
El público de los corrales de comedias y la Comedia Nueva

Jean Sentaurens

(Université Michel de Montaigne, Burdeos)

Ganassa, italiano, famoso comediante, tuvo grandísimo auditorio en España, y, en poco tiempo, volviendo a Italia, preguntábanle a qué había ganado veinte mil ducados que llevaba: él dijo que a encerrar asnos en un corral.

Luis Zapata, *Miscelánea*.

El tema monográfico propuesto por este número de *diablotexto* tiene el interesantísimo mérito de recordarnos una verdad fundamental de nuestros estudios teatrales: la insoslayable obligación del investigador de aprehender la obra dramática en lo que constituye a la vez su origen y su finalidad, su realización escénica frente al público. Abordar el estudio de la llamada Comedia Nueva “desde la perspectiva de la recepción del público”, viene a ser lo mismo que afirmar, en contra de una opinión demasiado corriente todavía, en particular en las aulas universitarias, que un texto dramático no puede ser reducido a un sencillo fragmento de “literatura”, y que el verbo teatral difícilmente puede ser revelado, si sólo sirve para ser disecado en el escritorio de un filólogo de salón. Ahora bien, determinar cuándo y cómo fue representada, en su tiempo, tal o cual comedia de Lope de Vega, conocer en todas sus facetas sociales y culturales al público que presenció dicha representación, y analizar en sus debidos matices las reacciones experimentadas y manifestadas por este mismo público, son objetivos difícilísimos de alcanzar en el estado actual de nuestros conocimientos históricos. El estudio que ofrecemos a continuación, quedará muy lejos de esta perspectiva ideal. Su ambición se reduce, primero a bosquejar un cuadro muy general del público de los corrales de comedias, en lo esencial basado en nuestro estudio histórico, ya algo veterano, sobre el teatro



sevillano del Siglo de Oro,¹ y luego a proponer algunas reflexiones sobre la “crisis” que, a partir de 1610-1620, afecta a la recepción de la representación escénica de la comedia, por este mismo público de los corrales.

Entre mito y realidad: el público de los corrales de comedias

¿Quién va al teatro en la Sevilla del siglo XVII? ¿Cuál es la estructura social de esta entidad humana que, por de pronto, nos ceñiremos a llamar “clientela de los corrales”? Hasta una fecha muy reciente, los historiadores del teatro español contestaron a estas preguntas siguiendo dos criterios que consideraban suficientes: el precio de las localidades teatrales, que cotejaban con las tasas de salarios y precios de la época, y la distribución jerárquica de estas localidades en los teatros, que consideraban como el exacto reflejo de la estructuración social de los auditorios. Desgraciadamente, estos parámetros no bastan por sí solos para restituir una imagen objetiva del público. Existe, desde luego, cierta relación entre el precio del pan, los niveles de los salarios y la tasa de asistencia del público a los teatros. Pero no se trata de una mera relación mecánica de causa a efecto. El hecho económico y el hecho cultural no pueden medirse con los mismos criterios. En cuanto a la jerarquía de las localidades, tampoco puede ser considerada como un reflejo matemático de la composición social del público. Si bien es evidente que la disposición interior del lugar teatral remite a los estratos tradicionales de la sociedad contemporánea —aposentos bajos reservados para las autoridades y los grandes nobles; aposentos altos para los burgueses adinerados; sillas para la pequeña nobleza; bancos para los tenderos y artesanos; cazuela para las mujeres de baja y mediana condición; fondo del patio para la gente del común—, también es cierto que esta ordenación teórica no deja de ser trastornada en muchas ocasiones e incluso de manera constante. Muchas mujeres se bajan a los bancos y sillas del patio. Entre la gente de pie no escasean los nobles y los hijos de vecinos ricos. Los domingos, muchos aposentos altos y bajos, abandonados por sus ocupantes habituales, son invadidos por el vulgo más desbocado. Estos breves reparos son suficientes para que se aprecie el escaso fundamento que tiene esta definición que suele darse de los “mosqueteros” del patio como representantes de la plebe.

¹ Jean Sentaurens, *Séville et le théâtre, de la fin du Moyen Âge à la fin du XVIIe siècle*, Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1984.



El criterio más exacto para medir la asistencia a los corrales de comedias de las diversas categorías de público se halla en las listas de ingresos diarios recaudados en las diferentes puertas. Desgraciadamente, este tipo de documento escasea mucho en los archivos sevillanos. Lo mejor de la documentación existente lo constituye una cuenta diaria de las sumas recaudadas a la puerta de los teatros del Coliseo y de Doña Elvira, entre el 3 de abril de 1611 y el 4 de febrero de 1614, al percibirse la nueva tasa de 8 maravedises impuesta a los clientes, para la Bolsa del Desempeño de la Ciudad. Hechas las reservas con que se debe considerar la objetividad de estas clases de documentos, estas cuentas de los años 1611-1614, junto con algunas otras del mismo tipo, nos han permitido bosquejar un cuadro suficientemente preciso de la asistencia de la gente a los teatros, a lo largo de todo el año. Examinemos primero el ritmo general de la actividad teatral. Salvo raras excepciones, los teatros nunca funcionan de modo continuo. Mientras la temporada oficial se extiende por todo el año, exceptuando el período de la Cuaresma, sea cual fuera la época considerada y el número de teatros en servicio, no se representa en Sevilla sino un promedio de 160 a 180 comedias por año, repartidas en dos temporadas, la primera desde el domingo de Pascua de Resurrección hasta la octava del Corpus, y la segunda desde el comienzo del otoño hasta el martes de Carnaval. Los momentos de mayor actividad teatral se sitúan en los días que siguen el domingo de Pascua de Resurrección, y en los que preceden la Cuaresma. Estudiemos ahora las variaciones registradas en el número total de espectadores. Las estadísticas correspondientes a los tres susodichos años teatrales, muestran que, de manera global, se representaron en Sevilla 526 comedias. El número total de espectadores se elevó a 225.984, o sea un promedio de 430 entradas por representación. Si se estudia día tras día esta asistencia a los teatros, se observan variaciones considerables. Los cómicos representan ciertos días ante auditorios de 1000, 1400 y hasta 1800 personas, y en otros momentos delante de unos 50 o 100 espectadores solamente. La tasa de asistencia del Coliseo puede variar de 1 a 23; la del Corral de Doña Elvira, de 1 a 36. En lo concerniente al ritmo semanal, los tres días importantes de la semana teatral son el lunes, que es el primer día de representación de la "comedia nueva", el jueves, primer día de la "comedia vieja", y el domingo, cuando afluyen los gruesos batallones del público popular.

