

Hacia fines del siglo XVI aparecen, en Madrid, los teatros fijos, es decir, lugares de representación destinados expresa y únicamente a la puesta en escena de piezas teatrales. Se observa, por primera vez en la Península, una voluntaria demarcación y delimitación del hecho escénico en unos locales estables. Hacia 1579 se inaugura el *Teatro de la Cruz* y unos tres años más tarde, el del *Príncipe*. A estos locales, con una capacidad para unos dos mil espectadores y que en su origen, antes de que se convirtieran en teatros, eran los patios de detrás de las casas, se les conoce con el nombre de "corrales". En el fondo se hallaba el escenario; la mayor parte de los espectadores ocupaban el patio, y los asientos preferentes eran las ventanas de los edificios y casas inmediatas. Como el patio carecía de toldo, y si el tiempo era malo, se interrumpían las representaciones o los espectadores se mojaban. Resulta de interés recurrir a la ya clásica descripción hecha por Schack:

"Los corrales, como hemos dicho, eran patios que daban a las casas vecinas. Las ventanas de estos edificios contiguos, provistos ordinariamente de rejas y celosías, según costumbre española, hacían las veces de palcos; su número aumentó mucho con las que especialmente se construyeron. Las del último piso se llamaban desvanes y las inferiores inmediatas, aposentos [...]. Estas ventanas, como los edificios de que formaban parte, eran propiedades de distintos dueños, y cuando no las alquilaban las cofradías, quedaban a disposición de aquéllos, aunque con la obligación anual de pagar cierta suma por disfrutar del espectáculo [...]. Alguno de aquellos edificios contiguos, y por lo común la mayor parte, pertenecían a las cofradías. Debajo de los aposentos había una serie de asientos en semicírculo que se llamaban gradas y delante de éstas el patio [...]. En el patio y cerca del escenario había filas de bancos, probablemente también al descubierto como el patio [...]. En el fondo del corral se construyó un departamento para las mujeres del pueblo que se llamó cazuela. Las damas principales ocupaban los aposentos."<sup>1</sup>

La decoración era muy simple. A diferencia del escenario predominante en la actualidad que es de origen italiano, no había *telón de boca*, para comenzar la representación hacía falta llamar la atención de los espectadores, valiéndose de martillazos o de música. En ocasiones se usaban piezas móviles, rudimentarias máquinas escénicas, entre las que destacaba el *bofetón* (palo sobre el escenario que gira) que se utilizaba para el cambio de personalidades; las *tramollas*, poleas para escena de ascenso y descenso de personajes, y la *trampa* del escenario, para la aparición o desaparición súbita de personajes. En las comedias religiosas, la desaparición de alguno de ellos podía indicar el descenso a los infiernos. La parte alta del escenario podía tener significaciones diversas, podía representar un balcón, una montaña o el cielo.

Otra diferencia importante con las representaciones teatrales actuales reside en que no había efectos de luces ya que todo el espectáculo se desarrollaba por la tarde, comenzaba a las dos de la tarde de octubre a abril, para terminar antes de la puesta de sol. En la primavera se iniciaba a las tres y en verano, a las cuatro. De este modo se evitaba el representar con antorchas y, sobre todo, el que hubiese

<sup>1</sup> A. F. Schack, *Historia de la literatura y del arte dramático de España*, Madrid, 1886, vol. I, p. 269.

oscurecido cuando las mujeres salían de la *cazuela* para dirigirse a sus casas. El rasgo del espectáculo teatral recién anotado es de una gran significación ya que explica el evidente predominio de los *elementos verbales* que, a su vez, exigen una intensa participación de los espectadores. Si éstos presenciaban una escena de amor que se desarrollaba a la medianoche, a la luz de la luna y de las estrellas, tenían que imaginarse toda la situación exclusivamente a través del diálogo de los actores. *El público iba más a oír que a ver*, con unas posibilidades imaginativas y una estética de la palabra hoy perdidas. Existe una abundante *decoración verbal* que pone ante el espectador, oralmente, paisajes campestres ideales, suavísimos amaneceres o inabarcables extensiones marinas.

La función duraba más de dos horas y menos de tres. La representación estaba compactamente organizada para conseguir la diversión del público. La comedia representada, que era la pieza extensa, iba como incrustada en una serie de espectáculos menores o complementos. A diferencia de las *representaciones actuales*, no había descanso, sino una sucesión de espectáculos diversos que daban enorme variedad a toda la función. La *estructura* más frecuente de ésta era la siguiente:

- 1º Se representaba una *loa*.
- 2º Primera jornada o acto de la comedia.
- 3º Entreacto: se representaba el *entremés*.
- 4º Segunda jornada o acto de la comedia.
- 5º Entreacto: había *baile*.
- 6º Tercera jornada o acto de la comedia.
- 7º Para finalizar podía ir un *fin de fiesta*.

