos. Según su tema, la comedia se clasificó en religiosa, llamada auto, si se refería al nacimiento del Redentor o al Sacramento de la Eucaristía, y las demás comedias, que no se pueden llamar simplemente profanas, pues algunas de ellas también trataban de temas teológicos como "El condenado por desconfiado", o bíblicos como "La mejor espiagadera, ambas de Tirso; de las vidas de Santos como "La buena guarda" y "Lo fingido verdadero", ambas de Lope; o de milagros como "El mágico prodigioso" de Calderón. La variedad de comedias fué grandísima, pues se diferenciaron comedias de cautivos, como "Los Baños de Argel", caballerescas como "La casa de los -

celos", también de Cervantes; de capa y espada como "La dama -- duende" de Calderón; de intriga, como "Amar sin saber a quien"- de Lope y "Don Gil de las calzas verdes" de Tirso; de carácter- como "La dama boba" de Lope, "La verdad sospechosa" y "Las pare des oyen" de Alarcón; picarescas, como "Pedro de Urdemales" de Cervantes; pastoriles, como "El verdadero amante" de Lope y mi- tológicas como "La estatua de Prometeo" de Calderón y "El mari- do más firme" de Lope. La historia y la leyenda también fueron fuentes de inspiración amplísimas para los poetas, pues les pro- porcionaron temas para las comedias desde la antigüedad, tratada v.gr. en "Roma abrasada" de Lope y desde las leyendas españolas como "El Conde Fernán Gonzalez" hasta asuntos para comedias his- tórico-nacionales y novelescas de los siglos XIV a XVII como -- "La prudencia en la mujer" de Tirso, "El Tejedor de Segovia" de Alarcón, "Peribañez" y "Fuente Ovejuna" de Lope y "El Alcalde - de Zalamea" de Calderón. Me resta aún mencionar las comedias - filosóficas como "El villano en su rincón" de Lope y "La vida - es sueño" de Calderón; legendarias como "El burlador de Sevilla y convidado de piedra"; psicológicas como "El vergonzoso en Pa- lacio", también de Tirso y románticas como "La devoción de la - Cruz" de Calderón.

De las mejores comedias más tarde se formaron las "follas", - que fueron una diversión teatral compuesta de varios pasajes de comedias inconexas, las más celebradas en las representaciones- de los Corrales, unidas entre sí por piezas de música. Los frag- mentos, en realidad, sólo servían de pretexto para cantar, bai- llar y declamar. Las "follas" así como también las representa- ciones pastoriles fueron antes bien diversiones cortesanas, pues- tas en boga cuando la pasión de Felipe IV por el teatro nueva- mente dió pábulo a las representaciones cortesanas. En las co- medias pastoriles las escenas rústicas servían principalmente - para ahondar el abismo entre la sensibilidad delicada y el len- guaje pulido de los nobles con la ignorancia y la rudeza de los pastores.

Respecto a la versificación, Lope de Vega ya había aconsejado en su "Arte nuevo de hacer comedias", que las décimas se guardasen para quejas, los sonetos para los que aguardaban una decisión, los romances y las octavas para relaciones, tercetos para asuntos graves y redondillas para escenas de amor, pero sus sucesores no se atuvieron del todo a estas reglas, pues sólo el empleo de romances y sonetos se convirtió en verdadera convención(7). En general se puede afirmar, que el teatro español no fué artificioso, pues no se atenía a las unidades clásicas, sino que, como lo expresó Lope de Vega, sus obras eran "flores del campo de su vega, que sin cultivo nacen"(8). Por tanto tampoco era usual que los personajes se comportasen artificialmente, si no que sólomente se dieron ciertas indicaciones para su representación, pues el rey debía impresionar por su gravedad natural, el viejo por sus modestas sentencias, los amantes debían conmov<sup>er</sup> al auditorio con sus razones y el papel más difícil era el del gracioso, pues se le pedía gran riqueza de expresiones.

De acuerdo con la índole de los autores, no todos se dedicaron a escribir toda clase de diversiones dramáticas, aunque varios de ellos se especializaron en los géneros menores. Así v. gr. se citan como autores particularmente de loas a Don Antonio de Solís, quien también escribió entremeses y jácara, Andrés Gil Enríquez, Salazar y Torres, Enríquez de Fonseca, Torres Villaroel, Luis Quiñones de Benavente, conocido igualmente por sus entremeses, bailes y jácara, y otros.

Entre los entremesistas más famosos posteriores a Lope de Rueda, se mencionan a Francisco de Castro, Vicente Suárez de Deza y Avila, quien también se dedicó a las mojigangas, Melchor Zapata, Sebastián de Villaviciosa, Cervantes, Alonso Jerónimo de Sa<sup>l</sup> las Barbadillo, Alonso de Castillo Solórzano, Don Antonio Hurtado de Mendoza, Don Francisco de Quevedo, especialmente también-

autor de jácaras, Luis Vélez de Guevara, Luis de Belmonte Bermúdez, Don Pedro Calderón de la Barca y Jerónimo de Cáncer, cuyas jácaras y mojigangas también se mencionan con encomio, Matos Frago y Agustín de Moreto.

Desde los tiempos de Pedro de Saldaña, probablemente sucesor de Lope de Rueda, una de las obligaciones del empresario de la compañía era proporcionar los entremeses para toda clase de representaciones, pues como el entremés aun era un elemento popular, no literario, los mejores ingenios no lo consideraban digno de su talento. Aun en 1616 Carlos Boyl aconsejó en su "Romance a un licenciado que deseaba hacer comedias":

"... letrados, loas y entremeses porque la propia de todos  
buscarás de mano ajena como propia se condena"(9).

Apenas Cervantes, al publicar por 1615 sus "Ocho comedias y ocho entremeses" dió a ese género dignidad literaria por la fama de su nombre.

El género del "baile" fué cultivado especialmente por Juan - Bautista Diamante, León Marchante, también autor de mojigangas, Palacio de Torres, Bances Cándamo y Pedro Lanini, también conocidos por sus mojigangas.

Como las mojigangas solían dar fin a los autos, los autores de éstos, como Román Montero, Francisco Antonio Monteser y Avellaneda, a quien también se deben varias jácaras, descollaron - como sus cultivadores. En general, la mayoría de los poetas, - que escribieron los demás géneros cortos, también fueron autores de los "fines de fiestas."

Los "autores" de las compañías generalmente tenían que adquirir a su costa las composiciones que habían de representar; pero como a ellos los encarcelaban si los poetas no cumplían con su palabra, más tarde la Junta del Teatro se entendió con los autores directamente sobre el precio, aunque el pagarlas corría por



cuenta de las compañías. No creo menester mencionar expresamente quiénes fueron los más famosos autores de las comedias que se representaban en aquellos siglos, pues todos conocemos sus nombres y sabemos algo acerca de sus vidas, así como no ignoramos que entre ellos hubo tanto nobles como burgueses, empresarios y eclesiásticos, soldados y monjes, pues el escribir comedias era una verdadera pasión, muy difundida por toda España. No era frecuente que los "autores", además de escribir piezas del género menor, también fuesen autores de comedias; pero de los tres empresarios que llevaban el nombre de Nicolás: Correa, Grajales y Villegas, Pellicer afirma, que también las compusieron, y Cisneros, Tomás de la Fuente, Morales, Claramonte y Gaspar Vázquez también escribieron una que otra de las obras que después debían de representar(10). Pero también gente sumamente lega en el asunto se atrevió a "escribir comedias", como lo afirma Quevedo en su "Buscón", pues los autores de la legua, antes bien hurtaban las comedias para no tener que comprarlas, ya que solían presentar obras como suyas, que en realidad eran remiendos de fragmentos robados de diversos autores. Este procedimiento, claro está, no contribuyó a elevar la opinión pública de los autores, pues para tener buenas ganancias, los empresarios solían anunciar las obras no como propias, sino con el nombre de algún comediógrafo famoso.

Para que un empresario aceptase una obra, el autor la tenía que leer en voz alta a toda la corona de actores. Si era un autor novel, no solía cosechar más que disculpas amables, que desgraciadamente la compañía estaba a punto de partir, de suerte que no le alcanzaría el tiempo para estudiar bien una obra tan interesante como la suya. Pero si el autor tenía recomendaciones poderosas, todos los actores juzgaban la obra como una de las pocas de primera calidad y con gran paciencia cada uno estudiaba su papel sin considerar los descalabros que le podría acarrear la representación(11).