Por basarse únicamente en las cantidades recaudadas en las diferentes puertas, este análisis de la asistencia de la clientela es insuficiente para informarnos acerca de la realidad social del público. De estos datos cuantitativos, tenemos

que pasar a unos datos cualitativos. Para eso, hemos de recurrir a otras fuentes documentales: documentos administrativos, leyes, bandos de policía, informes técnicos, súplicas de comediantes, efemérides. También son interesantes, a este respecto, las causas criminales, las indagaciones judiciales, los contratos de alquiler de sillas y aposentos, las listas de beneficiarios de entradas gratuitas. El resultado es un cuadro descriptivo del público, desprovisto de cualquier pretensión estadística, muy decepcionante, por cierto, para el sociólogo, pero con el que debe satisfacerse el historiador de la comedia, en el estado actual de nuestra documentación.

Muy importante es el criptopúblico integrado por los frescos que entran sin pagar. Generalmente, no se trata de gentes demasiado pobres para abonar el coste de la entrada, sino de estudiantes, clérigos, soldados, rufianes, mozos de barrio e incluso caballeros de la pequeña nobleza, para quienes este ejercicio constituye una especie de “deporte”. El fenómeno suele verificarse sobre todo los días de entresemana, siendo el público dominguero mucho más honesto y pacífico. Sevilla parece ser la ciudad de España donde más impera esta práctica: el fenómeno cobra aquí tales proporciones, que los cómicos no ganan siquiera el dinero necesario para su sustento. Se estima el volumen de este criptopúblico entre 25 y 33% del total general de los espectadores, hasta tal punto que el Ayuntamiento lo tiene en cuenta cuando evalúa los beneficios de los teatros, antes de ponerlos en adjudicación. Hagamos ahora un breve repaso de las diferentes categorías de localidades, describiendo las personas que forman su clientela habitual. El público de la “entrada general”, o sea el espacio situado en el patio, detrás de las sillas y de los bancos, donde los hombres del común asisten de pie a la representación, comprende las categorías menos adineradas: obreros, criados, soldados, marinos, estudiantes, mozos de las tiendas y pícaros de diferentes especies. La cazuela acoge a las mujeres de mediana y baja estirpe. La clientela de los bancos es bastante heterogénea, dominando en su seno los representantes del artesanado y del pequeño comercio. Las sillas quedan reservadas para la gente noble y acomodada: allí asisten caballeros de hábito, oficiales del Rey, burgueses adinerados y representantes de las profesiones liberales. Los aposentos altos están ocupados por representantes de la nobleza media, letrados, eclesiásticos y negociantes ricos. Esta clientela se “democratiza” un poco los miércoles, viernes y domingos, días en que las élites sociales e intelectuales del público abandonan el corral al “vulgo”, por ser los dos primeros, días de reposición de las comedias estrenadas los martes y los jueves, y el tercero, día de descanso para la plebe. Los aposentos bajos pertenecen a las oli-

garquías sevillanas —magistrados municipales, jueces de los tribunales, representantes de la nobleza titulada, etc.—, por privilegio de gobierno o por derecho de abono. En resumidas cuentas, esta clientela aparece extremadamente heterogénea. No existe un público de los corrales, sino varios públicos, distribuidos en el espacio según las diversas categorías de localidades, y repartidos en el tiempo en función de la jerarquía establecida entre los diferentes días de representación de la semana teatral. Por consiguiente, parece difícil imaginar que tantos individuos diferentes por su estirpe, su fortuna y su cultura, lleguen a plasmarse en una entidad coherente y armoniosa, frente a este espectáculo, también multiforme, que constituye la representación de comedia.

Por muy variopinta que sea, la clientela de los corrales no puede ser confundida mecánicamente con el conjunto de la sociedad urbana contemporánea. Si bien el público está en la sociedad y lleva su impronta, no puede ser reducido completamente a esta misma sociedad. Es un cuerpo intermediario, complejo y contradictorio, de duración breve, situado entre dicha sociedad y la representación teatral que, en cierta manera, la refleja. Entre la sociedad de Sevilla y la microsociedad del corral de comedias, cuatro medios directos e indirectos de selección social filtran a los espectadores. En primer lugar, la falta de cultura, en el sentido “burgués” de la palabra, de los grupos sociales más desfavorecidos, acarreado su poquísima motivación para el espectáculo teatral. En segundo lugar, la falta de tiempo para asistir a las representaciones, en particular para los artesanos y tenderos y demás representantes de la plebe, a quienes está vedado acudir los días de entresemana, en especial a los estrenos de las comedias que suelen verificarse los lunes y los jueves. Por el contrario, los nobles, los eclesiásticos, los rentistas, los militares, los estudiantes, los hombres de negocio y muchísimas mujeres disponen de tiempo a su antojo y acuden a la comedia en cualquier momento de la semana. La situación geográfica de los teatros en el ámbito ciudadano constituye el tercer medio de filtración del público. En Sevilla, los 9 teatros que abrieron puertas entre 1560 y 1679 quedaron ubicados en una reducida zona céntrica, lugar de residencia de la población aristocrática y adinerada y encrucijada de las actividades económicas, culturales y políticas de la urbe. Por el contrario, ninguno de los barrios populares pudo contar con un teatro y, cuando a algún vecino de San Bernardo o de la Macarena se le antojó ir a oír alguna comedia, siempre tuvo que andar casi una hora entera y volver, al atardecer, por caminos incómodos e inseguros. El cuarto modo de filtración del público es el dinero. La tasa en que está fijado el derecho de entrada en los teatros constituye la barrera más eficaz para la selección

social del público. El precio de las localidades filtra al público de dos maneras. En su valor absoluto, pese al relativo bajo coste de la entrada general y de la cazuela, constituye una barrera infranqueable para la gente más pobre. En su valor relativo, la diferencia considerable que separa las entradas caras de las baratas, y el hecho de que las primeras son más numerosas que las segundas provocan una gran selección entre los demás clientes potenciales. Al fin y al cabo, el público aventajado por el dinero y la condición social ocupa las dos terceras partes del teatro, en razón inversa, podemos decir, de la pirámide de la sociedad real. Nos falta analizar el desfase entre la sociedad del corral de comedias y la sociedad real. En los primeros decenios del siglo XVII, el número total anual de las personas que abonaron entradas en los teatros, oscila entre 70.000 y 80.000, y equivale a un promedio de 300 a 600 espectadores por representación. Naturalmente eso no quiere decir que unos 70.000 o 80.000 sevillanos van al teatro cada año: semejante cifra correspondería al tercio de la población total. De estos clientes, unos pocos acuden a más de la mitad de los espectáculos, mientras que la inmensa mayoría apenas va tres o cuatro veces al teatro en todo el año. En realidad, el público teatral se compone de dos categorías muy distintas de espectadores: los clientes regulares —entre los cuales figuran los abonados—, que representan más de las dos terceras partes del público diario, y los clientes casuales, que sólo acuden los domingos y fiestas, y muchas veces solamente dos o tres veces al año. El público regular, el que hace vivir la comedia, lo constituyen unas 1500 personas, que representan menos del 1% de la población sevillana total. Algunos historiadores de la literatura siguen cultivando el mito del carácter “popular” del público del teatro español del Siglo de Oro, considerando la comedia como una forma “democrática” de espectáculo que asociaría, en armoniosa comunión ante la obra dramática, a todas las capas de la población urbana. Los discutibles “testimonios” de la literatura contemporánea contribuyeron a la difusión de semejante imagen exageradamente idealizada. Desde luego, la charla insoportable de las mujeres y las furias desbocadas de los “mosqueteros”, que efectivamente forman parte integrante de la realidad teatral del tiempo, pueden dar la ilusión de una presencia afirmada de la plebe en los corrales. Mas, arriesgado sería detenerse en hechos de esta índole para bosquejar una imagen exacta del público. El pueblo no acude a los teatros. La inmensa mayoría de los trabajadores, hortelanos, jornaleros, aprendices, oficiales, tenderos, sin mencionar a la gente aún más humilde o apicarada de los barrios bajos, no forman parte del público regular de los teatros. Hablando en el estricto sentido social de la palabra, el pueblo queda ex-



