

John Allen

Fanfarria para el hombre común:

Los orígenes del teatro comercial en España

Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XCII, 2016, 17-22

FANFARRIA PARA EL HOMBRE COMÚN: LOS ORÍGENES DEL TEATRO COMERCIAL EN ESPAÑA

En 1615, Miguel de Cervantes publicó la primera historia de los orígenes del teatro comercial independiente en Europa en el prólogo a sus *Ocho comedias*. Comenzó, dijo Cervantes, con una plataforma de cuatro bancos en cuadro y una manta detrás, de vestuario. Se ha restaurado recientemente el teatro Cervantes en Alcalá de Henares, donde Cervantes vio esas primeras comedias en aquella época, y la restauración retiene todavía rastros de lo que recordó de estos orígenes en su prólogo. El contraste entre las circunstancias económicas de la actividad teatral en España que describió Cervantes y el desarrollo coetáneo en la Inglaterra isabelina nos obliga a mirar más de cerca la gama de relaciones entre el teatro y estas dos culturas nacionales en la época de su formación.

Al contrastar los orígenes sociales del teatro de Shakespeare y sus contemporáneos en Inglaterra, apoyado por un importante patrocinio noble, con la evolución de los corrales de comedias españoles, con actores y empresarios independientes cuyas presentaciones prescindían de un edificio, quiero subrayar que no pretendo desprestigiar ninguna de las dos tradiciones, cumbre en cada caso de una cultura nacional en formación. Es imposible desprestigiar obras maestras como *Macbeth*, *Otelo* y *Hamlet*. Pero es esencial reconocer que *La Numancia*, *Fuenteovejuna* y *El alcalde de Zalamea* son todas obras arquetípicas de la cultura española que se compaginan más con el gobierno de la isla de Barataria de Sancho Panza, un rústico encargado inesperadamente con un puesto de responsabilidad, que con los dilemas históricos de los protagonistas aristocráticos de Shakespeare.

La rebelión desde abajo del pueblo de Fuenteovejuna contra una autoridad injusta, el desafío de los invasores romanos por un joven ciudadano numantino y el castigo de un violador noble por el alcalde del pueblo de Zalamea se celebraron en obras que no tienen paralelos en el canon isabelino. Esas obras españolas difieren radicalmente de las de sus coetáneos ingleses, a pesar de la coincidencia temporal de las dos tradiciones y las semejanzas de muchas de las circunstancias de sus orígenes. Leonard Tennenhouse ha caracterizado el tea-

tro de Shakespeare como *Power on Display*. «Una profesión –ha dicho Peter Thomson en *Shakespeare's Theatre*– que debe su preservación a la corte, y cuya existencia según la ley exige presentaciones cortesanas, basará mucho de su forma de pensar en los requisitos de la corte» (Thomson: 1983: 6).

A primera vista, la situación sociocultural del teatro en la España de la época es muy parecida. Y los dos teatros de ese tiempo en Madrid, ubicados en el centro de la capital, no tenían la distancia del poder real que ofrecían las «Libertades» en las afueras de Londres, donde presentaban sus obras los dramaturgos ingleses, «que poseían –según Stephen Mullaney– en virtud de su ubicación, el poder de ofender o escandalizar» (Mullaney: 1980: 30). Los corrales estaban bajo la supervisión directa del poder real en la persona del Protector de los Hospitales, miembro del Consejo de Castilla. Este asentaba las reglas de operación de los corrales desde 1608. Como apunta José María Díez Borque, era el Protector, autoridad máxima en cuanto al teatro, el oficial del gobierno encargado de «autorizar la representación de la comedia, controlar las cuentas, aprobar los arrendamientos, nombrar alguaciles como policía especial, etc.» (Díez Borque: 1988: 21). En cuanto al público que asistía a las comedias, entre los que ocupaban los aposentos de los corrales en fechas más tempranas encontramos a los magnates más poderosos del reino: el duque de Lerma, el duque de Uceda, el notorio Rodrigo Calderón, marqués de Siete Iglesias. Y desde principios del siglo XVII, para representar en Madrid los actores tenían que contarse entre las pocas compañías con licencia real.

*

Resulta obvio por todo esto el grado de control sobre los teatros que tenían los ricos y poderosos de la España del Siglo de Oro. Sin embargo, nos queda una duda, y no pequeña. Si la situación es como la acabamos de describir, ¿cómo debemos entender las repetidas referencias de Lope de Vega, de Cervantes y otros ingenios de la época al poder del vulgo en los teatros?

Estas comedias que se usan [dice Cervantes en el *Quijote*] las más son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza, y, con todo eso, el vulgo las oye con gusto, [...] y los autores que los componen y los actores que las representan dicen que así han de ser, porque así las quiere el vulgo, y no de otra manera, [...] y que a ellos les está mejor ganar de comer con los muchos, que no opinión con los pocos (I, 48).