Entre la Iglesia y el teatro no sólo hubo una conexión estrecha mediante los cómicos, varios de los cuales se retiraron a una vida penitente, como lo mencioné, sino que también varios de los autores más famosos como Lope de Vega, Calderón de la Barca, Moreto, Mira de Amescua y Solís dedicaron los últimos años de su vida a los santos ejercicios de oración y meditación y no sólo los religiosos escuchaban con gusto las comedias, sino también hubo entre ellos autores de valor, como Tirso de Molina, Fray Antonio de Herrera y los jesuitas Céspedes, Calleja y Fomperosa(12)

Pero no sólo los ingenios y el mismo rey Felipe IV compusieron comedias por diversión, el último bajo el seudónimo de "un ingenio de esta Corte", sino que casi todo el pueblo dedicaba sus ocios a escribir obras escénicas, y si los días de asueto no alcanzaban para terminar la comedia, se escribía en colaboración. Aun los autores famosos solían trabajar en cooperación con sus amigos. Así v.gr. Don Antonio Coello solía colaborar con Vélez de Guevara y Francisco de Rojas, y también Jerónimo de Caceres y Velasco se repartían el trabajo. Juan Pérez de Montalbán afirmó que

"... hallose en Madrid Roque de Figueroa, autor de comedias, - tan falto de ellas, que estaba el Corral de la Cruz cerrado... que Lope y yo nos juntamos para escribirle a toda prisa una... Cupo a Lope la primera jornada, y á mi la segunda, que escribimos en dos días y repartiose la tercera a ocho hojas cada uno..."(13)

Esta rapidez de la creación no era sorprendente, pues el monstruo de la naturaleza" logró terminar una comedia completa en un día y él mismo afirmó que "más de ciento en horas 24 pasaron de las musas al teatro"(14); pero no se puede considerar al ingenio de los autores como norma, pues también reconoció haber escrito 900 comedias además de todas sus otras obras, que no llegaron a publicarse, y de todo su trabajo sólo adquirió "enemigos, censuras, accechanzas, envidias; reprehensiones, casa pobre, igual

cama y mesa y un huertecillo"(15) de suerte que de ninguna manera llegó a la opulencia de un Juan Rana u otro actor famoso. Sus comedias, por lo menos cuando él vivía, eran la delicia del público, pero ya a mediados del siglo XVII la crítica no era de la misma opinión.

Mientras que no se imprimían los textos, la censura no era muy exigente en cuanto a la eufonía de los versos, sintaxis y concatenamiento lógico de las escenas. Las obras dramáticas españolas eran ante todo concebidas para el momento de la representación, no para la lectura. Por tanto, si se imprimía una obra, con el consenso del autor, quien generalmente solía darlo para librarla de falsificaciones, antes había de pasar por la censura, que vigilaba que las comedias no contuviesen cosas contrarias a la sana moral y a las buenas costumbres ni doctrinas heréticas. Pero esta clase de censura todavía no existía a principios del siglo XVII, pues Cervantes en su "Don Quijote"(1ª parte, cap. XLVIII) aun la echa de menos. En Aragón ya existía la censura y la ejercía el vicario o provisor del obispado.

Sólo los editores, especialmente los de Sevilla y Zaragoza, lograron evadir la censura, pues hacían impresiones clandestinas en las que llegaban a reducir las comedias, cambiarles el título y hasta el nombre del autor para venderlas mejor. En general, toda clase de comedias que divertía al público era lícita y sólo en 1644 el Concejo de Castilla dispuso, que las comedias se redujesen a materias históricas de buen ejemplo, que no fuesen de la inventiva propia del autor, sino que se formasen de vidas y muertes ejemplares, de hazañas valerosas, sin mezcla de amores, y que se prohibiesen casi todas las comedias que hasta entonces se habían representado "especialmente las de Lope de Vega, que tanto daño habían hecho en las costumbres"(16).

Afortunadamente los siglos posteriores ya no tuvieron esta -  
opinión acerca de las comedias de Lope en particular y de los -  
otros poetas de los Siglos de Oro, y las restituyeron a su lugar  
entre las obras clásicas del teatro español.

---

1 = W.Craw. p. 53	9 = Shaffer p. 103
2 = Shaffer p. 104	10 = Pell.Tr.p. 116
3 = W.Craw. p. 133	11 = Gregor p. 338
4 = Sep. p. 31	12 = D. y P. p. 281
5 = D. y P. p. 213	13 = Vossler p. 104
6 = W.Craw. p. 32	14 = Mart. p. 180
7 = Valb. p. 133	15 = Vossler p. 69
8 = Creiz. p. 90	16 = D. y P. p. 277

= = = = =

VII.- El teatro como medio de diversion y su censura por los contemporáneos.

El teatro en España, como ya dije, disfrutaba de gran popularidad, pues no sólo era la diversión favorita del pueblo, sino también de la Corte. Del "Perseo" de Calderón se afirma, que fué representado 36 veces delante de los invitados de la Corte, de los cuales algunos habían concurrido a la capital expresamente para ver esta obra, aunque tuviesen que viajar cien leguas y más. También los autores consideraban como objeto fundamental de las comedias el que divertiesen al público, pues el mismo Lope de Vega afirmó, que su fin era "haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorcase el teatro"(1), expresión que a la vez vitupera severamente la práctica, de que la plebe, más o menos inculta, juzgase la calidad de las obras.

No fué Lope de Vega el único quien consideraba, que le tenía que agradar al público porque "ya que el pueblo lo paga es justo, hablarle en necio para darle gusto", sino que entre otros también Francisco Cáscales en 1616 aseveró que lo más inverosímil y desatinado gustaba más, y narró: "Me acuerdo haber visto una comedia, en la cual el Santo Amaro viaja al Paraíso, se queda allí 200 años, y al volver después de este tiempo a la tierra, encuentra aquí a otros hombres, con costumbres, trajes e ideas diferentes. ¿Se pueden imaginar desatinos mayores?"(2).

Otro hecho, que molestó bastante a los contemporáneos fué -- el que los autores no se atuviesen a la unidad de los personajes, pues ya Cervantes se preguntó: "¿Qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos, que salir un niño en mantillas en la primera escena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado?"(3).

Estos inconvenientes de las obras, en parte se debian a la -

mala preparación de los autores, pues como indiqué, el escribir comedias era una pasión nacional. Los que creían ser poetas, veían con mucho desprecio a los aficionados, quienes también --trataban de escribir comedias. De allí que Manuel de Villegas--satíricamente dió el consejo "Piensa, que en Toledo hay un saístre, que sabe escribir comedias. Bien pues, tú que eres arriero, haz una tragedia, inventa una fábula, ésto con seguridad es más fácil que tejer medias"(2), y también Cristóbal Suárez de Figueroa en 1615 opinó, que cuando sastres como aquél de Toledo, tejedores como el de Sevilla y demás oficiales majaderos se atrevían a escribir comedias, el resultado lógico era, que en el --teatro se representasen comedias escandalosas, llenas de palabras indecorosas, de desatinos y de inverosimilitudes. La mala preparación de los autores los hacía incurrir en graves dislates, v.gr. a causa de sus escasos conocimientos geográficos, --pues no tenían inconveniente en hacer aparecer todos los continentes en sus obras, de suerte que no era nada excepcional, que el primer acto de una comedia se desarrollase en un desierto en Europa, el segundo en un bosque tropical en Asia y el tercero en Africa. Más aun incomodaban las incongruencias de los --poetas, semejantes a aquéllas descritas por Andrés Rey de Artieda, quien en general se quejaba de la pobreza escénica que había en su tiempo y señaladamente reprendía el que galeras atravesasen el desierto, que una diligencia transportase al personaje --v.gr. de la isla de Gozzo a Palermo, que el poeta situase Media y Persia en las cercanías de los Alpes y describiese a Alemania como un país de forma alargada y estrecha(4). En cambio, cuando mejoró la escenografía, los poetas como Lope de Vega tampoco se mostraron muy aficionados a ella, pues restaba interés a las --obras. En "Lo fingido verdadero" Lope por boca del empresario Ginés afirma:

"... -- Una comedia tengo

De un poeta griego, que las funde todas

En subir y baxar monstruos al cielo;  
El teatro parece un escritorio  
Con diversas navetas y cortinas  
No hay tabla de axedrés  
Como su lienzo;..."(5)

Claro está que el costo de las representaciones aumentaba a causa de la tramoya, de suerte que realmente la gente pagaba:

"... un escudo

para ver una nube de agua y lana  
dentro vinagre y por fuera embudo."(6)

Por tanto, el actor que personificaba al teatro con razón se -- quejaba, de que los directores trabajaban con máquinas, los poetas con carpinteros, y los oyentes con los ojos, en vez de obedecer al espíritu de la poesía. Los grandes poetas, que antes habían animado el escenario con la magia de sus versos, ahora se sentían defraudado.

Las obras, los poetas y los actores sufrieron igualmente la censura de sus contemporáneos. Entre 1644 y 1650 un poeta que ocultaba su nombre, probablemente Don Vicente Ponce de León, escribió sus tres conocidas sátiras contra el teatro, una contra cada uno de los mencionados tres componentes de las representaciones teatrales. En la primera, hizo hincapié nuevamente en que las representaciones eran inmorales, argumento muy discutido en el transcurso de los siglos XVI y XVII, que generalmente fué rechazado, pero que a veces logró convencer a la autoridad, lo que tuvo como consecuencia la clausura temporal de los teatros. El mencionado poeta satírico censuró especialmente, el que las representaciones se hiciesen a favor de las obras pías, pues en esa forma la caridad permitía, que los cuerpos en los hospitales se curasen con daño de las almas, pues la ávida observación de los trajes, bailes, contorsiones y visajes deshonestos no contribuía a fortalecer el recato de la gente. También se burló

principalmente de la indignancia eterna de los poetas, la que los obligaba a vender sus obras a precios irrisorios.