cluido de la comedia. Sus carencias culturales, la falta de tiempo, su precariedad económica, todo contribuye a alejarle del teatro; y si ocurre, en algunas ocasiones, que algunos elementos del bajo pueblo tengan acceso al patio de dicho teatro, no constituyen sino una clientela marginal y esporádica que permanece fuera de las preocupaciones de los comediantes y de los empresarios. Existe, desde luego, entre las diferentes componentes del público, ese “vulgo” tan vituperado por muchos ingenios del tiempo. Existe el vulgo de los domingos y días de fiesta, principalmente formado por los artesanos y tenderos, quienes, en estas ocasiones de ocio, invaden con sus familias el patio y la cazuela, e incluso los aposentos abandonados por sus clientes habituales. Existe también otro vulgo, el de los días de entresemana, el cual, además de las mujeres, siempre numerosas, reúne cierta variedad de gentes ociosas, soldados, clérigos, estudiantes o criados. Este segundo vulgo se distingue del de los días de fiesta por el hecho de que, generalmente, ostenta una cultura superior. Su “vulgaridad” asoma en su actitud revoltosa e inestable, sus posturas arrogantes y su propensión a la riña. El ejemplar más característico de esta clientela “vulgar”, equivocadamente llamada “popular” por los historiadores, lo ofrecen los famosos “mozos de barrio” sevillanos. Su origen social los relacionan con la nobleza y la alta burguesía. Su nivel de cultura es el de todos los estudiantes del tiempo. Pero eso no impide que, en los teatros, adopten el comportamiento de la plebe más desbocada: entran sin pagar, molestan a las mujeres, abuchean a los cómicos e interrumpen la representación con los pretextos más extravagantes. Este es el llamado público “popular” de los corrales.

De todo ello se infiere que, en lo esencial, los espectadores de los teatros del siglo XVII son personas lo bastante acomodadas como para disponer del tiempo y del dinero suficientes para asistir con regularidad a las representaciones. En su gran mayoría, el público es un público de ociosos pertenecientes a la oligarquía urbana y a las clases medias adineradas. Excelente ilustración de esta visión panorámica de la clientela teatral es esta respuesta lanzada, en 1583, por el autor Jerónimo Velázquez, a los regidores de Sevilla, quienes, arguyendo que las representaciones de comedias atentaban a las buenas costumbres y echaban cortapisas a la actividad económica, se empeñaban en prohibirlas: “Los que van a oír comedias son tres géneros de gentes, que son eclesiásticos, no solamente clérigos y personas graves, pero frailes, y para un poco de descanso, después de haber cumplido con sus oficios, huelgan de oír una comedia; también van mercaderes y caballeros y personas de espada y capa, que no tienen oficios y viven de sus rentas; y en lo que toca a los oficiales, si algu-

nos van, éstos no dejarían de irse a holgar por el campo y a mujeres y de otras suertes, y es mejor que oigan una comedia que no anden difamando casas.”

Hasta ahora, sólo hemos hablado de la clientela de los teatros, analizando su estructura social y su repartición en el recinto del corral de comedias. Ahora, hace falta estudiar las relaciones que esta clientela mantiene con el espectáculo de la comedia, apreciando los motivos que la llevan hasta el teatro así como sus propensiones artísticas y sus aficiones literarias. En suma, hace falta buscar en dicha clientela los elementos constitutivos del “público” de la Comedia Nueva. Este concepto de “público”, además relacionado con la representación teatral, es cosa muy nueva, en la época considerada. Pudo nacer solamente en los años 1560-1570, en aquel momento en que las representaciones teatrales dejaron de ser regidas por las tradiciones gremiales o el mecenazgo público o privado, para verse sometidas a las leyes del comercio, aquel momento en que las comedias se hicieron “mercadería vendible” (Cervantes) y sentó plaza definitivamente la bendita “ley de la taquilla” —“porque como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto”, dice Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*. En los primeros decenios del siglo XVII, la novedad del concepto hace que la palabra “público” aplicada a los auditorios de los corrales resulta impropia y anacrónica, ya que no posee ninguna de las dos acepciones actuales utilizadas por los historiadores y críticos de la literatura: ni el sentido concreto de “conjunto de las personas que presencian algún espectáculo”; ni el sentido abstracto de “conjunto de las personas que reciben y aprecian alguna obra artística”, o sea el “público” por oposición al autor-creador y sus intérpretes. Estas acepciones no entraron en la lengua antes de fines del siglo XVIII, tanto en España (Martín Alonso, *Enciclopedia del idioma*) como en Francia (Littré, *Dictionnaire de la langue française*). En los siglos XVI y XVII, la palabra “público” sólo designa al “común del pueblo o ciudad” (*Diccionario de Autoridades*), y las personas que asisten a los corrales de comedias quedan designadas con varios términos y perífrasis de sentido completamente ajeno al sentido cultural moderno de dicha palabra.