Este orden no siempre se mantenía con todo rigor, ya que en ocasiones se intercalaba otro entremés entre el acto segundo y el tercero, colocándose el baile detrás de la loa. Lope de Vega, en su *Arte Nuevo de Hacer Comedias*, vs. 69 y ss., recuerda que cuando era joven se representaban tres entremeses:

“Que eran entonces niñas las comedias.  
Y yo las escribí de once y doce años,  
de a cuatro actos y de a cuatro pliegos,  
porque cada acto un pliego contenía.  
Y era que entonces en las tres distancias  
se hacían tres pequeños entremeses,  
y agora apenas uno y luego un baile.”

De lo recientemente expuesto se desprende que la comedia constituía la base extensa del espectáculo; pero que junto a ella estaba la *loa*, el *entremés*, etc., que constituían el contrapunto en los terrenos satírico, burlesco y erótico del mundo idealizado de la comedia, a la vez que rompían la magia de la ilusión teatral. Hay que destacar junto al entremés satírico y excesivamente real, la función de la danza como elemento erótico y de la música como acompañamiento.

Resulta de importancia señalar brevemente, algunos de los rasgos más relevantes de los diversos espectáculos menores que componían el espectáculo teatral.

La *loa* era una pieza breve, compuesta en verso, que podía ser monologada o dialogada y en la que participaban pocos interlocutores. Sus funciones eran varias. En ocasiones, simplemente *prologales*, con evidente *captatio benevolentia*. En estos casos se presentaba la compañía y la obra a un público nuevo; en otros, se utilizaba para *loar* a un personaje importante —como ser el Rey— o a una ciudad. Por otro lado, podía ser *glosadora* del espectáculo. Esta función se realizaba especialmente en el caso de los *autos sacramentales*, en los que se preparaba, a modo de introducción doctrinal, al auditorio, haciendo

de la *loa* un pequeño auto sacramental, con frecuencia, con concomitancias directas con el mayor.

El *entremés* por su parte, era una pieza breve, en prosa, aunque en el siglo XVII también hubo en verso. Poseía abundantes elementos cómicos y satíricos, referidos especialmente a costumbres de la sociedad española de la época. Los personajes son de condición socioeconómica baja: rameras, estudiantes, soldados empobrecidos, rufianes, alcaldes de pequeñas villas, etc. Lope de Vega refiriéndose al *entremés*, escribe:

“de donde se ha quedado la costumbre  
de llamar entremeses las comedias  
antiguas, donde está en su fuerza el arte,  
siendo una acción y entre plebeya gente  
porque entremés de Rey jamás se ha visto”.

Los hombres de teatro, con la intención de agradar al “vulgo necio”, infiltraron la materia sentimental o sacra que formaba el cuerpo de la representación, con trechos festivos en que dialogaban personajes de ínfima condición social. Se satirizan costumbres y tipos humanos de la época, provocándose la hilaridad de los espectadores debido a que se muestran lacras e imperfecciones de los hombres y de las instituciones. Se presenta, desde una óptica jocosa y deformadora, al marido engañado, al viejo enamorado, al iluso chasqueado. El bien y el mal, la alegría y la tristeza son motivos de hilaridad. Pero, en ocasiones, puede llegar a tener un efecto denunciador de situaciones reprobables como es el caso del *viejo casado con una niña*. De lo sumariamente expuesto, se desprende una oposición fundamental entre los temas nobles, los personajes dignos y el mundo idealizado de la comedia, con los personajes plebeyos, las situaciones cotidianas, la caricatura, la sátira y la parodia burlesca que aparecen en el *entremés*. En éstos hay una acumulación de situaciones burdas y ridículas, el engaño y la burla constituyen sus elementos medulares. Aparece una realidad deformada por la intención satírica y el estilo caricaturesco.

Ambas formas teatrales —comedia y *entremés*— son deformaciones antagónicas y polares, y tienen como justificación las necesidades del espectáculo, complementándose entre sí, es la *idealización* y la *degradación* de la realidad.