Los cómicos, ya que eran la gente acerca de cuya vida más se hablaba, precisamente porque todo el mundo los conocía, han sido y siempre serán el foco de la atención general y de la censura. Entre los moralistas más severos se distinguió el dominico Fray Alonso de Ribera, quien aun en tiempos del rey Felipe IV - escribió:

"No sólo se había de derribar los teatros y desterrar los poetas de estas casas, sino cerrar las puertas de las ciudades y pueblos a los comediantes, como a gente que trae consigo la peste de los vicios y las malas costumbres"(7), y también los padres jesuitas, a pesar de que ellos mismos protegían las representaciones en sus colegios, censuraron a los cómicos. Sólo mencionaré a unos cuantos de los más conocidos - como al Padre Mariana y al Padre Pedro Puente. Pero también entre los mismos actores hubo algunos, como el empresario celoso Cristóbal Ortíz, quien no sólo lanzó sátiras en verso contra los cómicos, sino que en 1647 presentó un memorial impreso a Felipe IV, pidiendo que el número de compañías se redujese a doce agrupaciones "de título", porque en las demás - eran como 40 - por todas - "andaba gente sospechosa y de costumbres perdidas, hombres delincuentes, frailes y clérigos fugitivos y apóstatas de sus hábitos"(8) a quienes la gente moza de los pueblos amparaba porque les divertía. Ortiz llegó al extremo de proponer, - que se clausurasen los Corrales si no se lograba llevar al cabo su reforma.

En cambio, las comedias, los poetas y los actores siempre encontraron protectores, precisamente porque el teatro era el espectáculo favorito del pueblo. Ya en 1587 el teólogo agustino P.M. Fray Alonso de Mendoza, catedrático de la Universidad de Salamanca, había defendido las comedias. Opinó que en España no eran de suyo pecado mortal, "porque se puede hacer uso bueno co



mo uso malo de ellas, pues estas diversiones pueden servir al alivio del cuerpo o al ejercicio del ingenio, y por tanto son lícitas"(9). También el Padre Porée, uno de los jesuitas más elocuentes, recomendó la comedia, porque ésta enseñaba mejor que la historia, porque "elige los ejemplos de los vicios reprobados y de las virtudes premiadas... y representa los hombres vivos y existentes, les vemos a ellos mismos, oímos sus discursos y ejecutan en nuestra presencia las acciones"(10). El obispo Don -- Bernardino Gómez Miedes opinó, que

"... los espectáculos de las comedias, tragedias, bayles y -- otras diversiones teatrales, que se ofrecen y presentan a los ojos que testifican fielmente, causan en el alma más conmovición y deleytan más, que aquellos objetos, que siéndolo sólo del oído, se introducen en el ánimo por este órgano: porque aunque sea cierto que la lección de las comedias o tragedias nos deleyta, nos instruye y nos admira; pero viéndolas representar sentimos varios y diversos afectos, porque o nos comueven o nos perturban, o secretamente nos punzan el ánimo. Y según es la acción del comediante, tal es el afecto que causa en los espectadores; y así excita en ellos poderosamente o la admiración, o la risa, o el desprecio, o la indignación, o la venganza, o por el contrario la conmiseración..."(11)

En la reforma del Real Concejo de Castilla en 1648 se lee que:

"... Hay que tener en cuenta sobre todo que la comedia es espejo de la vida humana, ora sea representando hechos esclarecidos de varones insignes y de todos estados, a que se aplican fácilmente las imitaciones, ora reproduzca los excesos o vicios cometidos en daño de la republica o en perjuicio de los ciudadanos, la comedia siempre enseña, es moral y de diversion honesta, por medio de la cual se proporciona el descanso al ánimo, como en la quietud y suspension del trabajo"(12). De fina psicología es la observación de Zabaleta, quien tra-

ta de dar una especie de guía al oyente para que aprecie bien - el trabajo rendido por el poeta de las obras dramáticas:

"... Procure entender muy bien los principios del caso en que la comedia se funda; que con ésto empezará desde luego a gustar de la comedia. Vaya mirando si saca con gracia las figuras el poeta y luego si las maneja con hermosura; que ésto, - hecho bien, suele causar gran deleite. Repare en si los versos son bien fabricados, limpios y sentenciosos; que si son de esta manera le harán gusto y doctrina; que muchos por estar mal atentos pierden la doctrina y el gusto. Note si los lances son nuevos y verosímiles, que si lo son hallará en la novedad mucho agrado y, en la verosimilitud, le hará grandepacer ver a la mentira con todo el aire de la verdad. Y si en todas estas cosas no encontrare todo lo que busca, encontrará el deleite de acusarlas, que es gran deleite... Pero - advierta que aunque haya en una comedia algunas flojedades - que no por eso és mala la comedia. Si en una obra del ingenio fuera igualmente bueno todo, no fuera el todo bueno. Para que un todo en estas materias sea admirable, ha de estar - por algunas partes débil."(13)

La opinión citada del Padre Bernardo Gomez Miedes nos demuestra, en qué alto grado se estimaba la labor del actor, y generalmente se elogia, porque aumentaba la intensidad del espectáculo. Así Don Antonio de Nebrija en 1515 había establecido que-

"... los mismos representantes añaden tanta gracia y donayre a los mejores poetas, que es infinitamente más lo que sus versos nos deleytan quando los oímos, que quando los leemos, y de tal suerte se hacen escuchar, aun de los más necios, -- que estos mismos que jamas se ven en las bibliotecas, se encuentran frecuentemente en los teatros"(14).

Claro está que este arte no se logra sin dolorosos trabajos. Zabaleta parece haber sido muy amigo de los cómicos, pues con -

gran comprensión psicológica describe sus anhelos y sus penas:  
"... Es tormento de muchos días ensayar una comedia. El día-  
que la estrenan diera cualquiera de ellos de muy buena gana-  
la comida de un año por parecer bien aquel día. En saliendo  
al tablado, ¿qué cansancio, qué pérdida rehusan por hacer con-  
fianza lo que tienen a su cargo? Si es menester despeñarse,  
se arrojan por aquellas montañas, que fingen, con el mismo -  
despecho que si estuviesen desesperados; pues cuerpos son hu-  
manos como los otros y les duelen como a los otros los gol-  
pes. Si hay en la comedia un paso de agonizar, el represen-  
tante a quien le toca, se revuelca por aquellas tablas... de  
clavos mal embebidos y de astillas erizadas, tan sin dolerse  
de su vestido como si fuera de guadamací, y las más veces va  
le mucho dinero. Si importa el paso de la comedia que la re-  
presentanta se entre huyendo, se entra por hacer bien el pa-  
so con tanta celeridad que se deja un pedazo de la valona, -  
que no costó poco, en un clavo y se lleva un desgarrón en un  
vestido que costó mucho. Yo ví a una comediente de las de -  
mucho nombre que representando un paso de rabia, hallándose-  
acaso con el lienzo en la mano, le hizo mil pedazos por refi-  
nar el afecto que fingía; pues bien valía el lienzo dos ve-  
ces más del partido que ella ganaba. Y aun hizo más que és-  
to; que porque pareció bien entonces, rompió un lienzo cada-  
día todo el tiempo que duró la comedia. Con tan grande ex-  
tremo procuran cumplir con las obligaciones de la representa-  
ción, por tener a todos contentos, que estando yo en el ves-  
tuario algunos días, que había muy poca gente, les oía decir  
unos a otros que aquellos son los días de representar con mu-  
cho cuidado, por no dar lugar a que la tristeza de la sole-  
dad les enflaquezca el aliento y porque los que están allí -  
no tienen la culpa de que no hayan venido más y, sin atender  
a que trabajan sin aprovechamiento, se hacen pedazos por en-

· tretener mucho a los pocos que entretienen..."(15)

En esta forma expresó sus propias simpatías y recomendó al oyente, para poder apreciar bien el arte de los actores:

"...Observe nuestro oyente con grande atención la propiedad de los trajes, que hay representantes que en vestir los papeles son muy primorosos. Repare si las acciones son las que piden las palabras, y le servirán de más palabras las acciones. Mire si los que representan ayudan con los ojos. No ponga cuidado en los bailes que será descuidarse mucho consigo mismo. Haga fuera de esto entretenimiento de ver al vulgo aplaudir disparates y tendrá mucho en que entretenerse."  
(16).

En apología entusiasta Zabaleta defiende al actor frente al -- oyente, quien quería disfrutar de las comedias sin pagar por ellas:

"... Si el comediante saca mal vestido le acusa o le silba.- Yo me holgara saber ¿con qué quiere éste, y los demás que le imitan, que se engalane, si se le quedan con su dinero?- ¿Es posible que no consideren los que no pagan que es aquella una gente pobre y que se ofende Dios de que no se le dé el estipendio que le tiene señalado la República? Si Dios se desagrada de que no socorramos al pobre con lo que es -- nuestro, ¿cómo se desagradará de que nos quedemos con lo que es suyo?"(17)

Bajo de estas circunstancias bien se pudiera imaginar que el teatro español hubiese servido como lugar apropiado para la -- crítica, ya fuese social o política, pero, quizá precisamente porque el fin primordial de las comedias era la diversión, no encontré alusión alguna a circunstancias, en que el pueblo no hubiese estado conforme con su gobierno o con las costumbres reinantes.

---

1 = Vossler p.	85	10 = Pell.Tr.p.	148
2 = Gregor p.	337	11 = Pell.Tr.p.	149
3 = Nic.D. p.	117	12 = Sep. p.	561
4 = Gregor p.	337	13 = Zab. p.	70
5 = Vossler p.	222	14 = Pell.Tr.p.	17
6 = Grillp. p.	30	15 = Zab. p.	67 - 69
7 = D. y P. p.	274	16 = Zab. p.	71 - 72
8 = Pell.Tr.p.	35	17 = Zab. p.	64.
9 = Pell.Tr.p.	119		

= = = = = = =

VIII.- Conclusiones: Resumen de las similitudes y diferencias más patentes entre el teatro de España y el de Inglaterra en el período mencionado.

I.- Prioridad de España respecto a Inglaterra en la construcción de teatros. Limitación de éstos a la capital inglesa.