Los que van al teatro, en la época de Lope y Calderón, no siempre tienen por único atractivo el espectáculo de la comedia: algunos van por el mero deseo de pasar el rato, ver a los demás o hacerse ver; otros buscan aventuras galantes. Estas motivaciones poco tienen que ver con la representación teatral. Sin embargo, no se puede analizar el público de la comedia sin tenerlas en cuenta, tanto más cuanto que algunas de dichas motivaciones no aparecen exclusivas y pueden aunarse perfectamente a unas inclinaciones artísticas o lite-



rarias. Algunas gentes no eligen el teatro al que acuden en función de la compañía de turno o por la obra anunciada en los carteles, sino en función de las comodidades allí ofrecidas: el fácil acceso, el “confort” de la sala, son algunos elementos constitutivos de “un buen teatro”. Muchos estudiantes y mozos de barrio acuden para gastar bromas y echar pullas a la clientela femenina. Otros espectadores sólo van al teatro para pavonearse o urdir amores: la multiplicación de los bandos de policía destinados a vedar a las mujeres el acceso al patio, y a expulsar a los hombres de la cazuela, atestigua que, en este achaque, ambos sexos manifestaban una propensión igual. Uno de los sitios privilegiados para las aventuras galantes, son los aposentos altos y bajos, los cuales, con sus cerraduras de llave y sus balcones protegidos de las miradas indiscretas por unas celosías de madera, cobran el aspecto íntimo de unos saloncitos privados. Muchos consideran los corrales como lugares públicos de esparcimiento y convivencia social, como lo son, por ejemplo, las Gradas de la Catedral, la Lonja o el Patio de los Naranjos: vienen allí para ver a la gente o para hacerse ver de ella. En una sociedad en la cual la ostentación y el alarde constituyen un aspecto imprescindible del trato común de la gente, el teatro viene a ser uno de los lugares privilegiados de la vida social, en particular para las clases dominantes. Los diferentes espacios reservados para el público forman una especie de teatro al revés, donde cada espectador representa su propio papel, a la vista de todos. La disposición de la sala facilita este juego de la ostentación. Sea rectangular, como en los corrales primitivos, ovalada como en el Corral de la Montería, o circular como en el Coliseo, su configuración pone cara a cara a los ocupantes de los palcos laterales y obliga a la mayoría de los espectadores a contemplar a los que están en las sillas y los aposentos del proscenio, al mismo tiempo que dirigen sus miradas hacia el escenario. No es mera casualidad si los asientos considerados como los mejores se sitúan contra el tablado, en este eje central del teatro en el que convergen necesariamente todas las miradas. Allí, cada cual se estudia, calcula sus efectos, y representa el sainete de sus humanas vanidades con más porfía que el mejor farsante: “Muchos van a la comedia — dice Lope de Vega— más como figuras que como oyentes, y me hacen allí mayores papeles que los representantes, sin reparar en lo que un hombre de bien se debe a sí mismo cuando está en público.”²

En lo tocante a las aficiones puramente teatrales del público, cabe subrayar, primero, la importancia de los llamados géneros menores que sirven de prólogo,

² *Prólogo dialogístico a la parte XVI* (Madrid, 1621): B.A.E., tomo 52, p. XXVI.

intermedio y conclusión a la representación de la comedia propiamente dicha. Ocupando más de la cuarta parte del programa y beneficiándose de una escenificación densa y coherente, entremeses y bailes constituyen los géneros más apreciados. Incluso hemos podido demostrar que, en detrimento de la comedia, poseen una clientela específica, sólo interesada en su representación.³ Ocurre lo mismo con las llamadas “comedias de apariencias” o “comedias de tramoyas”, que suelen gozar de un éxito considerable, muy superior al de las comedias ordinarias.⁴ Yendo ahora a lo esencial de nuestro propósito, el público de la Comedia Nueva, nos es forzoso dejar abiertos muchos interrogantes. ¿Cómo recibía este público las obras dramáticas del repertorio? ¿Cuáles fueron sus aficiones y sus rechazos? ¿Qué impronta dejaron en su corazón y en su mente las historias representadas en los tablados? Contestar a semejantes preguntas parece muy difícil en el estado actual de nuestras investigaciones. En lo que concierne a Sevilla, ignoramos casi completamente el título de las obras representadas. De los centenares de comedias allí escenificadas, entre 1570 y 1679, sólo conseguimos publicar en nuestro libro, 114 títulos correspondientes a fechas precisas de representación en teatros determinados. Además, nos hacen falta fuentes y documentos referentes a las entradas recaudadas en las diferentes puertas de los teatros para dichas representaciones. Por consiguiente, cualquier análisis estadístico de la recepción de las obras dramáticas por parte del público, resulta completamente imposible. Sólo podemos evocar dos indicios patentes de esta recepción: la permanencia de las obras en los carteles y el constante afán de novedades expresado por los espectadores. La presencia de las obras en carteles oscila de uno a diez días, siendo la duración media de cada comedia, de tres días. De ello se puede inferir que una comedia moderadamente apreciada atrae a unas 1000 personas, una comedia con éxito a unas 3 o 4000, y, en algunos casos poco frecuentes, lo que podríamos llamar “éxito apoteósico” representa la concurrencia de unas 7 u 8000 personas. Por otra parte, el público siempre exige novedades, y esta reivindicación es la expresión unánime de todas las categorías de espectadores. Así se explica el enorme consumo de obras que se suele hacer en una ciudad como Sevilla: 50 comedias por año, con un 50% de comedias nuevas. La Comedia Nueva tiene una clientela mucho más reducida de lo que pudiéramos imaginar. Sólo alcanza a vivir renovándose sin cesar.

³ Jean Sentaurens, “Bailes y entremeses en los escenarios teatrales sevillanos de los siglos XVI y XVII: ¿géneros menores para un público popular?”, *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, C.S.I.C., 1983, pp. 67-90.

⁴ Jean Sentaurens, *Séville et le théâtre* ..., op. cit., cap. 7.



La falta de homogeneidad de la clientela de los corrales, su colorido variable según los días de la semana y las épocas del año, sus motivaciones dispares y hasta contradictorias, la taracea de sus aficiones y exigencias respecto del espectáculo representado, hacen que no podemos concluir hablando de un público de la comedia, sino de varios públicos, o mejor dicho de un público “plural”. La marcada heterogeneidad del auditorio y el mosaico de los géneros teatrales ofrecidos erigen al corral de comedias en el lugar de todas las contradicciones, una especie de encrucijada de expectativas y de exigencias divergentes que, al fin y al cabo no pueden coexistir sin tropezones ni disputas. Esta evidente falta de unidad social y cultural nos aleja bastante de muchas descripciones idealizantes que presentan al público de la comedia como una entidad armoniosa cuyas componentes olvidan, por el espacio de tres horas, sus preocupaciones sociales y sus modos de pensar, para aunarse en torno a una misma representación dramática y un mismo sistema de valores unificadores. Esta especie de “público medio” de la comedia no existe. Tampoco se puede hablar de semejante recepción solidaria y unívoca de la obra teatral. Lo único posible en estas circunstancias es el acusado contrapunto de las recepciones y la equívoca polifonía de las lecturas.

De oyentes a espectadores: la teatralidad de la Comedia Nueva en el banquillo

En el prólogo, redactado en 1621, de la edición de la parte XVI de sus comedias, Lope de Vega evoca, mediante un diálogo burlesco entre dos personajes, el Teatro y un Forastero, las extrañas y lamentables consecuencias engendradas por la última moda imperante en los corrales de comedias, las escenificaciones de gran espectáculo:

- Tº: — ¡Ay, ay, ay!
Fº: — ¿De qué te quejas, Teatro?
Tº: — ¡Ay, ay, ay!
Fº: — ¿Qué tienes? ¿Qué novedad es ésta? ¿Estás enfermo? Que parece tocador ese que tienes por la frente.
Tº: — No es, sino una nube que estos días me han puesto los autores en la cabeza.
Fº: — Pues ¿qué puede moverte a tales voces?
Tº: — ¿Es posible que no me ves herido, quebradas las piernas y los brazos, lleno de mil agujeros, de mil trampas y de mil clavos?
Fº: — ¿Quién te ha puesto en estado tan miserable?