El *baile* equivale a un *entremés* con música, cantado y bailado. Es una pequeña pieza, ópera cómica o zarzuela, donde se canta, baila y representa, sobre motivos muy cercanos al *entremés* normal. Un tipo especial de baile es la *jácara*, composición breve, que representan uno o varios cómicos. Sus personajes eran siempre de ínfima condición social: pícaros, ladrones, presidiarios, prostitutas; se representaban hurtos, peticiones, atropellos, fechorías, escándalos y conversaciones propias del *hampa*. Aparecían condenados a galeras, gentes que sufrían penas de azotes, recibían palizas o iban a la horca; todo ello acompañándose con música y con zumbonas coplas, mostrándose los acontecimientos más en su aspecto despreocupado y ruidoso que en el criminal. Se representa aquí un mundo, un ambiente, unos personajes opuestos al de la comedia. En la *jácara* si un hombre zurra a su enamorada o a su mujer, éstas le agradecen el regalo, diciendo, como la *Chamusca* a otra de su misma condición en la *Jácara de Cáncer*:

“El galán que pega, amiga,  
antes obliga que agravia,  
que el rato que abofetea  
trae a una mujer en palmas...”

El *fin de fiesta* era un espectáculo divertido, que podía ser una *mojiganga*, breve juguete escénico, grotesco por su asunto, sus tipos y sus disfraces, en el que frecuentemente intervenían animales;

había disfraces carnavalescos con música y baile.

Para terminar resulta imprescindible comentar un aspecto especialmente importante: el público que asistía al *corral de comedias*. En el siglo XVII el teatro alcanza su pleno éxito, llegándose a las representaciones diarias, exigidas por un público ansioso de espectáculos que le proporcionaran entretenimiento y diversión. Son varios los factores que explican este hecho sociocultural tan peculiar de la España de los Austrias. En primer lugar debe considerarse un aspecto ya citado, el nacimiento y desarrollo de los teatros fijos en Madrid. Además, esta ciudad, capital de España desde comienzos de la centuria, se ha convertido, en un breve plazo, en un centro urbano y administrativo de gran importancia. Es posible afirmar que la "Villa del Oso y el Madroño" contaba, hacia 1630, con una población de unos 180.000 habitantes y una flotante de unas 20.000 personas más. Existía, pues, un público numeroso en esta sociedad urbana y masiva que es el Madrid del XVII, siendo éstos rasgos definidores de la sociedad barroca. Por otro lado, debe considerarse que este masivo incremento del público teatral se debe a la aceptación de la *comedia nueva*, creada por Lope de Vega, quien logra dar forma teatral al gusto colectivo. El Fénix rompe con la estética neoclásica defendida por escritores tan importantes como Cervantes, Cascales y López Pinciano. Lope defiende una nueva estética teatral apropiada para su público y su tiempo, llegándose a imponer un principio que admite la estética actual: la relatividad del valor de la obra de arte. El Fénix prefiere a la preceptiva aristotélico-horaciana, las meras exigencias del público, tan heterogéneo, que asistía al corral de comedias. Su preceptiva empírica procura interpretar los gustos, los sentimientos y los valores de los espectadores de su tiempo. En su *Arte Nuevo de Hacer Comedias*, Lope —teniendo presente a ese auditorio— recomienda que en las comedias debía tratarse el *tema del honor*, porque gusta a todos, y en la representación, recurrir al recurso del *disfraz varonil*, también muy apetecido por los espectadores.

Al *corral de comedias* asistían todos los estratos sociales, todos contaban con el dinero suficiente para concurrir al variado espectáculo que se representaba cotidianamente. Las entradas más populares eran las de *patio*. Entre éstas, las más baratas, las de *pie*, costaban, en 1606, veinte maravedíes en total. Para valorar en su justa medida esta cantidad de dinero hay que tener presente que los jornaleros de más bajo nivel cobraban tres reales diarios, vale decir ciento dos maravedíes; un obrero calificado que trabajaba en El Escorial ganaba cuatro reales. También tenía un carácter popular la *cazuela*, lugar destinado exclusivamente para las mujeres. El valor de las entradas era muy similar a las de *pie*. La presencia femenina fue muy importante en el teatro y aunque la capacidad de la *cazuela* era para unas cincuenta mujeres, normalmente había un número bastante superior, gracias a la actuación del "apretador". Las localidades inmediatamente superiores, dentro de las populares, eran los *bancos* y las *gradas*, que tenían la ventaja del asiento fijo y, además, éstas últimas, de estar cubiertas. Los *bancos* eran ocupados por ese estrato medio de pequeños industriales y artesanos, pequeños comerciantes como los pertenecientes a los cinco gremios mayores de Madrid: pañeros, sederos, joyeros, especieros y lenceros. Las *gradas*, algo más caras por estar a cubierto, estaban situadas debajo de los *apuestos*, al fondo del patio y formaban semicírculos. El valor de ambas localidades era muy parecido; mientras los *bancos* costaban unos treinta y cinco maravedíes; las *gradas* valían cuarenta. Estas eran, con las diferencias anotadas, las localidades populares. Los *apuestos* estaban reservados para la alta nobleza, los altos "funcionarios" y la escasa, pero existente *alta burguesía*, dedicada al gran comercio, que compartía los mismos intereses con la nobleza e intentaba igualarse con ella, comportándose, en todo, como la aristocracia, no ya sólo en las prácticas sociales como puede suponer el alquilar anualmente *apuestos*, sino en la adquisición de tierras que les daría paso a la obtención de títulos.