De una comparación de lo antes expuesto puedo resumir, que respecto al arte escénico dentro de un recinto apropiado, España se adelantó unos cuantos años a Inglaterra, pues no sólo en la capital española ya existió el primer teatro en 1568, mientras que "El Teatro" de Londres data de 1576, sino que también en otras ciudades como Granada, Valencia y Sevilla ya había teatros cuando en Inglaterra todavía no se pensaba en establecer un edificio exprofeso para esta diversión del pueblo, sino que solamente se tenían los escenarios en los castillos del rey y de los nobles.

Cuando por fin se llegaron a edificar los teatros en los dos países en cuestión, su índole fué muy semejante. Tanto los Corrales españoles como los Teatros Públicos ingleses evolucionaron de los patios y como tales conservaron por más de un siglo la calidad del teatro al aire libre, a pesar de las inclemencias del tiempo. A principios del siglo XVII el número de estos teatros en Madrid se redujo a 5 a lo sumo, mientras que en Londres con facilidad se pueden mencionar 9 teatros "patios" y 4 teatros "privados", con lo cual no quiero decir, que el pueblo inglés fuera tanto más ávido de la diversión que el español, pues no pude averiguar si ambas capitales tuvieron poco más o menos el mismo número de habitantes. Además se tiene que tomar en cuenta, que Madrid aun no era definitivamente la capital española, pues bajo del reinado de Felipe III se restableció Valladolid como capital y hasta 1606 la Corte se fijó finalmente en Madrid. Al afluir la

población a la nueva capital vimos, que pronto aumentó el número de teatros a 40. En cambio es interesante observar, que en ninguna otra ciudad de Inglaterra se habla del teatro mas que en Londres, mientras que en España no sólo la Corte, sino también Toledo, Granada, Zaragoza, Valencia, Valladolid, Sevilla, Barcelona y otras ciudades tuvieron sus Corrales.

En su construcción, los teatros ingleses no diferieron mucho de los españoles mas que en su forma exterior a veces octagonal, a veces circular, mientras que los Corrales generalmente fueron rectangulares. Tampoco hubo gran diferencia en lo concerniente al espacio dedicado a los oyentes. En ambos países hubo aposentos y palcos para la nobleza y los lechuguinos ingleses no se quedaron atrás respecto a los pisaverdes españoles, pues su intención idéntica de molestar a los actores los impulsó a sentarse en el escenario mismo. Las mujeres disponían de su localidad especial en España, y la plebe de ambas naciones presenciaba la función de pie desde el estrado. No puedo hacer una comparación rigurosa respecto a la capacidad de los diferentes teatros por falta de datos; pero parece que el cupo era semejante, pues si el "Cisne" londinense podía albergar de 2,000 a 3.000 oyentes, también el "Coliseo" sevillano tenía capacidad para 4.000 a 5.000 espectadores.

II.- Ventaja del escenario inglés de tres campos sobre la escena española. Innovaciones escénicas sólo al alcance de las Cortes, de la nobleza y de los "Teatros Privados" ingleses. Mayor abundancia de tramoya primitiva y primacía de la música inglesa.

En lo tocante a la disposición del escenario vimos que ya la simple construcción del tablado inglés ofrecía posibilidades mucho mayores de variación que el escenario español, ya que los tres campos de acción fueron un adelanto que aun no se logra con

pensar hoy en día con toda la tramoya moderna. Las tablas inglesas brindaban una gran ventaja respecto a las españolas que al sumo disponían del escenario principal y del balcón superior. - Además los inventos escenográficos italianos en Inglaterra sí llegaron a tener cierta influencia en la representación de las obras dramáticas en los teatros "privados", que en resumidas cuentas también eran teatros públicos, mientras que en España casi no modificaron las representaciones en los Corrales. Ambas Cortes, tanto la de los Hapsburgos como la de los Estuardos se aprovecharon de las innovaciones escénicas, especialmente de los bastidores pintados en perspectiva y de las mamparas, así como de las máquinas y de la demás tramoya; pero como estos inventos eran bastante costosos, es obvio que su adquisición estaba fuera del alcance (dc) de los pobres actores de los Corrales y de los Teatros Patios. Con todo, las representaciones cortesanas en España parecen haber sido aun más suntuosas que las inglesas, quizá porque la Corte inglesa, ya que tenía que luchar constantemente contra las tendencias puritanas de las autoridades civiles, no podía atreverse a dar festejos haciendo alarde de extravagante elegancia como la Corte española, para no despertar los reproches de sus contrincantes.

Parece que respecto a la utilería teatral los ingleses gozaron de mayor variedad que los españoles; por lo menos encontré más fuentes que se refiriesen a los muebles del teatro en Inglaterra que en España. De los diferentes juegos de tapices disfrutaron tanto los Teatros Públicos como los Corrales.

De interés me pareció ser la afirmación, que los ingleses nunca llevaron los caballos a la escena, a pesar de ser tan aficionados a estos animales, mientras que en España no sólo los farsantes, sino también las actrices aparecieron a caballo.

Como quedó dicho, a los actores no les affigia en lo más mínimo, si su disfraz no era apropiado a la época en que había vivi



do el personaje que encarnaban. Sólo paraban mientes en la diferenciación exacta de los disfraces según la nacionalidad del personaje, pero en general en ambos países el lujo de los trajes era lo esencial. Las máscaras tuvieron más importancia en España que en Inglaterra, porque en España perduró por más tiempo la costumbre de dar representaciones de indole alegórica, señaladamente los Autos Sacramentales; mientras que Inglaterra, al provocarse el cisma religioso con la iglesia católica, simultáneamente renunció a lo fantástico y a lo alegórico, pues al volverse su religión más sobria, las representaciones dramáticas - tampoco necesitaban de tanto fausto.

Quizá fué precisamente esta pobreza del aspecto exterior, el que deleita los ojos, lo que tuvo como consecuencia, que las representaciones londinenses, si plásticamente nulas, ofrecieran mayor variedad para el oído, pues la música del teatro inglés - fué mucho más rica que la española, ya simplemente por la mayor diversidad de los instrumentos musicales, de los cuales cada uno llenaba un cometido especial.

Como en los teatros públicos, tanto en Inglaterra como en España, se solía representar durante la tarde, la luz en España - no era un factor decisivo para la representación, sino que simplemente servía para simbolizar la noche, mientras que en Inglaterra, especialmente para las representaciones de invierno, la calefacción y el alumbrado sí fueron de bastante importancia. - El modo de imitar los ruidos de la naturaleza en ambos países - fué idéntico y, según parece, convencional.

III.- Sólo actores adultos en España; cómicos adultos e infantiles en Inglaterra. Dependencia absoluta del actor de la casa reinante inglesa, de allí la limitación numeral de las agrupaciones y el espíritu de solidaridad entre los poetas-actores, farsantes y las compañías. - En España: individualismo del actor y de la actriz; de allí su mayor libertad, su vigilancia por el gobierno, su propensión a la penitencia y su pobre situación social.

Es obvio que en España los actores profesionales lograron reunirse en compañías formales antes que en Inglaterra, pues como vimos, ya el cronista Rodríguez Méndez de Silva habla de su existencia en 1492, mientras que apenas se mencionan los primeros farsantes ingleses en 1529. Por otra parte, los "Súbditos del Cardenal Wolsey" efectivamente ya eran una compañía formal, mientras que la actuación de Lope de Rueda - quien se considera como el primer empresario de una compañía teatral - acaece 20 años más tarde, pues apenas si en 1551 representó en Valladolid. Fueron motivos de fuerza mayor los que obligaron a los farsantes ingleses a reunirse en compañías, pues aun en 1572 se les clasificó y persiguió como vagabundos, si no podían comprobar que disfrutaban de la protección de un noble. A los comediantes españoles en cambio parece haberles importado poco su posición social, y quizá las disposiciones del gobierno contra los vagabundos tampoco eran tan severas como en Inglaterra. La vida libre de la farándula los atrajo irresistiblemente, de suerte que llegaron a estimar en poco el desprecio de la sociedad y a pesar de la vida miserable formaban las distintas agrupaciones pequeñas que enumera Agustín de Rojas.

Mientras que en Inglaterra los cómicos dependían del todo de la nobleza, pues como cité, la premisa para su existencia era el patrocinio de un noble y más tarde hasta de un miembro de la

familia real, en España el verdadero sostén del movimiento teatral era el pueblo mismo, pues tanto los actores como los empresarios eran artistas populares, igual que en Inglaterra; pero también era el pueblo, o sean los concejos de las distintas villas, quienes brindaban la oportunidad a los actores para manifestarse, cuando les subvencionaban en cierto sentido, contratándolos para las representaciones del Corpus Cristi. En Inglaterra en cambio, los actores recibían una subvención de la casa reinante. Esta por tanto limitó el número de las compañías de actores, ya que como estímulo para los cómicos, a que tratasen de competir unos con otros, la existencia de dos a cinco agrupaciones tenía el mismo resultado que si hubiesen sido veinte. Este poco más o menos fué el número de compañías teatrales que existió en España a fines del siglo XVI y principios del XVII.