- Tº: — Los carpinteros, por orden de los autores.
Fº: — No tienen ellos la culpa, sino los poetas, que son para ti como los médicos y los barberos, que unos mandan y los otros sangran.
Tº: — Yo he llegado a gran desdicha, y presumo que tiene origen de una de tres causas: o por no haber buenos representantes, o por ser malos los poetas, o por faltar entendimiento a los oyentes; pues los autores se valen de las máquinas, los poetas de los carpinteros, y los oyentes de los ojos.⁵

La gracia desenfadada de este diálogo no nos debe engañar haciéndonos perder de vista la importancia real de los acontecimientos evocados. Incomparable creador de un teatro eminentemente lírico, en el cual la riqueza poética del texto, el arte del recitante y el poder de imaginación del oyente constituyen el fundamento de la representación dramática, Lope no podía dejar de expresar cierta amargura, al descubrir que, en adelante, las máquinas sustituirían a los comediantes, los carpinteros dictarían leyes a los poetas y los oyentes se convertirían en espectadores. La culpa de todo eso —acusa Lope a través de las réplicas de los dos personajes de su prólogo— la tiene esa “chusma mecánica”, esas “mujeres ignorantes”, esos gruesos batallones del público del patio y de la cazuela, en una palabra, el “vulgo”, que impone su ley tiránica en todas las facetas de la vida teatral. Semejante imprecación resuena como una extraña paradoja, si tenemos a bien recordar el *Arte nuevo de hacer comedias*, en que el Fénix justificaba irónicamente las bárbaras novedades de su dramaturgia por la ardiente necesidad en que se hallaba, de agradar a este mismo “vulgo”, considerado como el nuevo mecenas del incipiente teatro comercial. He aquí que, unos quince años más tarde, la Comedia Nueva queda censurada en la picota del “vulgo”, la ley de la taquilla queda convertida en esterilizante tiranía,⁶ y el teatro ha dejado de ser aquel “facistol de los poetas sobre cuyas espaldas cantan”⁷, para ser

⁵ Cito por el texto de los prólogos de ocho tomos de comedias de Lope editado en el tomo 52 de la Biblioteca de Autores Españoles, pp. XXI a XXIX. Hacia el final del diálogo citado, el personaje del Forastero insiste en la decadencia general del teatro, diciendo: “¿Qué han de hacer los autores, sino, convertidos en volatines, remitir a las tramoyas las comedias, y los poetas los conceptos a los aros de cedazos?”

⁶ En el diálogo entre el Poeta y el Teatro que sirve de prólogo a la parte XIX de sus comedias (1623), Lope insiste en esta especie de esterilidad a la que se ven condenados los poetas dramáticos, al ser invadidos los tablados por tramoyas y apariencias: “Porque cuando veo todo un pueblo atento a una maroma, por donde llevan una mujer arrastrando, desmayo la imaginación a los conceptos y el estudio a las imitaciones.” (Edición citada.)

⁷ Lope de Vega, prólogo de la Parte XVI, ed. cit.



transformado en vulgar tablado de invenciones para uso de un tropel de mirones faltos de entendimiento.

Distanciándonos de las humoradas del poeta para volver a la realidad histórica de los hechos, nos parece evidente que, al evocar la degradación de la fuerza creadora del verbo poético, la preeminencia otorgada a las técnicas escénicas en detrimento de la declamación dramática, y la consiguiente renuncia de los oyentes a su capacidad de crear, en su propia imaginación, las acciones y los espacios escénicos sugeridos por la recitación del texto, Lope se hace eco de una verdadera crisis de la representación teatral de la Comedia Nueva en los corrales comerciales. En esta época, el teatro comercial español sólo dispone de un lugar teatral "único",⁸ el corral de comedias, en el que la disposición material de los diferentes espacios y los usos observados en la realización del espectáculo dificultan el desarrollo completo y armonioso de la dramaturgia poética de la Comedia Nueva. El espectáculo se inicia generalmente con una loa, precedida por un prelude musical llamado tono. Tras la loa, viene la primera jornada de la comedia. En el primer intermedio, se da un entremés o sainete, pieza cómica corta, en prosa o en verso, rematada a veces con cantos y bailes. Luego viene la segunda jornada de la comedia. El segundo intermedio consiste en un baile que, en sus versiones más evolucionadas pone en escena una verdadera intriga con varios personajes. Tras esto, se representa la tercera y última jornada de la comedia. Por fin, para dejar a los espectadores con una nota alegre, los cómicos concluyen el espectáculo con un "fin de fiesta", compuesto por una mojiganga, una jácara o un nuevo sainete. Es de observar un hecho importante: el plato fuerte que constituye la comedia propiamente dicha aparece ahogado por una proliferación de aperitivos, entremeses y postres que interrumpen su desarrollo; y si se considera que una comedia cuenta con unos 3000 versos, una loa 200, un entremés 500, un baile 150, fácil es concluir que más de la cuarta parte de la duración total de la representación pertenece a unos géneros teatrales menores. La Comedia Nueva como tal no constituye, ni mucho menos, el único centro de interés de lo que se suele llamar entonces "representación de comedia". Además de la fragmentación del espectáculo, es fácil imaginar que las condiciones materiales y la atmósfera que presidían a las representaciones, en especial la ausencia de un corte neto entre sala y escena-

⁸ Sobre este problema y su evolución histórica, ver nuestro ensayo "Le lieu théâtral à Séville au XIXe siècle: tradition et modernité"; *Bulletin Hispanique*, tomo 91, n° 1, janvier-juin 1989, p. 71 a 110.

rio, igualmente expuestos a la misma luz del día, y la presencia casi permanente de un ambiente ruidoso y agitado mantenido por la indisciplina del público, tendrían una influencia bastante negativa en el recitado dramático de los actores. Siendo forzoso que cohabitaran en un mismo espacio tantas aficiones diferentes, poco frecuentes serían los momentos de plena armonía y de comunión unánime, y la tensión necesaria para la perfecta audición del poema dramático y la recepción de la teatralidad poética de la comedia por parte de los oyentes, resultaría fuertemente parasitada.