Así se queja Cervantes, y añade que

no tienen la culpa desto los poetas que las componen, porque algunos hay dellos que conocen muy bien en lo que yerran, y saben extremadamente lo que deben hacer; pero como las comedias se han hecho mercadería vendible, dicen, y dicen verdad, que los representantes no se las comprarían si no fuesen de aquel jaez; y así, el poeta procura acomodarse con lo que el representante que le ha de pagar su obra le pide.

Ya lo había dicho más escuetamente Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*: «como los paga el vulgo, es justo hablarle en necio para darle gusto».

Curiosamente, parece claro que aunque es verdad que eran considerables los precios de los aposentos de los corrales –los palcos–, dos hechos nulificaban casi totalmente la influencia económica de la nobleza y la clase alta en los corrales de comedias de Madrid: 1) el hecho de tocarle muy poco de las entradas de los aposentos a los autores de compañía, y tampoco mucho a los arrendadores, y 2) el hecho de que casi todos los aposentos laterales pagaban anualmente, y en forma de alquiler de «vistas» de casas vecinas cuyos dueños no iban a vender la casa si no les gustaba una obra, ni aún las de una temporada. De hecho, estas propiedades quedaban en la misma familia por generaciones según avanzaba el siglo XVII.

Además, los actores de la época de los primeros corrales eran independientes; no dependían del patrocinio de ningún magnate; no eran ni habían sido sirvientes de ninguna casa noble como fue el caso en Inglaterra. Lo que quiero subrayar ahora es que hay que añadir a estas circunstancias claves del estado social y la psicología de los actores el hecho de que *el público que pesaba más en la situación económica de los corrales era el vulgo*, el «hombre común» de Aaron Copeland.

Por consiguiente, nos encontramos con una serie de comedias de Lope que, en palabras de Joan Oleza, «desarrollan vetas y aspectos de la reivindicación de la dignidad villana». Comedias que, según el crítico, «en conjunto configuran “una especie insólita” en el teatro europeo de la época».

«En ellas –según Oleza– el labrador, el villano, *contra todo precepto y “decoro”*, irrumpe como protagonista de la acción trágica, escapando a aquel “rincón cómico” en que la poética clásica lo tenía reducido. Tan innovadores son este tipo de dramas que, faltos de una tradición literaria previa y consecuente –hay múltiples antecedentes, pero tienen un sentido muy diverso–, los historiadores han buscado en la realidad histórica la explicación de su aparición en el teatro»¹. Oleza opina además que estas características de los villanos de Lope «confieren a los castellanos conciencia de su identidad colectiva» (p. xxxix). *Peribáñez y Fuenteovejuna* son, para Oleza (xliv) «la mejor manera que tiene Lope de hacer historia con su teatro».

Al estudiar la conformación física y la economía de los corrales, hemos dado aquí con un aspecto insospechado de la «realidad histórica» de los primeros corrales de comedias. Nos hemos percatado de la importancia económica de la presencia del vulgo en los corrales de comedias en estos momentos que describe Oleza. Como dijo Cervantes, que bien lo sabía por experiencia propia, «el poeta procura acomodarse con lo que el representante que le ha de pagar su obra le pide». Este impulso económico tiene que haber reforzado

¹ Joan Oleza (citando aquí y allá palabras de Stephen Gilman) en el «Estudio preliminar» a su edición de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, p. li. El énfasis es mío.

aún más la independencia de los actores de las compañías españolas en comparación con los actores coetáneos de la Inglaterra isabelina, surgidos de entre los criados de la nobleza.

Así es que en Madrid encontramos unas condiciones económicas y raíces sociales más propicias para la presentación de confrontaciones entre el poder y la verdad del tipo que surgen en estas obras maestras del Siglo de Oro en España. Esta es para mí, la primera de dos características distintivas de las comedias españolas de esa época.

*

Otra característica distintiva de las producciones de las comedias de la época, impuesta por consideraciones igualmente prácticas –extra-estéticas– es la disposición del escenario en tres tablados, desarrollada por dramaturgos como Lope ante espectadores acostumbrados a la doble función de un elemento a cada lado de una plataforma central, en la presentación de los autos sacramentales de las procesiones de la semana de Corpus Christi. Al desfilarse por las calles de Madrid y otras ciudades de la época, estos carros laterales servían de vestuarios y puntos de acceso a un escenario central rodante, creando elevaciones a cada lado, para la puesta en escena más elaborada de los espectáculos del Corpus. Después, se disponían los mismos elementos en tres tablados en los corrales de comedias del Príncipe y la Cruz.

*

Teniendo en cuenta todo lo que sabemos ya de las circunstancias físicas y económicas de los corrales de Madrid, podemos imaginarnos cuáles habrían sido los puntos principales de discusión en las reuniones entre Lope de Vega y sus colegas con el gerente del Corral del Príncipe y la Cruz en una reunión típica, digamos en 1610:

Hay que atraer más público, les habrá dicho el gerente; hay que atraer a la gente, y tienen que seguir volviendo. Piensen vuestras mercedes en el tipo de gente que acude a nuestras producciones de los corrales. Miren bien el tipo de espectador que viene. Son casi todos hombres, hasta ahora, pero estamos viendo cada vez más mujeres. Hemos ampliado ya el número de plazas en la cazuela para acomodarlas.