Además hay que tomar en cuenta, que el único suelo fértil para los histriones en Albión era el recinto de la capital, mientras que en la Península Ibérica los actores podían ganarse la vida tanto en Madrid como en las diversas ciudades ya mencionadas. Esta limitación del campo de acción para las compañías de farsantes anglo-sajones tenía como consecuencia natural, que su número no fuese tan crecido como en España, y que los actores más famosos se uniesen más estrechamente a la compañía en que estuviesen trabajando. De allí v.gr. que se pueda hablar muy bien de la compañía de Shakespeare, porque efectivamente Shakespeare fué un miembro del cual la agrupación no pudo prescindir, quien no sólo compartía las pérdidas y las ganancias con sus compañeros, sino que dedicaba su vida entera al trabajo dentro de esa comunidad. Igualmente se puede hablar de las agrupaciones encabezadas por Richard Burbage o por Edward Alleyn, ya que ellos casi indisolublemente estaban ligados a sus compañías. Prueba de ésto es que sólo se separaban de ellas cuando ya definitivamente se retiraban de la escena. Las agrupaciones, como

unidades indivisibles podían cambiar sus nombres y su protector; pero los miembros que reconocidamente pertenecían a una compañía rara vez se separaban de ella para buscar trabajo en la compañía competidora.

En España, en cambio, los empresarios que ofrecían las mejores condiciones, lograban reunir en su círculo a los actores -- más famosos, como nos lo demuestra el ejemplo del gran cómico - Cosme Pérez, quien, quizá por no tener el espíritu de empresa, - indispensable para un director, cambió repetidas veces de compañía, pues primero lo encontramos como discípulo de Tomás Fernández Cabredo; luego en la compañía de Pedro de la Rosa y finalmente como miembro de la agrupación encabezada por Antonio de Prado. Si el actor preclaro reunía en sí también las cualidades de empresario, acontecía en España lo mismo que en Inglaterra, es decir, que él mismo encabezaba su compañía, como v.gr. Damián Arias de Peñafiel.

En Inglaterra nos encontramos con los grandes poetas-actores, Escribían particularmente para el teatro; pero también representaban sus propias obras, como Shakespeare, Thomas Heywood, Robert Wilson, George Peele, Michael Drayton y Ben Jonson, aunque no desempeñasen los papeles principales. En España en cambio, los dramaturgos no representaban sus propias obras. Aquí la diferencia entre actor y autor se hacía más patente. Los empresarios, cuando escribían entremeses y otras piezas pequeñas, se consideraban igualmente como autores; pero no encontramos entre ellos uno sólo de categoría elevada.

Mientras que entre los actores españoles sí hubo hidalgos e infanzones, como los Olmedos y Pedro Antonio de Castro, quienes dejaron su vida regalada para convertirse en farsantes y compartir las peripecias de la farándula, en Inglaterra no se mencionan comediantes de cuna prócer, que hubiesen adquirido fama por

su actuación. Los nobles que tenían aficiones al teatro las encauzaban al escribir obras dramáticas; pero nunca se rebajaron apareciendo en público.

En Inglaterra, merced a la rígida moral puritana, no encontramos actrices a principios del siglo XVII, mientras que en España eran ellas precisamente las que animaban las funciones con su garbo al representar, cantar y bailar.

Respecto al arte de los farsantes parecen haber regido poco más o menos las mismas condiciones en ambos países. Los actores tenían que haber adquirido un adiestramiento parejo para desempeñar cualquier papel: tanto el de esgrimista, como el de bailarín, músico o cantante. Sólo los "bobos" tenían sus artificios singulares, herencia en parte de los "lazzi" de los "zanni" italianos, para divertir al público. En España las categorías de los papeles ya parecen haber sido más rigurosas que en Inglaterra y aparentemente los actores de las compañías formales no solían desempeñar más que un papel en cada comedia, ya fuese el de primer galán, dama, barba, etc., mientras que los actores anglosajones, especialmente aquellos que desempeñaban papeles secundarios, solían encarnar dos o tres personajes en una sola obra.

En la Península Ibérica el teatro exclusivamente estaba a cargo de los cómicos adultos y sólo acontecía excepcionalmente, que los hijos de los actores famosos apareciesen en escena antes de cumplir los doce años. En Londres en cambio, las compañías de los actores infantiles disfrutaban de gran estimación por lo cual temporalmente no sólo llegaron a competir con los actores adultos, sino que hasta triunfaron sobre ellos.

Como en Inglaterra la casa reinante protegía a los actores contra las intolerancias de las autoridades puritanas, nunca se dió el caso, que la primera trabajase en contra de los cómicos,

los embargase o les limitase la libertad de expresarse y de representar como mejor les pareciese. Siempre fueron las autoridades civiles quienes al principio se opusieron a la edificación de los teatros y en casos de epidemias u otras razones ordenaron la clausura de los teatros por cierto tiempo. Los farsantes dependían del rey y por tanto se confesaban como sus partidarios, también en las contiendas políticas. De allí que los actores tuvieron que sufrir, cuando las autoridades puritanas entraron en enemistad abierta con el rey y se modificó la forma del gobierno. En España en cambio, los actores eran un grupo del pueblo, y como tal se tenían que atener a las disposiciones de la Iglesia y del Gobierno, quien, al reconocer el grado en que este grupo podía influir y predisponer al pueblo, trató de vigilarle, estableciendo el "Concejo del Teatro". El cometido especial de este concejo era la observación de que las funciones teatrales permaneciesen como una diversión inofensiva a la moral y a los buenos hábitos. Por tanto la lucha de los puritanos ingleses contra el teatro, en cierto sentido se puede equiparar con las agresiones de los teólogos y los moralistas españoles, pues ambos vieron en el teatro el elemento degenerador de los sentimientos éticos y las costumbres cristianas.

En Inglaterra los actores lograron alcanzar una buena posición social, preferentemente porque disfrutaban de la protección real y porque lograron adueñarse del movimiento teatral. En España en cambio, los actores tuvieron que luchar duramente para mejorar su posición, pues siguiendo a la tradición de antaño, tanto el Gobierno como la Iglesia los seguía considerando como vagabundos. Actores famosos como Juan Rana se podían convertir en el ídolo de la Corte y también podían llegar a ser ricos y a tener ciertas influencias dentro de la Corte; pero hubiese sido muy difícil poder adquirir el título de hidalgo, pues la separación entre las diferentes capas de la sociedad aun era muy rígida.

da. La devoción religiosa de varios de los actores españoles - redundó en provecho de la valoración de su profesión, devoción- de la cual no encontré indicios entre los ingleses, pues como el oficio del actor no se consideraba tan denigrante como en España, tampoco existió la necesidad imperiosa de compensar los años de vida frívola con una temporada de vida penitente o con una -reclusión absoluta.

IV.- Representaciones inglesas para el actor como "modus vivendi"; en España benefician principalmente a las obras pías. La índole de negocio del teatro inglés impide el "tifo".

Refiriéndome al aspecto pecuniario del teatro en España e Inglaterra puedo establecer la diferencia esencial siguiente: mientras que en España las representaciones beneficiaban a los hospitales y demás obras pías, en Inglaterra las ganancias de las representaciones teatrales favorecían principalmente a los actores o a los empresarios, quienes sólo pagaban un impuesto relativamente pequeño en pro de las obras de caridad. Además el actor inglés se puede considerar como un empleado de la corona a causa de la subvención que recibía, mientras que el artista español sólo indirectamente obtenía un subsidio en forma del pago excepcionalmente alto por las representaciones del día del Corpus Cristi, y la "ayuda de costa" que le otorgaba su empresario madrileño durante la Cuaresma. Por lo común, el actor español sólo disponía de su sueldo fijo, aunque fuese insignificante, -llamado la "ración cotidiana", y de la soldada por cada representación, la cual variaba de acuerdo con el papel que desempeñaba. A continuación sigue la estimación aproximada de los ingresos anuales de un actor famoso español, confrontada con aquellos de un actor inglés de renombre. Los datos fueron tomados-preferentemente de las obras de Rennert y de Sir Sidney Lee. El

primero establece en la página 189 que el real español de aquellos siglos tenía aproximadamente el valor de medio chelín inglés, lo que me sirvió como base para los siguientes cálculos.- Anticipo que estime, que se hubiesen dado cinco representaciones por semana y que la temporada teatral en ambos países hubiese durado unas treinta semanas.

Por 1620 el actor español solía ganar:	Reales
por las representaciones del Corpus y de la Octava unos	650
su ración diaria:10r;por semana:70r;por temporada ...	2.100
su soldada por representación:15r;por semana:75r;	
por temporada .....	2.250
su beneficio de las fiestas en la Corte:30r; al año .	<u>300</u>
de suerte que sus ingresos anuales se pueden estimar	
en unos .....	<u>5.300</u>
El salario anual de un buen actor inglés se estimó en	
unas 150 libras = 3.000 s .....	6.000
El cómico accionista disfrutaba además de una partici-	
pación en los ingresos del teatro:15s diarios;por se-	
mana:75s; por año 2.250s .....	4.500
su beneficio anual de las fiestas en la Corte:15 lbs.	<u>600</u>
de suerte que sus ingresos anuales se pueden estimar-	
en unos .....	<u>11.100</u>

Si consideramos que el costo de la vida en ambos países era casi idéntico, es obvio que el cómico español sólo lograba reunir cierto caudal con grandes sacrificios, y si por desgracia se enfermaba, de modo que ya no podía trabajar, generalmente moría en la miseria, a pesar de la ayuda que le concedía la Cofradía de la Novena.

Los famosos comediantes ingleses en cambio, eran dueños de los teatros por el sistema de acciones; trabajaban y recibían sus sueldos fijos; pero además también disfrutaban de una parte



de las ganancias, y si utilizaban estos ingresos para adquirir nuevas acciones, pronto lograban convertirse en dueños de cierto caudal. Por supuesto, también hubo actores que simplemente fueron empleados de los empresarios y jamás lograron reunir el dinero suficiente para convertirse en miembros accionistas.