La escenografía de las comedias representadas en los corrales también queda puesta en tela de juicio en este primer tercio del siglo XVII. Existe, en realidad, una especie de competición entre dos formas radicalmente diferentes de escenografías. La primera, que es la más antigua y tradicional, se basa en el poder creador de la palabra. Se caracteriza por una ausencia casi total de decoración compleja, compensada por una inteligente utilización de los espacios escénicos. La segunda, que se afianza en los años 1610-1620, se basa en los efectos espectaculares de la maquinaria. Su resultado es una ilustración visual del texto dramático, mediante un decorado complicado que trastorna completamente el espacio escénico. De hecho, estas dos formas de escenografías originaron una competición reñida entre dos géneros de espectáculos: la comedia tradicional, de escenificación poética, y la comedia de apariencias, de escenificación realista. En los primeros teatros del siglo XVI, el escenario se reduce a lo más elemental: un tablado de madera rectangular cerrado al fondo por un telón corrido en que quedan practicadas dos o tres aberturas. Rápidamente, los cómicos amplían y diversifican ese aparato elemental, aprovechando las habitaciones y las galerías de la casa de vivienda en que se respalda el tablado. Así quedan creados dos espacios escénicos distintos: el espacio abierto del *tablado*, que avanza en el eje central del patio como un espolón; y el espacio cerrado llamado *teatro*, ofrecido por la casa-forro, que en cierta medida es una especie de réplica del *scaenae frons* de los teatros de la Antigüedad. Partiendo de esta sencilla combinación *tablado/teatro*, la escenificación de las comedias puede prescindir de los decorados complicados o de las perspectivas pictóricas, destinados a dar la ilusión de la realidad. Nada, prácticamente, resulta visualizado, y la representación no se realiza sino de manera simbólica. Género de esencia poética, la comedia se basa en una dramaturgia que confiere la primacía al texto recitado; no se dirige a un espectador, sino a un oyente. El lugar escénico no está representado concretamente. Es un espacio convencional, sugerido a la imaginación del auditorio por las meras virtudes de la palabra poética discreta-



mente subrayada por algunos enseres y por los gestos de los histriones. La comedia sugiere mucho más de lo que enseña, y el oyente, transformado en un colaborador activo de la creación poética, se ve invitado a reconstruir en su propia mente los espacios y los decorados que la congénita austeridad del escenario impide visualizar de manera concreta. Por los años 1610-1620, los decorados y las maquinarias imprescindibles para la realización de un nuevo tipo de escenificación, basado en la representación realista del lugar escénico definido por el texto dramático, o sea en una recreación ilusoria de la realidad, empiezan a invadir los tablados de los corrales. Estas nuevas escenificaciones, bautizadas *comedias de apariencias*, seducen a los espectadores con sus juegos visuales en los que se combinan las artes del carpintero, del pintor y del pirotécnico. Existen varios tipos de apariencias: apariencias de fuego, que constituyen auténticas piezas de fuegos artificiales, con antorchas, cohetes, ruedas iluminadas y cascadas de centellas; apariencias de espejos que, por el juego de unos cristales y espejos bien dispuestos, alcanzan a crear las ilusiones más variadas; apariencias de nubes, de las que algunas son verdaderas estructuras volantes, que se abren y se cierran a voluntad y pueden llevar en sus flancos a varios personajes. Cuando ya están montados todos los decorados, el aspecto del lugar escénico se halla completamente modificado. Los bastidores armados en ambos lados del tablado obligan a cerrar los aposentos laterales más próximos al teatro y los espectadores del patio deben apretarse en el eje central de la sala para disfrutar plenamente de la perspectiva formada por estos bastidores y las decoraciones del teatro. Al fin y al cabo, realizadas estas transformaciones, el lugar escénico primitivo del corral queda convertido en una especie de escena frontal a la italiana, con decoraciones de perspectiva, en la que sólo faltaría el telón de boca para que la ilusión fuera completa. Rápidamente, las comedias de apariencias han gozado de un éxito considerable por parte del público de los corrales, en especial entre las mujeres de la cazuela, los artesanos y tenderos de los bancos, y la gente baja y popular del patio. Muchos de estos mirones, poco interesados por “el artificio, verso y traza de la comedia” —refieren los cronistas—, volvían dos o tres veces a ver la misma representación, por el mero gusto de pasmarse ante el espectáculo de los golpes de teatro y de las mutaciones. Tales escenificaciones significaban cargas financieras importantes para los gerentes de los teatros y los cómicos. Ignoramos si el éxito de las representaciones les permitía resarcirse de los gastos. Mas las comedias de apariencias se habían puesto de moda, y la tiranía del público no admitía que se echaran cortapisas a la multiplicación de sus representaciones.

Más allá de las carencias y contradicciones del lugar teatral y de las nuevas exigencias creadas por las escenificaciones espectaculares, el dato más significativo de la crisis del teatro estriba en la emergencia de un nuevo público. Los sevillanos de los años 1560-1600, época en que se afianzaron los primeros corrales comerciales, iban a “oír” comedias; no se concebía que pudieran “verlas”. Hemos efectuado un censo de las palabras y expresiones que, en los documentos de archivos que consultamos para nuestro libro sobre el teatro sevillano, se refieren a las personas que iban a la comedia, sea como “auditores”, sea como “espectadores”. Contamos por una parte los términos “oyente”, “auditorio”, “escuchar una comedia”, “recitar una comedia”; por otra parte, los del tipo “ver una comedia”. De 108 palabras y expresiones censadas, 58 pertenecen al tipo “oír” y 50 al tipo “ver”. Si se consideran las fechas en que aparecen, se consta que entre 1580 y 1620 se dan 25 términos del tipo “oír” contra 14 del tipo “ver”, y entre 1620 y 1680, 33 “oír” contra 36 “ver”. Se ha producido pues un evolución en la manera de considerar la percepción de las obras dramáticas por parte del público: a fines del siglo XVI, esta percepción se consideraba como esencialmente auditiva; cincuenta años más tarde, la percepción visual parece preponderante. Semejante evolución traduce la profunda mutación realizada en la escenificación de las comedias, a partir de 1610-1620. Nos demuestra que la poesía se ha mudado en espectáculo y que el oyente activo de la comedia primitiva se ha vuelto el espectador pasivo de la comedia de tramoyas. Este nuevo público de los corrales no puede ser reducido a la clientela “popular” de la cazuela, de los bancos y de la entrada general. Cuando habla de la “chusma mecánica”, Lope sugiere implícitamente que muchos representantes de las clases medias integraban dicha clientela. Incluso reconoce que también abría sus filas a “muchos que visten seda”.⁹ En realidad, la mutación del público de los corrales, de oyentes a espectadores, es un fenómeno general que refleja el incremento de la cultura de lo visual, el nuevo afán por lo ostentoso y lo espectacular, característico de la época barroca. Además, esta nueva generación de público no es tan bárbara para con el arte dramático como lo insinúan los vituperios de Lope y de los demás detractores del “vulgo”. Al contrario, representa una larga y auténtica tradición teatral, la tradición popular, cuya influencia decisiva sobre la naciente Comedia Nueva del siglo XVI no ha sido