Miren bien quiénes son nuestros clientes y como figuran en el negocio. Lo que ganamos de los aposentos no tiene mucho que ver con las relaciones nuestras con las compañías ni con las producciones. El que vengan o no vengan estos señores no nos afecta directamente, ya que estos aposentos no son nuestros, y las entradas de estos espectadores redundan cada año en los dueños; la ganancia nuestra tiene muy poco que ver con el número total de espectadores.

El éxito de este negocio cuenta principalmente con la clase media del público, tanto hombres como mujeres. Los dueños de los aposentos son familias poderosas e importantes, como sabéis, y su aprobación de lo que ven cuan-

do viene es esencial para el éxito. Tenemos que ser siempre conscientes de ello. Pero los mosqueteros y las mujeres en la cazuela son los que repercuten directamente en nuestros ingresos; ellos son los elementos claves del negocio.

Como quiera que sea, esta operación seguirá siendo difícil económicamente, y nuestra prosperidad dependerá directamente de los ingresos de este público general, los hombres en el patio y las mujeres en la cazuela. Este público tiene que venir, y tiene que volver.

*

El gerente tiene que haber considerado estos factores. Y el espectador que describe, el que está definiendo, es el del título de la *Fanfarría* de Aaron Copland, el hombre común. No es exactamente el espectador típico del Globo de Shakespeare, aunque se le parece mucho. Ni tampoco es el cliente de National Public Radio en los Estados Unidos, a quien le encantaría codearse con el dueño de Downton Abbey. El espectador que el gerente quiere definir es el tipo que se identificaba con Jimmy Stewart en *It s a Wonderful Life*, de Frank Capra. Es el público del cine actual. En otras palabras, el análogo al mosquetero del corral de comedias soy yo.

Yo me identifico con Willy Loman, protagonista de *Death of a Salesman* de Arthur Miller. Esa obra fue el «Fanfarria para el hombre corriente» de mi generación en los Estados Unidos. Estas obras me presentan lo mío. Sus protagonistas son mis semejantes del siglo XVII. Y por eso Lope y sus contemporáneos presentan con tanta frecuencia al alcalde de Zalamea, a los ciudadanos de la Numancia o al pueblo entero de Fuenteovejuna como protagonistas de las obras que atraían a los espectadores del Siglo de Oro a los corrales de comedias. No son los protagonistas de las escritas para el Globo de Shakespeare.

Es más, diría yo que las obras presentadas en los corrales de comedias del siglo XVII habrán tenido mucho que ver con la idea que se formaban entonces de sí mismos los españoles de esa época crucial de su experiencia colectiva. Sus experiencias en el teatro, como nuestra experiencia con el cine, junto con su formación en común en la iglesia y la escuela, se combinaron para crear su identidad. Cervantes intentaba escribir para estos mismos espectadores cuando escribió *Don Quijote*. La actuación de Sancho Panza como gobernador de la isla Barataria constituye una «fanfarria para el hombre corriente». ¿Es posible que la dramatización de este sentido de la dignidad individual ayudara a la formación del «español corriente» de hoy?

El desarrollo de la dignidad individual que quiero enfocar ahora para terminar empieza con los ciudadanos de *La Numancia* de Cervantes, se madura con los de *Fuenteovejuna*, de Lope, y de la *Zalamea* de Calderón, y luego contribuye a la creación de un elemento clave para la creación de la novela moderna, en la sutil, original y compleja creación de Sancho Panza, gracioso de los duques, por un lado, y sabio gobernador de la isla Barataria, por otro.

En realidad, es tal vez parte de lo que los «forasteros» como yo sentimos en nuestra experiencia de la vida española hoy. Hasta creo que fue un elemento importante de lo que sintió Hemingway cuando fue a España. En cierta forma, creo que es por eso por lo que me he metido en este negocio; es en parte por eso por lo que soy hispanista.

JONH ALLEN
UNIVERSITY OF KENTUCKY

BIBLIOGRAFÍA

- DÍEZ BORQUE, José María. (1988) *El teatro en el siglo XVII*. Madrid. Taurus.
- MULLANEY, Stephen. (1980) *The Place of the Stage*. Chicago. Universidad de Chicago Press.
- OLEZA, Joan (Ed.). (1997) Lope de Vega, *Peribañez y el comendador de Ocaña*. Barcelona. Crítica.
- TENNENHOUSE, Leonard. (1986) *Power on Display*. Nueva York y Londres. Methuen.
- THOMSON, Peter. (1983) *Shakespeare's Theatre*. Routledge y Kegan Paul.