Cuando a lo largo de los años los precios de entrada fueron elevados en Inglaterra, ésto otra vez redundó en favor del empresario o de los accionistas, mientras que en España los beneficiados siempre fueron los enfermos, atendidos por las obras pías.

Los actores peninsulares en cambio, disfrutaban de una recompensa, — aunque no fuese en el terreno pecuniario, sino antes bien de índole psicológica — que no tenían sus colegas anglosajones. Si su arte había agradado al Concejo, éste concedía premios para estimular a los actores, procedimiento que no estuvo en boga en Inglaterra. Por otra parte, los cómicos ingleses nunca estuvieron en peligro de ser condenados a pagar ciertas multas, a no ser que abiertamente ridiculizasen a su gobierno, porque no existían disposiciones que restringiesen la libre expresión de su arte.

En general, el teatro en Inglaterra realmente era un negocio, cuyos socios eran los actores por un lado y los espectadores por el otro. De allí que no se regalaba nada, sino que la función tenía su precio fijo. El espectador elegía su asiento según sus posibilidades financieras. El que no podía pagar, no entraba, — de suerte que el "tifo" de hecho era algo desconocido, por lo cual tampoco era forzoso que la autoridad interviniese en las representaciones. En España en cambio, ya que la idea de la caridad era el fundamento sobre el que se apoyaba el auge del teatro, los frailes y clérigos menesterosos, que prescindían de su vida personal para sacrificarla por los demás, disfrutaban de —

ciertos privilegios a cuenta del empresario.

En ambos países los auténticos autores no podían disfrutar - como lo hubiesen merecido de las ganancias de sus obras. El autor forzosamente tenía que vender su comedia por un precio muy-reducido al empresario, si quería que se representase, y si era un poeta novel y no podía conseguirse recomendaciones valederas, hasta le sobornaba para que se realizase su anhelo de ver representada su obra. El monto que le pagaban al autor nunca estaba en relación con las ganancias que los teatros sacaban de las representaciones, ni en España ni en Inglaterra. El provecho era menor aún, cuando la obra se había escrito por varios poetas en colaboración, de suerte que la mísera retribución se tenía que-dividir entre ellos. Por tanto los autores solían vivir al día, y frecuentemente aun tenían que subsistir de lo que los empresarios, particularmente los ingleses, les anticipaban voluntariamente a cuenta de las obras que entregarían en un futuro próximo. Como demostré, el autor británico no hubiese podido vivir - sin la ayuda de su protector, quien le facilitaba ingresos fijos, los cuales a veces eran aumentados por la publicación de sus -- obras. En España el testimonio del mas fecundo de los autores, Lope de Vega, comprueba, que las penurias del autor eran grandes, si sólo vivía de lo que le rendía su arte.

V.- Mayor regularidad de las representaciones en Inglaterra que en España. En las obras inglesas los actos no se -- desvinculan por piezas cortas. El público español parece tener mayor influjo en la valoración de las comedias, que el inglés. Funciones más turbulentas en Madrid que en Londres.

Respecto a las representaciones públicas puedo afirmar, que en Inglaterra se daban con más continuidad que en España, donde los Corrales permanecían cerrados durante todo un mes en el cual

se representaban los Autos Sacramentales. Mientras que en España las primeras representaciones se daban precisamente los domingos y los días feriados, en Albión esta diversión no se consideraba digna de los días de reposo y meditación, por lo cual no se permitió los domingos. Cuando aumentó el gusto del público por el teatro, poco a poco llegó a ser una distracción diaria, tanto en Inglaterra como en España. En ambos países coincidió tanto el horario de la representación, la que se llevaba al cabo - en la tarde, como también la duración de la función, que era de poco más o menos dos horas. Prevalecía la costumbre de anunciar las representaciones por medio de carteles, escritos a mano en España, impresos en Inglaterra.

Tanto en los Teatros Privados ingleses como en los Corrales-españoles la función misma solía comenzar por una pieza de música. Le seguía el prólogo o sea el que echaba la loa, para predisponer favorablemente al público. En tanto que en Inglaterra la comedia completa se solía dar sin interrupción, en España los entremeses y demás piezas cortas se intercalaban en los entreactos para distraer un poco a los oyentes. En los Teatros Privados ingleses, en cambio, únicamente la música de los entreactos podía desviar un poco la atención de los espectadores, pues las escenas pantomímicas, que primordialmente habían precedido a los actos, cayeron en desuso. En general, la división lógica del drama en jornadas en España ya se había convertido en una costumbre bien arraigada, mientras que en Inglaterra el acto aun no significaba una parte estructural, sino que simplemente se disponía su fin para ofrecer un baile o una canción para variar un poco. Las farsas ligeras y apacibles, que en España eran el -- atractivo de los entreactos, se concretaban en Inglaterra a los diálogos entre los cómicos y el público al haber terminado la obra principal. No se toleraba que estas piezas jocosas cortasen el hilo de la trama principal. En ambos países la función

terminaba con el epílogo, en el cual se daban las gracias al público por su benévola asistencia. En España no encontré men---ción de que ese epílogo también pudiese consistir en una ora---ción en favor del rey o del protector, como en Londres.

El público español de una representación teatral no se diferenciaba mucho de los oyentes que acudían a una función del teatro inglés. Tanto la plebe inglesa como la "infantería española" estaba formada del auténtico pueblo, cuyas manifestaciones de aplauso o de desagrado fueron muy semejantes. Con todo, creo que el "mosquetero" español influyó más en la estimación de las obras teatrales, ya que su fallo se consideraba como decisivo. Ambas capas sociales, tanto la española como la inglesa, lograron frustrar una representación si no les agradaba, pero en España nunca se alude al hecho común en Londres, que el vulgo hubiese obligado a los actores a cederle el escenario para divertirse a su propio gusto. Tanto la mala costumbre del auditorio de convertir a los actores en blanco de sus proyectiles, particularmente verduras, como su hábito de agregar al goce intelectual una satisfacción material en forma de golosinas con que se atiborraba durante la representación, estuvieron en boga en ambos países. Los demás componentes del público se distribuían - en forma semejante y según anticipé, tanto los lechuguinos españoles como los anglo-sajones parecen haber asistido al teatro - antes bien con miras al galanteo y para jactarse de su suntuosa indumentaria, que por verdadero interés por el drama.

Tanto en Inglaterra como en la Península Ibérica hubo poetas "duendes" que descaradamente trataron de apoderarse de las obras representadas por las compañías rivales; sólo que en Inglaterra los actores se libraban de ellos tan pronto como se enteraban - de su presencia, mientras que en España la autoridad no parece haber intervenido en estos casos. En general, ya que la repre-

sentación teatral en Inglaterra era un trato comercial entre los actores y el público, sólo era forzoso que la autoridad interviniese en casos de desacuerdo.

Creo poder afirmar al comparar las representaciones en ambos países en cuestión, que las funciones en los Corrales españoles eran aún más turbulentas que aquellas de los teatros ingleses, quizá debido a la índole más fogosa del pueblo español.

VI.- El pueblo español fué más exigente respecto a la variedad de obras que el inglés. En Inglaterra: mayor separación entre el pueblo y la nobleza, de allí la crítica social de los autores que se consideran intermediarios entre ambas capas. Pasión por escribir comedias más intensa en España que en Inglaterra, por tanto mayor aprecio del autor.

Una comparación detallada del teatro como género literario en España y en Inglaterra rebasaría los límites de esta tesis, por lo cual me concretaré a subrayar lo siguiente: Al comparar las obras representadas en esos siglos, salta a la vista que en Inglaterra ya no hubo representaciones de índole expresamente religiosa, como los Autos Sacramentales españoles, los cuales precisamente en el siglo XVII llegaron a su mayor florecimiento. En cambio, si considero que la comedia brindaba al público inglés la diversión que en España le ofrecía toda la caterva de piezas cortas que formaban una función, llego a la conclusión que el pueblo español era mucho más exigente respecto a la variedad que le debía ofrecer su teatro.

Tratando de las comedias mismas puedo afirmar que, merced a la influencia del Renacimiento, tanto las obras inglesas como las españolas abarcaban todos los temas conocidos: profanos, mitológicos, legendarios, tanto históricos como contemporáneos, de

medio ambiente cortesano como de escenas rústicas, que trataban de problemas profundamente filosóficos, como de las invenciones e intrigas más románticas y fantásticas. En las obras inglesas se nota el deseo muy marcado de censurar los dilemas sociales - criticando a la autoridad puritana, ya que el teatro sirvió como medio político a la casa reinante. De allí que varios de los autores más audaces tuvieron que desaparecer temporalmente para no ser encarcelados, lo que no redundó en favor de la opinión pública acerca de la profesion del autor. Los temas de censura social en cambio no influyeron tanto en España, donde el teatro no se puede considerar como foro para discusiones en ese sentido, de suerte que la fama de los autores no estuvo en peligro - de sufrir menoscabos ya que los comediógrafos no se convirtieron en voceros de las desaveniencias entre el pueblo y la autoridad.

Tampoco encontré mención alguna, que los mejores pasajes de diferentes comedias se hubiesen reunido en Inglaterra para formar diversiones al estilo de las "follas" españolas.

Para los dramas se prefirió en general el verso a la prosa - en ambos países; sólo que en Inglaterra no encontré una preceptiva tan valedera como el "Arte Nuevo de hacer comedias" de Lope, que indicase qué clase de metro se debería emplear para cada ocasión.