⁹ Dice el Teatro, en el prólogo dialogístico de la parte XVI (1621): “Yo llevara en paciencia mis fracturas, aunque cada día me pusieran nuevos emplastos, si sólo me silbaran mecánicos; pero ha llegado la barbada ignorancia de muchos que visten seda, a que, con descompuesto deslustre de sus personas, piden parte de los silbos a la chusma.”



suficientemente estudiada hasta la fecha. En efecto, la génesis de la llamada comedia barroca no puede ser explicada teniendo sólo en cuenta las prácticas cortesanas, las de los colegios y de los círculos eruditos y los modelos aportados por el teatro italiano. La tradición gremial, con sus “juegos” populares, también contribuyó de manera decisiva en el nacimiento del teatro moderno, y, considerando más precisamente el problema que vamos estudiando, fue taller de invenciones y máquinas escénicas y escuela de actores y de espectadores.¹⁰ Muy significativo es el hecho de que este nuevo público no ponga en tela de juicio a la Comedia Nueva considerada como género dramático. Su única reivindicación es una nueva concepción, más realista y espectacular, de su realización escénica. Pensándolo bien, sólo pide este público que el teatro vuelva a ser lo que sugiere el significado original de su nombre: aquel lugar donde se dan a ver las cosas.

Esta crisis de los años 1610-1630 no debe ser considerada como sintomática de alguna decadencia del teatro: se trata de una crisis de crecimiento, un mero paso dificultoso hacia una necesaria modernidad. Ahora bien, no era tan fácil resolver los inconvenientes y superar las contradicciones inherentes a unos corrales de comedias que contaban ya con medio siglo de tradición, tanto en sus concepciones arquitectónicas como en sus prácticas escénicas. El camino de la modernidad teatral fue lento y desigual, hasta tal punto que, en los últimos decenios del siglo XVII, España, quien había sido un país pionero en la edificación de un teatro nacional, se quedó a la zaga de varios de sus vecinos europeos, en muchos aspectos de la transición al moderno “teatro burgués”.

Procurando no alargar excesivamente este artículo, sólo insistiremos, a título de ejemplo, en dos aspectos de las mutaciones realizadas en Sevilla para la “modernización” del lugar teatral y la consubstancial búsqueda de una mejor coherencia social y cultural del público. En lo que toca a dicho público, nos parece posible cifrar el problema de la modernidad en una sola pregunta: ¿puede observarse, a lo largo de toda la evolución histórica del teatro sevillano, cierta mutación estructural de la clientela, ancha y plural, de los primeros corrales en un público más estrecho, homogéneo y jerarquizado?; o, dicho en términos más estilizados: ¿llegó a concretarse, en Sevilla, como superación del primitivo público “popular” de la comedia, el moderno público

¹⁰ Ver nuestro artículo de la nota 3, y, sobre todo, este otro titulado “De artesanos a histriones: la tradición gremial como escuela de formación de los primeros actores profesionales. El ejemplo de Sevilla.” (*Edad de Oro XVI*, Madrid, Universidad Autónoma, 1997, pp. 297-303).

“burgués”?¹¹ El estudio del público que realizamos para nuestra historia del teatro sevillano, es demasiado impreciso y discontinuo como para darnos la oportunidad de responder de manera satisfactoria a semejante pregunta. Sólo podemos decir que hubo dos períodos distintos en la historia del público sevillano. Hasta 1611, los teatros recibieron una clientela muy variada, que reunía a todas las clases de la sociedad. Era la época de los primeros corrales, arreglados de manera bastante elemental. En este tiempo de precios baratos, artesanos y tenderos dejaban talleres y tiendas para acudir en masa a las comedias. Después de 1611, las cosas cambiaron. A causa de las tasas impuestas por el Cabildo, el precio de las entradas sufrió una alza brutal de 40%. El elemento más popular del público, ese “vulgo” tiránico que tanto inquietaba a Cervantes y a Lope de Vega, se vio impedido de asistir a los corrales, o por lo menos quedó canalizado hacia las representaciones de los días de fiesta. La comedia se vio vigilada, gravada de tasas, agarrotada de reglamentos de policía. Los teatros improvisados de antaño fueron reemplazados por lujosos edificios modernos, en los cuales cada espectador recibió un sitio proporcionado con su fortuna y su posición social. El corral se transformó en un lugar cómodo para el trato mundano, una especie de teatro al revés donde, los lunes y jueves, que eran los días de estreno, la buena sociedad sevillana vino a exhibirse y contemplarse, en las sillas y los aposentos que se reservó por medio de costosos abonos o de privilegios oficiales. Coincidiendo con el momento en que la oligarquía sevillana estableció su monopolio sobre las actividades teatrales, hubo efectivamente una mutación del público hacia esta modernidad que hemos definido más arriba. El moderno público “burgués” pudo concretarse en sus grandes líneas, de manera episódica, los días de comedias nuevas, en el Coliseo y la Montería. Sin embargo, no pudo constituirse en público permanente, y no alcanzó jamás la muy acabada modernidad que, según demostró Jean Mouyen, se dio en la Valencia de fines del siglo XVII.

Mucho más afirmada fue la modernidad alcanzada en el dominio de la concepción y de la edificación de los teatros. Los lugares públicos consagrados a las representaciones dramáticas siempre respondieron a una exigencia doble: la diversión colectiva y el trato social. El “lugar de cultura” y el “lugar de sociabilidad” representan los dos aspectos básicos del “lugar teatral”. Hubo un tiem-

¹¹ Tal evolución se dio de manera neta, a mediados del siglo XVII, en los teatros franceses, los cuales llegaron a constituirse en lugar de privilegio exclusivo para aristócratas y ricos burgueses. El corolario fue la creación de teatros y espectáculos “de feria” para el público popular.