También había un lugar destinado a los doctos, la *tertulia*. Resulta muy significativo que en los dos corrales fijos de Madrid existieran estas localidades reservadas al público culto, capaz de entender, entre otras, las referencias mitológicas y clásicas que el poeta —teniéndolos presente— introducía en la comedia. Es útil recordar lo señalado por Juana de José Prades:

“Lope temía, y con razón, a un mundo de eruditos, de universitarios y moralistas que eran hostiles al teatro popular por razones artísticas, doctrinales y éticas.”<sup>1</sup>

Las localidades distinguidas y más caras eran las *rejas* o *celosías* y los *apuestos altos y bajos*. Eran lugares privativos de la nobleza o de la alta burguesía, teniendo presente que aquel estrato social tenía siempre prioridad sobre este último. Los *apuestos* eran frecuentemente alquilados por toda la temporada por familias nobles, indianos ricos y burguesía. En 1606 un *apuesto* costaba doce reales por representación. En 1615, frente a una subida mínima, casi imperceptible en los precios de las localidades populares, los *apuestos altos*, los más distinguidos, suben de doce a diecisiete reales. Tal como ya se indicó, los miembros de los estratos sociales superiores alquilaban, frecuentemente, *apuestos* y *celosías* para todo el año. El arriendo anual de estas últimas era de cien ducados en 1615 y en 1635 —notable subida— de doscientos ducados. Sin embargo, estos precios no debían ser tan onerosos para la alta nobleza si se recuerda sus rentas. Por ejemplo, el Duque de Medina de Ríoseco tenía 130.000 ducados de renta anual y el Duque de Alba, 120.000.

En síntesis, puede sostenerse que el teatro madrileño de la primera parte del siglo XVII no se limita a un grupo social sino que alcanza a todos, desde el estrato más alto —incluido el Rey— al más bajo. A las representaciones concurrían todos los grupos sociales ya que éstos poseían los ingresos económicos suficientes que le permitían asistir habitualmente al teatro. Este se transforma así en una manifestación peculiar de la *cultura de masas*, propia del barroco, incorporando a todos los sectores de la sociedad, incluso a los más humildes. La estructura social del corral de comedias prueba la democratización del espectáculo teatral, pero, a su vez, sus marcadas diferencias de precios ponen de relieve la rigidez de esa estructura; asisten todos, pero rigurosa y estrictamente separados según el rango social y el dinero. El corral es un reflejo exacto, cuantificable en dinero, de la estructura social del Madrid de los Austrias, un microcosmos social que refleja, sin lugar a dudas, las insalvables diferencias socioeconómicas, aunque ilusoriamente todos conviven, por dos horas, en un mismo lugar y participando de un espectáculo común.

*Instituto de Filología Hispánica*

---

<sup>1</sup> Edición y estudio de *El Arte Nuevo de Hacer Comedias*, Madrid, CSIC, 1971, p. 255.

## BIBLIOGRAFIA

- DELEITO Y PIÑUELA, José**      *La mala vida en la España de Felipe IV*, Espasa-Calpe, Madrid, 1959, 3a edición.
- DELEITO Y PIÑUELA, José.**      *El Rey se divierte*, Espasa-Calpe, Madrid, 1955, 2a edición.
- DELEITO Y PIÑUELA, José**      *También se divierte el pueblo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1954.
- DIEZ BORQUE, María José**      *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Antonio Bosch Editor, Barcelona, 1978.
- JOSE PRADES, Juana de**      "Edición y estudio" de *El Arte Nuevo de Hacer Comedias*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1971.
- SCHACK, A.F.**      *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, Madrid, 1886.