Como es obvio, los autores dramáticos ingleses tanto como -- los españoles se especializaron y cada uno, en busca de su propio estilo, se dedicó al género que le ofrecía mayores posibilidades para desenvolver sus dotes personales, que en parte dependían de su cultura. Como vimos, en España toda clase de gente se creyó apta para escribir comedias. Esta pasión por sentirse dramaturgo, afortunado o no, se puede equiparar con una epidemia, pues se apoderó de todo el pueblo, desde los sastres hasta el mismo rey, mientras que en Inglaterra esa afición no se exten--

dió en tal grado. De allí que el pueblo no sentía el anhelo de imitar a los poetas como en España, donde este deseo fervoroso, al ver que no era tan fácil realizar sus pretensiones, se convirtió en fuente de admiración hacia los poetas y hacia el teatro mismo. En Inglaterra, en cambio, los poetas, por tener que ganarse la vida mediante sus obras tan mal pagadas, siempre se siguieron considerando con cierto desprecio, y sólo los nobles dedicaron sus ocios a escribir comedias, lo que consideraban como cierto pasatiempo.

En ambos países, como mencioné, floreció la colaboración entre los autores, de manera que hoy en día la separación de las aportaciones de cada comediógrafo es sumamente difícil. Merced a esta colaboración sólo fué posible, que el público se pusiese tan exigente, pues en Inglaterra se solía estrenar una obra nueva cada 15 días y sólo se volvía a representar de unas 5 a 15 veces; en España en cambio, se estrenaba una comedia cada 8 días y cuando mucho se representaba unas 15 veces en la Corte y sólo 3 a 4 veces en los pueblos. Sólo las obras excepcionales se presentaron más de 30 veces en el transcurso de varios años. Ya era algo digno de notarse, si dos autores como Beaumont y Fletcher lograban terminar una obra en 8 días, mientras que para "el monstruo de la naturaleza", según él mismo afirmó, no era algo extraordinario que escribiese una comedia en 24 horas. Pero, claro está, no se puede comparar la potencia creadora de un Lope de Vega con el ingenio de cualquier autor inglés.

Tanto los autores españoles como los ingleses no tenían grandes aficiones a la publicación de sus obras; pero la toleraban por el mismo motivo; para salvaguardarlas de errores y plagios. En ninguno de los dos países hubo una verdadera protección para los derechos del autor.

VII.- El fin principal del teatro español: diversión. En Inglaterra el teatro es además vocero de la opinión pública.

Opino que el fin principal del teatro en Inglaterra no era sólo divertir al pueblo, como en España, sino que a la vez servía como vocero de la opinión pública, y trataba de dar a conocer al pueblo todos los hechos de interés, dentro y fuera del país, a no ser que se opusiese la censura por temor a que de la representación pudiese resultar un desacuerdo internacional. En España en cambio casi no se encuentran alusiones a dramas truncados por la censura, porque reprendiesen en tono demasiado severo algún hecho reciente.

Si observamos la crítica de las diferentes capas sociales -- por medio de los autores, reconocemos, que en Inglaterra se vislumbra con bastante claridad la antipatía que los autores tenían a la clase media porque entre los miembros de esta capa social se encontraba la mayoría de los provincianos pacatos y mojigatos que no apoyaban al teatro. Elogiaban en cambio a los nobles para cuya vida mostraban una comprensión perfecta asemejándose en ésto a los autores españoles. Lope de Vega, v.gr. al referirse al pueblo no trató de representar al campesino zafio y burdo, sino que aun su Peribañez, el prototipo del campesino acomodado, antes bien podría ser un aristócrata, refugiado en el medio ambiente campestre, por lo menos según sus sentimientos nobles y refinados.

Si nos fijamos en los puntos, que los autores mismos reprendieron al teatro de su tiempo, salta a la vista que en ambos -- teatros disgustó a los críticos la desnudez del escenario; pero cuando éste había mejorado gracias al arte escenográfico italiano, en España los autores también tuvieron reparos, pues las mutaciones, según ellos, distraían demasiado la atención del pú-



blico. En ambos países se censuraron igualmente tanto los anacronismos cometidos al no vestir a los personajes en la forma adecuada, como lo hubiera requerido la moda de su tiempo, sino también las incongruencias, que provenían de la falta de conocimientos exactos por parte de los autores.

No sólo los autores mismos juzgaron el pro y el contra de las representaciones teatrales. Tanto en Inglaterra como en España hubo predicadores que consideraron al teatro como un medio instructivo y educativo, mientras que otros más rígidos sólo veían en los dramas una diversion ilícita para el pueblo. Pero los pensadores más libres ya reconocieron entonces, como se estima hoy en día, que el teatro es un medio educativo, porque en toda obra maestra palpita un concepto del mundo. Por tanto, el teatro es el espejo de su tiempo, no sólo para las generaciones posteriores, sino igualmente para los contemporáneos. Merced a su índole visual y auditiva, el escenario es mas apropiado que la tribuna o el púlpito para poner en evidencia las tendencias imperantes en todas las órdenes de la vida. Por tanto el teatro puede entusiasmar y ganar partidarios para las ideas que preparan las revoluciones sociales, tanto las políticas como las económicas. Viendo retrospectivamente, el teatro es la consecuencia del tiempo y de la nación que lo produce; pero en las creaciones artísticas de relieve laten, además de las ideas ligadas al tiempo y al medio ambiente, observaciones y experiencias que rozan problemas en los cuales se presenta lo eternamente humano. En este sentido el teatro no sólo ofrece conmociones y exaltaciones. Al agitar los sentimientos más íntimos, también se convierte en un valor educativo, tanto hoy como antaño, porque también la vivencia experimentada en el terreno de los sentimientos educa. Si dejamos resonar en nosotros lo que la obra de arte nos ha ofrecido, ya sean aspiraciones e ideales humanos, las

buenas y las malas pasiones, los conflictos y los problemas, -- quizá logremos penetrar más hacia el fondo de la esencia del -- hombre y de los problemas, que si lograsemos adquirir estos conocimientos por largos raciocinios. Al lograr comprender la indole de los diferentes entes humanos, aumentará nuestra comprensión social y humana. Problemas antes indiferentes para nosotros adquirirán significado, las ideas, extrañas al principio, se nos acercarán, las grandes metas de la aspiración humana nos parecerán dignas de sacrificios. De este modo el teatro nos -- ayuda a ampliar nuestro horizonte, nos inculca conocimientos, - valor y vigor para la lucha de la vida real y, ya que reconocemos aun hoy en día, cuando está luchando duramente con el cine, cuál importancia puede tener como medio educativo, sería menester favorecer y apoyar al teatro auténtico.

= = = = =

LISTA DE SIGLAS :

- Adams = Adams: The Globe Playhouse.  
Bapst = Bapst, G.: Essai sur l'histoire du théâtre.  
Brandl = Brandl, A.: Shakespeare. Leben - Umwelt - Kunst.  
Cerv. = Cervantes M. de S.: El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha.  
Chen. = Cheney, S.: The theatre. 3000 years of drama acting - and stagecraft.  
C. y M. = Cotarelo y Mori: Colección de entremeses, loas, bailes y jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII.  
Creiz. = Creizenach, W.: Geschichte des neueren Dramas.  
D. y P. = Deleito y Piñuela, J.: ...También se divierte el pueblo.  
Gran.B. = Granville-Barker, H.: A companion to Shakespeare Studies.  
Gregor = Gregor, J.: Weltgeschichte des Theaters.  
Grillp. = Grillparzer, F.: Studien zum spanischen Theater.  
Hast. = Hastings, C.: The theatre, its development in France and England and a history of its Greek and Latin origins.  
Holzh. = Holzhausen, W.: Übersee in den Darstellungsformen des elisabethanischen Dramas.  
Lawr. = Lawrence, W.J.: The physical conditions of the Elizabethan public playhouses.  
Leixner = Leixner, O.: Geschichte der fremden Literaturen.  
Mart. = Martinez de la Rosa, F.: Obras poéticas y literarias.  
Monr. = Monreal, J.: Cuadros Viejos.  
Nest. = Nestriepke, S.: Das Theater im Wandel der Zeiten.  
Nic.Br. = Nicoll, A.: British Drama.  
Nic.D. = Nicoll, A.: The development of the theatre.  
Pell.Tr. = Pellicer, C.: Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España.

- Pfandl = Pfandl, L.: Historia de la literatura nacional española en la edad de Oro.  
R.Nav. = Romera-Navarro, M.: Historia de la literatura Española.  
Rojas = Rojas, A.: El Viaje entretenido.  
Schell. = Schelling, F.E.: English Drama.  
Shaffer = Shaffer, J.W.: The early entremes in Spain.  
Shakesp. = Shakespeare, W.: The complete works.  
Sep. = Sepúlveda, R.: El Corral de la Pacheca.  
Torre. = Torre Revello, J.: Orígenes del teatro en Hispano-América.  
Valb. = Valbuena Prat, A.: Literatura dramática española.  
Vossler = Vossler, K.: Lope de Vega y su tiempo.  
W.Craw. = Wickersham Crawford: Spanish drama before Lope de Vega.  
Zab. = Zabaleta, J.: El día de fiesta por la mañana y por la tarde en Madrid.

-----

B I B L I O G R A F I A .