po, en la historia del teatro moderno, en que las salas no sólo se concibieron en vista de las representaciones, sino también como unos lugares públicos —en el sentido más amplio de la palabra—, cuya clientela no ostentaba una preocupación exclusiva por el culto de Talía. Esta concepción moderna del lugar teatral se manifestó, a orillas del Guadalquivir, con más precocidad y más vigor que en el resto de España. En la Sevilla de la primera mitad del siglo XVII fue donde el lugar teatral moderno se acercó mejor a su definición ideal. Sevilla abandonó muy pronto las prácticas primitivas utilizadas para instalar los corrales de comedias, o sea el aprovechamiento de las estructuras preexistentes ofrecidas por los mesones o las casas de vecindad. Ya en el año 1574, el arquitecto italiano Juan Marín planeaba y edificaba de cabo a cabo, en el solar de un antiguo vertedero de basuras de la huerta de las Atarazanas, un teatro de madera, con patio a cielo abierto, ocupado en su mayor superficie por asientos, y dos pisos de galerías y aposentos cubiertos. Esta moderna concepción de los teatros como unidades arquitectónicas autónomas, volvió a concretarse, algunos años después, en forma aún más espectacular, en la segunda generación de los corrales sevillanos, representada por el Coliseo y la Montería. Allí las oligarquías sevillanas dieron forma a su propia idea aristocrática de los teatros, considerándolos no sólo como lugares de espectáculo, sino también como monumentos públicos, capaces de desempeñar una especie de función sociopolítica, facilitando a las élites el complacido culto de su propia imagen. El espectáculo, no sólo debía verificarse en el escenario, sino también en los diferentes puntos de la sala ocupados por el público. Sobre todo, era preciso que los aristócratas y los representantes de la autoridad pudiesen abandonar a ratos su papel de espectadores, para hacerse los actores de su propia comedia humana. El corral de la Montería, con su planta en elipse, a la italiana, así como la segunda y la cuarta versión del corral del Coliseo, con su trazado en semicírculo, copiado de los coliseos de la Antigüedad, fueron el resultado concreto de ese esfuerzo muy original de las élites sevillanas. Para más detalles sobre la arquitectura de estos edificios, remito a mi libro ya citado. Sólo quiero insistir señalando los aspectos más significativos de esta concepción moderna del lugar teatral: patio enteramente techado, con iluminación lateral por ventanas altas; asientos en toda la superficie de dicho patio; apeadero y patio-vestíbulo; dos pisos con más de cuarenta aposentos; un tercer piso enteramente ocupado por la cazuela de las mujeres; palcos especialmente instalados para diferentes autoridades; mármoles; hierros forjados; artesonados; suelos enladrillados; asientos forrados de cuero; etc. Desde luego, algunos aspectos de esta “modernidad” también se

dieron en otras ciudades españolas. Pero, incluso en la misma Villa y Corte, cuyo retraso en este dominio es muy patente, en ningún sitio se llegó a tanta perfección y armonía y a tan acabada concepción del lugar teatral moderno. La gran excepción es Valencia. Al renovar, en 1619, el corral de la Olivera, la Ciudad del Turia abandonó también la tipología "corralística" castellana para aproximarse al modelo italiano, edificando un teatro enteramente cubierto, de planta dodecagonal, con patio de suelo pavimentado ocupado en su totalidad por sillas y bancos, un primer piso con veinte aposentos y un segundo piso arreglado en cazuela para las mujeres. Se trataba de una obra "destinada a todas luces a responder a la demanda de un auditorio sociológicamente diferenciado, socialmente privilegiado, o sea la élite económico-político-socio-cultural de la Valencia de comienzos del siglo XVII".¹² Sevilla y Valencia emprendieron, casi simultáneamente, un mismo camino hacia la modernidad del lugar teatral. Sin embargo, quiero insistir en el hecho de que se trataba en realidad de dos modalidades diferentes de dicha modernidad. Esquematizando un poco mi propósito, diré que la Ciudad del Turia concibió un lugar teatral "burgués", mientras que la Ciudad del Betis concibió un lugar teatral "aristocrático". En efecto, existen importantes diferencias entre el Coliseo edificado en 1614 y la Olivera de 1619. Además de su aspecto monumental extremadamente lujoso, el teatro sevillano ofrece un desarrollo muy característico de la parte de su aforo correspondiente a los aposentos, esos pequeños palcos, cerrados con llaves, provistos de celosías destinadas a proteger a sus ocupantes de las miradas indiscretas, que constituían, por su aspecto de salón privado, el lugar de predilección de los representantes de la aristocracia. Semejante concepción del lugar teatral fácilmente se explica recalcando el carácter dominante y casi exclusivo del poder de la aristocracia en la oligarquía sevillana, y, en particular, en el seno del Cabildo Municipal. El escaso poder de las clases medias, la vinculación de los medios del negocio marítimo a la alta nobleza, la integración de la burguesía adinerada en esta misma nobleza, por la compra de veinticuatrías y juraderías, hicieron que el concepto imperante en el gobierno de la ciudad, y por consiguiente en la gestión de sus teatros, fuera el aristocrático, y, por el contrario, que la concepción "burguesa" de la gestión del erario público y el cuidado de rentabilidad comercial aplicada en Valencia al gobierno de los teatros, nunca se diera a orillas del Guadalquivir. Aquel lugar teatral privilegiado,

¹² Jean Mouyen, "Las casas de comedias de Valencia", *Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 6, 1991, pp. 91-122.



con que soñaban, de manera más o menos consciente, las élites sevillanas, sólo se realizó de manera efímera e incompleta. La renuncia de los principales interesados, quienes prefirieron favorecer las representaciones privadas organizadas en sus propios salones, la resistencia de los cómicos y de los arrendadores, quienes no tenían ningún interés en que se apartara de los corrales a la clientela de las clases medias y populares, en fin la decadencia general de la economía y de la sociedad sevillanas hicieron que esta concepción aristocrática del teatro no surtiera sino escasos y efímeros efectos.¹³

De estas largas y algo arriesgadas divagaciones sobre el público de los corrales y la “crisis” generada por la eclosión de nuevas perspectivas para la recepción del espectáculo de la comedia, sólo destacaremos dos conclusiones, a modo de hipótesis de trabajo para futuras investigaciones. 1º) Interpretar la crisis de los años 1610-1630 como una emergencia de la llamada comedia barroca del Siglo de Oro hacia la modernidad, supone dos estados sucesivos en la representación de dicha comedia, un estado “primitivo” y otro “clásico”, con el corolario de una evolución paralela de la obra creadora de los poetas cómicos, quienes, posiblemente, han ido tomando en cuenta, para su escritura dramática, el nuevo gusto de los espectadores por el efectismo teatral y la evolución de las posibilidades de escenificación ofrecidas por los tablados de los corrales. 2º) Nos parece absolutamente indispensable reactivar los criterios de espacio y tiempo, o sea otorgar importancia suficiente a la diversidad geográfica y cronológica del hecho teatral, si queremos borrar definitivamente esa representación estilizada del corral de comedias y de su público, en la que los apuntes pintorescos pugnan con las imágenes literarias, la cual promueve al corral de comedias madrileño, con su patio a cielo abierto, sus balcones y aposentos aprovechados en las casas circunvecinas, sus mosqueteros levantiscos y su escenografía ingenua, como modelo genérico de los teatros españoles del Siglo de Oro, un modelo cuajado de primitivismo anticuado, y que, además, pretende cifrar la originalidad española frente a los demás países, ocultando de este modo las ideas y realizaciones innovadoras que habrían de situar a la comedia española muy encima de tan retrógrado y despreciativo concepto.

¹³ La oligarquía sevillana tuvo que esperar hasta la segunda mitad del siglo XVIII, y sobre todo hasta mediados del siglo XIX, para ver concretarse el lugar teatral aristocrático con que soñaba. Véase nuestro artículo citado en la nota 8.