- Adams, J.C.: The Globe Playhouse. University Press. Harvard 1943.
- Astrana Marín, Luis: Vida azarosa de Lope de Vega. 1ª Ed. Barcelona 1935.
- Astrana Marín, Luis: Introducción a la edición de las obras completas de W. Shakespeare. Ed. Aguilar. Madrid 1943.
- Bapst, Germain: Essai sur l'histoire du théâtre. Hachette. Paris 1893.
- Brandl, Alois: Shakespeare. Leben - Umwelt - Kunst. Hoffmann & Co. Berlin 1922.
- Cervantes Saavedra, Miguel de: El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha. Ramón Sopena Editor. Barcelona.
- Cheney, Sheldon: The Theatre. 3000 years of drama acting and stagecraft. Tudor Publishing Co. New York 1929.
- Cotarelo y Mori: Colección de entremeses, loas, bailes y jácarras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII. Colección Nueva Biblioteca de autores españoles. T.17. Madrid 1911. Bailly Bailliére.
- Creizenach, Wilhelm: Geschichte des neueren Dramas. T.IV. Verlag-Niemeyer, Halle 1909.
- Deleito y Piñuela, José: ...También se divierte el pueblo. (Recuerdos de hace tres siglos) Espasa Calpe S.A. Madrid 1944.
- Dover Wilson, J.: Life in Shakespeare's England. Cambridge. University Press 1926.

- Dover Wilson, J.: The Essential Shakespeare. Cambridge, University Press 1942.
- Fernández de Moratín, Leandro: Discurso histórico sobre los orígenes del teatro español. Colección Rivadeneyra t. II. Madrid 1850.
- Fitzmaurice Kelly, James: Historia de la literatura española -- desde los orígenes hasta el año de 1900. Versión española por A. Bonilla y San Martín. Edit. La España Moderna. Madrid 1926.
- Freedley, George and Reeves, John A.: A History of the theatre. Crown Publishers. New York (1941).
- Gaehde, Christian: El teatro desde la antigüedad hasta el presente. Traducido por E. Martines Ferrando. Editora Nacional México D.F. 1947.
- Granville-Barker, Harley & G.B. Harrison: A companion to Shakespeare Studies. Cambridge. University Press 1934.
- Gregor, Joseph: Weltgeschichte des Theaters. Phaidon Verlag, - Wien 1933.
- Grillparzer, Franz: Studien zum spanischen Theater. (Obras completas t. XIII) Leipzig. Max Hesses Verlag s.f.
- Hastings, Charles: The Theatre, its development in France and England and a history of its Greek and Latin origins. London. Duckworth 1902.
- Holzhausen, Wilhelm: Übersee in den Darstellungsformen des elizabethanischen Dramas. en "Beiträge zur Erforschung der Sprache und Kultur Englands und Nordamerikas". Bd. IV. Heft 2. Breslau 1928. Selbstverlag des englischen Seminars der Universität Breslau.

- Hurtado, Juan y J. de la Serna y Angel González Palencia: Historia de la literatura española. Madrid 1925. 2ª Ed.
- Kernodle, George R.: From Art to Theatre. University Press. Chicago 1944.
- Lawrence, V. J.: The physical conditions of the Elizabethan public playhouses. University Press. Harvard-Cambridge 1927
- Lee, Sir Sidney: A life of William Shakespeare. New York (1931) The Macmillan Co.
- Lee, Simonson: The Stage is set. Harcourt, Brace & Co. New York, 1932.
- Leixner, Otto: Geschichte der fremden Literaturen. Verlag O. Spamer. Leipzig 1898.
- Martínez de la Rosa, Francisco: Obras poéticas y literarias. t. I (Apéndices sobre la poesía didáctica, la tragedia y la comedia española) Paris 1845. Baudry. Librería Europea.
- Menendez y Pelayo, Marcelino: Estudio sobre el teatro de Lope de Vega. Madrid 1919. Imp. de Victoriano Suárez. 6 vol.
- Menendez y Pelayo, Marcelino: Calderón y su teatro. Madrid 1881 Imp. Dührll.
- Monreal, Julio: Cuadros Viejos. Colección de Pinceladas, Toques y Esbozos, representando costumbres Españolas del siglo XVII. Madrid 1878. Oficinas de la Ilustración Española y Americana.
- Nestriepke, Siegfried: Das Theater im Wandel der Zeiten. Deutsche Büchergemeinschaft G.m.b.H. Berlin 1928.

- Nicoll, Allardyce: The Development of the Theatre. London 1937.  
Harrap.
- Nicoll, Allardyce: British Drama. An historical survey from the  
beginnings to the present time. New York. Tomas Y.  
Crowell Co. 1925 (C.R.)
- Ochoa, Eugenio de: Tesoro del teatro español, desde su origen -  
(1356) hasta nuestros días. Paris 1838. Librería -  
Europea de Baudry. vol. 1 a 5.
- Pellicer, Casiano: Tratado histórico sobre el origen y progreso  
de la comedia y del histrionismo en España. Madrid  
1804. Impr. de la Administración del Real Arbitrio  
de Beneficencia. 2 vols.
- Pfandl, Ludwig: Cultura y Costumbres del pueblo Español en los  
siglos XVI y XVII. Introducción al estudio del si-  
glo de Oro. Barcelona 1942. Edit. Araluce.
- Pfandl, Ludwig: Historia de la literatura nacional española en  
la edad de Oro. Barcelona 1933. Sucs. de J. Gili S.A.
- Quevedo, Francisco de: Historia de la vida del Buscón. 4<sup>a</sup> Ed. -  
Col. Austral. Espasa Calpe Argentina S.A. Buenos -  
Aires - México 1944.
- Rennert, Hugo Albert: The Spanish Stage in the time of Lope de  
Vega. New York 1909. The Hispanic Society of Ameri-  
ca.
- Romer, -Navarro, M.: Historia de la literatura Española. D.C. -  
Heath Co. Nueva York 1928.
- Rojas, Agustín de: El Viaje entretenido. En D.M. Menendez y Pela-  
yo: Orígenes de la Novela T.IV. Nueva Biblioteca de-  
Autores Españoles. Madrid 1915. Casa Editorial Bailly  
Bailliére.



Schelling, Felix E.: English Drama. London 1914. J.M.Dent & Sons  
Ltd. New York. E.P.Dutton & Co.(s.f.)

Sepúlveda, Ricardo: El Corral de la Pacheca. Madrid 1888: Libre  
ría de Fernando Fé.

Shaffer, Jack William: The early entremés in Spain. The Rise of  
a dramatic form. A thesis in romance languages, pre  
sented to the faculty of the Graduate School in par  
tial fulfillment of the requirements for the degree  
of Doctor of Philosophy. Philadelphia 1923.

Shakespeare, William: The complete works. With the complete ---  
Temple Notes and a comprehensive glossary. Edited-  
by William George Clark and William Aldis Wright.-  
Grosset & Dunlap Publishers. New York (s.f.)

Torre Revello, José: Orígenes del teatro en Hispano América. En  
Cuadernos (Nº.8) de Cultura Teatral, publicados por  
el Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Buenos  
Aires 1937. Comisión Nacional de Cultura.

Valbuena, Angel: Literatura dramática española. Barcelona-Bue-  
nós Aires 1930. Colección Labor.

Vossler, Karl: Lope de Vega y su tiempo. Madrid 1940. Revista  
de Occidente. 2ª Edición.

Wickersham Crawford, James P.: Spanish drama before Lope de Vega  
Philadelphia 1937. University of Pennsylvania Press.

Zabaleta, Juan de: El día de Fiesta por la mañana y por la tar-  
de en Madrid. (Selección por Luis Santullano) Editó  
rial Seneca. México D.F. 1940.

I n d i c e :

	Pág.
Introducción: Orígenes y antecedentes comunes del teatro en Inglaterra y en España .....	1
<u>INGLATERRA:</u>	
I.- Los lugares de representación. Ubicación y construcción de los primeros teatros. Su forma y capacidad. Diferencias entre los teatros públicos y los teatros "privados" .....	6
II.- El equipo del escenario: la tramoya, trajes y máscaras, instrumentos de música, luces y efectos de sonido .....	22
III.- Los actores adultos y los niños. Su agrupación en compañías, su aprendizaje, su posición social y su arte .....	45
IV.- La organización administrativa de los teatros: el pago de la renta al propietario del edificio; sueldo del actor y del autor; el precio de entrada para las diferentes funciones .....	66
V.- Las representaciones: los días en que se daban; duración de la función, orden de las piezas, el público y su conducta .....	74
VI.- La índole de las obras representadas; su publicación y algo acerca de sus autores .....	83
VII.- El fin del teatro como medio de diversión e instrumento de crítica política y social. Su censura por los contemporáneos .....	92

ESPAÑA:

	Pag.
I.- Los lugares de representación. Los primeros teatros del pueblo .....	98
II.- El equipo del escenario: la tramoya, trajes y máscaras, instrumentos de música, luces y efectos de sonido .....	106
III.- Los actores: su fusión en compañías, su arte, su posición social y sus relaciones con las autoridades civiles y religiosas .....	116
IV.- La organización administrativa de los teatros: ganancias y gastos de los comediantes; ingresos de los teatros; precios de entrada; rentas, ingresos de los dramaturgos .....	140
V.- Las representaciones: los días en que se daban; duración de la función, orden de las piezas; el público y su conducta, las autoridades vigilantes -- del buen orden y el hurto de las comedias durante la función .....	152
VI.- La índole de las obras representadas y algo acerca de sus autores .....	165
VII.- El teatro como medio de diversión y su censura por los contemporáneos .....	177
VIII.- CONCLUSIONES: Resumen de las similitudes y diferencias más patentes entre el teatro en España y él en Inglaterra en el período mencionado .....	186
Lista de siglas .....	207
Bibliografía .....	209